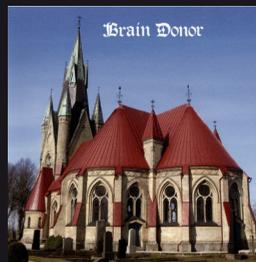
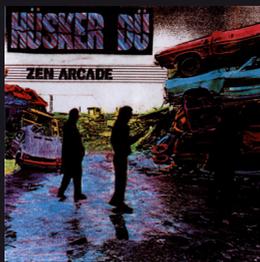
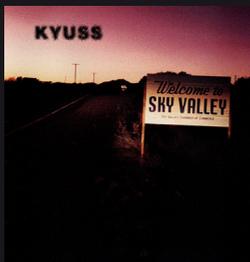
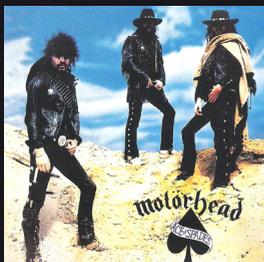


PHILIPPE ROBERT
JEAN-SYLVAIN CABOT

HARD'N'HEAVY
1978-2010
ZÉRO TOLÉRANCE FOR SILENCE



FORMES

LE MOT ET LE RESTE

PHILIPPE ROBERT
JEAN-SYLVAIN CABOT

HARD'N'HEAVY
1979-2010
ZERO TOLERANCE FOR SILENCE

LE MOT ET LE RESTE
2010

UNE HISTOIRE DE BRUIT, DE FUREUR ET DE VOLUME SONORE: SUITE...

« On ne jouit que dans un brouhaha éternel. »
Kierkegaard

Qu'a retenu, de la première décennie (et des poussières) directement associée à son histoire, le renouveau du hard, du psychédélimisme heavy et du metal des années quatre-vingt, quatre-vingt-dix et deux mille ? Réponse : assez peu de ce que la critique a – globalement et dans son immense majorité – encensé à l'époque, et guère plus de ce qui pourrait provenir des groupes ayant alors vendu beaucoup de disques.

Certes Jimi Hendrix, comme Coltrane dans le jazz, demeure intouchable : un groupe comme Earthless lui doit par exemple énormément, sans compter que le stoner n'a de cesse de lui payer son tribut, tout comme à Black Sabbath d'ailleurs. Mais au fil du temps, en dehors de son immense aura, l'importance d'un Led Zeppelin, en tant qu'influence musicale proprement dite (hormis l'importance de ses instrumentistes en tant que tels, et celle, déterminante, sur Nirvana, Diamond Head, Soundgarden, Helmet), elle, s'est au contraire émuée – et cela, quelle qu'ait pu être la frénésie médiatique ayant accompagné sa reformation dans les années deux mille. Disons qu'ici, le principal legs du Zep concernerait plutôt son corpus de symboles occultes à partir de son fameux quatrième album – ce dont on trouve des réminiscences au travers du graphisme d'un Stephen O'Malley, entre autres dans le cadre des réalisations du label Southern Lord. Et que de toute manière, Jimmy Page, selon ses propres dires, n'a jamais pensé faire du heavy metal, quoi qu'il puisse y ressembler, de près ou de loin, dans ses compositions.

Quelle que soit son importance musicale et historique indéniable, on pourrait en dire de même de Cream, tant l'un des meilleurs power trios actuels, à savoir Brain Donor, puise son inspiration ailleurs, auprès de combos et de musiciens plus obscurs mais non moins inspirés (Granicus, Sir Lord Baltimore, Tiger B. Smith, Randy Holden), sur lesquels *Hard'n'Heavy, 1966-1978, Sonic Attack* s'est longuement penché. La dernière tournée d'AC/DC en 2009, quant à elle et au travers de son indéniable succès, démontre juste une présence encore puissamment valide dans le *mainstream*, fondée sur une éthique des plus simples: perpétuer l'esprit d'une musique efficace, rodée sur les foules depuis trois décennies. Les traces laissées par Deep Purple, dans le hard d'aujourd'hui, s'avèrent relativement négligeables (le collectif psychédélique Acid Mothers Temple, en la personne de son leader, revendique toutefois la seconde mouture). Tandis qu'en comparaison, l'empreinte des Stooges et du MC5 est toujours aussi profonde, toutes obédiences et générations confondues. Celle de Motörhead également, puisqu'en plus d'avoir influencé jusqu'à Sepultura, Metallica et Slayer, on a pu entendre son charismatique leader et Dave Vanian, de Damned, au sein du MC5 reformé, au 100 Club londonien, dans les années deux mille.

Attention: il ne s'agit pas de remettre en cause l'importance historique des formations parmi les plus connues abordées dans le tome précédant celui-ci. Juste de relativiser, en préambule à la préface du présent ouvrage, ce que certaines d'entre elles continueraient d'engendrer. Par exemple, à l'inverse des groupes énumérés ci-dessus, Black Sabbath, Blue Cheer et Blue Öyster Cult bénéficient tous d'un regain d'intérêt conséquent. Alors: qu'est-ce à dire? Et surtout, quel rapport avec ce qui s'est passé ultérieurement, du punk mâtiné de hard des Dictators au drone doom de Sunn O))) en passant par le post-hardcore de Fugazi et le black metal de Darkthrone. Afin de répondre, il n'y a qu'à plonger dans le vif du sujet en en rappelant l'histoire oh combien complexe...

COMME SI L'ÉTÉ DE L'AMOUR N'AVAIT JAMAIS EXISTÉ

Cela ne fait aucun doute : l'émergence du hard rock est concomitante de la fin d'une certaine innocence associée à l'idéalisme hippie en tant qu'expérience collective. Triste synchronisme, la guerre du Vietnam s'en est mêlée, obscurcissant l'horizon de toute une génération, et la désillusion s'est encore amplifiée d'un cran après les événements tragiques d'Altamont en 1969, au cours desquels un homme mourut poignardé par des Hell's Angels censés assurer le service d'ordre des Rolling Stones, tandis que ceux-ci jouaient sur scène « Under My Thumb ». 1969 – toujours – est aussi l'année où le cinéaste Kenneth Anger termine *Invocation Of My Demon Brother*, un film dans lequel celui qui incarne Lucifer (il s'agit du musicien Bobby Beausoleil) croupit depuis quelques mois déjà en prison pour sa participation aux meurtres rituels perpétrés par les acolytes de Charles Manson. Avant de changer le monde, il faut en affronter toute l'horreur : voilà ce que semblent exprimer ces événements tragiques. Tout retour à l'état de grâce de l'été de l'amour paraît dès lors impossible. L'utopie a mal tourné, et la planche de salut que représente pour beaucoup le *flower power* finit de sombrer progressivement. Ce qu'expriment très bien les Who quand leurs paroles stigmatisent ceux qui détiennent le pouvoir : *Things they do look awful cold*, c'est-à-dire : « Les choses qu'ils font glacent les sangs. » Au lieu du prochain âge doré tant espéré, c'est le chaos qui couve.

Cela ne peut décidément être qu'une coïncidence : 1969 est également marqué par la parution du premier album des Stooges, un disque si magistralement produit par John Cale qu'il offre notamment la matrice du punk encore dans les limbes – une matrice minimaliste héritée de La Monte Young (que le Gallois a côtoyé au sein du Dream Syndicate avant de rejoindre le Velvet Underground), et lézardée de riffs barbares trouvant leur résolution dans l'hypnose déclenchée par « We Will Fall », véritable

mantra psychotrope d'une dizaine de minutes. Aux côtés de « No Fun » et « I Wanna Be Your Dog », ce morceau déblaie la route du renouveau du psychédéisme des années quatre-vingt et au-delà (Spaceman 3, Loop, Black Angels, Wooden Shjips), mais aussi celle du grunge (Nirvana) et des dérives lysergiques heavy des Warlocks, Earth et Sunn O))) consacrés dans les années deux mille.

Peu de temps après, en février 1970 précisément, Black Sabbath sort son premier disque, celui-ci s'ouvrant par un titre lourd et morbide préfigurant à lui seul des décennies de rock lugubre marqué par Lovecraft, Tolkien ou Lucifer. Par la suite, en évoquant traumatismes et destruction, des morceaux aux titres parlants (« Hand Of Doom », « Electric Funeral », « Iron Man ») scelleront rapidement le destin du metal. Désormais prononcée, la rupture d'avec ce qui a précédé tend à relativiser les promesses de paix et d'amour véhiculées par une époque rongée par le doute. Cette césure résonne même comme un coup de tonnerre dont l'écho, au fil des ans, sera progressivement amplifié par des formations comme Kyuss, Metallica, Soundgarden, Earth (patronyme rendant d'ailleurs hommage au premier nom de Black Sabbath) et – surtout – par ce que mettront en évidence Stephen O'Malley et Greg Anderson, au sein de la dizaine de collectifs dans lesquels ils s'illustrent comme au travers de leur label Southern Lord, dont les réalisations et les rééditions dessinent les contours d'une internationale underground actuelle, versée dans une neurasthénie jouissive au potentiel d'addiction énorme : celle du doom et du sludge dans tous leurs états, tels qu'aujourd'hui déclinés partout sur la planète, entre autres par Nadja (Canada), Electric Wizard (Angleterre), Orthodox (Espagne), Our Love Will Destroy The World (Nouvelle-Zélande), Reverend Bizarre (Finlande), Ufomammut (Italie) ou Khanate (USA). « Black Sabbath », le morceau, a de plus montré la voie par laquelle le black metal n'avait plus qu'à s'engouffrer, et cela en évoquant le Jugement dernier : « Qu'est-ce donc devant moi ? Quelle est cette silhouette noire, qui me regarde

ainsi? » Accordé quelques tons plus bas, le guitariste Tony Iommi et son groupe étirent le son hors de toute mesure, avec une profondeur inspirée que l'on retrouvera tout aussi bien chez Grief que dans les œuvres d'I Shalt Become.

Quant au cas de Blue Cheer et Grand Funk Railroad (concernant ce dernier il faut attendre Julian Cope et l'auteur Steve Waksman pour qu'un embryon de réhabilitation pointe son nez), le problème inhérent à chacun d'eux était à peu près le même: on reprochait à leur musique des allures de rouleau compresseur; on ne comprenait pas que leur violence soit développée par plaisir et dirigé contre rien de précis (de politique, par exemple); enfin, le manque de virtuosité des musiciens incriminés s'avérait tout bonnement insupportable aux oreilles des critiques de l'époque, au point qu'il fallut attendre le punk pour qu'on s'interroge vraiment à propos de cette dernière question. Un engagement gratuitement physique, s'il est en plus doublé d'une esthétique rattachée à aucune morale, paraît tout bonnement inenvisageable: s'abîmer en pure perte s'avère mal vu, comme si le chaos du « L.A. Blues » des Stooges devait rester lettre morte. Blue Cheer s'en tira finalement mieux, puisqu'avec Nirvana et Mudhoney leur influence est clairement revendiquée, ce que crieront – avec plus d'évidence encore – quantité de groupes japonais influents des années quatre-vingt-dix dont les furieux Fushitsusha et High Rise. Après tout, ce sont les Who – et pas Grand Funk Railroad ou Blue Cheer à qui l'on reprochait de jouer à un volume sonore assourdissant dénué de toute portée intellectuelle – qui ont dit: « Nous jouons aussi fort pour que les *kids* ne puissent pas s'entendre penser. »

Plus obscure aura été, jusqu'à aujourd'hui, l'importance d'albums pourtant sortis à la même époque: tels *Sacrifice* de Black Widow, dont le titre « Come To The Sabbat » fait allusion aux sacrifices rituels; et *Witchcraft: Destroy Minds And Reaps Souls* de Coven, dans lequel – outre la photo d'une fille nue allongée sur un autel – figure une messe satanique de treize minutes, ainsi qu'un titre

intitulé « Black Sabbath » composé au même moment que celui que l'Histoire a retenu, et dont Venom comme Bathory sauront se souvenir en temps et en heure.

Pour autant, la vitesse d'exécution du death, du thrash et du black metal n'aurait probablement jamais vu le jour sans l'intro du *Kick Out The Jams* de MC5 ni sans certains groupes punks « speedés » qui tracèrent sans le savoir une voie singulière ayant fait école depuis, comme sans l'engagement radical de la plupart des combos hardcore dont les morceaux, ultracourts, ont franchi à une vitesse sidérante le mur du son à partir duquel, au moins pendant un certain temps, nulle concession harmonique ne pouvait plus être admise dans le champ des musiques les plus sombrement « heavy ».

NEVER MIND THE BOLLOCKS, RIDEAU? NON, PAS VRAIMENT...

Les Sex Pistols : ceux qui les détestent en 1977 le font avec un acharnement n'ayant d'égal que la passion de ceux qui les idolâtrèrent. D'un côté, des victimes consentantes en proie à la folie de groupes aux allures de dinosaures, inconscientes de la fossilisation guettant ces derniers – sur leurs platines, dans les radiocassettes : Journey, Boston, Kansas. De l'autre côté, une frange sans cesse croissante découvre – estomaquée – *Never Mind The Bollocks* : pour beaucoup, c'est une véritable révélation en forme d'épiphanie ; une claque salutaire à destination de *seventies* moribondes et croulant sous le poids de la prétention ; un pied de nez à la stagnation artistique. Rares seront les musiciens plus âgés qui comprendront, en temps réel, ce mouvement qui possède tout d'un phénomène international. Citons Chris Spedding, guitariste curieux s'il en est, qui est alors l'un des rares à s'interroger, à comprendre la force des punks, et à critiquer ses confrères, les Mick Jagger, Alvin Lee et Eric Burdon apparemment durs de la feuille – le second par exemple, quelques années auparavant, alors qu'il dirigeait Ten

Years After, s'était déjà déclaré affligé par « l'indigence » d'un David Bowie et d'un Alice Cooper pourtant au sommet de leur inspiration: c'est dire... À l'instar des punks crachant sur la génération précédente contre laquelle ils se construisaient, ceux qui d'un coup se trouvaient stigmatisés comme indignes de respect se vengeaient et lâchaient également leur fiel, sans discernement aucun.

« *Never trust a hippie* »: quels qu'aient pu finalement être les slogans et les mots d'ordre de l'époque (et celui-ci en particulier, erroné dès le départ si l'on veut bien considérer que les punks n'étaient finalement que des utopistes comme leurs ennemis hippies), l'on a découvert depuis, surtout après que l'after-punk ait été digéré, que des héros tels que Johnny Rotten ou le chanteur de Damned ne détestaient pas plus Peter Hamill et Van Der Graaf Generator que Neil Young ou T. Rex, ce que les intégristes prirent soin de cacher aux novices. Et quant aux groupes de hard comme Black Sabbath (dont les Dickies reprisent le fameux « Paranoid » avant que les Butthole Surfers ne métamorphosent leur « Sweetleaf » en pur délire), Blue Öyster Cult (pour lequel Patti Smith allait écrire des paroles), les Stooges (dont « No Fun » fut repris par les Pistols), MC5, Pink Fairies, les Runaways (dont Joan Jett aurait semble-t-il produit *GI* des Germs) et Alice Cooper (pour l'album *Love It To Death* surtout), contrairement à ce qui fut longtemps communément admis par ici pour certains d'entre eux, ils n'ont jamais vraiment cessé d'avoir la cote. Avec une pointe d'ironie, Pete Shelley (qui sait de quoi il retourne puisqu'il fut rien moins qu'un des Buzzcocks) aime à dire: « Le punk est ce que donne un sous-heavy metal mal joué... »

Cependant, aux États-Unis, plus encore que le concert d'adieu des Sex Pistols au Winterland, c'est Damned qui marque les esprits, d'abord en se mêlant aux Weirdos et Screamers locaux, ensuite en indiquant la voie de la surenchère en matière de vitesse d'exécution des morceaux. Une voie dans laquelle moult groupes améri-

cains s'engouffrent les premiers, tête baissée, et une leçon retenue par les piliers du hardcore naissant, parmi lesquels Bad Brains et Minor Threat avant que – du black metal émergeant de Venom au jazzcore de John Zorn (inspiré par Napalm Death) – beaucoup ne s'y mettent, jusqu'à aujourd'hui encore.

Sans les Pistols, comme sans les Ramones (qui ne l'oublions pas assurèrent des premières parties de Black Sabbath en 1978), c'est-à-dire sans ces pionniers du punk anglais et américain sonnait temporairement le glas d'une certaine virtuosité tournant en rond, il n'y aurait probablement pas eu de hardcore – et donc de Germs, Big Black ou Black Flag – même si la situation engendrée par la politique reaganienne, en ayant échauffé les esprits, n'est pas non plus étrangère à l'émergence d'une génération en colère. Parmi les groupes punks, certains revinrent étrangement aux *power chords* et à une amorce de guitare *lead*. C'est exactement ce qu'osèrent – encore eux – les Damned, au risque de s'inscrire en porte-à-faux vis-à-vis du mouvement dont ils constituaient pourtant un des fers de lance: c'est en tout cas ce qu'offre à entendre Brian James sur leur premier *single*, alors que celui-ci avait été présenté par les Anglais comme le fruit de leurs Ramones à eux. Pour les puristes, il ne s'agira ni plus ni moins que d'un crime de lèse-majesté, amplifié par les airs rétro de vampire teinté de fard de leur chanteur, et accrédité – lorsqu'on l'interroge – par Thurston Moore de Sonic Youth: « Quand on a écouté Damned pour la première fois, c'est-à-dire juste après avoir pris connaissance des Ramones, on s'est sérieusement demandé s'il n'y avait pas trahison, quelle qu'ait pu être la cote du groupe par ailleurs, et cela en raison de la guitare de Brian James tissant des choses qu'on croyait appartenir à une période révolue. » D'ailleurs, un groupe hardcore comme les Wipers qu'adulait Kurt Cobain, sur « So Young », « Romeo », « Now Is The Time » et « Doom Town », ne se privera pas non plus de « tricoter » des entrelacs de guitares, annonçant même – dès 1983 – ce à quoi Sonic Youth finira par succomber à partir de *Daydream Nation*, cinq ans après ! Sans compter que des solos

de guitare zébreront la fin de la face A du brutal *Land Speed Record* d'Hüsker Dü! Assistions-nous déjà au retour des grosses guitares, assorties de solos? Oui, certainement...

Et en dessinent les prémices, outre les Dead Boys et son guitariste *lead* Cheetah Chrome, les Dictators, qui, très tôt et pour tout dire quasiment dès l'origine du punk si ce n'est un peu avant, ont joué une musique musclée, avec force guitares très clairement influencées par le hard rock. Ce ne seront pas les seuls... Aux côtés de Patti Smith, Lenny Kaye a su faire honneur à ses pairs, tandis que *Marquee Moon*, le premier album de Television, offre de subtiles harmonolodies au diapason d'influences allant de Fred "Sonic" Smith (MC5) à Roger McGuinn (Byrds). Robert Quine, au sein des Voidoids de Richard Hell, annonçait quant à lui les accords psychédélics qu'il inventerait sur certains disques de Lou Reed. Ce qui veut dire que les Sex Pistols n'auront donc pas eu totalement raison des guitares telles qu'elles avaient été jouées avant eux. Qu'ils ont juste remis en cause une certaine forme de fascination idiote pour la virtuosité et les clichés pouvant y être attachés. Encore que dans les années quatre-vingt-dix, un guitariste expérimental aussi influent que le Japonais Makoto Kawabata, leader d'Acid Mothers Temple, a confié combien Ritchie Blackmore de Deep Purple, au même titre que le compositeur contemporain allemand Karlheinz Stockhausen, avait eu une influence déterminante sur son travail – offrant ainsi du grain à moudre, et d'éventuelles reconsidérations en perspective.

LA NOUVELLE VAGUE DU HEAVY METAL ANGLAIS

Dans sa participation à la confection d'une identité musicale anglaise, le punk a été plus qu'important, parce qu'il a su prolonger le travail entamé par les groupes chers au cœur des Mods. En secouant l'ensemble du milieu du rock, et en s'insurgeant contre le glamour excessif des aînés, ce mouvement a également favo-

risé l'émergence d'une nouvelle vague de heavy metal aux accents frustes et sauvages. Ce n'est pas un hasard si le premier album officiel de Motörhead sort l'année où *Damned* est lancé, en 1977. Fort de son passé de roadie auprès de Jimi Hendrix comme de son expérience au sein d'Hawkwind, Lemmy Kilminster, le leader de Motörhead, n'a d'ailleurs aucun mal à s'imposer comme le dur qu'il est, tatoué aux mots de « *Born to Lose* » que Johnny Rotten et Sid Vicious pourraient lui envier. D'un coup d'un seul, grâce à ce groupe, le fossé séparant le punk du meilleur du rock dur des *seventies* est franchi, à force d'érailllements, de fureur et de décibels que Black Sabbath et Judas Priest ont avant lui inventés. Fruits d'une indéniable intégrité, les impitoyables *Overkill*, *Bomber* et *Ace Of Spades* augmenteront la pression et laisseront K.-O.

Malgré l'inflation galopante du chômage en Angleterre, toute une génération de fans de hard retrouve confiance grâce au punk. Ce dernier a fini par agir comme un catalyseur, démontrant qu'il est possible de monter sur scène afin de faire un maximum de bruit si l'on en a la volonté. C'est exactement ce que feront les Tygers Of Pang Tang, ou Raven, fiers d'influences aussi populaires que Slade, Status Quo et profitants de la mise sur pied de labels indépendants spécialisés tels Heavy Metal, Ebony et Neat Records. Parmi cette scène, Iron Maiden gagne d'emblée les faveurs de la critique et du public. Au mouvement naissant, Geoff Barton, dans les colonnes de *Sounds*, donne le nom de New Wave Of British Heavy Metal résumé par l'acronyme NWOBHM.

Sans se départir de l'aspect gothique et théâtral d'un Judas Priest, dès 1982, Iron Maiden (dans sa formation incluant le chanteur Paul Di'Anno) impose un style fait de guitares très rapides à l'unisson. Également héritier des aspects shakespeariens de *Damned* et Siouxsie And The Banshees, Iron Maiden n'hésite pas à puiser dans ce fonds commun à l'inconscient collectif britannique, tatoué au fer-blanc par l'ambiance des films d'horreur de la Hammer. Le pont-levis est baissé: Saxon, Def Leppard, les

ainés Judas Priest (trionphant avec le bien nommé *British Steel*) et des dizaines d'autres combos (parmi lesquels les moins connus Diamond Head, Holocaust, Savage et Blitzkrieg que Metallica reprendra tous) partent dès lors à l'assaut d'un public conséquent ne demandant qu'à succomber. Au début tout au moins, aucun groupe n'oublie qu'il vient des couches populaires, et les messages politiques cohabitent encore avec la glorification des Dieux du metal. Pour preuve, la pochette du quatre titres « Sanctuary » d'Iron Maiden exhibe Margaret Thatcher tuée à l'arme blanche par Eddie, la créature emblématique du groupe (c'est à ce titre qu'elle sera censurée). Alors que les fondations de la NWOBHM ont été correctement consolidées, et en attendant la conquête du marché américain, il ne manque plus qu'un magazine dévoué à sa cause : ce sera *Kerrang!*, au départ supplément gratuit de *Sounds* consacré au succès inattendu du metal. La segmentation de la presse spécialisée est ainsi née, qui va par exemple donner lieu, chez nous, à une avalanche de titres dont *Enfer Magazine*, *Hard'n'Heavy* et *Rage* – ou plus récemment *Vs* et *Noise*, de loin les plus ouverts.

Probablement n'y aurait-il pas eu de power metal sans NWOBHM. Signé de l'autre côté de l'Atlantique par l'Américain Metallica, l'album *Kill'em All* (1983) redistribue les cartes, en densifiant un son encore plus saturé, et en jouant à une vitesse taxée à l'époque d'inhumaine. On parle de speed metal (sous-genre précurseur du power metal de Sepultura dans les années quatre-vingt-dix), et il ne s'agit pas encore de plaire aux radios ou à MTV. Innover veut encore dire quelque chose chez ces futurs gros vendeurs. *Fistful Of Metal* d'Anthrax, par exemple, fouille dans le même sens : la batterie se fait encore plus agressive ; la vitesse du jeu instrumental étourdit. Le concept est si bon qu'il s'exporte jusque chez les Danois Mercyful Fate qui, avec *Mellissa*, signent un fascinant classique aux grognements solennels dont sauront se souvenir, d'un côté, le death de Morbid Angel et Cannibal Corpse, et de l'autre, le black metal d'Emperor.

LAND OF SPEED: LA RAGE AU VENTRE, LA VITESSE AU CORPS

Léger retour en arrière, au tout début des années quatre-vingt, sur le sol américain... À partir du punk finit par émerger un « noyau dur » – dit « hardcore » – correspondant à un mouvement sans précédent dans la musique populaire. Un mouvement englobant toute une famille de groupes dont certains vont percer, tandis que d'autres – la plupart – demeureront underground. Éparpillée sur l'ensemble des États-Unis, cette communauté s'insurge contre le conservatisme du punk en radicalisant davantage son propos, et politiquement, et musicalement, jusqu'à franchir un point de non-retour. En effet, il s'avère urgent de stopper l'hémorragie du punk, d'endiguer la dilution de son cri de révolte lié à l'autodestruction de ses quelques leaders d'opinion.

Historiquement parlant, l'acte de naissance du hardcore est scellé par « I Hate The Rich » des Dils, originaires de San Diego: joué à toute vitesse, ce morceau précurseur de 1977 ne comporte qu'une minuscule amorce de mélodie. Annonceur de centaines d'autres se caractérisant par leur brièveté, celui-ci se révèle *a posteriori* symptomatique des canons du genre, à savoir: ce qui est court ne peut être propulsé qu'à fond afin de viser à l'efficacité maximale; le cri remplace le chant; aucune concession mélodique n'est de mise.

Politiquement, deux personnalités – surtout – se détachent. À San Francisco, Jello Biafra, des Dead Kennedys, s'en prend au politicien Jerry Brown sur le cinglant « California über alles », un titre sans compromis, sorti en 1979 et taxant ce gouverneur de « Führer » mégalomane. Du côté de Washington, la scène n'est pas en reste non plus: monté la même année par Ian MacKaye, Teen Idles, en plus d'être à l'origine du label culte Dischord, constitue la matrice du mythique Minor Threat. Leur premier EP, « Straight Edge », définit une « ligne stricte » volontairement conflictuelle, véritable

idéologie construite, à la différence du punk, contre le mode de vie hippie : drogue et alcool sont par exemple bannis, et l'on préconise le régime végétarien. Musicalement, jamais auparavant tel tempo n'avait été soutenu, ce dont on peut se faire une idée grâce au document filmé en 1982 au Buff Hall, dans le New Jersey. Du côté de Boston, dans le Massachusetts, la cadence s'accélère encore, préfigurant le grindcore de Napalm Death, et plus le mouvement touche à sa fin, plus il se teinte de metal. Au point que Sepultura, Machine Head, Living Colour et Faith No More reconnaîtront son influence, et que Slayer enregistrera un disque entier de reprises hardcore.

L'histoire du hardcore, une fois lancée, trouvera sa résolution dans une ouverture progressive à d'autres tendances, donnant lieu à une multiplicité de sous-genres et d'excroissances. Certes, emmené par un bassiste (Mike Watt) s'étant formé en reprenant « Great White Buffalo » de Ted Nugent comme Black Sabbath et Alice Cooper avant d'intégrer la reformation des Stooges, les Minutemen ne jouent quasiment que des morceaux d'une poignée de secondes. Mais d'autres, dont Hüsker Dü parmi les plus intéressants, après avoir pourtant procédé de la même façon que leurs camarades sur le bien titré *Land Speed Record*, se sont attelés au développement de circonvolutions vénéneuses et autrement plus complexes dont *Zen Arcade* représente l'apogée. D'une importance équivalente, Big Black déblayera le chemin de Rapeman puis Shellac, tous trois ayant été fomentés par celui qui deviendra l'un des producteurs et ingénieurs du son les plus demandés du rock indépendant : Steve Albini. Toutes ces formations, avec leurs riffs anguleux terrifiants et leurs bribes de mélodies désespérément braillées, donneront aussi bien naissance à Morbid Angel qu'à Nirvana. Un tour d'horizon du hardcore ne peut être complet sans faire allusion à Greg Ginn de Black Flag, un fan de Blue Cheer sans qui le label SST n'aurait jamais existé, cette enseigne n'ayant hébergé rien moins que Dinosaur Jr., Saint Vitus et Hüsker Dü.

DU GRUNGE AU STONER: L'OFFENSIVE DU HARD SUR LE ROCK INDÉ

Au moment de la sortie de *Bleach*, en 1989, Nirvana fait le point sur ses influences musicales et cite notamment le hard rock, Slayer et les Stooges. Si leur leader, Kurt Cobain, n'a jamais caché sa passion pour la pop comme pour le folk des années trente et le rock indé, ce sont toutefois Led Zeppelin et Black Sabbath qui – plus que quoi que ce soit d'autre – scelleront l'amitié entre Kurt Cobain et le bassiste Krist Novoselic, ce dont témoigne un hommage transparent à Robert Plant, Jimmy Page et Aerosmith sur « Aero Zeppelin », un titre compilé sur *Incesticide*. Sans compter que Dave Grohl, qui allait rapidement devenir leur batteur attitré, avait été pressenti dans le cadre d'une éventuelle reformation de Led Zeppelin, en remplacement de John Bonham. Quant à cette vénération des groupes originaires de Birmingham dont fait preuve Nirvana, elle fut également partagée par Soundgarden, un autre pilier du grunge. Saint Vitus (l'un des principaux fondateurs du doom) marquera également le trio de Seattle, ainsi que quelques-unes des réalisations du label SST, au rang desquelles celles d'Hüsker Dü et des Screaming Trees. D'ailleurs, le succès de certaines formations indépendantes au gros son (Fugazi et Jesus Lizard par exemple) ne sera consécutif qu'à celui de Nirvana, qui saura donner un coup de pouce à l'un des groupes les plus heavy de sa génération, à savoir les Melvins que Kurt Cobain fait signer par Atlantic et dont il produit *Houdini*, par amitié pour leur leader Buzz Osborne.

Quasi au moment de sa naissance, la scène grunge s'est retrouvée associée au label Sub Pop, enseigne artisanale remarquée grâce à la compilation *Sub Pop 100* regroupant entre autres Sonic Youth, Steve Albini et Scratch Acid. En 1988 sortent coup sur coup les actes fondateurs du genre: *Sub Pop 200*, une seconde compilation, et les *singles* « Touch Me I'M Sick » de Mudhoney et « Love Buzz / Big Cheese » de Nirvana. En juin 1989, le sombrement

hard *Bleach* paraît en même temps que le séminal opus éponyme de Mudhoney. Servie par une production nerveuse, la rage d'en découdre s'y révèle maximale, qui ouvre d'ores et déjà la porte aux millions d'exemplaires écoulés de *Nevermind*, avant un ultime retour aux sources en compagnie du producteur Steve Albini. Reste que Screaming Trees, Mudhoney, Soundgarden et Nirvana – entre autres – entérineront tous un certain retour à une forme de hard aux riffs beaucoup plus lents que ceux auxquels s'adonnent les nouveaux rebelles du metal marqués par Venom, qu'il s'agisse de Slayer ou Morbid Angel. Mais aussi qu'en accaparant les médias, le grunge a participé à écarter quantité de groupes obnubilés par le hard originel. Parmi les meilleurs, Saint Vitus du génial Wino (The Obsessed, Spirit Caravan), Earth et Gore sont alors passés totalement inaperçus, sauf des spécialistes. On ne les redécouvre qu'aujourd'hui, grâce au regain d'intérêt qu'a généré la politique de rééditions initiée par le label de Sunn O)))

À la base, même s'il revêt bel et bien une réalité, le stoner – comme la plupart des sous-genres affilés au rock – est une étiquette commerciale. Celle-ci recouvre une musique de « défonce » revenant des précurseurs comme Black Sabbath (encore eux!), Hawkwind ou Blue Cheer. Tous les groupes s'y adonnant ont en commun un son grave, massif, agrémenté de solos déviants à base de fuzz et de wah wah. Même si l'on peut aisément faire remonter la généalogie du genre aux années quatre-vingt et à Saint Vitus en particulier, ce n'est qu'à partir de 1997 que ce terme fait florès, c'est-à-dire au moment de la sortie de *Burn One Up! Music For Stoners*, une compilation concoctée par le label Roadrunner, et regroupant entre autres Sleep, Cathedral, Karma To Burn et Queens Of The Stone Age. D'emblée, le lien avec le grunge paraît évident. D'ailleurs, le fait que Dave Grohl, batteur de Nirvana, ait joué avec Queens Of The Stone Age, et qu'il ait mis sur pied Probot avec des membres de The Obsessed et Trouble, suffit à le prouver. Pour autant, le stoner demeurera underground et ne rencontrera qu'un modeste succès lié à l'émergence du label Man's

Ruin, emmené par le graphiste Franz Kozik qui lui donnera une identité. Finalement, Kyuss, formation pourtant emblématique du genre, ne sera largement reconnue à sa juste valeur qu'après que deux de leurs membres, Josh Homme et Nick Oliveri, aient été remarqués au sein de Queens Of The Stone Age. Cela malgré des concerts mythiques donnés au milieu de nulle part, dans le désert, grâce à des groupes électrogènes: une formule que Josh Homme peaufinera au studio Rancho de la Luna, près de Palm Springs, dans le cadre des fameuses *Desert Sessions* qui verront défiler de prestigieux invités, dont PJ Harvey. Pour autant, il ne faudrait pas oublier Monster Magnet, Corrosion Of Conformity et Down, qui tous offriront ses lettres de noblesse au stoner, tout en ménageant une brèche aux récents El Caco et Colour Haze qui perpétuent une certaine idée du rock.

DU BLACK METAL AU DRONE DOOM, EXPÉRIMENTER PREND LE DESSUS

Longtemps le milieu du metal pur et dur demeura aussi codifié que ceux du jazz et du blues. Ne pas faire ses classes dans les clubs, jusqu'à une certaine époque, paraissait inenvisageable. On se devait d'y jouer le plus souvent possible, jusqu'à être repéré puis signé par un label. En pleine New Wave Of British Heavy Metal, et en opposition totale avec Tygers Of Pan Tang et Raven, Venom s'impose à la vitesse du son comme un groupe de teignes, directement surgi de son local de répétition après avoir grillé toutes les étapes, et des entrailles duquel surgira rien moins que le black metal. Sans trop savoir pourquoi, sinon qu'ils s'insurgent contre le conformisme ambiant des leurs et donc de ceux que défend l'omnipotent *Kerrang!*, Venom part en guerre, fort d'une imagerie occulte versée dans un satanisme encore assez peu développé au regard de ce qui va suivre, plus tard et dans d'autres contrées. Plus que leur ironique glorification de l'empereur Caligula, ce sont paradoxalement leurs limites techniques qui s'avèrent innovantes. C'est parce que la section rythmique paraît incapable de maintenir le tempo

que les enregistrements en studio sont invariablement noyés par la réverbération et la distorsion. Si l'on associe le rendu convainquant de ces effets à une vitesse d'exécution plus qu'honorable, on obtient un long hurlement saturé qui fit date; un son sale, chaotique, poisseux et parsemé de larsens, qui deviendra notamment une des composantes du sludge. *Welcome To Hell*, dans les bacs des disquaires dès 1981, puis le justement nommé *Black Metal* l'année suivante, malmènent un public dont les oreilles n'attendaient rien d'autre que ce mélange nihiliste de haine, de souffrance et de fatalité qui, au fil des ans, saura se faire de plus en plus subtil jusqu'au quasi-animisme de *Wolves In The Throne Room* dans les années deux mille. À bien des égards, l'aspect lo-fi de ces tentatives méritoires délivre des vibrations excitantes comme chuchotées par la Bête en personne, depuis les Ténèbres elles-mêmes. Dès lors, une large frange du metal ne tardera plus à reprocher au christianisme d'avoir substitué au paganisme une religion mièvre; ne lui reste plus qu'à apprendre l'alphabet de l'éclair...

Plutôt que de dérouler l'histoire menant du thrash metal de Slayer à l'isolationnisme de Xasthur, ce dont se charge notamment la liste d'albums commentés faisant suite à cette préface, il paraît plus intéressant d'en faire ressortir composantes et influences, et de chercher ailleurs que dans ce qui a déjà été dit par les ouvrages majeurs, comme *Sound Of The Beast*, *L'Histoire définitive du heavy metal* d'Ian Christie, d'autant que ce volumineux pavé, en matière de black metal et de doom, se révèle quelque peu dépassé, voire réactionnaire. Car depuis un fameux article d'Edwin Pouncey titré *Subterranean Metal* et publié en 2005 par *Wire*, un mensuel britannique pointu consacré aux musiques innovatrices, beaucoup d'encre a coulé, entre autre relayée par Julian Cope, Thurston Moore, Byron Coley et le magazine français *Noise*. En résultent des analyses à l'opposé des propos d'Ian Christie consacrés au black metal, qu'il résume lui-même ainsi: « Le black metal est un produit égocentrique de la sous-culture metal, sans message ni critique de la société au-delà d'une attitude simplement

hostile. » Assertion quelque peu rapide, même si pas totalement fautive dans certains cas, suivie d'une dénonciation des « bruits de machine à coudre » et « des percussions en carton mouillé » inhérents au genre, avec Mayhem pour cible, dont le premier EP – soit dit en passant – est introduit par un court morceau ayant été commandé à Conrad Schnitzler, un musicien de premier plan passé par Tangerine Dream et Kluster ! Le black metal serait donc issu d'un milieu de « bourrins » (il n'y a qu'à écouter *Dagonite* de Brown Jenkins afin de se faire une idée de la virtuosité qui peut y être développée à la guitare). Nous voici donc revenus en arrière, en plein obscurantisme : comme si Luigi Russolo n'avait jamais écrit *L'Art des bruits* ; comme si *Metal Machine Music* de Lou Reed ne pouvait être pris au sérieux ni même interprété par un ensemble contemporain ; comme si le punk n'avait servi à rien ; comme si le rock garage ne possédait pas son charme ; comme si la lo-fi n'avait rien remis en question ; comme si la musique minimale, répétitive et l'avant-garde du free rock néo-zélandais (Gate par exemple) n'avaient jamais existé ! Dans l'univers d'Ian Christie, le *Live In Leipzig* de Mayhem ne peut effectivement trouver sa place, pas plus que les enregistrements réalisés en autarcie par Xasthur ou le merveilleux *Hildskjalf* gravé par Burzum dont le seul membre, Varg Vikernes, a d'ailleurs finalement renié toute appartenance au black metal.

Peu importe si Venom, comme Bathory d'ailleurs, n'a pas véritablement conscience de ce dont il accouche. En matière de rupture, à un moment donné, ces deux groupes représentent la seule alternative possible face à un Def Leppard ne songeant qu'à se positionner dans les *charts*, rupture parfaitement incarnée par l'absence d'ambiguïtés d'un titre comme « Live Like An Angel, Die Like A Devil ». Pourtant, ces deux formations séminales ne se reconnaissent dans aucun de leurs suiveurs, pas plus dans Mayhem que dans Darkthrone qui poussent leur logique encore plus loin.

Revenons à cet article de *Wire*... Quasiment le premier, il ne s'intéresse qu'à la musique, laissant volontairement de côté les éventuelles composantes psychologiques d'un tel radicalisme, comme les quelques faits divers sordides entourant le black metal. S'y mêlent des sous-genres complémentaires, dont le death, le stoner, le grindcore, le sludge et le doom ; des groupes comme Black Sabbath, Blue Öyster Cult, Napalm Death, Carcass, Morbid Angel, Swans, Earth et Sunn O))) y dessinent une filiation évidente ; une liste d'une quinzaine d'opus commentés (enregistrés par Abruptum, Goatsnake, Khanate, Corrupted, Ulver, Leviathan, etc.) insiste sur les liens qu'entretiennent ces musiques hardcore avec certains trublions de l'avant-garde, tels Peter Rehberg, Kevin Drumm, Russell Haswell, Merzbow, Masonna, Zeni Geva, Noxagt et John Zorn. Ce que ce texte met avant tout en évidence, c'est la manière dont procède le metal extrême : par accumulation, agrégation, agglutination de masses sonores – c'est-à-dire exactement comme My Bloody Valentine réalisant *Loveless*, ou Charlemagne Palestine composant au piano à partir d'une méthode de son cru : le *strumming* (en français : « martèlement »). Pour peu qu'il écoute cette musique à un volume confortable, l'amateur d'expérimentations sonores, si l'on ajoute que les guitares (quand il y en a) sont la plupart du temps accordées plusieurs tons au-dessous, et que les fréquences basses résonnent jusqu'à laisser bourdonner les harmoniques, comprendra ce que cette musique doit aux *Drift Studies* de La Monte Young comme aux blocs de sons inventés par Phill Niblock. Nombre de musiciens actuellement versés dans le metal ne sont pas des idiots ! Beaucoup connaissent et vénèrent la *drone music* de Tony Conrad, certains même s'adonnent à des pratiques de ce genre (comme Oren Ambarchi, invité régulier de Sunn O))), tandis qu'un musicien comme Dylan Carlson, leader d'Earth, s'avère très ouvert et confie parmi ses disques de chevet la B.O. qu'a réalisée Neil Young pour *Dead Man*, le film de Jim Jarmusch, et la trilogie *Starless And Bible Black / Lark's Tongues In Aspic / Red* de King Crimson (Dylan Carlson, qu'on sait avoir

été proche de Kurt Cobain jusqu'à l'influencer, a d'ailleurs longtemps joué assis pour faire comme son idole Robert Fripp).

À nouveau, peu importe que les membres de Venom soient des crétiens inconscients ou pas: le milieu du metal extrême, qui découle incontestablement de leur premier opus, quand il est intéressant et sait éviter certains travers caricaturaux, paraît avoir instinctivement compris, à l'instar d'un La Monte Young, que la musique puisse – *aussi, surtout et littéralement* – être l'incarnation de l'âme du monde. On pourrait ajouter, que même sans jamais y parvenir, elle se doit de tendre vers les durées intemporelles de l'au-delà. Le black metal comme le doom, si on veut véritablement les comprendre, doivent s'envisager comme des rituels magiques, c'est-à-dire comme un art de l'invocation pouvant offrir une forme à un monde immanent, faire surgir des fantômes et des forces en suspension dans le monde réel. C'est le sens même de ces voix gutturales et hurlées, que beaucoup trouvent insupportables parce qu'ils ne savent comment en faire l'expérience: elles donnent corps à la possession. Le black metal, indubitablement, c'est le monde magique des esprits qui vit et qui vibre, mêlé à la mythologie païenne; un monde en appelant à des sensations très anciennes, liées aux forces telluriques d'univers pré-rationnels d'avant la science. L'inintelligibilité des paroles, lorsqu'elles sont criées, est voulue: l'auditeur se doit de créer ses images, de prolonger ce qui est offert à écouter, de le déployer en lui et de le laisser résonner. Sonder notre univers mental: voilà de quoi il retourne. Avec le black metal comme avec le doom d'ailleurs, il s'agit d'activer la mémoire engloutie de nos sens, d'aller au plus loin, au plus ignoré. D'accéder à une vérité au-delà des mots, d'interroger les limites de la perception. D'envisager le monde dans toute sa complexité et d'en repartir. De s'éveiller à l'obscurité, d'ouvrir sa part d'ombre au grand jour. Tout en comprenant que l'invocation elle-même puisse primer sur ce qui est invoqué. On dit souvent que le black metal, comme le doom, sondent les abysses. Cela est certes exact. Cependant il ne s'agit pas que de ça. Stephen

O'Malley, de Sunn O))) , à propos de *Black One*, insiste : ce qui en émane, *in fine*, c'est paradoxalement du bonheur. Et plutôt que d'évoquer le côté *a priori* sombre de cette œuvre, il préfère en parler comme d'un hymne à la joie qui agirait comme un miroir et transcenderait les émotions. Pour avoir éprouvé ces sensations, on confirme – et croyez-le sur parole...

ET ALORS?

Voici, *grosso modo*, où en est le metal, aujourd'hui, en 2010. Les diverses incarnations des deux seuls membres permanents de Sunn O))) (Thorr's Hammer, Khanate, KTL, Ginnungapap, Lotus Eaters, Æthenor, The Burial Chamber Trio, le label Southern Lord, etc.) ont démontré que le milieu du metal extrême a tout d'une communauté underground, comme ceux du noise et du free jazz avec lesquels il se trouve parfois associé (citons l'intégration de Julian Priestner, tromboniste entendu chez les jazzmen Herbie Hancock et Sun Ra, aux côtés de Sunn O))). Cette communauté compte aujourd'hui une foule de personnages créatifs et très (ré) actifs, démontrant – si besoin est – que les barrières volent enfin en éclats. C'est exactement ce que MC5 appelait de ses vœux, dès 1969, avec *Kick Out The Jams* dans lequel était – justement – repris Sun Ra... Comme quoi les musiques « hard » et « heavy » s'avèrent beaucoup plus perméables aux influences extérieures que ses détracteurs ne l'imaginent.

ZERO TOLERANCE FOR SILENCE

À Dickie Peterson (1946-2009).
Aussi à Scott Weinrich, alias Wino.