

Université Paris VIII - Saint Denis
U.F.R Arts, Philosophie et Esthétique
Département de Musicologie

Année Universitaire
2003-2004

LE METAL

Etude d'un genre ambigu, extrême, et protéiforme

Par David MOUSSION

*Mémoire de DEA de Musicologie préparé sous la direction de
M. Jean-Paul OLIVE, Professeur à l'Université Paris VIII.*

« A la question "Comment peut-on écouter de la musique contemporaine et du thrash par exemple ?" Je réponds : "Avec les oreilles...". »

Médéric Collignon, *Jazz Magazine*, 24 février 2004.

LE METAL

Etude d'un genre ambigu, extrême, et protéiforme

Université Paris VIII - Saint Denis
U.F.R Arts, Philosophie et Esthétique
Département de Musicologie

Année Universitaire
2003-2004

LE METAL

Etude d'un genre ambigu, extrême, et protéiforme

Par David MOUSSION

*Mémoire de DEA de Musicologie préparé sous la direction de
M. Jean-Paul OLIVE, Professeur à l'Université Paris VIII.*

Remerciements

Tout d'abord, nous tenons à remercier Jean-Paul Olive, notre directeur de recherches, pour avoir accepté ce sujet sans a priori, avec ouverture d'esprit, et pour l'avoir suivi avec intérêt, critique, discernement, et un sens de l'humour souvent le bienvenu...

À un certain nombre de professeurs et élèves de Paris VIII vont également nos pensées, pour leur disponibilité, leur intérêt envers notre sujet, leurs échanges, et surtout pour les pistes et réflexions que ceux-ci ont pu faire émerger au cours de notre travail.

Enfin, nos derniers remerciements s'adressent à quelques amis, qui par leur aide ou leur soutien ont contribué au bon déroulement de cette recherche : Erwan Begoc, Benjamin Bossone, Matthieu Métois, Nicolas Métois, Rodrigue Vrignaud.

Introduction

L'analyse des « musiques populaires modernes » a toujours été plus ou moins un motif de litige dans les milieux académiques et universitaires : perçues longtemps comme des sujets peu dignes d'intérêt, voire nuisibles à un équilibre hiérarchique implanté dans ces milieux depuis fort longtemps, elles ont par ce fait souvent été occultées et délaissées au profit d'autres thématiques jugées plus conventionnelles, considérées plus à même d'être examinées. Il semblerait aujourd'hui que cette appréhension soit surannée : en effet, de plus en plus d'études sur ce thème éclosent et dévoilent progressivement l'intérêt de telles investigations, permettant ainsi de mieux comprendre les particularités qui régissent ces différents courants. De plus, ce mépris, voire cette peur envers ces musiques, s'estompent sous un argument de poids brandi par nombreux chercheurs de la nouvelle génération : les lieux d'intelligence ne peuvent se permettre d'évincer des secteurs d'investigation à cause d'a priori sociaux. Tout est analysable, mesurable, et peut renseigner d'une manière globale sur l'Humain : en ce sens toute investigation de tout secteur est utile. Nous ne sommes que des maillons de la chaîne qui analysons de semblables maillons pour paraphraser Nietzsche (*Humain, trop humain*), ainsi nous contribuons au décryptage d'un ensemble plus grand qui est contenu par, et qui contient l'Humain.

« Ecouter du hard-core ET Luciano Berio n'est pas une attitude post-moderne, mais une réalité moderne. » déclare L.L. de Mars¹, artiste contemporain touche-à-tout et décomposeur du présent, piochant chez les punks, la musique industrielle, ou John Cage, collaborateur occasionnel du G.R.M. Nous aurions pu tout autant citer Matthieu Metzger² pour illustrer ce syndrome d'« ouverture d'oreille et d'esprit », propre semble-t-il à cette nouvelle génération dont nous faisons partie : en somme, l'implication dans un domaine tel que le nôtre n'implique pas le rejet de spécialités qui lui sont extérieures. Cela est vrai dans un sens si l'on considère nos propos ci-dessus, mais aussi dans l'autre : des compositeurs de musique « savante » contemporaine de la dernière ou avant-dernière génération – tels Philippe Hurel (avec le Rock, le Jazz ou le Funk), Frédérick Martin (avec le Black-metal), ou encore Fausto

¹ Extrait du livret du CD *More Opera* (Opéra acousmatique en 1 acte et 7 scènes, 1993), Produit par K'D M éditions, 1997.

² « Comme tous les amoureux (dont nous faisons aussi partie) de la musique « savante » contemporaine, du Free-jazz, du Rock, comme les Modernes faisant le pied de nez aux Anciens, nous défendons une culture récente mais déjà aboutie, capable de susciter plaisir et intérêt intellectuel. », dans l'*Avant-propos* du mémoire de Matthieu Metzger (cf. référence dans la Bibliographie)

Romitelli décédé récemment (avec le Rock psychédélique) – ne renient pas leurs affinités et intérêts vis-à-vis de ces musiques dites « populaires » qui sont liées à nos contrées occidentales. Il semble ainsi, au travers de cette évolution, qu'il y ait de moins de moins de "manières" à faire, en d'autres termes que l'on puisse, pour reprendre le discours de L.L. de Mars, revendiquer des affinités et connaissances au premier abord divergentes, sans besoins de justification quelconque, en somme que l'on puisse *oser exhiber la musique que l'on aime*.

Dernière phrase qui nous amène au constat suivant : la plupart des études sur le Rock, la Techno ou le Rap ont été effectuées par des personnes ayant de notables affinités avec ces musiques. Ce fut aussi le cas pour les premières véritables études sur le Rock dans les années 60³, ou sur le Jazz à ses débuts, études qui tentaient de faire contrepoids aux premières analyses pamphlétaires et subjectives qui tentaient de noyer le poisson alors qu'il commençait juste à barboter. En ce sens, nous ne cacherons pas ici notre affinité avec la musique Métal qui est ici l'objet de notre étude. Ayant été sensibilisé dans les débuts de notre adolescence à cette musique radicale, et si nos souvenirs sont bons soufflé lors de notre première écoute par la violente énergie qui s'en dégageait, nous avons toujours plus ou moins gardé une oreille sur son évolution, sur cette partie de notre être qui nous avait ouvert les portes du *sensible*, comme d'autres conservent un tel penchant vis-à-vis de leur folklore natal, à la différence que le nôtre semblait moins commun et qu'il était parfois regardé d'un œil circonspect...

Jusque dans nos études de musicologie, et à notre grande surprise à vrai dire, notre passion adolescente trouva résonance : des classiques, des jazziers, n'étaient pas étrangers à cette culture, les débats étaient animés autour de ce sujet, et parfois même dégageaient quelques voies de réflexion intéressantes. Petit parcours dans notre intimité pour en arriver à un autre, celui-ci décisif : nous sommes en Maîtrise et les étudiants au CAPES ont pour la première fois quelques cours sur les « musiques populaires modernes » en vue d'un possible extrait musical de ce type à leur examen ; nous y assistons par curiosité, et constatons avec force le fossé qui sépare les "classiques" des "électrisés" : des notions banales pour toute personne ayant côtoyé quelque peu les « musiques amplifiées » sont totalement inconnues des "classiques", ce qui correspondrait par exemple à ne pas connaître les familles d'instruments composant l'orchestre symphonique en musicologie (et ce qui serait *a priori* mal considéré chez un étudiant de cette discipline). C'est notre premier constat, celui-ci nous dévoilant alors l'ampleur du travail à mener dans ce domaine. Le deuxième est le suivant : fin de l'année scolaire 2003, deux mémoires de Maîtrise de musicologie sont soutenus à l'université de

³ Cf. à ce propos : Patrick Mignon, « Une histoire de la recherche sur le rock », in *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, coll. Vibrations, 1991, pp. 263-268.

Poitiers sur des thèmes inédits jusqu'ici, le Rock-progressif et le Métal.⁴ Les deux soutenances se suivent dans la même journée, dévoilent aux professeurs intrigués et aux étudiants curieux un univers apparemment peu connu, et nous confirme par ailleurs qu'il y a bien là une brèche ouverte, et qu'il est temps de s'y engouffrer.

Ce récit succinct, résumant nos observations et ainsi la naissance de notre désir d'analyse du domaine Métal, nous semblait important à relater dans cette introduction (peut-être par ce fait peu académique, mais n'oublions pas que nous traitons ici d'un sujet qui l'est tout aussi peu aujourd'hui encore ; à ce titre nous nous permettons quelques libertés), afin de fixer quelque peu l'essence de ce nouvel élan en marche (du moins en France, les Etats-Unis, l'Angleterre et l'Allemagne ayant dans ce domaine quelques longueurs d'avance), celui de l'analyse des « musiques populaires modernes », et par ailleurs plus particulièrement en ce qui concerne la musicologie (la sociologie l'ayant devancée depuis déjà quelques années). Nous allons à présent rentrer dans le vif du sujet, en présentant nos perspectives d'analyses, les angles d'approches qui nous ont semblé les mieux appropriés pour aborder ce terrain d'étude quasi-vierge, puis, enfin, nous exposerons le déroulement de ce mémoire.

Tout d'abord, nous avons voulu construire cette étude de telle manière qu'elle soit accessible et intéressante pour le néophyte en la matière, ce qui nous a semblé la moindre des choses pour un sujet ne comportant pas d'éléments faisant partie intégrante de la « mémoire collective » (en d'autres termes, si nous avions traité de Bach ou de l'Ecole de Vienne, nous aurions pu nous appuyer sur un savoir commun relatif à l'enseignement musicologique, ce qui n'est pas le cas ici). Cependant, le connaisseur du Métal pourra y trouver, nous l'espérons, quelques éléments pour mieux comprendre la musique qu'il chérit, et ainsi y trouver un recul sur son émergence et son évolution, ainsi que sur les socles qui la fondent. D'autre part, nous nous sommes restreint plus ou moins délibérément à quelques études spécifiques sur le Métal (*cf.* Bibliographie), il y en aurait peut-être eu quelques autres à examiner, mais nous avons préféré, lorsque cela était possible, nous référer à la matière première, ceci pour une principale raison : le Métal étant un sujet d'analyse récent, la réitération de l'ensemble des propos déjà écrits sur le sujet aurait été stérile ; notre connaissance du domaine étant égale aux autres chercheurs en la matière, nous avons préféré ici occulter certaines données afin d'établir un discours critique plus concis et, nous l'espérons, inédit sous certains angles. Par ailleurs, l'ensemble des aspérités qui forment le Métal étant nombreuses, nous en avons choisi quelques-unes parmi celles qui nous semblaient les plus importantes et intéressantes à

⁴ Nous faisons ici référence aux mémoires de Matthieu Métois et Matthieu Metzger (*cf.* Bibliographie)

examiner. Le but d'un mémoire de DEA étant, selon les directives académiques, d'élaborer un « état de la question du sujet », ainsi que de poser les problématiques inhérentes à un futur développement (celui de la thèse), nous avons essayé d'élaborer notre investigation en ce sens : ainsi les problématiques intrinsèques au Métal se dévoileront au fil de notre examen, lesquelles seront l'objet d'un regroupement et d'une dernière mise en lumière dans notre conclusion. Les prolégomènes à notre étude étant posés, il est temps à présent d'en dévoiler le plan et ses différentes perspectives d'approche.

En premier lieu, nous dresserons donc un portrait de cette musique, de son contexte d'émergence, et par extension des individus qui ont contribué à son évolution. D'autres éléments seront aussi abordés au cours de cette première partie, notamment ce fait intrigant et qui concerne le dédain populaire quasi-général vis-à-vis de cette musique (si l'on compare ce facteur avec par exemple d'autres « musiques populaires modernes »), nous essayerons par conséquent d'analyser les modalités de ce rejet. De l'autre bord, nous verrons également comment la "communauté" Métal s'avère particulièrement soudée vis-à-vis de ce mépris, et par ailleurs comment celle-ci révèle également des conflits en son sein. Une autre question, toujours d'actualité quant à elle, sera aussi soulevée : le Métal constitue-t-il une menace ? Nous établirons quelques chefs d'accusation imputés au Métal, et tenterons d'en éclaircir la part de vérité. Enfin, cette première partie se conclura par deux réflexions d'ordre esthétique et sensitif : la première portant sur le bruit, la seconde sur la violence, ces deux paramètres étant récurrents lors d'une qualification de la musique Métal.

La deuxième partie s'attachera aux éléments extra-musicaux qui forment le Métal. Ainsi, nous décrypterons le visuel qui l'entoure (codes de l'apparence, imagerie spécifique), les thématiques récurrentes abordées (avec présentation de quelques textes à l'appui), le rapport du corps à la musique (présentation et analyse de gestuelles telles le *pogo* et quelques autres du même type), et enfin nous terminerons cette partie par l'analyse d'un facteur particulier, celui de l'ambiguïté sexuelle dans le Métal, en somme du jeu sur les codes de la sexualité dans cet univers (de l'hypermasculinité à l'androgynie en passant par le Métal "doux").

La dernière partie sera quant à elle consacrée entièrement à l'analyse de quelques aspects musicaux. Tout d'abord par une présentation des instruments utilisés dans le Métal, par la mise en valeur de leurs spécificités de jeu dans ce domaine, ce qui nous amènera par extension à tenter de définir le « son » Métal. Deuxième grand point de cette troisième et dernière partie, nous examinerons un morceau spécifique de musique Métal – DREAM THEATER, « Metropolis Part. 1 » – et plus précisément son passage instrumental virtuose, afin

de dégager l'importance de l'élément rythmique dans cet extrait, et par extrapolation dans la plupart du genre Métal. Le dernier point abordé concernera une influence importante sur le Métal, influence d'une musique qui au premier abord en paraît très éloignée : nous examinerons ainsi l'héritage de la musique « Classique » et ses modalités de réappropriation dans le Métal.

PARTIE I

**LE METAL : PRESENTATION D'UN
GENRE MUSICAL PARTICULIER**

A) L'Émergence du Métal

Tout d'abord, présentons ce qu'est le Métal. En effet, cette musique encore relativement peu étudiée aujourd'hui révèle de nombreuses spécificités souvent occultées par les nombreux clichés véhiculés à son égard. C'est pourquoi nous allons tenter dans cette première partie d'en donner un aperçu le plus objectif possible. Pour cela, nous allons nous appuyer sur les quelques écrits de nature scientifique parus sur le sujet ainsi que sur d'autres sources moins "conventionnelles" – essentiellement des articles liés à Internet – qui par ailleurs abordent fréquemment des points intéressants plus ou moins éludés dans les premiers nommés. De plus, comme le note Fabien Hein⁵, la littérature du Net abordant notre sujet ainsi que celle de la presse spécialisée se révèlent abondantes, ce fait s'expliquant par l'engagement et la passion des acteurs du milieu Métal ; l'"institution", quant à elle, n'a porté son intérêt envers cette musique que depuis peu de temps.⁶ Nous allons donc tenter ici d'apporter notre contribution au décryptage de cette musique qui, nous l'espérons, éclairera toute personne souhaitant en savoir plus sur ce genre musical particulier.

Les différents aspects traités dans cette présentation de la musique métal vont être les suivants : tout d'abord une tentative de définition générale, afin de mieux comprendre les racines de cette musique, son évolution, le contexte social et politique d'où elle a émergé. Puis, un approfondissement de ce dernier point au travers d'une analyse de sa représentation, notamment une discussion sur la menace sociale et morale que le Métal semble parfois représenter, ainsi qu'un aperçu des acteurs de la scène métal, de ceux qui permettent son existence et qui la font évoluer. Une des spécificités de la musique métal étant l'appropriation manifeste des notions de bruit et de violence, nous aborderons bien sûr ces points, dont nous essayerons de mettre en évidence les particularités – avec l'aide notamment du célèbre

⁵ Cf. Fabien Hein, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal : histoire, cultures et pratiquants*, Paris, Mélanie Sèteun/Irma, coll. Musique et société, 2003, p. 15.

⁶ L'analyse des « musiques populaires modernes » se révèle ces derniers temps en plein essor (cf. notamment les deux numéros de la revue *Musurgia* consacrés à cet effet : *L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap*, *Musurgia*, vol. VI/2, 1998 et *Musiques populaires modernes*, *Musurgia*, vol. IX/2, 2002). Le Rock et la musique Techno semblent par ailleurs les premiers ayant fait l'objet d'intérêt dans ce domaine. En ce qui nous concerne, l'analyse du Métal semblent s'être développée plus particulièrement aux Etats-Unis (avec l'étude pionnière de Robert Walser, cf. *Infra* ou *Bibliographie*), en Allemagne également, puis récemment en France avec l'ouvrage synthétique de Fabien Hein (*op. cit.*).

ouvrage de Pierre Albert Castanet⁷. Enfin, nous tenterons au fil de cette première investigation de dégager les principales questions et problématiques à même de conduire notre étude.

1- Éléments de définition générale

Le Métal prend sa source fin des années 60, début des années 70. Dérivé du Blues et plus particulièrement du Rock, le Métal en a repris certains codes – agressivité, rébellion – et en quelque sorte leur a donné une nouvelle dimension en les portant à leurs extrêmes. Les formations reconnues comme pionnières du genre sont LED ZEPPELIN et BLACK SABBATH, auxquels est souvent ajouté DEEP PURPLE en tant que première influence de la vague "néo-classique" qui submergea le Métal par la suite.⁸ On pourrait bien sûr citer en amont de ces trois initiateurs de nombreux autres formations ayant contribué à l'émergence de cette musique radicale⁹, mais cette triade représente l'essence même du genre et va par extension en livrer les codes aux générations suivantes. Nous tenons ici à immiscer l'hypothèse d'un quatrième pionnier sur lequel nous nous exprimerons plus amplement par la suite : celle du groupe QUEEN, rarement mentionné mais pourtant présent à la même période, et dont l'influence va plutôt se révéler dans le courant des années 90 (notamment à travers un sous-courant du Métal nommé Métal-progressif).

Dans les années 70, le terme « Métal » n'est pas encore employé : on parle de Hard-Rock ou de Heavy-Metal. La différence entre les deux termes est encore aujourd'hui plus ou moins sujet à débat.¹⁰ Cependant, nous allons exposer de manière succincte quelques éléments de différenciation qui nous semblent convaincants : si le Hard-rock possède en son sein les codes musicaux inhérents au Métal (guitare saturée et virtuose, rythmique lourde ou rapide de la basse et de la batterie, voix stridente du chanteur)¹¹, le Heavy-metal en dispose également, mais à ceux-ci s'ajoute une dimension foncièrement morbide, tant dans les

⁷ Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999.

⁸ Nous aborderons et expliquerons ce point par la suite, Cf. III)C) Un héritage particulier : la musique « Classique »

⁹ Pour cela, nous renvoyons à l'ouvrage de Fabien Hein, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ Cf. Robert Walser, *Running with the Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, coll. Music/Culture, 1993, pp. 6-7 & Deena Weinstein, *Heavy Metal : The music and its culture*, New York, Da Capo Press, 2000 (1^{ère} éd.: 1991), pp. 15, 20.

¹¹ Nous développerons plus amplement ces différents points par la suite, Cf. III)A) Sur les instruments et le son

thématiques que dans le visuel. Les propos de Hein visant à l'explication de ces deux genres apparentés peuvent aider à comprendre cette subtile dichotomie :

« Le hard rock pousse le rock et le blues dans ses retranchements en insistant sur la grandiloquence, la démesure, l'exubérance, l'énergie, la violence, la virtuosité technique et la puissance sonore. »

« [Le heavy metal] privilégie la vitesse d'exécution et vise à décliner des schémas rythmiques implacables. La violence y est décuplée et tend à la brutalité. Si les ambiances développées apparaissent volontiers sombres et morbides doublées d'une tendance à la théâtralité, il ne s'agit cependant le plus souvent que d'une simple posture esthétique. »¹²

Afin de mieux comprendre cette césure quelque peu infime entre les deux genres, voici notre complément aux paroles de Hein : le Hard-rock est encore relativement conditionné par la musique blues, sa structure ternaire y est encore relativement présente, de même le phrasé des soli de guitare est encore très influencé par cette musique de tradition afro-américaine (gammes pentatoniques, *bend*¹³, etc.). Le Heavy-metal quant à lui tend vers un alourdissement de cette perspective musicale, va progressivement se détacher du "sautillement" ternaire pour se tourner vers une métrique binaire aux *riffs*¹⁴ lourds et hachés (c'est-à-dire coupés de leur résonance par l'étouffement des cordes de la guitare avec la paume de la main droite au niveau du chevalet¹⁵), de plus les soli de guitare (tel OZZY OSBOURNE¹⁶ avec son guitariste Randy Rhoads) vont adopter des progressions harmoniques nouvelles empruntées à la tradition « Classique » de la musique occidentale. Au niveau du chant, l'on peut noter dans le Heavy-metal une certaine orientation de la voix vers le cri, ce que ses héritiers (Death-metal, Black-metal entre autres) sauront mettre à profit de diverses manières. Le deuxième point qui différencie le Heavy-metal du Hard-rock, est, comme nous l'avons dit un peu plus haut, cette propension au morbide, au théâtral (maquillage, mise en scène macabre) qui va influencer de nombreux sous-courants, tel le Black-metal par la suite. Le Hard-rock, quant à lui, et pour une grande partie de ses représentants, est encore bien imprégné dans l'objet de ses propos par la fameuse triade « sex, drugs, and rock 'n roll » héritée du Blues et du Rock. Afin d'illustrer notre discours, notons que LED ZEPPELIN est considéré comme le représentant de la mouvance

¹² Fabien Hein, *op. cit.*, p. 46.

¹³ Cf. Glossaire

¹⁴ Cf. Glossaire

¹⁵ Cette technique est aussi appelée chez les guitaristes le *Palm-mutting*. Cf. aussi Glossaire.

¹⁶ Nom du groupe mais aussi nom de son leader-chanteur.

Hard-rock¹⁷ et, en outre, son univers musical est largement empreint de Blues et de thématiques oniriques. Considéré comme moins "sérieux"¹⁸, BLACK SABBATH est quant à lui fondateur du Heavy-metal, et les quelques exactions macabres de son chanteur Ozzy Osbourne (telle la décapitation d'une chauve-souris vivante sur scène avec ses dents¹⁹) ont également contribué à l'édification de son célèbre statut. Comme le suggère Walser, on peut, dans une tentative de synthèse, considérer le Heavy-metal comme « une sorte de hard rock "plus dur" »²⁰, en somme une forme musicale et visuelle exacerbée de son compagnon Hard-rock encore relativement ancré dans "l'esprit" blues.

Sur l'origine des termes en eux-mêmes, quelques explications s'imposent. Pour le Hard-rock, la genèse semble évidente : comme le dit Fabien Hein, « L'histoire du hard rock est celle d'une radicalisation musicale. »²¹, ce que le terme *hard rock* qui signifie littéralement "rock dur" traduit de manière concluante. Mais quant à l'utilisation du terme "métal", « ce corps simple caractérisé par un éclat particulier [...] une aptitude à la déformation [...] et conduisant bien en général la chaleur et l'électricité »²², outre sa définition chimique même qui semble être appropriée aux caractéristiques musicales du genre, il semble qu'il y ait plusieurs autres facteurs à son émergence dans le langage courant. De plus, dans son acceptation entière, *heavy metal* (littéralement "métal lourd") s'octroie une signification particulière qui le lie à la notion de danger, ce qui n'est peut-être pas sans lien avec le sentiment de peur qu'instaure la musique du même nom vis-à-vis de certaines personnes :

¹⁷ « Les deux premiers albums de Led Zeppelin posent définitivement les bases d'un genre que l'on qualifie alors de hard rock. », Fabien Hein, *op. cit.*, p. 32.

Il est à noter que les dénominations des termes Hard-rock et Heavy-metal se sont établies avec le temps, côtoyant d'autres appellations à leurs débuts : « progressive blues » ou « heavy blues » caractérisant le style de LED ZEPPELIN (cf. respectivement Fabien Hein, *op. cit.*, note n° 10 p. 32 et Matthieu Metzger, *Meshuggah : Une formation de Métal atypique. Esthétique et technique de composition*, Mémoire de Maîtrise de Musique (dir. : M. AUBIGNY Benoît), Université de Poitiers, UFR Sciences Humaines et Arts, 2003, p. 12) ou en ce qui concerne le Heavy-metal, « downer rock » et « heavy rock » (Deena Weinstein, *op. cit.*, note n° 17 p. 305).

¹⁸ Cf. notamment Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ Cette information, parmi quelques autres du même genre, est souvent relatée sur le Net lorsqu'il est question de BLACK SABBATH ou de son chanteur Ozzy Osbourne.

Par exemple à la page <http://membres.lycos.fr/metaltom/ozzy/ozzyhisto.htm> :

« Au cours de la tournée, Ozzy décapitait avec ses dents des têtes de chauve-souris artificielles. Mais il arriva un jour où une vraie chauve-souris fut sur scène. Ozzy la décapita sans s'en rendre compte et dut aller à l'hôpital subir un test anti-rabique. »

Cette scène s'est passée *a priori* en 1982 lors d'un concert à Des Moines dans l'Iowa.

²⁰ « Heavy metal began to attain stylistic identity in the late 1960s as a "harder" sort of hard rock [...] », Robert Walser, *op. cit.*, p. 3, c'est nous qui soulignons.

Traduction : « Le heavy metal a commencé à atteindre son identité stylistique à la fin des années 1960 telle une sorte de hard rock "plus dur" [...] »

²¹ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 31.

²² *Le Petit Larousse Illustré*, 1995, p. 651.

« For chemists and metallurgists, it labels a group of elements and toxic compounds. »²³

On peut même trouver d'autres significations dans des dictionnaires plus anciens, tel le *Oxford English Dictionary* dont Walser tire quelques définitions du terme « heavy metal » datant du XIX^e siècle : celui-ci désigne alors des fusils à larges canons, ou bien dans l'expression « he is a man of heavy metal » désigne la force, la puissance du personnage.²⁴ En somme, l'important est ici de constater en quoi ce terme s'est révélé approprié pour désigner cette musique de même appellation : car, en effet, celui-ci véhicule les valeurs de la musique Heavy-metal et par extension celles plus larges du Métal lui-même : la puissance, le danger, et toutes les occurrences qui gravitent autour de ces notions. Cependant, au-delà des significations liées à la propriété du matériau en lui-même et qui reflètent par certaines facettes celles intrinsèques au genre musical, ce serait plus particulièrement par le biais du domaine artistique que l'expression se serait véritablement répandue. En effet, le terme apparaît dans *Nova Express* de William Burroughs (1964), toutefois l'affiliation entre l'expression effectivement utilisée et la musique métal peut-être discutée²⁵. Néanmoins, une autre référence de premier ordre se retrouve dans la chanson « Born to Be Wild » de STEPPENWOLF (1968), qui fut notamment popularisée par son utilisation dans le film *Easy Rider* de Dennis Hopper (1969)²⁶ :

« I like smoke and lightning
Heavy metal thunder
Racin' with the wind
And the feelin' that I'm under »²⁷

À propos de l'expression « Heavy metal thunder », son auteur Mars Bonfire déclare :
« [...] la phrase m'est venu comme l'expression adéquate dans le but de désigner la lourdeur

²³ « Pour les chimistes et les métallurgistes, cela étiquète un groupe d'éléments et de composés toxiques. », Robert Walser, *op. cit.*, p. 1.

²⁴ *Ibid.*, p. 1.

²⁵ Le terme « Heavy Metal » est en effet bien présent dans *Nova Express* de Burroughs et est souvent référencé dans les articles sur le genre comme sa première véritable apparition. Comme nous avons pu le voir avec Walser (*cf. Supra*), l'expression est bien sûr plus ancienne que Burroughs lui-même. De là à faire une filiation sémantique entre le terme et sa dénomination musicale par le biais du livre de *Burroughs*, cela ne semble pas flagrant. En effet, il faudrait pour cela relever les différentes occurrences de l'expression et en cerner les différents contextes. Cependant, pour plus de précisions sur ce point, on peut se référer à Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 19 et Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 11.

²⁶ Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 19.

²⁷ « J'aime la fumée et la foudre / Le tonnerre du métal lourd / Faisant la course avec le vent / Et la sensation que je suis dessous »

et le bruit de puissantes voitures et motos. »²⁸ Au-delà de la référence au milieu des motards dans cette chanson et plus particulièrement dans le film *Easy Rider* (dont nombreux seront au départ des fervents défenseurs de cette musique mais aussi initiateurs d'une certaine esthétique vestimentaire – cuir, tatouages, etc.), les notions de « lourdeur », de pesanteur, de « bruit », de « puissance » sont bien présentes et définissent les principaux aspects musicaux sur lesquels le Métal va se former, dans lesquels celui-ci va se fondre. Toutefois, c'est plus particulièrement avec l'aide de la presse que l'expression en elle-même va se généraliser²⁹.

Au départ, le Hard-rock et le Heavy-metal se développent principalement en Angleterre et aux Etats-Unis. Mais les années 80 entraînent l'explosion du genre et sa ramification en nombreux sous-courants, chacun possédant ses propres particularités. De plus, son extension dans le reste du monde se fait croissante (AC/DC d'Australie, SCORPIONS d'Allemagne en sont quelques célèbres exemples). D'autre part, les subdivisions se font de plus en plus sensibles, avec par exemple à la fin des années 70 l'apparition de la New Wave Of British Heavy Metal³⁰ (avec IRON MAIDEN, JUDAS PRIEST), caractérisée par une certaine rapidité dans l'exécution musicale, et par ce fait dégageant une agressivité accrue (de même du côté de l'esthétique visuelle : par exemple, le "look" cuir, clous et chaînes arboré par JUDAS PRIEST). Les années 80 durcissent le ton, METALLICA débarque avec son album *Kill'em all* (1983) et s'annonce comme précurseur du Thrash-metal, une musique plus rapide, plus violente, plus technique, en somme sans concession, et qui compte bien tout balayer sur son passage (parmi quelques autres pionniers : SLAYER, MEGADETH). À l'inverse, à cette même période, se développe un autre courant métal mais dont les caractéristiques sont plus ambiguës : c'est la vague du Lite-metal (un métal moins agressif, plus "pop") et du Glam-metal dont les protagonistes jouent sur l'ambiguïté sexuelle de leurs personnages, et dont l'aspect musical moins radical que ses confrères "thrasheurs" attire un nouveau public : le public féminin. C'est d'ailleurs un des points que nous allons aborder dans cette étude, afin de mieux comprendre le milieu identitaire de ce courant musical. Cependant, les années 80 voient l'émergence de nombreux autres mouvements au sein du Métal (Gothic-metal, Black-metal,

²⁸ « [...] the phrase came to me as the right expression of the heaviness and noise of powerful cars and motorcycles. », Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 19.

²⁹ « The term "heavy metal" has been applied to popular music since the late 1960s, when it began to appear in the rock press as an adjective ; in the early 1970s it became a noun and thus a genre. », Robert Walser, *op. cit.*, p. 7.

Traduction : « Le terme "heavy metal" a été appliqué à la musique populaire depuis la fin des années 60, lorsqu'il a commencé à apparaître dans la presse rock comme un adjectif ; dans le début des années 1970 il est devenu un nom et ainsi un genre. »

³⁰ Plus couramment désignée par le sigle NWOBHM.

Doom-metal) et dont les années 90 vont encore accélérer la dissolution et la naissance de nouvelles catégories (Grindcore, Death-metal, Metal-Symphonique, Metal-Progressif, etc.), chacune d'elles contribuant à l'exploration de nouvelles contrées, tout en restant fidèles aux valeurs qui forment le genre.

Il nous faut d'ailleurs noter ici le véritable éclectisme du genre Métal, dont nous n'avons donné ici qu'un relatif aperçu, et dont Fabien Hein a dans son ouvrage détaillé avec précision les caractéristiques inhérentes à chaque sous-courant. Car, en effet, nous avons effectué le calcul, et l'on peut dénombrer chez Hein, après les deux courants fondateurs que sont le Hard-rock et le Heavy-metal dans les années 70, un total de 27 nouveaux genres apparus dans les années 80 et 90, et qui eux aussi totalisent environ 80 sous-courants dénotant des variations au sein des 27 genres cités précédemment. Par exemple, le Black-Métal, apparu dans les années 80, revêt différentes figures : le True Black Metal, l'Electro Indus Black Metal, le Brutal Black Metal, le Symphonic Black Metal, le Melodic Black Metal, le Folkloric Black Metal, le Viking Black Metal, le Pagan Black Metal, le Progressive Black Metal. Cela peut paraître quelque peu hermétique pour un néophyte, mais nous aborderons de plus près les différenciations spécifiques lorsque nous nous attarderons sur un genre en particulier. En somme, tout comme le développement du Jazz au XX^e siècle (avec le Be-bop, le Cool-jazz, le Free-jazz, etc.), le Métal s'est en une trentaine d'années totalement diversifié, a révélé divers courants avec leurs propres codes sonores et visuels, leur point commun étant l'héritage du Hard-rock et du Heavy-metal fondé dans les années 70. Les chronologies d'Eric Lestrade³¹ et de Fabien Hein³² nous permettent d'ailleurs une meilleure vision d'ensemble du phénomène, et nous démontrent, au-delà de l'image monolithique que semble dégager le Métal au regard du grand public³³, la véritable hétérogénéité du genre. En somme, à l'instar de nombreuses autres musiques populaires, le Métal a développé ses propres schémas intrinsèques, s'est ouvert également à d'autres cultures musicales (classique³⁴, techno, rap, folklorique, etc.), et en quelque sorte est devenu en l'espace de seulement 30 ans une véritable entité protéiforme. Le propos suivant de Fabien Hein va nous permettre d'effectuer une synthèse vis-à-vis de notre tentative d'historique de la musique métal :

³¹ La chronologie d'Eric Lestrade est tirée du site Web suivant : <http://membres.lycos.fr/ericlestrade/>. Cf. Annexe n° 1.

³² Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 136-137. Cf. Annexe n° 2.

³³ Il semblerait d'ailleurs que le terme « hard rock » soit encore aujourd'hui bien plus présent et plus significatif vis-à-vis du grand public que le terme « métal ».

³⁴ Point particulier et relativement important dans la musique métal auquel nous consacrons une analyse spécifique par la suite.

« Il me semble que le métal est traversé par trois types de processus plus ou moins centrifuges. Le premier (années 70) est celui de la constitution du genre sur la base d'une bipolarisation du hard rock et du heavy metal. Une décennie marquée par un durcissement musical intrinsèque, où l'on voit progressivement poindre une logique de la surenchère. Le second processus (années 80) est celui de la radicalisation musicale, dans une logique extrémiste. Le troisième processus (années 90) est celui du métissage, dans une logique de renouvellement en même temps qu'est amorcé un mouvement de retour aux origines. »³⁵

La vision d'ensemble est assez pertinente ; cependant, nous ajouterons à ces propos la continuité de la logique de surenchère et d'extrémisme dans les années 90, cette logique étant un des facteurs constitutifs de la musique métal comme nous le verrons plus amplement par la suite. Toutefois, comme le note Walser, « telles les frontières du genre, l'histoire du heavy metal est largement contestée »³⁶, que ce soit par les rares sociologues et musicologues qui se sont penchés sur le sujet, ou bien par le public même qui soutient cette musique.³⁷ S'il faut tout de même retenir un aspect primordial du Métal, c'est celui-ci : le Métal est puissance³⁸ – notion récurrente dans toute analyse du genre qui se veut objective. Mais quel fut le contexte social de cette "volonté de puissance"³⁹, comment est-on passé du message « Love » des années 60 à celui d'« Evil »⁴⁰ avec l'émergence du Métal ? C'est ce point que nous allons maintenant aborder.

³⁵ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 10.

³⁶ « Like the boundaries of the genre, the history of heavy metal is widely contested. », Robert Walser, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ Cf. Robert Walser, *ibid.*, p. 18

³⁸ Nous reprenons ici à notre compte l'exergue du chapitre 1 de Robert Walser :

« I have been invited to try my hand at explaining heavy-metal music. First, heavy metal is power... », Rob Halford, chanteur du groupe JUDAS PRIEST.

Traduction : « J'ai été invité à essayer de définir la musique heavy-metal. Tout d'abord, le heavy metal est puissance... »

³⁹ La référence à Nietzsche n'est pas anodine ; Nietzsche dont la philosophie a été partiellement récupérée dans le mouvement métal. Cf. notamment Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁰ « The master word of the 1960s, LOVE, was negated by its binary opposite, EVIL. », Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 18.

Traduction : « Le mot maître des années 1960, L'AMOUR, était rejeté par son opposé binaire, LE MAL. »

2- Contexte social, politique, économique

« Les évènements de mai 1968 marquent une étape d'ordre politique général dans l'histoire de France idéologique et culturelle contemporaine, devenant point de référence au fameux clivage socio-artistique pour les décennies à venir (1970-1980). »⁴¹

En effet, la fin des années 60 va voir naître, non seulement en France mais dans une partie conséquente du monde, un nouvel essor. Le Métal, nommé à cette époque Heavy-metal ou Hard-rock, va éclore de cette conjoncture particulière, récupérant certaines valeurs du mouvement hippie tout en y instaurant de nouvelles contraires à cette même idéologie. Comme le note Hein, les concerts géants de Heavy-metal vont trancher avec la « gratuité » et le « bricolage » des manifestations hippies.⁴² De plus, la dimension contestataire, et par corrélation politique, va se trouver amoindrie dans notre musique, le mot d'ordre visant de préférence à la distraction.⁴³ Il est d'ailleurs à noter qu'aujourd'hui encore, et ceci même dans la brève histoire du Métal que nous tentons de relater, l'aspect de contestation purement politique est rarement représenté, mis à part quelques groupes appartenant principalement à la mouvance « fusion » ou « crossover »⁴⁴ du Métal (tels RAGE AGAINST THE MACHINE, BODYCOUNT, et plus récemment SYSTEM OF A DOWN). Si la nouvelle "culture Métal" en émergence au début des années 70 s'avère récupérer certains aspects du mouvement hippie (cheveux longs, blue jeans, méfiance envers l'autorité sociale, relatif intérêt envers l'alcool ou la marijuana), elle n'en tranche pas moins avec le côté « Flower Power » de celui-ci : en effet, comme nous l'avons exprimé plus haut, le paradigme revendiqué ne s'avère plus être le maître-mot « Love », mais plutôt son contraire insidieux dénommé « Evil ». Concrètement, les chemises à fleurs laissent place aux vêtements de cuir, aux vestes en jean maculées d'écussons aux effigies plus ou moins macabres (tête de mort, etc.), « tout cela leur confér[ant] une image de "mauvais garçon" » précise Hein⁴⁵. Pour les « métalleux »⁴⁶, les

⁴¹ Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999, p. 38. Pour plus d'information sur « 1968 et la crise de culture », cf. *ibid.* pp. 38-61.

⁴² Fabien Hein, *op. cit.*, p. 45.

⁴³ Mot d'ordre que l'on retrouvait déjà dans le Blues ou le Rock (*dixit* par exemple cette affirmation du pionnier rock Bo Diddley : « En fait, il s'agit surtout de prendre du bon temps. [...] Je veux que [les mêmes] s'éclatent sur de la bonne musique, je veux les rendre heureux à travers mes chansons. », in Frédéric Lecomte, *Collège Musique Rock n° 2*, Documentation de la Cité de la musique, 2004.

Cf. aussi Hein p. 46 : « L'idée est davantage de prendre du bon temps. On glorifie la fête, l'alcool, les drogues, le sexe mais également les expériences mystiques, l'heroic fantasy et les films d'horreur, etc. »

⁴⁴ Cf. Glossaire

⁴⁵ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁶ Cf. Glossaire

BEATLES et leur perspective quelque peu baba-cool sont *has been*, les références sont désormais occultes et sombres à l'instar de LED ZEPPELIN et BLACK SABBATH. Le « clivage socio-artistique » avec la génération Woodstock est dès lors en train de se consommer. En réponse à l'unité musicale « rock » de Woodstock⁴⁷, la dissolution en nombreux courants spécifiques va émerger (art-rock, psychédéisme, etc.), dont le Heavy-metal est une des importantes ramifications. Par cette diversification musicale, par l'appartenance de chacun à un mouvement propre, la fracture de la jeunesse auparavant unitaire va se ressentir, annihilant l'utopie d'un possible renouveau social. Comme le note Weinstein, c'est de cette conjecture particulière d'où provient le Métal, et d'où peut-être – hypothèse de notre propre chef – découle en partie ce penchant neurasthénique qui occupe une place conséquente dans ce courant musical.⁴⁸ Enfin, le propos synthétique de Weinstein nous permet de conclure sur ce contexte d'émergence du Métal :

« Heavy metal was born amidst the ashes of the failed youth revolution. »⁴⁹

L'essor de l'industrie et de la médiatisation de masse ont bien sûr eux aussi contribué à l'émancipation de la musique métal. Les maisons de disques les plus importantes ont tenté de s'accaparer les groupes au fort potentiel pécuniaire, la radio et le disque ont permis la diffusion à grande échelle des artistes, et par ce biais la connaissance, voire la reconnaissance de ceux-ci auprès du public qui leur est spécifique. L'émancipation des moyens de diffusion (revues, radio, concerts, etc.) a par conséquent concouru à l'éclosion de la myriade des nouveaux genres et groupes qui sont apparus dans le genre fin des années 70, début des années 80. Le souci économique est donc un facteur déterminant dans l'évolution du genre Métal ; mais il faut tout de même noter qu'à part une poignée de groupes plébiscités, la majorité des formations restent dans l'ombre des médias et continuent tout de même leur chemin, ceci à leur échelle et malgré les embûches dues à une certaine crainte, voire un mépris de cette musique de la part des professionnels de la presse et des médias des musiques

⁴⁷ « All the music performed at the Woodstock Music and Art Fair, held 15-17 August 1969, was considered “rock” by performers, audience, and promoters. », Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 12.

Traduction : « Toute la musique jouée au festival de Woodstock, qui s'est tenu du 15 au 17 juillet 1969, était considérée comme du “rock” que ce soit par les artistes, le public, ou les organisateurs. »

⁴⁸ À ce propos, une récente étude en psychologie de l'Université de Montréal dirigée par Dave Miranda aurait abouti à la conclusion suivante : les auditeurs de musique métal seraient plus dépressifs que ceux qui écoutent d'autres sortes de genres musicaux. N'ayant pu consulté l'étude en question, nous ne faisons ici que mentionner un lien menant à d'autres informations sur cette étude.

→ Cf. <http://www.iforum.umontreal.ca/Forum/ArchivesForum/2003-2004/030908/article2609.htm>

⁴⁹ Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 13.

Traduction : « Le Heavy metal est né des cendres d'une révolution adolescente ratée. »

« actuelles » (ce qui tend depuis quelques années à se résorber). En ce sens, il nous faut relever l'affirmation de Metzger, et ainsi nuancer l'aspect "commercial" de la musique métal, qui s'avère tout d'abord une démarche volontaire de manifestation musicale avant d'être parfois récupérée par la machine financière :

« S'il a toujours pu être controversé et considéré comme une musique pour adolescents ou un refuge musical pour satanistes, le Métal conserve une certaine constance, a généré beaucoup de styles, et possède un fort potentiel *underground*, car il est une musique volontaire : les premières preuves en sont la multitude de concerts amateurs ou pas, le relatif bénévolat des musiciens (surtout dans le courant Hardcore), et la démarche de fans qui diffusent les informations et les tracts. »⁵⁰

Pour conclure cet aperçu du contexte d'émergence de la musique métal – c'est-à-dire ici du Hard-rock et du Heavy-metal telles que sont les dénominations de l'époque –, le propos suivant de Hein nous permet de synthétiser nos paroles précédentes de manière simple mais surtout claire :

« Hard rock et heavy metal sont donc des innovations musicales résultant du développement conjoint de facteurs artistiques, technologiques, économiques, culturels et sociaux. »⁵¹

Cependant, cette première conclusion nous amène vers une autre piste d'investigation. En effet, vu la multitude de sous-genres que l'on peut constater vis-à-vis du Métal dans les chronologies de Fabien Hein et d'Eric Lestrade, et vu les spécificités musicales de chacun d'entre eux, on peut supposer un contexte d'émergence particulier – historique, géographique, politique, etc. – à chacune de leur « naissance ». Et c'est en effet le cas pour un certain nombre, dont les valeurs et le contexte, même s'ils s'affilient à leurs "parents" Heavy-metal et Hard-rock, leur sont propres. Sans entreprendre une déclinaison exhaustive de chaque courant – travail qui demanderait un espace plus important que ce présent travail – nous allons tout de même présenter quelques exemples spécifiques qui cultivent leur particularités vis-à-vis de leurs "parents" nommés un peu plus haut.

Pour exemple, le Black-metal, sous-genre du Métal en lui-même et par ailleurs peut-être le plus radical en terme de violence et de transgression, s'est principalement développé dans

⁵⁰ Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 15.

⁵¹ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 46.

l'Europe du nord – Norvège et Suède – et ce dans un contexte bien particulier. Empruntant sa dénomination à l'album *Black Metal* du groupe VENOM (1982) ainsi qu'une certaine propension au morbide déjà évoquée par ses prédécesseurs tels BLACK SABBATH et BLACK WIDOW, le Black-metal repousse les frontières originaires du genre et tend au travers de sa représentation à mettre en musique et en scène la face sombre de notre monde. Cette musique extrême n'est pas sans lien avec les événements licencieux qui ont contribué à sa fondation : en effet, l'émergence du Black-metal s'avère particulièrement violente – entre le suicide d'un de ses plus fameux représentants (Dead, le chanteur de MAYHEM) en 1991 et la mise en scène post-mortem de cet "événement" (Euronymous, son guitariste, le découvre alors et en profite pour faire un pendentif avec les morceaux de crâne restant, ainsi que quelques photos qui seront utilisées en guise de pochette pour un disque *live...*⁵²), la vague d'incendies criminels menés par Varg Vikernes alias le Comte Grishnackh du groupe BURZUM visant des églises datant pour la plupart du XI^e siècle (26 églises seront ainsi dévastées) et le meurtre un peu plus tard par ce dernier d'Euronymous par 25 coups de couteaux, on ne peut que constater les exactions brutales liées à l'émergence de cette musique à l'idéologie de départ plutôt extrême et sans concessions. Né d'un fond singulièrement macabre, le Black-metal va s'ériger comme une musique fidèle à cette image, dont les divers protagonistes à suivre vont piocher à souhait dans cette esthétique décadente, en y conservant les éléments de leur choix (entre brutalité musicale, mise en scène macabre, rituels sataniques ou autres perspectives de ce type). Néanmoins, il en résulte par ce fait une musique intrigante et dont certains aspects ne sont pas à négliger : la fascination du malsain qu'elle engendre, la mythologie scandinave, viking, qui y est développée, sa perspective *underground* et par conséquent anti-commerciale (bien sûr plus ou moins récupérée, policée et orchestrée par la suite), la calligraphie particulière des logos représentant les groupes, l'utilisation de symboles cabalistiques⁵³, son emprunt plus ou moins conscient à la peinture corporelle des Chevaliers Teutoniques⁵³, ne sont que quelques-uns des éléments qui intègrent ce courant musical et participent à sa richesse. Nous ne pouvons malheureusement relever et étudier ici toutes les caractéristiques de cette musique, néanmoins ceci nous aide à comprendre les différences de contexte que peuvent sous-tendre chaque ramification du genre Métal. En effet, de manière pragmatique et afin d'illustrer notre propos, si le Black-metal et le Glam-metal (*cf.* Supra) sont tous deux issus de la mouvance

⁵² Fabien Hein, *op. cit.*, p. 63.

⁵³ « [Euronymous] se peint le visage en blanc et se noircit lèvres et paupières, se dessinant une bouche amère, et se confectionnant un regard dur, il remet au goût du jour le « *corpsepaint* », la peinture cadavérique, à l'instar des Chevaliers Teutoniques qui se peignaient ainsi avant le combat, et qui se répand comme une épidémie chez les musiciens Black. », Frédéric Martin, *Eunolie – Conditions d'émergence du Black Metal*, Paris, Musica Falsa, 2003, p. 23.

métal "générale" (c'est-à-dire des sources Heavy-metal et Hard-rock), ceux-ci n'en sont pas moins extrêmement différents, chacun d'eux revêtant ses propres aspects sociaux, politiques ou autres, selon sa zone, sa date d'émergence, et les attributs musicaux et/ou visuels piochés dans les racines du genre. Afin de montrer la variété physiologique du genre Métal, nous allons développer brièvement un autre courant bien différent du Black-metal, le courant Hardcore.

Pour les puristes, le Hardcore serait sûrement sujet à discussions quant à sa classification dans le mouvement de la musique métal. À mi-chemin entre le Punk et le Métal, il en est pourtant une des composantes de plus en plus affirmée, de par ses affinités sonores et sa propension violente ; toutefois son côté hybride en fait justement un courant quelque peu à part. Signifiant littéralement « courant dur », ce genre musical est apparu en Californie vers la fin des années 80. Ce qui le caractérise plus particulièrement est son engagement politique et social, en cela hérité du Punk, le tout allié musicalement à une sonorité proche du Métal. Pour ne citer que quelques représentants pionniers : BLACK FLAG, BAD BRAINS ou encore DEAD KENNEDYS (dont le chanteur Jello Biafra fut un personnage particulièrement engagé vis-à-vis de la scène sociale et politique). Là où l'ensemble du Métal s'avère peu politisé et engagé (même s'il se trouve, par exemple dans le Black-metal parcouru précédemment, un certain nombre de groupes – toutefois minoritaires – tendant vers une politique d'extrême-droite), préférant à cela les univers oniriques et fantaisistes, le Hardcore implique dans sa musique un renouveau de la dimension Punk, par la critique des institutions en vigueur. Cependant, l'aspect nihiliste propre au Punk est ici controversé ; en effet, un des mouvements propre au Hardcore, le *straight edge*, prône « une éthique résolument positive, des opinions politiques radicales teintées d'un moralisme vertueux, voire de puritanisme, puisqu'il exclut le sexe, la consommation d'alcool, de drogue et de viande de son mode de vie, en même temps qu'il cherche à canaliser les emportements du public (*slamdancing*⁵⁴ notamment) en concert. [le *straight edge*] [...] prôn[e] un certain nombre de valeurs comme le travail, l'énergie et l'enthousiasme. [II] est également une réaction virulente à l'indolence hippie. D'un point de vue professionnel, cette attitude se traduit par une quête d'indépendance absolue, le refus de toute compromission et une mise à distance des modèles établis par l'industrie du disque [...] »⁵⁵ Par cet exemple l'on peut constater vis-à-vis du Métal cette différence fondamentale qu'inaugure une telle doctrine. En effet, si l'on retrouve également des différences au sein

⁵⁴ Cf. Infra p. 102 dans notre mémoire.

⁵⁵ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 96.

d'un même genre tel que le Black-metal, celles-ci sont plutôt d'ordre musical, et non pas revêtues d'une quelconque éthique morale. Pour synthétiser, il faut de préférence raisonner en terme d'équilibre : le Métal dans son ensemble va plutôt jouer sur des différences musicales afin d'intégrer l'esthétique d'un sous-genre dans lequel il va se fondre ; le Hardcore, de par sa composante Punk-Métal hétéroclite va intégrer plus spécifiquement des différences d'ordre moral et éthique dans son engagement musical. Cependant, notre discours est à nuancer, à chaque système en place se présentent des exceptions : tel le groupe de Black-metal ENSLAVED prônant une hygiène de vie irréprochable⁵⁶ ; d'autre part les concerts de Hardcore *straight edge* regorgent aussi de spectateurs ne partageant pas la forme d'éthique qui y est prônée, ceux-ci se retrouvant par contre dans l'idiome musical qui n'en est pas moins violent (et par extension dans la gestuelle qui lui est propre : tel le *mosh*, "danse" particulièrement virile et extatique que l'on retrouve aussi dans le Black-metal). Un approfondissement de ce courant et mouvement musical engagé, telle la mise en valeur des disparités entre Hardcore *old school* et *new school*, nous permettrait d'approfondir les particularités de ce genre musical. Néanmoins, cet aperçu nous permet ainsi de mieux comprendre, au-delà du cliché fourre-tout dans lequel certains tendent à baigner les musiques à tendances "violentes", la diversité que chaque courant « métallique » représente, due aux différents contextes d'apparition et de développement. Et nous n'avons pourtant traité ici que deux horizons musicaux aux tendances "brutales", nous aurions pu tout autant illustrer d'autres styles tels le Métal-progressif ou encore le Symphonic-metal, où la tendance violente se dissout, devient une nouvelle forme d'énergie déterminée par d'autres paramètres. À ce confinement de musiques hétérogènes sous la dénomination Métal correspond bien sûr un public tout autant parsemé dans l'échelle de la sphère sociale. Par conséquent, nous allons à présent donner un aperçu de ceux qui forment l'audience du Métal, et qui par ce fait contribuent à sa vie.

⁵⁶ Cf. Frédérick Martin, *op. cit.*, p. 14.

B) Le monde du Métal et sa représentation

1- Portrait des acteurs du milieu Métal

Nous allons tenter ici de dresser un petit portrait des acteurs de la musique métal, de ceux qui par leur participation et leur engagement ont concouru ou concourent encore à sa pérennité. Sans rentrer dans une description spécifique des différentes catégories qui collaborent à ce mouvement musical (musiciens, public, organisateurs, etc.), notre démarche va tendre à dresser une représentation d'ensemble, à la décrypter sur la base de deux axes principaux : tout d'abord par un premier portrait présentant l'amateur de Métal lors de l'émergence du courant musical dans les années 70 ; et enfin, par un portrait-type du *fan* tel qu'il se présente aujourd'hui. Cette perspective nous a semblé intéressante à adopter, dans le sens où elle s'établit sur une ligne claire, et de plus permet d'avoir un regard d'ensemble sur l'évolution de l'auditeur de cette musique, ainsi que de mieux comprendre sa place dans le contexte social.

Un portrait physique type de l'amateur de Métal, ou cliché selon le point de vue, pourrait être le suivant : 15-16 ans, t-shirt à l'effigie d'un groupe de Métal, jean, prédominance pour la couleur noire, et bien sûr l'inévitable crinière de cheveux longs.⁵⁷ En somme une image standard empruntant les attributs mêmes arborés par les groupes de Métal. Cependant cette icône du "métalleux"⁵⁸ s'est dissoute avec le temps, les cheveux longs n'étant plus aujourd'hui un critère de rigueur forgeant l'appartenance à cette communauté (même s'il semble toutefois rester un des points sous-jacents essentiels). Mais nous aborderons ce point de vue visuel et esthétique de plus près par la suite. Ce à quoi nous allons donner plus ample importance ici est l'évolution "sociale" du *fan* de musique métallique.

En effet, voici tel qu'il est désigné dans les études de Walser et Weinstein⁵⁹ : mâle, jeune, blanc, de classe ouvrière. À nos yeux, cela nous semble correspondre plus particulièrement au portrait-type de la première vague du public métal. Toutefois, ces points sont néanmoins prédominants, et quelques commentaires sur chacun d'entre eux semblent être nécessaires.

⁵⁷ Portrait de même teneur notamment décrit par Deena Weinstein, *op. cit.*, p 93.

⁵⁸ Cf. Glossaire

⁵⁹ Études qui datent respectivement de 1993 et 1991. Cf. Robert Walser, *op. cit.*, pp. 16-19 et Deena Weinstein, *op. cit.*, pp. 98-117.

Tout d'abord, pourquoi une musique d'homme ? En guise de premier élément de réponse, il semble que l'héritage culturel, notamment dérivé du Rock, y soit pour quelque chose. En effet, le Rock, comme d'ailleurs la plupart de la création artistique occidentale si l'on extrapole notre discours⁶⁰, est une musique principalement effectuée par la gence masculine. De plus, les attributs de la musique métal sont des facteurs même d'emphase de la masculinité (de par son côté viril – musical, visuel, voire thématique). Pour faire simple et bref, il semble que le public masculin soit tout simplement attiré par des éléments qui lui ressemblent et lui parlent. C'est en tout cas un facteur non négligeable et peut-être de première importance, même si de nombreux autres paramètres seraient à prendre en compte pour une analyse plus en profondeur.

De même, le fait que le Métal soit plus spécifiquement une musique de jeune découle effectivement de l'héritage rock. Les deux étant filiés, et le premier étant quelque part une actualisation des schémas propres à son prédécesseur, la nouvelle "transgression" qu'a apporté le Métal dans son nouvel élan sonore a attiré un nouveau public, celui-ci adolescent, et par ce fait plus enclin à cette nouvelle forme de "dissidence" lui étant offerte. De sorte que le Métal à ses débuts fut une réponse en adéquation à la condition/transition adolescente, celle-ci émergeant de l'échec de la culture jeune des années 60 (la désillusion de l'idéal hippie). De plus, l'attrance pour ce nouvel ordre social et musical récupérant certains aspects *fun* du mouvement hippie (le côté marginal en somme) lié à une nouvelle esthétique (ou style de vie), celle-ci sombre et décadente, ne pouvait qu'attirer une nouvelle partie de la jeunesse cherchant une alternative à la culture parentale à laquelle la nécessité d'échapper pouvait se faire sentir. En conclusion, le Métal séduisit la jeunesse par la nouvelle rébellion qu'il instaura, et en outre dans laquelle celle-ci se reconnut alors.

Abordons à présent notre troisième point d'observation : le Métal est en effet une musique jouée principalement par des "blancs", et de même écoutée par des blancs. L'explication semble assez simple : il ne faut pas oublier que le Rock provient de la musique "noire", de sa réappropriation et de son adaptation dans un autre univers culturel. En somme de la transposition de schèmes musicaux d'une culture dans une autre, en occultant souvent

⁶⁰ Nous ne faisons ici qu'un simple constat, constat hérité du "statut" de la femme jusqu'à la moitié du XX^e siècle, qui heureusement aujourd'hui tend à se résorber, et permet à la gence féminine de s'insérer dans le milieu artistique. Cependant l'héritage est lourd, et toutes les barrières physiques ou idéologiques ne sont pas encore tombées.

les paramètres sociaux qui y sont liés. Le Rock ou le Métal portent par conséquent certains stigmates de cette lointaine musique jouée dans les champs de coton, mais ils ont aussi développé des significations culturelles et nouvelles qui leur sont propres, significations qui ont drainé dans les deux cas un public se sentant des affinités avec les représentations qui y étaient affirmées. De plus, comme le note Weinstein, le fait qu'il n'y ait pas de "noirs" est justement davantage lié au fait que ces derniers ne se reconnaissent pas dans les valeurs de ces musiques de "blancs"⁶¹, ils en sont donc absents, mais en aucun cas rejetés. Cependant, il y eut tout de même une attirance de la jeunesse au début du Rock pour la musique noire, par ce côté dissident et alternatif aux bonnes mœurs occidentales qu'elle offrait.⁶² Mais avec la réactualisation de la musique noire par le Rock et ce pour un nouveau public, l'audience "jeune" et "blanche" s'est alors ruée sur cette nouvelle forme de musique "alternative" qui lui était proposée, celle-ci véhiculant des valeurs culturelles en adéquation avec les siennes. Il faut toutefois noter que l'émergence du Heavy-metal dans les années 70 correspond également à l'émancipation de la population noire dans la communauté sociale : dans ce nouveau climat de tension sociale qui s'instaura alors, il s'avère qu'une partie de la jeunesse occidentale se détourna des valeurs du *black power* en émergence, ainsi que de la culture qui lui était associée.⁶³ La notion de culture (qui est liée par ailleurs au contexte géographique) est en effet importante : car le Métal représente lui-même une culture, et par ailleurs celui qui arbore et/ou respecte cette culture est bien perçu par la communauté, quelque soit son origine, son âge ou quelconques autres facteurs.⁶⁴ De nos jours, le Métal s'étant exporté dans le monde entier, la donne n'est plus la même : s'il était dans sa première moitié d'existence une

⁶¹ Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 111 : « Indeed, it is less an affirmation of "whiteness" than it is an absence – an obtrusive absence – of blacks. »

Traduction : « En fait, il s'agit moins d'une affirmation de la "couleur blanche" que de l'absence – une absence affichée – des noirs. »

⁶² *Ibid.*, p. 111 : « Youth was attracted to black music in part because of the myth of the "negro", who was seen to be unrepressed, especially sexually – a "natural man." »

Traduction : « La jeunesse fut attirée par la musique noire en partie à cause du mythe du "negro", qui était perçu comme affranchi, en particulier sexuellement – en somme, vu comme un "homme naturel". »

⁶³ *Ibid.*, pp. 111-112 : « The black power movement in the United States, with its separatist, white-rejecting strains, was in full flower. [...] In the general climate of social tension, white youth had to look elsewhere than black culture to shock their elders. » Cf. aussi pp. 66-67.

Traduction : « Le mouvement *black power* aux Etats-Unis, avec sa volonté séparatiste, sa tendance à rejeter les blancs, était en pleine floraison. [...] Dans ce climat de tension sociale général, la jeunesse blanche devait chercher ailleurs que dans la culture noire pour choquer ses aînés. »

⁶⁴ *Ibid.*, p. 112 : « [...] the metal subculture tends to be tolerant of those outside its core demographic base who follow its codes of dress, appearance, and behavior, and who show devotion to the music. Neither sexist, ageist, nor racist on principle, the metal subculture is exclusivist, insistent upon upholding the codes of its membership. »

Traduction : « [...] La sous-culture metal a tendance à être tolérante envers ceux qui sont extérieurs au fondement de son courant démographique et qui suivent son code vestimentaire, d'apparence, et de comportement, et qui aussi montrent de la dévotion envers la musique. Ni sexiste, ni âgiste, ni raciste en principe, la sous-culture metal est exclusive, insistant sur le respect des codes d'adhésion au genre. »

musique de blancs (car ayant principalement évolué aux Etats-Unis et en Europe), il est aujourd'hui multi-ethnique, et par ailleurs d'autant plus riche qu'il s'est parfois adapté aux particularismes locaux et culturels.⁶⁵

En ce qui concerne la dernière désignation de « blue collar » (col bleu) – c'est-à-dire appartenant à la classe sociale ouvrière – qualifiant l'amateur de musique métal, celle-ci est à concéder avec précaution. Si elle semble juste pour qualifier la première mouture d'auditeurs lors de l'émergence du courant proprement dit, il semble qu'elle ne soit plus représentative de la norme actuelle – ce que nous allons traiter un peu plus loin grâce au portrait réalisé par Hein. Cependant, comme l'observe Weinstein, il semble que cette attribution soit plus particulièrement spécifique à l'Angleterre, et non aux Etats-Unis, du fait que la conscience de classe soit plus prononcée dans les terres du Royaume-Uni.⁶⁶ D'autre part, ce statut social semble dérivé du contexte économique et politique alors en vigueur : à un pouvoir en place qui lui semble hégémonique, à un avenir contraint au travail à l'usine, la jeunesse refuse de se plier. De ce fait, à l'éclatement social émergent, la jeunesse répond par l'unité musicale. Par le Punk ou le Hard-rock/Heavy-metal qui sont alors les deux principaux courants musicaux en éclosion. Il faut d'ailleurs noter que certains traits de la culture ouvrière se retrouvent dans le "style de vie" du Métal, ce qui peut apparaître comme un indice intéressant à relever.⁶⁷ Néanmoins, c'est plutôt en terme de valeurs qu'il faut tenter de cerner ce premier public métal : qu'il provienne principalement de la classe ouvrière, il n'en draine pas moins dans son sillage des individus appartenant à d'autres catégories, ceux-ci – malgré leur positionnement différent sur l'échelle sociale – partageant ce même esprit de rébellion face au pouvoir, face à la bourgeoisie. En somme, cette apparente cohésion sociale dérive de celle que la culture rock des années 60-70 a vu naître : le public métal en est un prolongement des valeurs, comme la

⁶⁵ Un des exemples les plus célèbres étant le groupe brésilien SEPULTURA.

⁶⁶ Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 113 : « Some commentators add they also tend to come from working-class/blue-collar backgrounds. This observation is more accurate concerning England than United States. Class consciousness and class segregation are far more pronounced in Britain than in the United States. »

Traduction : « Certains commentateurs ajoutent qu'ils ont également tendance à provenir d'un milieu prolétaire/de classe ouvrière. Cette observation est plus juste concernant l'Angleterre que les Etats-Unis. La conscience de classe et la séparation des classes étant bien plus prononcées en Grande-Bretagne qu'aux Etats-Unis. »

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 114-115 : « Nonetheless, blue-collar culture permeated the heavy metal subculture. The separation of sexes, the boisterous, beer-swilling, male camaraderie, among other features, are rooted in blue-collar folkways. Hebdige interprets part of heavy metal subculture as a "football terrace machismo", a distinctly male, working-class culture. »

Traduction : « Toutefois, la culture ouvrière pénétra la sous-culture heavy metal. La séparation des sexes, le tumulte de celle-ci, l'importance de la bière, la camaraderie mâle, parmi d'autres caractéristiques, sont ancrés dans le train de vie de l'univers ouvrier. Hebdige interprète une partie de la sous-culture heavy metal comme un "terrain de football machiste", une forme de culture mâle et ouvrière distincte. »

plupart des musiques populaires s'encrant dans une politique de gauche ; par ce fait le Métal a phagocyté sans vraiment le vouloir certaines classes sociales qui privilégiaient la vision du monde que celui-ci semblait alors représenter. Toutefois, l'émergence de nouveaux courants au sein même de la famille métal, l'émancipation des idées véhiculées, en somme le décroisement du genre et son éclatement en une myriade de significations diverses va contribuer à la naissance d'une audience plus large, dont le portrait-type va évoluer, et dont nous allons voir un aperçu grâce à la récente étude de Hein.

Le portrait-type et actuel de l'amateur de Métal, si l'on se réfère à la recherche effectuée par Hein, pourrait être le suivant : 24 ans, de sexe masculin, célibataire, résidant plus particulièrement dans les grandes villes ou les villages, et exerçant une activité d'étudiant. Le portrait que nous réalisons d'après les données de Hein est sommaire mais permet d'un simple coup d'œil de voir l'évolution accomplie. Comme le dit Hein, et si l'on effectue une comparaison avec nos premiers dires (*cf. Supra*), « le metal n'est donc plus tout à fait une musique juvénile ». ⁶⁸ En effet, sur l'échantillon analysé par Hein, 0.6 % s'avèrent avoir moins de 18 ans, la part la plus importante (67.3 %) se situant entre 18 et 24 ans. Autre point important à noter : le niveau d'étude. En effet, « il apparaît que les acteurs du metal constituent un groupe social particulièrement qualifié. » ⁶⁹ D'ailleurs, Hein ne semble pas le seul à avoir conclu une telle observation ⁷⁰. Il est par conséquent important de consigner ici le fossé qui sépare les conclusions des anciennes études de Weinstein et Walser, afin, il nous semble, d'affirmer que l'image du "métalleux" inactif et en dehors du système social n'est aujourd'hui plus de mise. En outre, Hein aborde dans son examen d'autres éléments, tel l'origine sociale des parents, mais, pour tout détail de précision, nous renvoyons à ses analyses. ⁷¹

En conclusion, certains points sur lesquels nous avons insistés dans notre tentative de portrait synoptique semblent importants à mettre en relief et à retenir : le Métal reste en effet une musique dans sa majorité écoutée et appréciée par la gente masculine (cependant nous aborderons plus loin un point relatif à la position ambiguë sur laquelle joue le Métal vis-à-vis de la condition sexuelle) ⁷² ; le Métal reste une musique principalement de jeunes, mais de

⁶⁸ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁷⁰ Une autre étude récente allemande citée par Hein confirme en effet cette constatation, *ibid.*, p. 227.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 223 et suivantes.

⁷² *Cf. II)D) Métal et ambiguïté de l'identité sexuelle*

moins en moins connotée comme adolescente ; et, conséquence en partie de ce dernier fait, le niveau d'étude et d'insertion professionnelle de l'amateur de Métal s'avère être en progression nette si on le compare aux constats des anciennes études digressant sur ce point. Ce sont, il nous semble, trois points qui méritaient d'être relevés en vue d'une meilleure actualisation et compréhension du phénomène Métal dans son contexte humain. Une analyse plus pointue serait cependant nécessaire pour mieux se rendre compte des divers phénomènes qui ont conduit à ces formes de constats. Néanmoins, nous avons choisi ici une ligne d'approche simple et claire, et qui nous semble être un bon point de départ pour un premier état des lieux vis-à-vis de la problématique soulevée. À présent, nous allons aborder diverses petites notions, chacune tendant à traiter un aspect spécifique de la musique métal qu'il nous a semblé intéressant de mettre en valeur.

2- Le Métal : une musique populaire dénigrée ?

Il apparaît que la musique métal fut dès ses origines une musique mal perçue par les communautés sociales qui lui étaient extérieures. Aujourd'hui encore, et par ailleurs à l'instar du Rap, le Métal reste une musique qui souvent inquiète, notamment par cette violence qu'on lui confère et l'aspect transgressif qu'elle semble revêtir. Par conséquent, nous allons ici présenter différents points qui attestent d'un certain rejet vis-à-vis du Métal – critique musicale, censure morale et politique – et tenter de comprendre leurs fondements. Cette réflexion succincte nous aidera ainsi à mieux saisir la cause de ce dédain, dédain dont nous essayerons bien sûr de discuter le bien-fondé au cours de notre présentation.

En effet, comme l'atteste R. Walser – et comme nous avons pu également le constater par nos autres lectures – les relations du Métal avec l'académie ou la presse rock ont semblé-t-il toujours été quelque peu difficiles :

« When I began writing about heavy metal in 1986, it seemed a strange thing for a cultural critic – let alone a musicologist – to do. Metal has been ignored or reviled, not only by academics of all stripes but even by most rock critics. »⁷³

⁷³ Robert Walser, *op. cit.*, p. X (in *Introduction*)

Il semble en effet que la critique rock n'ait guère apprécié l'image un peu grandiloquente et "m'as-tu-vu" du Métal, ne voyant pas le second degré que ce genre pouvait receler, et l'accusant alors de briser « l'authenticité de la musique rock »⁷⁴. Pour preuve cet extrait d'une critique citée par Walser, et dont l'amas protubérant de clichés juxtaposés et de mépris non dissimulé tend à lui faire perdre toute consistance :

« Heavy metal : pimply, prole, putrid, unchic, unsophisticated, antiintellectual [...] music made by slack-jawed, alpaca-haired, bulbous-inseamed imbeciles in jackboots and leather [...] T-shirt with pictures of comic-book Armageddon ironed on the front... Heavy metal, mon amour, where do I start ? »⁷⁵

En réalité, il faut lire ce passage-ci avec second degré, cette autre dimension de lecture qui lui est conférée par la dernière phrase ; l'auteur de ce discours, dont nous avons par ailleurs écourté l'étendu par souci de synthèse, ne s'avère pas ici dénigrer totalement avec froideur et peur le Métal, mais d'autres formes de critique existent et s'avèrent quelquefois moins ambiguës quant à leur propos. Pour exemple cette accroche publicitaire d'un grand magazine pour un numéro spécial sur l'adolescence :

« The age of AIDS, crack, and heavy metal »⁷⁶

Le propos semble en effet quelque peu déplacé : nous serions certainement plus instinctivement méfiants et critiques si juxtaposé à ces deux fléaux nous avions de cité une autre forme de musique. Les liens du Sida et du crack avec le Heavy-metal ne sont pas plus fondés que si l'on remplaçait ce dernier par le rock, le rap, la variété, ou la musique contemporaine, car c'est en tout cas ce que semble vouloir insinuer un tel titre. Cet exemple

Traduction : « Lorsque j'ai commencé à écrire sur le heavy metal en 1986, cela semblait une chose étrange pour un critique culturel – et encore plus pour un musicologue. Le Métal a été ignoré ou vilipendé, pas seulement par les académiques de tout bord mais également par la plupart des rock-critiques. »

⁷⁴ « Many critics were also hostile toward visual spectacle, which they saw as commercial artifice, compromising rock's music "authenticity". », Robert Walser, *op. cit.*, p. 11.

Traduction : « Beaucoup de critiques étaient également hostiles envers l'aspect visuel du spectacle, lequel était perçu comme un artifice commercial, compromettant l'"authenticité" de la musique rock. »

⁷⁵ Robert Walser citant Robert Duncan, *ibid.*, p. 20.

Traduction : « Heavy metal : boutonneux, prolo [prolétaire], dégoûtant, pas chic [pas élégant], pas sophistiqué, anti-intellectuel [...] musique faite par des mous de la mâchoire, des tignasses en alpaga, des imbéciles à doublure de pantalon bulbeuse en bottes et en cuir [...] Portant des T-shirts avec sur le devant des images de BD traitant de l'Armageddon... Heavy metal, mon amour, par où je commence ? »

⁷⁶ Robert Walser, *op. cit.*, p. 20.

Traduction : « L'âge du Sida, du crack, et du heavy metal. »

n'est qu'un parmi d'autres, et il ne révèle que trop la facilité avec laquelle la presse peut s'amuser à véhiculer des clichés et à induire l'opinion publique par ces moyens. En outre, de nos jours, il semble que le relais de paria ait été transmis à la musique Techno. Pour Walser, l'hypothèse de cette dépréciation semble s'expliquer à travers l'envie de protection et de défense de la "grande" culture par ceux qui représentent l'autorité académique ; en ce qui concerne la critique rock, il semble que ce soit dans une perspective de ne pas se compromettre, afin de garder sa place dans le courant "légitime", et par conséquent ne pas prendre de risques pour alors véritablement amorcer une réflexion de fond et ainsi comprendre.⁷⁷ Malheureusement, ce refus d'analyser avec objectivité les phénomènes liés à la musique métal a contribué à forger un portrait stéréotypé de son univers (brutal, simple, etc.), celui-ci sans véritables nuances ; portrait univoque qui a d'ailleurs façonné l'opinion publique, d'où un dédain relevant plus d'une ignorance que d'une véritable investigation, compréhension, et par la suite d'un avis en connaissance de cause. Pour illustrer cette forme de mécompréhension, nous allons ici décrypter brièvement une des grandes et seules affaires qui bouscula le Heavy-metal à ses débuts, une affaire confrontant la morale du pouvoir et le pouvoir de la transgression, ces deux aspects personnalisés au travers des deux acteurs suivants : l'État américain et le groupe de Heavy-metal nommé JUDAS PRIEST.

Le PRMC – Parent's Music Resource Center – est un comité qui naquit aux Etats-Unis en 1985 dans le but de « lutter contre l'obscénité et la pornographie dans la musique rock »⁷⁸. Celui-ci était d'ailleurs composé en grande partie d'épouses de sénateurs en vigueur, dont la chef de file était Tipper Gore, femme du sénateur américain Albert Gore. Le comité en question batailla notamment contre certaines maisons de disques afin qu'elles avertissent dorénavant du contenu "obscène" de certains de leurs produits discographiques (il réussit notamment à faire apposer le fameux sticker « Parental Guidance – Explicit lyrics » que l'on retrouve aujourd'hui sur un certain nombre d'enregistrements supposés tendancieux), et s'attaqua plus particulièrement aux types de musique suivants : le Rap et le Heavy-metal.⁷⁹ Dans ce dernier cas, un professeur de musique attitré fut même convié pour une analyse en règle du Métal. La conclusion de son compte-rendu l'amena à le déclarer comme

⁷⁷ « For many academics, denigration of metal is a necessary part of the defense of "high" culture, while for rock critics it is an easy route to hipness : their scorn is displayed as a badge of their superiority to the musicians and audiences of heavy metal. », Robert Walser, *op. cit.*, p. 24.

Traduction : « Pour beaucoup d'intellectuels, le dénigrement du métal est une mesure nécessaire pour la défense de la "grande" culture, tandis que pour les rock-critiques c'est une voie facile pour être dans le vent : leur mépris est exhibé comme un symbole de supériorité envers les musiciens et le public du heavy metal. »

⁷⁸ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 193.

⁷⁹ Robert Walser, *op. cit.*, p. 138.

potentiellement dangereux.⁸⁰ Un point plus concret – mais aussi plus médiatique – lié à cette lutte des mœurs fut l'affaire Judas Priest dont nous parlions un peu plus haut. En effet, ce célèbre groupe de Heavy-metal fut accusé d'incitation au suicide par la diffusion de messages subliminaux dans une de leurs chansons, ceci en l'occurrence après la tentative de suicide en 1985 de deux adolescents qui écoutaient leur musique (l'un des deux survécut mais fut grièvement blessé ; il mourut d'overdose trois ans plus tard). L'interjection « Do it ! » (Fais-le !) qui leur était reprochée en tant que message subliminal potentiellement délétère ne fut pas relevée comme probante par les diverses expertises. Le groupe pris l'affaire très au sérieux et fut finalement acquitté. Les conclusions des experts affirmèrent qu'il n'y a aucune preuve qu'un possible message subliminal, même s'il est perçu par l'auditeur, puisse conduire aux actions dont il fait part. Le chanteur du groupe, Rob Halford, déclara d'ailleurs un peu plus tard :

« Ces deux jeunes gens ont perdu la vie en raison de leur engagement tragique dans la drogue et l'alcool, en raison des dysfonctionnements de l'unité familiale dans laquelle on ne leur réservait pas de place ni d'attention. Je n'essaye pas de faire de la lumière sur une situation tragique, mais ce procès ne fût qu'une tentative de reporter la responsabilité sur un autre. »⁸¹

En somme, cette affaire est assez symptomatique de la peur que peut instaurer une telle musique. S'il n'est pas non plus impossible que de tels agissements puissent être produits par l'influence de certaines paroles pernicieuses, il est à noter que c'est souvent une somme de divers facteurs (tels ceux pointés par Rob Halford ci-dessus) qui peuvent entraîner de telles actions. De plus, l'histoire du rock en général regorge de ce type de faits – messages enregistrés à l'envers⁸², voire exprimés explicitement⁸³ – qui semble-t-il n'ont pas conduit l'ensemble de ses auditeurs à appliquer l'acte qui y était énoncé. En ce sens, l'affaire présentée ici fit-il jurisprudence en ce qui concerne l'appréhension des messages

⁸⁰ Le rapport en question se nomme *The Heavy Metal User's Manual* par Joe Stuessy. Il est apparemment difficile de se le procurer ; néanmoins, on peut en apprécier une discussion intéressante dans le livre d'un autre professeur de musique, celui du musicologue Robert Walser, *op. cit.*, pp. 139-141.

⁸¹ <http://www.chez.com/tjrecherches/judas.html>

⁸² Quelques exemples :

- Dans la chanson « Stairway to heaven » de LED ZEPPELIN, il serait possible d'entendre, en passant l'enregistrement à l'envers, la phrase "I've got to live for Satan" (la phrase incriminée en question est la suivante : « There's a feeling I get »)

Nous avons d'ailleurs trouvé un autre exemple de ce type à l'adresse Internet suivante et dont nous laissons l'auditeur seul juge de son interprétation : <http://j1media.com/misc/sth/>

- De même dans « Another one bites the dust » de QUEEN, on pourrait entendre : " Start to smoke marijuana".

Cf. aussi vis-à-vis des messages subliminaux : Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 187-188.

⁸³ « Sympathy for the devil » des ROLLING STONES, ou plus récemment un certain nombre des chansons de MARILYN MANSON.

subliminaux dans l'univers musical rock. Robert Walser discute de manière plus détaillée ce point dans son ouvrage⁸⁴, et ainsi nuance l'impact possible de tels messages dans la musique métal, tout en dénonçant la lecture souvent univoque des paroles qui y sont relatées. En effet, si des thèmes tels que la mort ou le suicide sont parfois traités dans le Métal, ceux-ci s'avèrent le plus fréquemment une tentative de réflexion sur le sujet, plutôt qu'un encouragement à l'autodestruction. Ceci nous amène d'ailleurs à pointer un autre aspect que nous souhaitons aborder brièvement ici : le rejet de certaines musiques populaires au cours du XX^e siècle, que nous allons examiner entre autres par comparaison avec une des plus influentes qui fit son apparition en occident en son tout début : le Jazz.

« Heavy metal, indeed, is just the latest object of denunciation in a long tradition of conservative opposition to popular music. »⁸⁵

Ce propos de Weinstein résume bien ce que peut représenter le Métal aujourd'hui d'un point de vue social : une réactualisation des valeurs populaires, dénonciatrices d'une société qui cache ses tabous, et qui par ce fait va à l'encontre de la morale et de la "grande" culture. Que ce soit au travers du Blues, du Jazz, du Folk, du Rock, toutes les formes de thématiques licencieuses – sexe, drogues, violence, politique, suicide, satanisme, etc. – ont traversé les discours de ces courants musicaux. Les accusations ont elles aussi toujours fusé contre ces représentations amORALES de l'homme. C'est donc en somme un combat idéologique qui se trame sous cette "lutte des classes" au travers de l'idiome musical : le clan conservateur qui tente de maintenir une part d'équilibre et de pureté contre le clan transgressif qui exhume ses démons en les manifestant de manière ostensible. Et s'il faut noter des formes d'intégrisme dans les deux camps, la majeure partie des participants n'appartient pas à ce bord. En ce sens, la question de danger d'un mouvement dans sa perspective globale – comme le Métal par exemple – est souvent difficile à évaluer. Le cas du Jazz est à ce propos intéressant, car étant une des rares formes de musique populaire très prégnante en occident qui passa, du début du XX^e siècle à aujourd'hui, de musique dénigrée à musique estimée, et de ce fait reconnue par l'ensemble de la sphère académique et sociale. Le Jazz dans sa première existence fut longtemps qualifié de musique de "sauvages", propageant des attributs licencieux ; aujourd'hui son image a quelque peu changé – et peut-être est-ce dû à son aspect social

⁸⁴ Robert Walser, *op. cit.*, pp. 145-151 ; cf. aussi Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 183-184.

⁸⁵ « Le heavy metal, en fait, est juste le dernier objet de dénonciation dans une longue tradition d'opposition conservatrice envers la musique populaire. », Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 245.

revendicatif et paria du début qui s'est quelque peu dilué. Nous tenons ici à émettre une hypothèse, hypothèse qui prendra consistance ou non au fur et à mesure de notre investigation. Celle-ci est la suivante : le Métal est aujourd'hui encore dans sa période de "jeunesse", rebelle et sans retenu contre l'autorité en vigueur, cependant certains de ses courants intrinsèques s'avèrent être depuis peu en éclatement⁸⁶ ; ils apportent ainsi une dimension nouvelle et plus ouverte sur le monde, gardant toutefois le trait principal du Métal, celui-ci semblant être une forme particulière de violence-énergie qui lui est propre. Ainsi, peut-être cette phrase de Philippe Michel consacrée à la musique jazz pourrait-elle se substituer au Métal d'ici peu :

« Pourtant, à y regarder de plus près, le jazz est toujours trop élaboré pour n'être qu'une musique de *sauvages*, selon des critères eurocentristes particulièrement réducteurs, mais il est aussi trop abandonné aux instincts pour recevoir l'aval de l'Académie, ou de ce qui en fait office »⁸⁷

Cependant, il est encore trop tôt pour toute forme de conclusion sur ce point. Néanmoins, essayons, afin de conclure cette partie, de synthétiser nos réflexions exprimées jusqu'ici.

Le Métal s'avère être une musique qui polarise indéfectiblement les personnes qui s'y trouvent confrontées : en somme, il semble que l'on adore ou que l'on déteste. À musique extrême, il semble falloir se placer pour ou contre certaines des valeurs transgressives qui fondent ce courant : c'est ce que l'on a pu observer dans notre bref récit relatant le combat entre la morale puritaine (représentée en quelque sorte par les plaignants – les parents des victimes – et la justice américaine) et le soucis transgressif de l'autre bord avec sa *volonté de tout dire*⁸⁸ (en l'occurrence ici, le groupe JUDAS PRIEST). Le Métal cultive l'hédonisme

⁸⁶ Par exemple au travers du groupe TOOL, pour la dimension cinématographique et visuelle qu'il inclut dans sa musique ; le groupe FANTOMAS, par son désir d'expérimentation qui semble confiner à une forme de Free-metal, ce que d'autres nomment encore comme de l'"Experimetal" ; ou encore le groupe MESHUGGAH dans son étalage énergétique de polyrythmies complexes, dans son travail autour de la pulse, ces facteurs pouvant notamment s'entendre dans la continuité d'une certaine écriture, telles celle de Steve Reich pour la musique savante, ou Steve Coleman pour le Jazz.

⁸⁷ Philippe Michel, « Le jazz ou la musique d'après la musique », in *Musique et mémoire*, Paris, Ed. L'Harmattan, coll. Arts 8, 2003, p. 161.

⁸⁸ Nous pensons ici, au travers de cette expression, à la possible analogie qui peut se dégager entre l'univers du Métal et l'univers littéraire que fut celui de Sade, et dont M. Blanchot signalait vis-à-vis de ce dernier la passion effrénée d'atteindre « la liberté de tout dire ».

inoportun, réintègre et transforme les symboles de la société qui l'entoure, ce qui lui vaut de nombreuses brimades. On le critique violemment pour cela, de manière univoque, sans souvent chercher les nuances derrière les propos et le pourquoi de ceux-ci, et ce de même en occultant fréquemment des paramètres primordiaux, tel le rapport étroit qui le lie à son public. D'autre part, l'attaque morale qui jaillit au début des années 80 contre ce genre musical ne fut pas totalement productive : elle renforça les défenses de son adversaire par ce désir sous-jacent de le compromettre. Comme nous le disions plus haut au travers des paroles de Weinstein, le Métal ne semble qu'être une réactualisation du statut de paria porté par de nombreuses autres musiques populaires avant lui, et qui somme toute ne semblent pas avoir été d'un danger conséquent vis-à-vis de l'ordre social : En définitive, le Métal semble être davantage un canaliseur des côtés sombres de l'homme qu'un catalyseur de ces aspects, comme nous l'exprimerons dans notre partie sur la violence (*cf.* Infra). La rébellion dionysiaque que confère le Métal dans l'espace social – par sa musique "forte", par son visuel, son anti-conformisme – peut définir deux schémas-type au vu de ses participants : ceux qui y retrouvent leur verve nihiliste et approfondissent leur propre destruction (le cas tragique des deux jeunes gens cités plus haut), et ceux qui se construisent et s'affirment au travers de sa force, de sa violence-énergie, en d'autres termes de la *puissance* qu'il libère. Robert Walser peint dans son ouvrage une population qui serait plus de l'ordre de notre deuxième portrait ; quant à nous, nous attendons une investigation future plus élaborée avant de trancher définitivement sur ce point. Néanmoins, l'ouvrage de Hein, plus récent, montre lui aussi une évolution dans ce deuxième sens. Le Métal semble en effet rentrer depuis peu dans sa phase de "maturité".

Pour conclure, quelques questions d'ordre plus général (mais touchant de près à notre domaine d'analyse) s'ouvrent à nous, et au travers de celles-ci nous essayerons par la suite de cerner plus distinctement les fondements de cette musique et de son rapport au monde. Celles-ci sont les suivantes : Un courant minoritaire a-t-il le droit de citer s'il ne partage pas les mêmes valeurs que la société dominante ? Met-il ces valeurs en danger par ce fait ? Et *secundo* : la rébellion contre le moral, contre le "sacré" est-elle utile ? En somme, les *extrêmes* sont-ils utiles dans l'équilibre du monde dans lequel ils s'inscrivent ? Ces thèmes, plutôt pointus et complexes, nous tenterons d'en discuter un peu plus loin, en essayant de cerner et de comprendre si le Métal représente alors une véritable menace.

3 - ... Mais soutenu par une communauté soudée

Le Métal, comme nous l'avons vu précédemment, s'avère être une musique qui interroge et intrigue de nombreux individus extérieurs à cette communauté. Mais qu'en est-il de l'intérieur du mouvement métal ? Pour donner un aperçu de la solidarité de cette "famille" musicale, nous allons ici développer quelques aspects qui témoignent de l'union de ce courant.

Comme dans le Rock et de nombreux autres styles musicaux, le Métal s'avère être dans son essence musicale une création de groupe, c'est-à-dire d'un ensemble d'individus associés, ce qui induit un certain nombre de paramètres. Le Métal est très rarement la musique d'un seul homme, lequel pourrait alors se faire accompagner par d'autres musiciens – comme on peut en trouver des exemples au travers de célèbres chanteurs dans la musique de variété. Même si un groupe porte quelquefois le nom de son leader (OZZY OSBOURNE, VAN HALEN, TED NUGENT, MICHAEL SHENKER GROUP), la création musicale des chansons n'est que rarement le fait de son seul travail : elle est en effet plus fréquemment le fruit d'une collaboration entre ses divers membres, chacun donnant sa touche cruciale dans l'esthétique d'ensemble du groupe. En somme, le groupe de Métal désigne un "nous" collectif partagé et brandi par l'ensemble de ses membres : en ce sens chacun de ses participants ne peut être assimilé à un quelconque employé qui serait au service d'une entreprise et ne pourrait avoir son mot à dire sur son fonctionnement. De plus, il est à noter que nombreuses sont les formations dans ce domaine qui se sont formées par amitié (par une rencontre au lycée par exemple) et qui par ce fait ont développé des liens forts se traduisant ainsi par une solidarité indéfectible. En d'autres termes, ce schéma peut s'apparenter à une micro-famille, avec tout ce que cela peut comporter comme force unitaire mais aussi comme tensions internes.

Un autre facteur d'union est la proximité sociale qui se dessine entre les divers protagonistes du mouvement, ceux qui créent la musique – les groupes –, et ceux qui la font vivre – le public. En effet, on peut constater une véritable évolution sociale parallèle au cours de l'histoire du Métal entre le public et les musiciens formant les groupes. Au départ, les formations émergentes venaient principalement de la classe ouvrière, et le public premier qui adhéra à ce nouveau genre provint également de ce milieu. Aujourd'hui, la classe sociale ouvrière qui caractérisait auparavant le Métal s'est déplacée vers une autre sphère, celle de la

classe moyenne : en conséquence, le public s'est lui aussi diversifié. À l'image des groupes qu'il admire, il y a le fait que l'amateur de Métal se sent proche d'eux : souvent issu d'un même milieu social, il partage un certain nombre de valeurs similaires, et lutte pour ces valeurs. En somme, le processus d'identification est important dans l'alliance discrète qui soude l'ensemble des participants au milieu. De plus, cet instinct grégaire, très prégnant chez la jeunesse dans sa construction et son désir de regroupement autour d'individus de mêmes affinités, accentue la solidarité au sein du public même. Il se forme donc une tripartition intéressante – entre les membres des groupes (*cf.* notre premier paragraphe sur le sujet), entre les personnes qui forment le public, entre les groupes et le public – et par conséquent un lien d'autant plus fort grâce à ces différents points d'attache particulièrement solides.

Le fait que le Métal soit principalement constitué par une communauté d'hommes⁸⁹ n'est pas non plus étranger à sa force solidaire. Il semblerait en effet que l'alliance masculine soit anthropologiquement plus prégnante sous certaines formes que l'alliance féminine, ce qui confine dans notre présent cas à identifier une solidarité masculine qui pourrait se comparer, si l'on tente une référence en un autre domaine, à la camaraderie exclusivement mâle que l'on retrouve dans le milieu du football. De manière plus générale, voici la source qu'évoque Deena Weinstein pour appuyer cette constatation :

« “Consciousness of kind” is more basic for males than for females. McRobbie and Garber suggest that teens deal with their sense of inadequacy in different ways : males join gangs and female develop love “obsessions” (Angela Mc Robbie and Jenny Garber, “Girls and subcultures”). »⁹⁰

D'autre part, il n'est pas non plus étonnant que le Métal soude la communauté masculine : celui-ci délivrant des codes d'ordre "viril" – puissance sonore, "violence" physique, etc. – il n'est pas totalement surprenant qu'une majeure partie de son public d'adolescents en développement – c'est-à-dire s'acheminant pour la plupart vers la notion d'homme et de masculinité dans son sens fort – s'y retrouvent et en absorbent les codes pour se construire. Pour finir sur ce point, sur lequel nous reviendrons d'ailleurs par la suite, le

⁸⁹ Nous développerons ce point de manière plus précise par la suite, *Cf.* IID)1) L'Emphase de la masculinité dans le Métal.

⁹⁰ « “La conscience de genre” est plus fondamentale pour les hommes que pour les femmes. Mc Robbie et Garber suggèrent que les adolescents traitent leur sentiment d'insuffisance [socio-affective] par différents chemins : les hommes rejoignent les gangs et les femmes développent d' "obsédantes" préoccupations amoureuses. (Angela Mc Robbie and Jenny Garber, “Girls and subcultures”). », Deena Weinstein, *op. cit.*, note n° 104 p. 314.

propos suivant de Walser permet de mettre en valeur un facteur important de cette solidarité masculine au travers du Métal :

« The purpose of a genre is to organize the reproduction of a particular ideology, and the generic cohesion of heavy metal until the mid-1980s depended upon the desire of young white metal performers and fans to hear and believe in certain stories about the nature of masculinity. »⁹¹

Le concert est lui aussi un vecteur de rassemblement, d'union. En effet, celui-ci « crée une quasi-communauté parmi les membres [de son] public »⁹². La sous-culture Métal, éparpillée sporadiquement et souvent de manière quantitativement limitée d'un point de vue géographique, se retrouve en ce lieu, lieu qui permet la concrétisation d'un "vivre-ensemble" une même expérience, véhiculant ainsi pour chacun des participants « la projection de soi dans une forme idéalisée »⁹³. C'est l'amour d'une même musique qui y est partagé, ainsi que les divers autres intérêts inhérents à la culture Métal qui gravitent autour. De ce fait il se matérialise une certaine forme de fraternité, celle-ci célébrant le courant musical en lui-même : la masse compactée de l'audience ne semble faire plus qu'une devant l'autel convoité et vénéré que représente le groupe et son avènement sur scène.⁹⁴

Le statut de paria⁹⁵ que confère Weinstein à la communauté Métal n'est également pas sans incidence dans la construction unitaire de ce courant musical. Le manque de relais médiatiques dans les débuts du Métal, le peu de diffusion sur les ondes de ce genre musical, tout ceci a forgé un véritable soutien entre les amateurs de cette culture. Le Métal s'est ainsi construit à coups de bénévolat, par l'entremise de passionnés qui ont fondé des structures, des associations diverses, afin de promouvoir la musique qu'ils estimaient – promotion d'autant plus engagée car résultante de ce sentiment d'exclusion et de mépris ressenti au travers des communautés extérieures. Aujourd'hui, le Métal étant en partie devenu un "produit" attractif

⁹¹ « Le but d'un genre est d'organiser la reproduction d'une idéologie particulière, et la cohésion générique du heavy-metal jusqu'au milieu des années 80 s'est reposée sur le désir des jeunes fans et musiciens de métal de couleur blanche d'entendre et de croire dans certaines histoires sur la nature de la masculinité. », Robert Walser, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁹² Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 223 : « As a vehicle for idealizing the heavy metal subculture for its members, the concert creates a quasi-community among the members of the audience. »

⁹³ *Ibid.*, p. 223 : « At the concert an already existing subculture becomes concretised in a transitory community through the projection of itself in an idealized form. »

⁹⁴ Pour une analyse du comportement de la foule, du pouvoir de suggestion et d'identification dans le regroupement collectif, on peut notamment consulter l'ouvrage suivant de S. Freud : *Psychologie collective et analyse du moi*.

⁹⁵ Le terme utilisé est « Proud Pariahs » (fiers d'être parias), Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 93.

ainsi qu'à fort potentiel commercial, les rapports l'entourant semblent devenus un peu plus simples. Il reste toujours néanmoins cette peur vis-à-vis du public Métal qui fait s'inquiéter les mairies lors de l'organisation de tels festivals. La volonté des organisateurs est quant à elle toujours aussi combative et désireuse de combler les amateurs du genre.⁹⁶ Un autre point, sur lequel nous avons déjà quelque peu discuté précédemment, a également contribué à la solidarité du milieu : nous faisons ici allusion à l'union du milieu Métal contre la censure. Contre le PRMC (*cf. Supra*), contre les opprobres faites au Métal par certaines associations religieuses ou parentales, le Métal s'est retrouvé d'autant plus soudé au sein de la micro-famille qu'il forme. Il est pourtant à noter que ses réponses aux diverses accusations furent souvent de minces stratégies de défense, le Métal ne reniant pas son côté ostentatoire et parfois amoral. À cela, notre question précédente refait surface : la *liberté de tout dire* que nombreux de ses protagonistes s'octroient peut-elle coexister avec le système en vigueur et ses valeurs ? Nous ne pouvons donner présentement une réponse claire à cette question. Néanmoins, ces deux facteurs – statut de paria, censure – que nous venons d'évoquer permettent de mieux saisir la force unitaire dans laquelle le Métal s'est formé. En cela, les acteurs du milieu Métal s'avèrent engagés⁹⁷ et solidaires, attributs qu'ils expriment au travers de leur distinction sociale – visuelle ou autres –, au travers de leur connaissance partagée du genre et qui circule par une médiation passionnelle⁹⁸, mais surtout par une forme de rébellion qui consiste à aller contre le courant principal (en anglais : le *mainstream*⁹⁹), contre le socialement ou le politiquement correct, ou d'une manière plus générale à se tourner vers ce qui leur semble le plus proche de l'*authenticité*.

Si il y a bien sûr un lien fort qui lie les amateurs de Métal au regard de la construction historique du genre, il existe également des conflits au sein de cette micro-famille. Les trois études principales qui analysent spécifiquement le Métal et sur lesquelles nous nous sommes principalement appuyés dans notre exposé ne relatent que peu cette information, nous allons cependant en dire quelques mots. Deux aspects peuvent éclairer ces formes de tension et par

⁹⁶ Le festival français de musiques Métal et Hardcore *Fury Fest* en est un bon exemple, on peut en avoir un aperçu au travers de l'organisation, des interviews et des débats présents sur le site Internet suivant : <http://www.furyfest.com/>

⁹⁷ En un certain sens, l'étude pionnière de Walser confirme cette tendance : presque toutes les personnes auxquelles Walser fournit un questionnaire répondirent à sa demande (*cf. Robert Walser* note n° 51 p. 17 et 183).

⁹⁸ C'est souvent par l'intermédiaire d'un grand-frère, d'un cousin, ou d'un ami, que l'amateur de Métal découvre pour la première fois ce genre musical, et non par les médias, ce qui confère à cette adhésion une dimension souvent plus tenace, car plus affective. *Cf. notamment Fabien Hein, op. cit.*, p. 230 (« Rencontre avec le rock et le metal »)

⁹⁹ *Cf. Glossaire*

extension de désunion qui ont lieu au sein du Métal : d'une part, ce que Weinstein dénomme comme la part conservatrice du Métal¹⁰⁰, et d'autre part les dissensions qui sévissent entre certains sous-courants du Métal en lui-même. Pour le premier point, un exemple simple inspiré de celui relaté par Weinstein peut permettre de mieux comprendre cette tendance : en effet, si un groupe tente dans son évolution discographique de s'éloigner trop abruptement des schèmes qui font sa particularité musicale (par exemple par des emprunts à des musiques très éloignées de manière sonore et sous-tendant alors des idéologies s'écartant de la musique métal – on peut citer par exemple pour une illustration sommaire le Reggae ou le Disco dont les valeurs sont relativement distantes de l'idiome Métal), en somme de son ton caractéristique, il s'avère assez fréquemment que les fans ne s'y retrouvent pas, et un sentiment de trahison peut alors émerger. L'exemple de Weinstein est l'album *Turbo* de JUDAS PRIEST (dont certains éléments empruntent à la « pop-disco »), qui rejeté à l'époque par les fans, contraignit plus ou moins le groupe à reprendre leurs essais musicaux sur des rails plus "métalliques"¹⁰¹. Aujourd'hui, un tel propos s'avère quelque peu suranné : même s'il existe toujours un Métal de tradition ancienne en vigueur (de facture Heavy-metal et Hard-rock en somme, avec tout ce que cela peut comporter de plus ou moins kitsch de nos jours), remettant au goût du jour et chosifiant pour un certain public avide d'antiquités les préceptes métalliques d'antan, la tendance conservatrice qu'illustre Weinstein s'est quelque peu dissipée. Pour preuve, l'ouverture du Métal à de nombreuses expériences musicales et tentatives d'hybridation en tout genre (avec la musique électronique – le groupe PITCHSHIFTER par exemple, avec le reggae – le dernier album du groupe SOULFLY intitulé *Prophecy*, etc.), alliée à l'approbation majoritaire de la part du public et des critiques envers ces démarches.

L'autre point que nous relations plus haut est quant à lui plus prégnant : il concerne en effet les dissensions entre certaines sous-familles du genre. Weinstein cite dans son étude de 1991¹⁰² l'exemple du Lite-metal (un métal plus "doux", plus romantique – un des rares sous-genres du Métal dont une partie du public s'avère essentiellement féminin – ; le groupe BON JOVI par exemple) et celui du Thrash-metal (forme de métal à son émergence la plus radicale et violente ; le groupe METALLICA en fut l'emblème). Dans la mesure où l'on peut constater le véritable abîme qui sépare les motivations, les valeurs des deux genres sus-cités, il n'est pas étonnant de constater un dénigrement mutuel entre ces deux sous-genres au sein

¹⁰⁰ Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 137.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰² *Ibid.*, p. 137.

du courant métal. Un exemple significatif actuel serait celui qui oppose le Black-metal et le Néo-métal (appelé aussi Nu-metal). Peut-être cet échange entre trois grands représentants de la scène française métal (l'un faisant du Néo – Sylvain du groupe ARTSONIC, le second du Black – Rose Hreidmarr du groupe ANOREXIA NERVOSA, et le dernier du Métal-Symphonique¹⁰³ – Stéphane Forté du groupe ADAGIO) peut-il aider à mieux comprendre ce conflit de valeurs :

« **Hard n Heavy** : *Vous officiez chacun dans un genre de métal différent. Avez-vous une idée précise de ce que doit être ou ne pas être le métal ?*

Stéphane Forté : Déjà, je trouve le terme métal réducteur. Parce que je pense que l'évolution musicale ne peut se faire que si tu écoutes le plus de choses différentes possibles.

Sylvain : C'est vrai que c'est réducteur, en même temps, c'est un terme générique. Nous avons tous écouté la même chose quand nous étions petits. A partir du moment où tu as des grosses guitares saturées qui prédominent dans le mix, c'est du métal. Après... qu'il y ait de la double grosse caisse, que le chanteur gueule ou pas...

Rose Hreidmarr : Je ne suis pas tout à fait d'accord. Je pense qu'il y a des choses que l'on a présentées comme du métal et qui n'ont rien avoir avec. Pour moi, le métal, c'est une attitude. Quelque chose d'un peu rebelle, que se soit dans le black ou dans le heavy. Et je trouve qu'on colle parfois l'étiquette du métal à n'importe quoi à partir du moment où il y a une guitare saturée. Pour moi, Limp Bizkit, c'est complètement hip-hop. Je pense qu'il y a parfois un amalgame, surtout avec le neo-métal en fait.

S. : En même temps, dans tous les groupes de neo-métal, il y a des riffs où tu sens clairement une influence comme celle de Pantera, par exemple.

R.H. : Je ne suis pas certain qu'ils aient écouté Iron Maiden.

S. : Si, mais ils le renient complètement (rires) !

[...] **Hard n Heavy** : *D'ailleurs, Rose, où en es-tu de ta campagne d'extermination du neo-métal ?*

R.H. : Oh, c'est une sorte de private-joke entre nous (rires). C'est juste que nous en avons marre de toute cette déferlante de clones sans personnalité auxquels on collait l'étiquette metal. Et puis, nous n'aimions pas du tout les productions de Ross Robinson. Nous trouvions qu'il était surestimé et lui-même se présentait comme un artiste maudit qui poussait à bout les groupes en studio. Ça nous a énervé parce que nous trouvions qu'il se la jouait pour rien et que ses productions sonnaient mal. Et qu'on pouvait faire beaucoup mieux avec moins de moyens et moins de prise de tête. »¹⁰⁴

¹⁰³ C'est-à-dire du métal empruntant des caractéristiques musicales liées à la musique dite « Classique » de tradition occidentale. Nous traiterons ce point en profondeur dans la partie III de notre travail.

¹⁰⁴ Magazine HARD n' HEAVY, *Metal Français*, hors-série n°1, Août 2001, p. 16.

Les différents protagonistes étant ici conviés à une interview, les propos s'avèrent relativement courtois ; ce n'est pas forcément le cas dans les forums Internet dédiés à ce débat. Il y a en effet une certaine animosité entre ces deux styles musicaux, inimitié due au valeurs et sonorités particulièrement divergentes qui sont véhiculées dans chacun d'eux. En somme, le Néo-metal est un courant plus proche du phénomène urbain, plus *street* dirait-on dans le milieu, incorporant une allure davantage liée aux sports de rue (tel le skate-board), une musique plus influencée par le hip-hop, et des thématiques ainsi plus sociales reflétant ces pratiques. Le Black-metal, comme nous l'avons vu plus haut, est très loin de cet héritage culturel : la mythologie viking et le satanisme, sa brutale et intransigeance musicale l'éloignent fortement du Néo-metal. Un point qui d'ailleurs fait éructer un certain nombre de black-métalleux est cette facette "plus accessible" et ainsi commerciale que semble représenter le Néo-metal, éthique qui semble pour eux aller à l'encontre du sacro-saint phénomène d'*authenticité* (ce qu'attestent implicitement les derniers dires de Rose Hreidmarr, cf. Supra). Sans rentrer plus amplement dans les détails, ces deux angles que nous venons d'aborder permettent une nuance indispensable à notre exposé relatant la solidarité du milieu métal. Telle l'analogie que nous faisons au début vis-à-vis de la notion familiale, il s'avère que le Métal revêt en définitive nombre de ces aspects : soudé lorsque celui-ci se trouve attaqué par des forces extérieures, il n'en cultive pas moins de multiples conflits en son sein. Ainsi cette micro-famille que représente le Métal n'en est pas moins forte, car constamment sous le joug de tensions qui aident à sa construction, à son évolution, à sa puissance aussi. Par ailleurs, il s'avère que cette force/puissance fasse parfois peur, ce qui nous amène maintenant à continuer notre investigation commencée sur ce thème un peu plus haut et à poser la question suivante : le Métal constitue-t-il une menace ?

4 - Le Métal : une représentation musicale et sociale menaçante ?

Le Métal, avec tous les oripeaux excentriques dont il se fait le porte-drapeau, peut parfois se montrer inquiétant, ce qui lui vaut de nombreuses condamnations de la part de la société dans laquelle il s'inscrit. Nous allons par conséquent traiter ici de quelques chefs d'accusations imputés au Métal et tenter de comprendre mais aussi discuter leurs fondements. Ce nouvel examen qui s'inscrit dans la continuité de nos angles d'analyses précédents va

s'appuyer principalement sur un travail déjà effectué en ce sens par Fabien Hein¹⁰⁵ et dont nous allons en quelque sorte synthétiser les propos en même temps qu'y inscrire notre propre vision des différents phénomènes. Il y sera question entre autres : de conduite machiste, d'incitation à la destruction humaine (meurtre, suicide), de pratiques sataniques, et d'idéologie fasciste. Le Métal est à la barre, présentons les différentes charges qui lui incombent.

Le Métal serait-il machiste ? Cette accusation peut s'entendre sous deux formes : par le fait que le public féminin soit peu représenté dans le Métal, et dans une autre perspective par l'image de la femme qui est véhiculée dans cet univers. Sur le premier point, il est vrai que le Métal comporte peu de fans appartenant à la gence féminine, mais comme nous l'avons déjà exprimé plus haut, il semble que ce fait tienne plus d'une non-adhésion du public féminin aux codes musicaux et sociaux du milieu, ceux-ci célébrant essentiellement des attributs de la masculinité telle qu'elle est perçue dans nos sociétés occidentales. Ainsi peut-on mieux comprendre pourquoi le Lite-metal recense plus de femmes dans son audience que des formes plus radicales et violentes comme le Thrash-metal. Le Métal semble donc un miroir qui ne reflète pas les attentes d'un certain public féminin. Néanmoins, il faut noter à l'instar de Weinstein que la femme dans le Métal n'en est pas rejetée pour autant : si celle-ci intègre les codes du mouvement, s'avère passionnée et authentique, elle est souvent bien acceptée par la communauté mâle dominante.¹⁰⁶ Cependant, et là nous abordons notre deuxième point, l'image de la femme ayant été utilisée ouvertement comme « attracteur érotique »¹⁰⁷ dans les débuts du Métal, son reflet d'icône sexuelle s'avère toujours quelque peu présent, même s'il s'est estompé avec les années. En somme, le rôle de la femme dans le Métal s'avère être dans la continuité de ce qu'il fut dans la musique rock, tout en reflétant en partie la société dans laquelle il s'inscrit, c'est-à-dire une société de domination masculine forgée par l'Histoire.

¹⁰⁵ Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 176-194.

¹⁰⁶ « The male chauvinism and misogyny that characterize the metal subculture are tempered by its sense of community. Females who do not flaunt their femininity, that is, who dress in jeans and black T-shirts, and who even more importantly display a love of the music, are often welcomed and treated as equals at such events as concerts. », Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 105.

Traduction : « Le machisme et la misogynie masculine qui caractérisent la sous-culture metal sont tempérés par son sens de la communauté. Les femmes qui n'évalent pas leur féminité, c'est-à-dire, qui s'habillent en T-shirts et jeans noirs, et qui encore plus important manifestent leur amour de la musique, sont souvent bien accueillies et traitées en tant qu'égal à de tels événements comme les concerts. »

Réactualisons le propos de Weinstein : Ce n'est pas tant la dissimulation de la féminité qui fait accepter la gence féminine dans le Métal (ce serait plutôt le contraire aujourd'hui : le mouvement gothique par exemple soigne extrêmement l'apparence, en ce sens les filles qui se réclament de cette culture soignent précautionneusement leur image), que tout simplement sa passion et surtout sa connaissance du milieu et de sa musique (ce qui dans ce cas séduit souvent le métalleux...).

¹⁰⁷ Cf. Fabien Hein, *op. cit.*, p. 179.

En ce qui concerne le rapport du Métal à la violence, nous traiterons ce point de manière plus précise par la suite. Toutefois, dans une volonté de synthèse, nous allons juste énumérer quelques aspects qui nous semblent ici essentiels. En effet, il semble que la violence du Métal dans son ensemble n'ait rien à "envier" à la tradition brutale de son prédécesseur Rock¹⁰⁸ : le Métal semble en être une simple réactualisation, une simple mise à jour ; il dépeint par ce fait un tableau qui se trouve accru en terme d'intensité, essayant de coller à son époque et continuant dans un schéma perpétuel de tentative de transgression de la société et de ses normes établies. Toutefois, les normes d'organisations et les structures mises en place de nos jours s'avèrent efficaces dans leur processus de canalisation de la violence, qui en devient alors, comme nous l'exprimerons plus loin¹⁰⁹, une *violence maîtrisée*, et par extension quelque peu réifiée. Les liens de violence en tant que tel que l'on impute au Métal sont plus particulièrement polarisés par des faits extérieurs au milieu du Métal en lui-même : telle affaire de meurtre mettant en cause un adolescent perturbé par exemple, et chez qui on aurait trouvé tel ou tel disque d'untel groupe. Ce sont plutôt ces types d'"information" qui véhiculent l'image violente et dangereuse du Métal, mais ces faits divers – rares par ailleurs – s'avèrent également un ensemble de facteurs qui dépassent le simple cadre d'une influence musicale pouvant être néfaste. Comme nous l'avons vu au travers de l'affaire de suicide lié au groupe JUDAS PRIEST, le simple facteur musical ne peut-être cautionné comme stimulus primaire de passage à l'acte, les causes sont en effet diverses et multiples.

L'accusation de satanisme est quant à elle véritablement récurrente lorsque l'on vient à parler de Métal à un auditoire néophyte en la matière. Tentons donc de poser les différents éléments en notre possession avec circonspection. Si le satanisme est en effet souvent associé à la musique métal, l'amalgame n'est pourtant pas si simple, et les liens que tisse cette musique avec le "culte de Satan" s'avèrent bien plus ambigus qu'on ne peut le penser. Il faut tout d'abord noter que le Blues et le Rock, à leurs origines, ont aussi été connotés comme des musiques du diable.¹¹⁰ Le Métal, quant à lui, semble avoir récupéré cet aspect de manière plus

¹⁰⁸ Les concerts des WHO ou des ROLLING STONES par exemple ne s'avéraient pas être dans les années 60-70 de simples rassemblements de midinettes... Cf. notamment Fabien Hein, *op. cit.*, p. 181.

¹⁰⁹ Voir notre partie intitulée DC) Notes sur le bruit et la violence.

¹¹⁰ « Selon la légende, un des fameux bluesmen du Mississipi, Robert Johnson (1914-1938), a accepté de vendre son âme au diable en échange de dons artistiques. », Fabien Hein, *op. cit.*, p. 184. On retrouve ce même genre d'histoire dans le Rock ou le Métal ; dans ce dernier cas par exemple, la légende selon laquelle LED ZEPPELIN aurait vendu son âme au diable en échange de la gloire du groupe est largement répandue, celle-ci étant entretenue par de nombreux faits annexes (Jimmy Page ayant notamment racheté l'ancien manoir d'Aleister Crowley, le célèbre mage sataniste)

conséquente, reprenant certains symboles comme fer de lance de son image. La bras levé, poing tendu, index et auriculaire relevés¹¹¹ a par exemple une double-signification lors d'un concert métal : cela connote la satisfaction de l'auditeur, son engouement face à la musique jouée, mais aussi ce signe symbolise le diable (les doigts relevés symbolisant ses cornes). Cependant, ce signe sataniste en lui-même s'avère dans ce contexte bien plus une reconnaissance au sein d'un mouvement et de sa musique qu'une véritable adhésion au culte satanique. D'autre part, il est vrai que cette appropriation se conjugue bien avec les caractéristiques violentes et anti-conformistes du Métal, et peut-être est-ce pour cela que sa présence a traversé les décennies, des précurseurs BLACK SABBATH au courant Black-metal des années 80-90. Toutefois, il faut bien noter que toute généralisation est impossible : si l'image démoniaque se révèle un point relativement présent dans le Métal, il apparaît que de nombreux autres représentants de cette musique font fi de cette connotation, et comme le dit Matthieu Metzger, le Métal symbolise plus spécifiquement dans cette appropriation une notion de contre-pouvoir :

« Le Satanisme est représentatif du Métal dans le sens où il est un enjeu politique : c'est alors une simple dérive du nihilisme, une réponse à la morale chrétienne ancrée dans la culture occidentale et encore liée à la politique, notamment aux Etats-Unis. »¹¹²

Il faudrait donc *a priori* y voir davantage une incarnation du chaos dans ce symbole, notamment au travers des textes des chansons¹¹³, mais aussi une alternative pour les amateurs de cette musique face aux valeurs "morales" véhiculées par la société dans laquelle ceux-ci ne se retrouvent pas¹¹⁴. Toutefois, il existe tout de même au sein de cette musique des courants "durs" (les groupes DEICIDE ou ARKHON INFAUSTUS par exemple), se référant ouvertement à

Les BEATLES, ou encore les ROLLING STONES, ont eu aussi flirté avec l'image occulte du démon, notamment au travers de deux de ses plus grands représentants : Aleister Crowley (1875-1947 ; « considéré à tort comme le père du satanisme moderne, il est surtout un théoricien mystique d'obédience luciférienne, ayant produit son propre système de pensée qu'il intitule "thélémisme" », Fabien Hein, *ibid.*, p. 185) et Anton Szandor Lavey (1930-1997 ; « fondateur de l'Eglise de Satan (Church of Satan) créée le 30 avril 1966, il est l'auteur de la Bible Satanique dont la doctrine se positionne comme l'antithèse du christianisme. », *ibid.*, p. 186. Pour plus de précisions sur ces deux personnages, se rendre aux pages mentionnées ci-dessus.

¹¹¹ On peut voir une illustration photographique de ce signe ainsi qu'une petite explication de celle-ci à la page 77 de notre mémoire.

¹¹² Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 17.

¹¹³ Ce que confirme Deena Weinstein : « Metal lyrics do not attack God and certainly do not malign Jesus. They just appeal to the devil as principle of chaos. », *op. cit.*, p. 260.

Traduction : « Les paroles dans le métal n'attaquent pas Dieu et ne calomnient certainement pas Jésus. Elles font juste appel au diable comme principe de chaos. »

¹¹⁴ « Evil is a metonym for the proud pariah's rejection of respectable society », in Deena Weinstein, *op. cit.* p. 262.

Traduction : « Le mal est une métonymie de la fierté des parias [les métalleux] rejetant la société respectable »

l'image sataniste et blasphémant la religion sous diverses formes. À l'opposé, et conforme à l'image extrême du Métal, il existe également un métal célébrant ouvertement sa foi envers Dieu – appelé White-metal ou Christian-metal – et dont l'aspect musical n'en demeure pas moins métal (STRYPER, SAVIOUR MACHINE)¹¹⁵. En somme, il faut constater dans la symbolique satanique une alternative aux normes morales en vigueur, une critique de celles-ci et par extension de celles du pouvoir. En mettant en avant cette caractéristique, le Métal conteste encore une fois les conventions sociales, compense l'uniformisation de la pensée ambiante par ses dérives extrêmes, mélanges d'ironie et de controverse.

À l'instar de Fabien Hein, nous avons pu nous-mêmes constater l'accointance qui semblait se manifester pour le grand public entre Métal et idéologie fascisante¹¹⁶. En effet, lors d'un Collège sur le Hard-rock et le Heavy-metal organisé à la Cité de la Musique¹¹⁷, la première question posée par une auditrice du public porta vis-à-vis d'un "oui-dire" concernant les rapports du Métal avec les politiques d'extrême-droite. L'organisateur et spécialiste du rock Frédéric Lecomte nuança la peur de la jeune dame en dénombrant les nombreuses affiliations de cette sorte qui étaient souvent de nature simplement provocatrice dans l'histoire du Rock. Enfin, il conclut sur ce point en évoquant une simple réactualisation de cette transgression au travers du courant métal. L'interrogation étant semble-t-il récurrente, il nous semble important de nous y attarder un peu.

Comme dans toute forme de société ou de micro-société, les différentes idéologies sont représentées, et le Métal s'avère tout autant construit sur ce type d'organisation. Afin de clarifier d'emblée la question principale, il est à noter que dans le genre Métal et ceci de manière globale, l'idéologie fascisante ou raciste n'apparaît pas comme majoritaire : celle-ci se trouve d'ailleurs condamnée par ses représentants éditoriaux lorsqu'elle se trouve par exemple exprimée de manière publique.¹¹⁸ Le Métal doit notamment cette réputation à son jeu d'ambiguïté sur le sujet, en voici quelques exemples relevés par Hein :

« Tel le groupe Kiss, dont les deux S du nom ont une police de caractère identique à celle du sigle SS, alors que deux membres du groupes (Gene Simmons et Paul Stanley) sont juifs. Tel

¹¹⁵ Point qui, on peut le dire, semble beaucoup moins relaté par les médias.

¹¹⁶ « J'ai pu mesurer combien le monde du metal était toujours suspect d'accointances avec l'idéologie fasciste ou raciste, lors d'une intervention à l'université de Metz en janvier 2002. » Fabien Hein, *op. cit.*, p. 188.

¹¹⁷ Collège *Le hard-rock et le heavy-metal*, Cité de la musique, le 29 avril 2004.

¹¹⁸ Cf. la réponse cinglante d'une revue spécialisée au courrier d'un lecteur se plaignant de la présence d'un batteur d'origine arabe dans le groupe TRUST (Fabien Hein, *op. cit.*, p. 188). Il est à noter que le numéro de la revue en question date de 1987, et à notre connaissance ce type de propos n'a plus lieu dans la presse spécialisée d'aujourd'hui.

Lemmy Kilminster (Motörhead) arborant une croix de guerre sur son blouson de cuir, tout en déclarant sa fascination pour Gandhi, ou encore le groupe Slayer dont le fan club se dénomme « Slaytanic Wehrmacht », dont le guitariste Jeff Hanneman collectionne les insignes nazis et dont deux autres membres ont été victimes d'un système politique oppressif (Tom Araya au Chili et Dave Lombardo à Cuba). En outre, on peut tout aussi bien s'interroger sur l'ambivalence sémantique de noms de groupes tels Death SS ou Sacred Reich. »¹¹⁹

L'ensemble de ces attributs arborés s'avère être un curieux mélange entre « goût de la provocation, conviction réelle ou bêtise crasse »¹²⁰. Il est à encore à noter que de telles revendications visuelles sont déjà présentes dans l'histoire du Rock : les punks par exemple, à une époque pas si lointaine, se sont parfois affublés de croix gammées, le mot d'ordre visant à la pure provocation (pour ne donner que quelques grandes figures de cette transgression "artistique" : Sid Vicious le bassiste des SEX PISTOLS, ou encore Siouxsie de SIOUXSIE AND THE BANSHEES). Néanmoins, pour revenir à notre domaine, un sous-courant spécifique du Métal s'avère quant à lui moins ambigu sur le sujet : en effet, certains groupes de Black-metal cultivent ostensiblement l'idéologie de race supérieure, et par ailleurs ne s'en cachent pas au travers de leurs discours ou productions discographiques :

« A des fins illustratives, on peut citer le disque *Transylvanian hunger* du groupe norvégien Darkthrone (1994, Peaceville), sur lequel figure la mention « Norsk arisk black metal » signifiant « Black metal aryen norvégien », le premier album d'Aborym, dans lequel Himmler et Goebbels sont salués, ou encore le groupe Abruptum dont les membres sont des fascistes notoires. [...] »¹²¹

À l'opposé du Black-metal et de sa fascination pour les représentations "extrêmes", il existe par ailleurs un tout autre Métal, qui lui semble tendre plus particulièrement vers une politique de gauche. Des groupes de fusion (ou crossover¹²²) comme LOFOFORA ou ONEYED JACK par exemple, dénoncent dans leur discours le parti du Front National, et militent pour une France ouverte sur le monde, pluriethnique et riche de valeurs extra-occidentales. Cette dichotomie de valeurs entre le Black-metal et le Métal-crossover nous montre bien l'hétérogénéité de discours et de faits que le Métal peut receler en son sein.

En somme, et pour conclure sur ce point, il s'avère par conséquent important de relativiser le lien entre idéologie fasciste et Métal. Si celle-ci est utilisée de manière visuelle et

¹¹⁹ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 189.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 189.

¹²¹ *Ibid.*, p. 189.

¹²² Cf. Glossaire

provocatrice, elle ne s'avère que peu fondée sur une véritable croyance en ces valeurs – en quelque sorte, le schéma apparaît comme identique à l'image satanique que nous développons précédemment. En outre, peu d'adeptes de musique métal s'avèrent être des négationnistes en puissance, et si ces codes ne sont pas totalement ignorés par les fans, ceux-ci semblent assimilés comme image inhérente au genre, ainsi que tolérés tant qu'ils restent minoritaires. En d'autres termes, le Métal semble être un courant aimant manier la notion d'extrême, et en ce sens il se plaît à cultiver toute forme extérieure pouvant enrichir cette image.

C) Notes sur le bruit et la violence

La notion de puissance sonore est inhérente à la musique métal. Déjà dans les années 70, un guitariste pionnier du Heavy-metal nommé Ted Nugent déclarait cette célèbre maxime : « Si c'est trop fort, c'est que vous êtes trop vieux ! ». Les suiveurs n'oublièrent pas l'apophtegme du maître et la logique de surenchère sonore continua dans les années à venir, l'aspect bruyant pouvant être quelquefois un argument de poids vis-à-vis de l'authenticité d'un groupe, tel le groupe MANOWAR se targuant de jouer aussi fort qu'un avion lors de son décollage¹²³. Heureusement, afin d'éviter les pertes auditives que peuvent entraîner de tel volume sonore, des normes sont aujourd'hui imposées lors de concerts et une certaine prévention est mise en place depuis quelques années afin de sensibiliser le public à ces risques. Si le volume sonore élevé s'avère important pour l'auditeur de musique métal (mais aussi de rock), la perception de son entourage se révèle souvent toute autre : en effet, il semble que cette musique soit souvent perçue en terme de bruit, de « parasite » étayerait Castanet, et par conséquent de phénomène désagréable. C'est pourquoi nous allons tenter ici l'amorce d'une réflexion sur la notion de bruit dans la musique métal, essayer de comprendre la raison d'une telle connotation, et enfin réfléchir sur cet aspect bruyant et son éventuelle nécessité dans cette musique.

Tout d'abord, nous tenterons une définition de la notion de « bruit », qui comme nous le verrons peut s'avérer multiple. Puis, nous essayerons d'établir les correspondances qu'il peut y avoir entre la perception du son-bruit et les effets physiologiques sur le corps humain. Nous

¹²³ Sachant que l'intensité sonore d'un avion à réaction est de l'ordre de 130 décibels et que le seuil de la douleur chez l'homme se situe autour de 120 dB, on peut s'imaginer la puissance sonore d'un tel phénomène. Afin d'avoir un aperçu des différents niveaux de bruits, cf. le tableau comparatif d'Alain Muzet in *Le bruit*, Flammarion, coll. Dominos, 1999, p. 13.

tenterons alors d'explorer ces indices à la lumière de la musique métal, de comprendre en quoi le bruit est communication dans le Métal, et par incidence pourquoi celui-ci est synonyme de peur pour le non-initié.

1- Le Bruit

Le bruit est une notion complexe en lui-même, l'AFNOR¹²⁴ en donne par exemple cette définition : « Le bruit est un phénomène acoustique n'ayant pas de composantes définies et produisant une sensation auditive désagréable. »¹²⁵ En effet, on ne peut tirer comme substance concrète de cette définition que la moelle sonore : en d'autres termes, le bruit est avant tout un son, ses composantes n'étant ici pas définies, et la notion de « désagréable » étant plus ou moins vague – cette dernière variant selon les individus. De plus, de nombreux autres paramètres sont à prendre en compte pour tenter d'interpréter la perception d'un bruit – sa durée, son caractère impromptu ou non, l'écart entre le bruit de fond ambiant et le bruit analysé, etc. – ce qui rend bien sûr toute définition immuable difficile.¹²⁶ Une définition scientifique serait que « le bruit résulte d'un mélange complexe de sons d'intensités et de fréquences différentes. »¹²⁷, induisant ainsi des caractéristiques plus précises (intensités, fréquences) mais qui sont elles aussi inhérentes au son. En somme, « il n'y a donc pas de

¹²⁴ AFNOR : Association française de normalisation ; s'occupe de l'élaboration, de l'homologation des normes de divers produits par la coordination et l'entente des divers groupements (professionnels, pouvoirs publics...) concernés par ces produits.

¹²⁵ Alain Muzet, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹²⁶ À propos de la perception, quelques pistes de réflexions sont à signaler dans l'ouvrage de Pierre Albert Castanet (*Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999) aux pages 130 et 319. Nous en avons d'ailleurs relevé quelques propos significatifs :

- « À la suite des travaux de Piaget, chacun sait que l'acte de perception est lié au développement psychologique du sujet mais également aux principes de son insertion socio-culturelle et à ceux de son développement dans le sens de l'Histoire », p. 130.

- « Un objet prend une signification pour un individu qui l'appréhende lorsqu'il met l'objet en relation avec des secteurs de son vécu, c'est-à-dire l'ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde », propos de Françoise Escal cité par Castanet, p. 130.

Notre dernier relevé s'avère un peu plus pointu et annonce en sa finalité un point qu'il nous faudra sûrement examiner de plus près au cours de notre étude :

- « Jean-Claude Risset a d'ailleurs rappelé en 1977 que l'agrément de la perception sonore suppose un débit d'information équilibré entre deux extrêmes : prévisibilité, banalité, intelligibilité d'une part, imprévisibilité, originalité, inintelligibilité d'autre part. Il ne peut y avoir sentiment musical qu'entre les extrêmes, entre les rengaines et le bruit sur une échelle d'information croissante ; et l'éducation, permettant d'apprécier les structurations comme redondances, abaisse l'information et déplace la zone vers le point de haute complexité en approfondissant l'agrément musical. Il n'est donc pas étonnant que les musiques incomprises aient été de tout temps traitées de bruit [...] », p. 319.

¹²⁷ Annie Moch, *La sourde oreille. Grandir dans le bruit*, Privat, coll. Epoque, 1985, p. 14.

différence fondamentale entre un bruit et un son »¹²⁸, seule l'analyse spécifique semble pouvoir corroborer ce « mélange complexe » inférant à la notion de bruit.¹²⁹

Le bruit en musique est plus particulièrement l'apanage du XX^e siècle, ou en tout cas il est un des grands facteurs qui suscita l'intérêt pour palier à l'esthétique classique du Beau.¹³⁰ Cependant, il nous faut bien concéder à l'instar de Pierre Albert Castanet que « tout est affaire de vocabulaire historique »¹³¹, le bruit étant en effet un concept ancien dont les perceptions et définitions divergent au fil des époques¹³² : de son lien à la connotation dissonante en musique, à l'utilisation d'enclumes ou de marteaux (Verdi, Wagner...), au cluster de Cowell (1916), à l'utilisation de râpes à fromage dans *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel, aux machines à bruits de Luigi Russolo, à la musique concrète de Pierre Schaeffer, à la musique concrète instrumentale d'Helmut Lachenmann ou de Gérard Pesson ... – les exemples d'expériences sonores incorporant la notion de bruit pourraient être encore nombreux. Il n'est donc pas étonnant qu'avec les moyens d'amplification sonore apparaissant et se démocratisant au cours du XX^e siècle, que la musique populaire s'en soit emparée et ait pu tenter elle aussi son aventure "bruyante". Et le Métal est un grand porte-drapeau de cette perspective musicale « populaire ». Mais tout d'abord interrogeons nous sur la perception que l'homme peut avoir du bruit.

« Tout est bruit pour qui a peur » titre l'ouvrage de Castanet empruntant la célèbre tirade de Sophocle, titre à vraisemblablement méditer. En effet, quels sont ces facteurs qui font craindre le bruit à l'homme ? Pour tenter d'éclaircir ce problème complexe nous allons exposer ici les conséquences du bruit d'un point de vu auditif et physiologique, de l'état foetal de l'homme à son évolution ultérieure, afin de mieux comprendre cette « peur » du bruit et par corrélation sa présence comme élément fondamental du genre Métal.

Quels sont les facteurs liés à la vie courante qui font que l'homme qualifie un élément sonore de bruit ? Il semblerait que ce soit le fait de subir ce son-bruit, et donc que celui-ci lui soit désagréable.¹³³ Bien avant notre naissance nous percevons déjà les sons, le fœtus est

¹²⁸ Annie Moch, *ibid.*, p. 14.

¹²⁹ Pour une étymologie du mot « bruit », cf. Pierre Albert Castanet, *op. cit.*, pp. 289-290.

¹³⁰ À ce propos, on peut consulter l'ouvrage de Castanet, *ibid.*, pp. 28-29.

¹³¹ Pierre-Albert Castanet, *ibid.*, p. 179.

¹³² Cf. aussi Castanet, *ibid.*, pp. 166-167.

¹³³ « Ce n'est pourtant pas l'intensité sonore qui prévaut ici, mais probablement un sentiment d'avoir à supporter des bruits non choisis, une intrusion dans sa vie privée... [...] Ainsi l'acceptation ou le refus des autres, de la société dans laquelle on vit, du monde moderne, peuvent largement influencer la tolérance aux bruits. », Annie Moch, *op. cit.*, pp. 33-34.

immergé dans le ventre maternel à un bruit de fond de 60-65 décibels¹³⁴, il y perçoit les bruits de sa mère (bruits vasculaires, des viscères, respiration) ainsi que les bruits extérieurs atténués par la paroi du ventre maternel et le milieu liquide dans lequel il se meut. On a pu aussi constater la très bonne réception par le fœtus de la musique et du chant.¹³⁵ Certaines expériences¹³⁶ ont d'ailleurs tenté de comprendre la réaction du fœtus au bruit : la mère étant isolé phoniquement par un casque du bruit diffusé (afin qu'elle ne transmette pas de réactions émotives à son enfant), on a soumis un certain nombre de fœtus à certains bruits violents (de l'ordre de 100-105 dB, « ce que l'on peut entendre dans une salle de concert » précise Moch) et l'on a pu remarquer un sursaut du fœtus, une accélération de son rythme cardiaque. Par extrapolation, on peut supposer que dans notre monde moderne où le volume sonore, et par extension le bruit, ont relativement augmenté, la plupart des mères actives transportant leur bébé en leur ventre peuvent parfois l'avoir soumis à des intensités sonores relativement importantes (métro, usines, cafés, ...) et par conséquent que ce sursaut, cette « peur » de l'intensité violente d'un son ait pu être enregistré par le cerveau en développement du bébé. Notre conditionnement au bruit et à la peur en résultant serait alors quelque chose – en partie – d'enfoui en notre passé amniotique. D'autre part, l'homme s'habitue à certains sons, leur associe des caractères agréables ou non, selon son propre vécu et la représentation qu'il se fait de ces sons – ce qui se traduit au niveau du cortex cérébral par des décharges plus ou moins intenses vis-à-vis des cellules nerveuses¹³⁷. Car il est indéniable que le bruit a des incidences sur notre corps¹³⁸ : un phénomène sonore intense peut entraîner à tout instant l'accélération du rythme cardiaque, l'augmentation de la respiration, la sécrétion d'adrénaline, jusqu'à même atteindre des sensations de vertiges dus à une stimulation intense des canaux semi-circulaires de l'oreille interne, ceux-ci étant responsables de l'équilibre. Il n'est donc pas étonnant que cette sensation de vertige soit signalée par certains adeptes de musiques amplifiées comme le fait remarquer Moch¹³⁹, ce vertige pouvant participer à la recherche de transe (que nous

¹³⁴ Annie Moch, *ibid.*, p. 62.

¹³⁵ « De même il est à noter l'excellente transmission de la musique et du chant. Les musiques d'opéras sont étonnamment bien reconnues, on découvre Bach et Mozart dans l'amnios ! », Annie Moch, *ibid.*, p. 64.

Corrélat : On pourrait ici se poser la question de la réception du fœtus confronté à d'autres musiques, telles que certaines formes extrêmes de musiques métal (cependant, sans que le volume d'écoute-transmission ne soit élevé). Y aurait-il ainsi une forme d'habituation aux caractères de la musique ainsi entendue ?

¹³⁶ Cf. Annie Moch, *ibid.*, p. 67.

¹³⁷ Cf. Alain Muzet, *op. cit.*, p. 28. En ce qui concerne le conditionnement sonore pré-natal, on peut consulter l'ouvrage d'Annie Moch, *op. cit.*, pp. 73-77.

¹³⁸ Cf. Annie Moch, *op. cit.*, p. 46 : « En particulier des ramifications nerveuses stimulent la formation réticulaire du cerveau où transitent toutes les sensations externes et internes de l'organisme, ce qui permet de comprendre que le bruit peut avoir, par l'intermédiaire du système nerveux végétatif, des répercussions sur le corps tout entier. »

¹³⁹ Cf. Annie Moch, *ibid.*, pp. 48, 164.

développerons plus loin) et à laquelle peuvent s'ajouter les mouvements gestuels (particulièrement extatique dans le Métal : *headbanging*, *pogo*¹⁴⁰), mais également le corps servant de caisse de résonance au son (notamment les fréquences graves qui peuvent se ressentir dans la partie abdominale), voire la prise d'alcool ou de certains psychotropes euphorisant le tout.¹⁴¹

Dans le Rock et le Métal, la notion de bruit fait alors partie du mode de communication. Il est difficile d'imaginer un concert de ce type à un faible volume, l'intensité sonore faisant partie de la grandiloquence du tout (du groupe sur une scène démesurée statufié en héros, du public nombreux et compacté, des effets de lumière et de pyrotechnie, etc.), servant ainsi à la mise en transe, à l'émerveillement du fan présent au spectacle.¹⁴² En ce sens, le bruit est aussi une véritable catharsis de notre monde moderne¹⁴³, et il devient par le biais de cette musique un anxiolytique à la vie actuelle faite de stress et d'environnement sonore plus ou moins souhaité, auquel nous sommes soumis par défaut de paupières à nos oreilles.

Notre exposé succinct sur le bruit et sa perception mériterait bien sûr un développement plus ample. Cependant, nous pouvons dégager quelques réflexions sensibles de ces diverses constatations. L'auditeur de musique métal recherche par ce bruit qui lui est consubstantiel un phénomène de plaisir, un certain « auto-érotisme » par les décibels comme le note Moch¹⁴⁴. En somme, la recherche d'un ailleurs, d'une alternative au monde. L'auditeur d'un tel type de musique qui s'habitue à ce « bruit », y retrouve un plaisir que le non-initié constatera vraisemblablement comme masochiste, ce dernier n'y entendant que fureur et violence, éléments considérés dans leur sens premier comme désagréables.¹⁴⁵ Il y a donc agression chez le non-initié de sa norme sonore considérée comme agréable, alors que le premier (l'initié, c'est-à-dire ici l'auditeur de Métal) a intégré cette musique-bruit comme norme sonore par accoutumance au phénomène. Par conséquent, il y a eu, pour l'"initié", un transfert des idées *princeps* inhérentes au bruit – formées par la culture, par l'environnement du sujet – dans les musiques à tendance bruyante (dont le Métal) où leur a été confiée une nouvelle aura, aura

¹⁴⁰ Cf. notre partie consacrée à ces gestuelles : II)C) La musique et le corps

¹⁴¹ En ce qui concerne le rapport du bruit à la jeunesse, à cette « recherche de stimulations acoustiques intenses » (Muzet), l'on peut consulter Alain Muzet, *op. cit.*, p. 96 ; Annie Moch, *op. cit.*, p. 157 et suivantes ; Castanet, *op. cit.*, pp. 111-117.

¹⁴² Cf. Annie Moch, *ibid.*, p. 167.

¹⁴³ Ainsi les « signes » de bruit et de rapidité d'exécution dans la musique métal peuvent être perçus en terme de vitalité, de désir d'affirmation, d'énergie : « Découlant des avatars du progrès, l'accélération comme le bruit sont de véritables "énergols" en puissance. », Pierre Albert Castanet, *op. cit.*, p. 19. Par rapport aux « signes » dans le Rock, cf. Castanet, p. 42. (Cf. aussi pp. 324-325, 327-329, 333, 342), Cf. aussi Moch, p 178-180.

¹⁴⁴ Annie Moch, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴⁵ Il est à noter que l'apprentissage de l'homme-enfant vis-à-vis du domaine musical se fait en premier lieu sur le mode sensible, sur les notions de désir-plaisir et de refus-répulsion. À ce propos, cf. Annie Moch, *op. cit.*, pp. 100, 104.

dénuée de connotations préjudiciables et ainsi reliée à la notion de plaisir. Bien que le bruit soit une forme de parasite anti-communication¹⁴⁶ dans la vie de tous les jours, il s'avère dans le Métal participer en tant que médium¹⁴⁷, traduisant une médiation ancrée dans un tout où la grandiloquence, la violence, concourent à l'état d'euphorie extrême recherchée par l'auditeur. C'est d'ailleurs ce dernier point – la violence – que nous allons évoquer à présent.

2- La Violence

Le Métal est souvent pointé du doigt comme une musique violente, véhiculant des idées violentes, et représentant visuellement des attributs du même sort. Cette critique étant récurrente, nous allons ici amorcer un début de réflexion sur la violence et le Métal. Tout d'abord en tentant de cerner les contours que peut révéler la notion de violence, ensuite en essayant de déterminer quels sont les facteurs de violence que l'on peut imputer au Métal, et enfin en synthétisant par une conclusion – ouverte à toutes remarques – notre propre pensée sur le phénomène analysé.

La violence est une notion délicate à définir.¹⁴⁸ Il y a déjà une abondante littérature qui traite le sujet, ceci dans de nombreux domaines (philosophie, psychologie, psychanalyse, éthologie, anthropologie, etc.), cependant il semble qu'il y ait encore peu d'approche de la violence sous son angle musical. Le Métal étant comme nous l'avons émis précédemment une musique fréquemment qualifiée de violente, une réflexion d'ensemble s'impose afin de

¹⁴⁶ Cf. Alain Muzet, pp. 67, 95 : « Toutefois, il est nécessaire de distinguer clairement “communication” et “bruit”. » ; « Le bruit n'est pas un moyen de communication, c'est un moyen de la supprimer ! »

¹⁴⁷ Les propos de Moch en cela contrebalancent ceux de Muzet : « Il n'en reste pas moins vrai que les adolescents nous rappellent que les bruits et les sons, par leur richesse, leur multitude, leur variété, constituent un moyen privilégié de découverte du monde sensible qui nous entoure, qu'ils sont indispensables à la communication entre les individus. », Annie Moch, *op. cit.*, p. 189.

À propos de médium/message/signification, cf. Pierre Albert Castanet, *op. cit.*, p. 122.

¹⁴⁸ Pour n'appuyer que succinctement notre assertion par le propos de deux spécialistes :

- « La relativité et l'indéfinissabilité du concept de violence ne sont pas accidentelles mais inhérentes à une notion qui polarise la diversité conflictuelle des évaluations sociales. [...] L'usage d'un concept comme celui de violence suppose la référence à des normes qui peuvent n'être pas partagées par tous. », Yves Michaud, *La violence*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1999 (5^e édition), p. 122.

- « Le propre de la violence comme tout objet social de quelque importance, c'est qu'il est bien délicat de prétendre en proposer une analyse théorique nouvelle. » / « Ainsi il n'est pas possible d'analyser la violence d'une manière unique, de la prendre comme un phénomène unique. Sa pluralité même est l'indicatrice privilégiée du polythéisme des valeurs, de la polysémie du fait social [...] », Michel Maffesoli, *Essais sur la violence : banale et fondatrice*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. Sociologies au quotidien, 1984, respectivement pp. 11 et 14.

référencer, et par la suite de confirmer ou d'infirmier ses facteurs considérés comme tels. Mais, tout d'abord, abordons la notion en elle-même.

Tel que s'accordent les différents spécialistes ayant abordé le sujet, la violence ne peut être définie sous un angle monolithique. Elle peut en effet révéler divers aspects (physique, psychologique, économique, politique) et sa connotation comme tel est aussi soumise à diverses variations (lois en vigueur, etc.). Une définition étymologique¹⁴⁹, si elle apporte des indices sur la construction du terme en lui-même et ainsi sur sa polysémie, n'est pas non plus d'une aide considérable quant à comprendre véritablement de quoi il ressort sous le mot. Comme nous pouvons déjà le remarquer, traiter un tel thème n'est pas simple, et nous n'avons pas la prétention ici de résoudre un problème auquel tant de personnes se sont déjà attelées. Par ailleurs, il a bien fallu faire un choix pour aborder notre réflexion, ainsi nous nous sommes principalement appuyés sur six ouvrages choisis et référencés plus bas (cf. note de bas de page).¹⁵⁰ Mais, pour revenir à notre propos principal – la notion de violence –, la réflexion que nous avons abordée précédemment sur le bruit peut aider à établir un semblant de définition générale. En effet, la violence peut-être considérée comme « [une] rudesse volontairement commise aux dépens de quelqu'un »¹⁵¹ ; en somme, par extrapolation, une forme analogue à ce que nous connotions comme « désagréable » vis-à-vis du bruit (qu'il faut concevoir ici dans le sens de *subir*). Cependant, cela induit de nouveau des rapports sous-jacents tels la violence légitime (celle du pouvoir, organisée par l'autorité en vigueur) ou la violence illégitime (le meurtre par exemple). Mais notre discours ne tient pas ici à clarifier irrévocablement cette notion complexe, néanmoins ce préambule permet de mieux appréhender le principe de *perception*¹⁵² (qui pour tous est lié à l'éducation, la culture, à sa

¹⁴⁹ Pour cela voir Yves Michaud, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁰ Yves Michaud, *La violence*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1999 (5^e édition).

Michel Maffesoli, *Essais sur la violence : banale et fondatrice*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. Sociologies au quotidien, 1984.

Gérard Pirlot, *Violences et souffrances à l'adolescence*, Paris, L'Harmattan, coll. Psycho-Logiques, 2001.

Histoires de violence (ouvrage collectif), in *La lettre du Grape*, n° 38, 1999.

Daniel Sibony, *Violence*, Paris, Ed. du Seuil, 1998.

Jean Bergeret, *La violence fondamentale*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1992.

¹⁵¹ Yves Michaud citant J.-C. Chesnais, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵² Problématique de la perception qui fut confirmée par la plupart de nos lectures :

- « On l'a vu, la violence ne peut être appréhendée et pensée indépendamment de critères et de points de vue. », Yves Michaud, *op. cit.*, p. 11. (Auxquels il faut aussi ajouter « l'effet de la norme », *ibid.*)

- « Pour comprendre la violence, il faut penser le *rappor*t que les gens – groupes ou sujets – ont avec elle. C'est le rapport à la violence qui peut permettre de l'interpréter, de la déplacer, plutôt que l'effort de la cerner comme un objet. », Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 141.

- L'approche psychanalytique et freudienne de Jean Bergeret met également en valeur un autre point intéressant : « On a tendance à dénoncer l'importance prise *actuellement* par la violence alors que ce qui a surtout varié de façon évidente à travers les époques, c'est d'abord la forme revêtue par le discours tenu sur la violence, c'est-à-

propre histoire, à l'Histoire aussi, à l'évolution, etc.) qui sous-tend la caractérisation d'un fait dénoté comme violent. Sur ce, nous allons à présent revenir à notre axe principal, en observant ces facteurs de la musique métal que l'on assimile à des faits violents.

De nombreux attributs du genre Métal semblent en effet être enclin à une forme de violence : l'aspect sonore tendant vers le bruit, le chant plus ou moins crié¹⁵³, la "danse" exutoire qui en résulte (*pogo* et autres gestuelles)¹⁵⁴, le visuel communautaire (tatouage, maquillage, piercing, etc.)¹⁵⁵ ou scénique (symboles empruntant à l'horreur, à l'irréligieux), le langage utilisé ou les thématiques abordées¹⁵⁶, ou encore la non-hygiène de vie (alcool,

dire la façon dont la violence est vécue à partir de notre imaginaire. », Jean Bergeret, *op. cit.*, p. 233, c'est nous qui soulignons.

→ Nous nous permettons ici, en guise de conclusion sur ce point, un petit corrélat en rapport plus étroit avec notre sujet vis-à-vis d'une perception particulière, celle de la peur, et dont l'ouvrage de Sibony, *op. cit.* (sur la peur : pp. 257 et suivantes ; sur l'angoisse : pp. 293 et suivantes) nous a amené à cette sommaire réflexion :

On peut se poser la question du pourquoi de la peur vis-à-vis des adultes confrontés à cette violence qu'ils voudraient voir canaliser chez leur progéniture. Car, en effet, celle-ci semble essentielle, du fait qu'elle participe à une forme d'exutoire, par exemple dans un concert rock ou métal, où le relâchement d'ordre violent (s'il l'est) est toutefois maîtrisé. L'adulte aurait-il oublié la propre « violence » qui l'habita lors de sa jeunesse ? (*cf.* aussi Sibony, pp. 101, 114, 136)

¹⁵³ À ce propos, il est à signaler un petit « intermède » intéressant dans le livre de Sibony, intitulé justement « Le cri » (pp. 65-69). Ce "thème" que nous aborderons plus en profondeur par la suite est une véritable spécificité du genre Métal. Si Daniel Sibony dans son développement n'aborde pas notre sujet en lui-même, certains propos se révèlent tout de même assez significatifs pour une première approche et réflexion sur la signification du cri, telle cette phrase : « Le cri, l'appel criant, déchire les mots pour faire entendre leur au-delà, leur marge inouïe. », Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁴ Par ailleurs, les quelques remarques de Maffesoli sur le rapport au corps ne sont pas à négliger : Il faut en effet pour comprendre de manière plus perspicace cette propension à la « libération » du corps sous forme de gestuelles plus ou moins ordonnées que « le premier langage, le verbe est expression corporelle » (p. 126) nous rappelle Maffesoli en citant ici Gilbert Durand. En ce sens, la danse extatique du Métal peut s'entrevoir également comme résurgence de l'origine, du primal.

Maffesoli ajoute d'ailleurs un peu plus loin : « On n'arrive jamais à faire taire complètement la pulsion festive qui pousse les gens à s'assembler autour d'un symbole qui trouve son pouvoir agrégatif au plus profond de la mémoire collective. » (p. 136). Et le phénomène de danse qui en fait partie, que tend à réhabiliter l'auteur, doit en effet être considérée comme « une chose sérieuse et, à certain égard, même une chose sacrée », pour reprendre l'expression de P. Valéry citée à la page suivante (p. 137).

¹⁵⁵ Des formes plus "crues" dirons nous se pratiquent aussi, toutefois elles sont plus rares : la scarification (on peut en voir un exemple dans le début d'une vidéo du groupe SLAYER, vidéo intitulée *Live intrusion*, American visuals, 1995 ; ou encore le Body-Art (pratique récente englobant toutes les possibles modifications corporelles, mais ajoutant aux simples piercings et tatouages des actes tel l'implantation d'objets divers sous la peau, ce dernier étant toutefois moins répandu.

Pour une analyse de ces pratiques de modifications corporelles et de leurs diverses significations, *cf.* Gérard Pirlot, *op. cit.*, p. 167 et suivantes.

¹⁵⁶ Néanmoins, la violence d'un propos, d'un discours, peut participer, par la confrontation qu'elle met en jeu sur son récepteur, à une évolution de ses principes acquis que celui-ci considère comme normes. Les thématiques tabous parfois abordées dans le Métal peuvent contribuer à ce double-jeu de réflexion (dans le sens de projection ainsi que dans celui de "penser"). À ce propos, Pirlot cite dans son ouvrage une parole de Derrida quelque peu significative (p. 18) : « Une parole qui se produirait sans la moindre violence ne déterminerait rien, ne dirait rien, n'offrirait rien à l'autre : elle ne serait pas histoire et ne montrerait rien ; à tous les sens du mot (...) ce serait une parole sans phrase »

De plus, l'adolescent, dans la musique qui le fascine, retrouve la parole du « mythe » qu'il ne rencontre pas dans le monde de l'adulte ou de l'école. Cette parole-spectacle exorcise son besoin de vitalité et d'adhésion en une valeur qui lui « ressemble ». En ce sens, on retrouve ici les observations ethnologiques liées aux tribus et à la

débauche)¹⁵⁷ auquel on le rattache souvent. Par ailleurs, certains de ces points que nous avons cités sont des stimuli nécessaires à la mise en condition de l'auditeur et/ou spectateur de cette musique. Néanmoins, Michaud relève également d'autres symptômes généraux d'hyperstimulation et d'excitation qui peuvent s'apparenter à d'autres formes de violence, lesquelles sont également présentes lors d'un concert et participent à la mise en euphorie de l'ensemble : chaleur, bruit, humidité¹⁵⁸. Il faudrait cependant en prime, pour mieux comprendre ces phénomènes et leurs impacts, une analyse neurophysiologique afin de mettre en évidence les véritables facteurs déterminants qui contribuent à la mise en œuvre de cette violence-énergie. Toutefois, il faut admettre ici deux nuances. Premièrement, ces violences sont bien entendu dérivées de toute la culture rock, et si elles sont présentes dans le Métal (peut-être d'ailleurs de manière plus marquée et plus ostentatoire que dans le Rock), elles ne peuvent être considérées comme systématiques, et de plus ne représentent pas dans leur totalité chaque courant du milieu Métal (*cf.* notamment notre exemple sur les divergences des genres Black-metal et Hardcore ci-dessus). Deuxièmement, il ne faut pas oublier que ces musiques "violentes" sont souvent en réponses à d'autres formes de violence : le Rock sous sa forme dansante dans les années 50-60 était aussi une forme de réponse à la répression morale et sexuelle, dans les années 70 il était une contestation vis-à-vis du pouvoir et des guerres¹⁵⁹. À un régime contesté par la jeunesse en marche, le Rock, musique de la jeunesse, répond de manière violente. En somme, les débordements qu'il semble faire naître aux yeux de la société s'avèrent tout bonnement une forme de catharsis, catharsis cherchant à expurger ce sentiment d'iniquité que la jeunesse et ses représentants musicaux ressentent et veulent exhiber aux yeux du monde¹⁶⁰. En ce sens, cette forme d'agression, faite par le biais de la musique et de sa culture inhérente, peut être considérée comme une "catharsis de la

parole du chef où « tout le monde entend [la parole du chef] comme une mélodie qui sert à structurer le groupe. Cette parole est une rhétorique, un Verbe qui, parlant des mythes d'antan, soude la psyché du groupe [...] *en lui donnant une identité.* », Pirlot, p. 41.

¹⁵⁷ Par ailleurs, l'attitude du "débauché" souvent fascine, que ce soit sous une forme de dégoût ou de projection de soi sur la forme de liberté qu'il exprime et que l'on ne peut socialement se permettre. *Cf.* notamment sur ce point Maffesoli, pp. 130-131.

Pour une analyse des pratiques addictives (alcool, drogues...) chez l'adolescent, se reporter à Pirlot, pp. 176 et suivantes.

¹⁵⁸ *Cf.* Yves Michaud, *op. cit.*, pp. 85-86.

¹⁵⁹ Pour quelques exemples de faits violents liés à la genèse du Rock, *cf.* Fabien Hein, *op. cit.*, p. 181.

¹⁶⁰ « L'excès et la frénésie, les pratiques si aimables ou si violentes qu'ils impulsent, commémorent la violence originelle, mais en même temps l'expient, négocient avec elle ; c'est cette fonction cathartique (dans le sens simple du terme : sa fonction de purger) qui explique sa positivité, qui permet de comprendre ce qu'on essaie de dire sur son aspect constructif. », Maffesoli, p. 27. Une violence expiée que l'on peut aussi voir comme une dissidence utile (*ibid.*, p. 31), tout en considérant le reflet que cela implique entre l'individu et le monde, « car c'est le paroxysme du présent qui conditionne les manifestations d'excès. » (*ibid.*, p. 61)

frustration"¹⁶¹. Par ailleurs, il faut bien constater que le Rock ou le Métal permettent par le rassemblement qu'ils offrent sous leur bannière musicale de canaliser le dynamisme juvénile, par la formation de communautés passionnées sous une même éthique de vie, par la forme de cérémonie "familiale" que procure le concert, et qui en cela fait contrepoids, pour toute une population majoritairement adolescente qui forme le public de ces musiques, à l'esthétique familiale, nationale (patriotique), alors souvent refusée en cette période de transition¹⁶². En ce sens, la musique avec ses aspects violents ou non est un exutoire¹⁶³, un échappatoire au réel dans un temps donné (celui de l'écoute de la musique ou du concert), une soupape de décompression où la liberté de "jouir" peut s'exprimer librement¹⁶⁴. Ce que la communauté sociale adulte pointe du doigt est alors probablement essentiel à la construction de sa jeunesse : le temps d'un concert, les jeunes se défoulent, "pogottent"¹⁶⁵, adhèrent à une communauté, à une esthétique de vie, et surtout partagent des passions. Dans ce même temps ils expulsent également leur trop-plein d'énergie qui, s'il n'était pas dépensé, serait peut-être plus enclin à d'autres pratiques réellement nocives¹⁶⁶. Une certaine forme de violence utile par conséquent. Ce qui bien sûr n'exclut pas les possibles débordements au-delà d'une certaine frontière, mais n'est-ce pas plutôt le propre de l'adolescence de jouer avec les limites ?¹⁶⁷ En somme, il ne faut pas négliger dans les musiques dénotées violentes leur aspect canaliseur, et peser avec équité leur autre potentiel catalyseur de violence. L'exemple vécu par le musicologue Robert Walser lors de sa participation en tant que spectateur à un concert

¹⁶¹ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶² Thème traité chez Pirlot (pp. 72-73) au travers de la notion de bande, qui d'après K. Lorentz peut être considérée comme « la forme la plus primitive de cohésion sociale ». Et vis-à-vis de cette désadhésion par rapport à l'adulte, au réel social, « la violence des "jeunes" [peut vouloir dire] "non" à la façon dont l'adulte se pose devant eux et devant lui-même. », Sibony, p. 102.

¹⁶³ Contexte exutoire, expiatoire, que l'on peut rapprocher de la notion « orgiastique » ou du « dynamisme dionysiaque » qu'illustre Maffesoli (pp. 67, 119). Contexte influencé par le désir de communion (pp. 94, 95, 155), le sens de la fête qui en émerge (p. 99), induisant le spectacle et le sensuel (p. 121), l'éclatement de soi (p. 123). Ce qui d'ailleurs, toute proportion gardée, peut se rapprocher de l'idée de rituel, où « se régule quelque chose de pulsionnel, quelque chose de la violence. », in « Violence des rituels et/ou régulation de la violence par les rituels ? », *Histoires de violence*, La lettre du Grape, *op. cit.*, p. 78. (Cf. aussi sur ce sujet, « Les rites pubertaires », dans Pirlot, pp. 83-85)

¹⁶⁴ En somme, cette "violence" serait plus proche de la deuxième orientation sémantique que lui confère Michaud : non pas des actes de natures délibérément violentes, mais une « manière d'être de la force [...] s'oppos[ant] à la mesure, à la retenue ou au contrôle » (pp. 3-4), définition par extension plus proche de la perspective adolescente.

¹⁶⁵ Cf. *Pogo* dans l'Index

¹⁶⁶ Nous nous devons ici de modérer nos propos en soulevant la remarque de Hein (p. 182) : Il existe aussi des concerts de Métal sans "pogo" ou autres formes de "violence", où celle-ci n'est pas plus présente qu'à un concert de Jazz par exemple.

¹⁶⁷ On peut peut-être ici, toute proportion gardée, faire un rapprochement avec la notion de « Border-line » (état limite), probablement recherchée dans l'extatisme d'un concert, mais en fait maîtrisée car effectuée dans un contexte d'assemblée (Pour une analyse de cette notion, cf. Pirlot p. 154) En effet, « la foule rassure l'adolescent sur la perte de ses limites » (*ibid.*, p. 159)

du groupe IRON MAIDEN¹⁶⁸ nous permet d'illustrer notamment notre premier point, mais dans ce cas sous un autre angle : en effet, celui-ci fut surpris par la diffusion d'une musique "douce" lors de l'achèvement du concert, alors qu'il se trouvait tout de même à un concert de Métal !... Sa déduction fut la suivante, et nous la partageons dans le sens où nous avons pu nous-mêmes la constater à maintes reprises dans ce genre de situation : la musique calme diffusée tend à rétablir l'ordre, à restaurer les normes du réel et du social, à canaliser les potentielles ardeurs destructrices qui pourraient éventuellement se manifester à la suite d'un tel concert défouloir. En ce sens, il y a ici une "stratégie musicale" de la part des organisateurs (comme c'est souvent le cas), stratégie qui somme toute contribue à la maîtrise de l'"arène" que peut constituer un concert de ce type. Par ailleurs, cet exemple nous présente un aspect pratique du contrôle de l'hypothétique violence d'un concert Métal.¹⁶⁹ En résumé, les concerts sont aujourd'hui bien organisés, et même s'ils peuvent être violents sous certaines formes, cette violence est canalisée par toutes les structures mises en place. En définitive, c'est une "violence maîtrisée" qui officie de ce fait si l'on tente une définition dans notre contexte. Un simulacre de violence pourrait-on dire, sans véritable agression, où l'agression est de l'ordre du "symbolique"¹⁷⁰. Ce qui nous amène d'ailleurs à soupeser notre affirmation : une violence *maîtrisée* peut-elle être véritablement considérée comme violence ? N'y a-t-il pas là contradiction ? De plus, dans notre contexte exposé, la violence exprimée est sans véritables agresseurs et agressés, alors que ces deux pôles sont semblent-ils indispensables à la notion même (Cf. Michaud, p. 89). En outre, peut-être peut-on considérer cette violence comme utile également¹⁷¹, violence qui dans un temps donné offre des moyens d'évasions pour pallier au réel. Quant aux possibles reproductions ou mises en pratiques de certains discours litigieux liés au Métal, ils peuvent exister bien sûr¹⁷², mais dans quelles proportions sont-ils plus influents que le flot d'"informations" déversées par les médias, "informations" par ailleurs principalement consommées par le biais des moyens télévisuels¹⁷³. En résumé, la pratique d'une violence qui se veut à l'image d'une musique violente est maîtrisée lorsqu'elle se

¹⁶⁸ Robert Walser, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶⁹ Pour un aperçu nuancé de la violence du public Métal, cf. Fabien Hein, p. 181.

¹⁷⁰ Pour une analyse de la différence agression/violence, cf. Pirlot, p. 26 et suivantes.

¹⁷¹ Car « ce qui se veut contre-société n'est en fait qu'une para-société assurant en fin de compte le bon fonctionnement de l'ensemble social. » (Maffesoli, p. 36), tout en oubliant pas que « nous avons affaire à une structure archétypale de l'esprit humain qui trouve dans l'excès, dans les excès, un mode d'expression nécessaire. » (*ibid.*, p. 65)

¹⁷² Nous pensons ici à l'affaire Judas Priest, où le groupe en question fut jugé, suite au suicide de deux adolescents écoutant leur musique, pour incitation à ce fait par diffusion de messages subliminaux dans une de leur chanson. La justice américaine les déclara innocents. Nous relatons et analysons ce fait divers plus haut, cf. pp. 39-40.

¹⁷³ Car, en effet, l'impact des médias n'est pas totalement à négliger dans ses rapports divers à la violence (cf. Michaud, p. 86 et Hein, p. 182)

déroule dans une structure définie (concert, club, etc.). Lorsque celle-ci est mise en pratique en dehors de ces structures, dans le social quotidien, c'est là qu'il risque d'y avoir débordement (par la confrontation entre l'idéologie véhiculée par la musique et le réel-social niant cette altérité). Nous sommes alors dans ce dernier cas dans le domaine du désordre et de la transgression, ce qui n'est pas le cas dans le premier. Toutefois, il faut bien voir que notre réflexion d'ordre général pointe de nombreux aspects que nous ne pouvons étayer ici : on ne pourrait assimiler l'impact de groupes tels MARILYN MANSON ou DEICIDE à celui d'autres tels QUEENSRÛCHE ou TOOL¹⁷⁴, tout quatre faisant pourtant partie du mouvement Métal.

En définitive, et nous concluons ainsi, peut-être la violence de ces musiques s'avère-t-elle nécessaire, voire éventuellement bénéfique sous certains points de vue, car canalisant – tel le sport par exemple¹⁷⁵ – la vitalité accrue d'une jeunesse cherchant l'"ivresse" (dans le sens baudelairien)¹⁷⁶ et qui la trouve sous cette forme musicale. Car il ne faut pas oublier cette propriété de la violence, c'est-à-dire sa représentation en tant que manifestation de la vie elle-même (qui s'exprime dès la naissance – le cri originaire, et qui continue par le vouloir-vivre instinctif), ce que Bergeret synthétise sous l'appellation de « violence fondamentale ». Violence fondamentale qui dans notre contexte s'avère intégrée dans un processus, lequel est plus particulièrement lié à l'adolescence. Bergeret insiste d'ailleurs sur la nécessité de l'intégration de la violence (p. 239) et il faut bien remarquer, malgré les dénis de certains vis-à-vis de la musique métal, que son organisation et par extension son intégration dans notre corpus social semble assez bien fonctionner. En d'autres termes, toute tentative totalitariste de censure ne serait vraisemblablement pas du meilleur effet pour résoudre les quelques exactions qui peuvent survenir vis-à-vis de l'influence de cette musique.¹⁷⁷ Car la violence est au préalable instinct avant d'être pulsion (Bergeret, p. 222)¹⁷⁸, et cet instinct doit, il nous semble, surtout à la période transitoire de l'adolescence, trouver un territoire, une "arène" où

¹⁷⁴ Notre exemple peut éventuellement paraître un peu trop facilement manichéen, toutefois celui-ci tend à mettre en valeur le fait suivant : les deux premiers groupes cités peuvent être qualifiés d'ouvertement provocateurs (notamment dans leur rejet de la religion, dans la mise en scène de leur musique), les deux derniers peuvent être *a contrario* considérés comme une forme d'*intelligentsia* du Métal, par le fait qu'ils abordent des thématiques longuement méditées, le tout dans une musique relativement élaborée, mais cependant abordable pour un large public.

¹⁷⁵ Les sports violents, comme la boxe, admettent des rapports de force légitime, mais sans haine, de manière loyale. On peut faire ici le parallèle avec la violence d'un *pogo*, qui se veut défouloir, mais non destructeur de l'autre (cf. également Michaud, pp. 6, 82)

¹⁷⁶ Nous faisons ici référence au poème « Enivrez-vous » des *Petits poèmes en prose*.

¹⁷⁷ Voir à ce propos notre paragraphe sur le comité de contrôle et de censure musical nommé PRMC, cf. p. 39.

¹⁷⁸ Nous prenons cette assertion par rapport au sens que lui donne Pirlot (*op. cit.*, p. 47) :

« Traditionnellement l'instinct est référé à une activité mécanique biologiquement déterminée alors que la pulsion relève d'une activité plus « libre » liée à la vie fantasmatique typiquement humaine. »

se dévouer. Pour finir sur une ouverture, peut-être la notion de « violence pure » que Michaud emprunte à Walter Benjamin peut-elle s'appliquer à notre schéma très succinctement abordé au cours de notre exposé, dans le sens où celle-ci n'est « absolument pas moyen mais pure manifestation de la colère [et] ne demande rien et ne veut rien, [...] ne manifeste aucune volonté et n'instaure aucun ordre [...] pour mieux affirmer l'âme du vivant [...] » (Michaud, pp. 110-111). Sous ces angles, il semble en tout cas qu'il y ait quelques affinités d'ordre conceptuel : en résumé, une violence qui se trouve magnifiée en un instant t , mais dont les répercussions ne s'avèrent pas être amplifiées lors de ses manifestations ultérieures. En d'autres termes : « La pureté d'une violence affirmative, propre à la vie et à la jeunesse ».¹⁷⁹

En guise de conclusion, il nous faut bien noter que ce point de la violence mériterait de plus amples examens, cependant notre tentative visait à aborder celui-ci de manière générale – afin d'apposer quelques jalons de réflexions –, mais aussi ouverte – afin de ne pas figer des notions déjà complexes. Seules de futures investigations en ce sens pourront permettre de mieux comprendre les rapports, intimes ou non, qu'entretiennent la violence et le Métal.

¹⁷⁹ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 111.

PARTIE II

ETUDE DES ASPECTS EXTRA-MUSICAUX RELATIFS AU METAL

A) Le visuel

Nous avons commencé un peu plus haut un petit portrait des acteurs du milieu métal¹⁸⁰, que nous avons tout d'abord succinctement abordé d'un point de vue physique, puis dont nous avons axé l'approche d'un point de vue plus particulièrement social. Il est désormais temps de revenir sur l'aspect strictement visuel, afin d'en comprendre les modalités et les significations. Car, en effet, comme dans de nombreux autres styles musicaux, le Métal possède ses propres codes visuels, chargés de sens, qui permettent son identification – appartenance à un milieu et de ce fait désunion partielle vis-à-vis d'autres – dans la sphère multiple du champ social. Une approche première (mais malheureusement non exhaustive, ce qui demanderait un espace plus important que ce présent travail) des différents signes inhérents au Métal – look, symboles ... – nous permettra dans un premier temps de dresser un portrait minime mais intéressant des quelques indices ostentatoires qui participent à l'élaboration du genre ; nous tenterons d'ailleurs, lorsque cela sera possible, d'illustrer nos propos à l'aide de quelques images. La deuxième et dernière approche se voudra plus réflexive, et tentera, notamment au travers des commentaires de quelques spécialistes du Rock et chercheurs tels Bertrand Ricard ou Jean-Marie Seca, de comprendre la signification de ces représentations au sein de la scène métal.

1- Les codes de l'apparence

Nous avons décrit quelques pages plus haut l'amateur de Métal en ces termes : « 15-16 ans, t-shirt à l'effigie d'un groupe de Métal, jean, prédominance pour la couleur noire, et bien sûr l'inévitable crinière de cheveux longs. ». Nous avons aussi pris quelque peu nos précautions en précisant que cette description s'avérait tout autant un portrait-type qu'un portrait-cliché selon le point de vue, et qu'à notre goût celui-ci relevait plus d'une description de la première vague du public métal. Car en effet, au cours de l'évolution du genre, le *look* s'est lui aussi totalement diversifié : parallèlement à la myriade de sous-courants apparus, de nouveaux éléments d'identification ont éclos, pour alors être arborés par de nouveaux publics en émergence, ceux-ci cherchant à affirmer leur propre et distincte identité musicale. Le tout cuir (blouson, pantalon), allié aux chaînes et clous se révèle plus particulièrement l'apanage

¹⁸⁰ Cf. I)B)1) Portrait des acteurs du milieu Métal

du Heavy-metal (c'est-à-dire du Métal des années 70), en cela représenté par un des grands chefs de file de l'époque : le groupe JUDAS PRIEST. Il faut en effet noter qu'il y a souvent corrélation entre l'apparence des groupes en vogue et celle du public se réclamant de ces groupes. Les tatouages¹⁸¹ eux aussi ont dès le début fait recette dans le milieu métal (en cela hérité des Hell's Angels et plus globalement du milieu motard), les piercings et autres formes d'anneaux quant à eux se sont démocratisés un peu plus sur le long terme. De nombreux attributs pourraient encore être cités : bracelets à clous, écussons sur les vestes en jean (rare de nos jours, plus particulièrement lié à l'époque de la NWOBHM, c'est-à-dire IRON MAIDEN et consorts), le maquillage aussi (dans le Glam ou le Black-metal, mais sous deux perspectives différentes : la première plus efféminée, la deuxième plus glauque¹⁸²), ou à l'opposé le port de treillis ou même de jogging-baskets (variable, dans le Metal-crossover ou encore le Death-metal à ses débuts). Mais, ce qu'il importe de souligner, c'est l'importance des différents codes visuels liée à l'émergence des nombreux et différents styles : chaque courant porte ses propres valeurs qu'il distingue par tout un attirail vestimentaire ou symbolique. Certains sont plus proches que d'autres en terme d'apparence (Heavy-metal et Black-metal par exemple), d'autres sont littéralement opposés (Black-metal et Néo-metal). Les deux illustrations photographiques suivantes vont permettre de mieux comprendre nos propos :



Korn

¹⁸¹ Pour une analyse de la symbolique du tatouage, on peut consulter Gérard Pirlot, *Violences et souffrances à l'adolescence*, Paris, L'Harmattan, coll. Psycho-Logiques, 2001, pp. 168-169.

¹⁸² Voir à ce propos notre note sur le *corpsepaint* lorsque nous parlions du Black-metal au début de notre mémoire (cf. p. 29). Voici d'ailleurs afin de préciser sa signification, la définition qu'en donne F. Martin dans son glossaire : « La peinture cadavérique réintroduite par Euronymous. Se farder la face de blanc crayeux et autour des yeux et de la bouche noircir au corbeau en inventant un grappe personnel [voir notamment notre photo d'Immortal, *infra*]. Une pratique de chevaliers d'Ordres : Teutoniques, mais aussi castillans et scandinaves, qui se badigeonnaient ainsi avant les combats pour défier la mort en mimant la tête du cadavre qu'ils allaient devenir au cours de ladite bataille. », in Frédérick Martin, *Eunolie – Conditions d'émergence du Black Metal*, op. cit., p. 195.



Immortal

On ne peut que constater, au travers de ces deux photos – la première représentant un chef de file du Néo-métal (KORN) et la deuxième un pionnier du genre Black-metal (IMMORTAL) – la différence en terme d’image qui est véhiculée au travers de ces deux portraits. Bien sûr, nous avons choisi deux exemples sensiblement opposés, mais la disparité n’en est ainsi que plus évidente : ces deux groupes font du Métal, mais ce sont deux sortes de Métal aux valeurs divergentes, ce qui est entre autres véhiculé par l’attitude prônée et l’imagerie mise en place.

S’il y eut une constante relativement ancrée dans l’apparence visuelle du genre métal, c’est la suivante : les cheveux longs. Comme le déclare Weinstein, « les cheveux longs forment le trait caractéristique le plus crucial de la mode métal »¹⁸³. En effet, longtemps cette particularité, dérivée de la contre-culture hippie¹⁸⁴, fut la marque de reconnaissance entre les

¹⁸³ « Long hair is the most crucial distinguishing feature of metal fashion », Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸⁴ Ce que confirme Weinstein et Hein :

fans de Métal : l'appartenance ne pouvait être sincère sans cette marque capillaire. Mais avec le temps, ce signe distinctif s'est plus ou moins dissout : le crâne rasé a fait son apparition ainsi que d'autres formes de coiffure (par exemple les dreadlocks empruntées à la culture rasta / reggae¹⁸⁵). Néanmoins, cet attribut visuel est toujours présent, et semble encore le plus représentatif, d'un point de vue physique, de l'essence corporelle liée au Métal.

La construction de l'image bodybuildée de certains groupes de Métal¹⁸⁶ serait aussi à prendre en compte pour mieux saisir l'image quelque peu "méchante" véhiculée dans le genre, le visuel représenté sur les pochettes d'album également (que l'on retrouve aussi imprimé sur les T-shirt, dont le port reflète, si l'on tente de synthétiser la signification d'un tel acte, les trois aspects suivants : identification, soutien, revendication), la typographie des logos représentant les groupes (bien différente selon les styles), etc. Tout autant l'aspect scénique du concert, avec ses techniques d'éclairages¹⁸⁷, ses effets pyrotechniques parfois, la décoration de la scène, le jeu et le comportement des musiciens sur celle-ci, en somme toutes autres manifestations liées au spectacle / concert métal mériteraient également une analyse particulière afin de mieux comprendre ce que peuvent exprimer ces représentations.¹⁸⁸ Autant dire que les occurrences se révèlent relativement nombreuses, et nous ne pouvons ici que dresser un portrait rapide et condensé de ces divers attributs.¹⁸⁹ Cependant, notre discours portant sur le visuel, il nous semble qu'un petit nombre d'illustrations diverses peut permettre – afin de conclure sur ce point et aborder le stade de la réflexion vis-à-vis de ces phénomènes – de mieux percevoir la profusion de signes et de symboles qui traversent ce genre qu'est le Métal.

- Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 129 : « Metal hair is down-the-back long, similar to and derived from the hippie, counterculture hairstyle. »

Traduction : « Les cheveux dans le style Métal sont longs et tombent dans le dos, en ce sens ils sont semblables et dérivés du style de coiffure des hippies, de cette contre-culture. »

- Hein élargit quant à lui l'influence du mouvement hippie : « [...] l'allure des premiers groupes de hard rock et de heavy metal est encore largement redevable de la période hippie. », Fabien Hein, *op. cit.*, p. 144.

¹⁸⁵ Plus particulièrement dans le Néo-métal et le Métal-crossover (ce dernier étant aussi parfois dénommé sous le terme générique de Fusion).

¹⁸⁶ Le groupe MANOWAR peut en être un bon exemple. Cf. aussi sur ce point relatif à l'image "musclée" du métalleux : Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 131.

¹⁸⁷ On peut à ce propos consulter sur ce point l'article suivant : « Le spectaculaire dans les concerts de rock et variétés : les éclairages », in Anne-Marie GOURDON (dir.), *Le rock : aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS, coll. Arts du spectacle, 1994, pp. 65-71.

¹⁸⁸ Un certain nombre de passages disséminés dans nos ouvrages références sur le Métal traitent ces différents points : notamment Deena Weinstein, *op. cit.*, pp. 30-31 (sur les « light shows »), et Robert Walser, *op. cit.*, p. 109.

¹⁸⁹ Pour un listing un peu plus complet, consulter notamment Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 144-147.

Quelques pochettes d'albums accompagnées de leur logos¹⁹⁰ :



VAN HALEN – *Van Halen* (1978)¹⁹¹
(Heavy-metal)



CANNIBAL CORPSE – *Butchered At Birth* (1991)
(Death-metal)

¹⁹⁰ Pour les différentes tendances d'illustrations graphiques dans le Métal, cf. aussi Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 166-167.

On peut aussi consulter le site Internet suivant <http://metalartwork.free.fr/> qui regroupe un certain nombre de pochettes scannées avec une bonne résolution.

¹⁹¹ Robert Walser fait une petite analyse de cette pochette dans son ouvrage à la page 51.



IMMORTAL – *Pure Holocaust* (1993)
(Black-metal)



KORN – *Korn* (1994)
(Néo-metal)

On peut notamment remarquer sur ces quelques exemples visuels de pochettes d'albums la disparité entre chacune d'elles suivant le style dans lequel évolue le groupe, mais aussi suivant l'année à laquelle est sorti l'album (l'album de VAN HALEN est par exemple symptomatique de son époque, peu de CD's de Métal ont aujourd'hui une telle photo en couverture).

2- Deux symboles récurrents de l'imagerie Métal

Voici en outre, pour conclure cet épisode illustratif, deux symboles très utilisés dans le milieu métal :



Le Pentagramme inversé

Le pentagramme, étoile à cinq branches représentant les différents éléments (terre, air, eau et feu) alliés à l'homme (ou l'esprit), n'est pas à l'origine un symbole satanique. Inversé (une pointe vers le bas, deux vers le haut), il représente le Baphomet (c'est-à-dire le bouc ou démon à cornes, comme on peut le voir sur cette illustration) et chez les satanistes (plus particulièrement ceux adeptes de « l'Eglise de Satan » fondée par Anton Lavey) ce signe représente le Mal par excellence. De par les nombreuses accointances, fondées ou non, entre l'imagerie du Métal et cette idéologie, ce signe s'avère souvent arboré sous forme de collier ou de badges par notamment certains adeptes de Black-metal ou de musique gothique.



Le « Signe de la bête »

Encadré en rouge, voici le fameux « signe de la bête » dont nous parlions dans notre paragraphe consacré au satanisme¹⁹². Le groupe présenté ici est SYMPHONY X, un groupe de Métal-Symphonique/Progressif n'ayant aucun lien avec quelconque propos ou images sataniques dans sa musique. En ce sens, cela appuie notre théorie selon laquelle ce signe est inhérent au milieu métal et représente avant tout la satisfaction du spectateur qui tend son poing de cette manière. Par souci d'objectivité, il faut aussi souligner que les bras tendus n'effectuent pas tous le signe "sataniste" : on peut relever ici et là un simple doigt tendu (l'index entouré en vert, au premier plan), ou encore un simple pouce relevé (cadre bleu), ces gestes exprimant eux aussi le plaisir lié au concert.

3- Conclusion

Tout ce visuel que nous venons de présenter est bien sûr relayé par les magazines et vidéos spécialisés¹⁹³, qui, par leur diffusion massive auprès de la population intéressée, font le lien entre les nouveaux appareils visuels émergents et le public, tout en renseignant sur leur

¹⁹² Cf. pp. 52-54 dans notre mémoire.

¹⁹³ Cf. Deena Weinstein, *op. cit.*, pp. 171-180 (Videos, Movies, Magazines) ; Robert Walser, *op. cit.*, pp. 108-128 (pour quelques analyses de vidéos, ainsi qu'une réflexion sur la portée de ces médias).

Par ailleurs, un documentaire-fiction intéressant sur le Métal (et d'ailleurs à forte dose humoristique) que nous avons pu visionner peut donner un bon aperçu de l'ambiguïté du genre Métal (le métal décrit s'avère être le Heavy-metal, en somme la période fin 1970's, début des années 80): *This is Spinal Tap* de Rob Reiner (1984) (Cf. aussi à ce propos Fabien Hein, *op. cit.*, p. 165)

signification et par corrélation sur l'identité que chaque visuel nouveau représente. En d'autres termes, ces médias entretiennent l'image du genre. Comme le dit Weinstein, « la communauté est hautement évaluée dans l'idéologie du public métal et est visiblement représentée par son code vestimentaire. »¹⁹⁴, point auquel nous pouvons ajouter tout autre signe distinctif extérieur qui pourraient aider à l'identification d'un fan et de son courant musical métallique préféré (par la coupe de cheveux, les tatouages et leur signification – ou leur absence, etc.). En somme, tout le visuel autour du Métal aide à la construction du genre en lui-même. Et l'on retrouve dans ces différents visuels exhibés certaines constantes sur lesquelles nous nous sommes déjà exprimés tout au long de ce mémoire : représentation de l'horreur, de la violence, du mal, du "côté sombre" en somme. Tout comme une certaine esthétique du rebelle se retrouve évoquée au travers des groupes dans les magazines¹⁹⁵. Mais il ne faut pas oublier que tout ceci recèle également une forte dose de théâtralité¹⁹⁶, et que tout ne peut être pris au premier degré : les facteurs sont nombreux à prendre en compte et leurs significations divergent selon les groupes et l'image dominante qu'ils tentent de faire passer (mais nous verrons cela de plus près dans notre prochaine partie consacrée aux thématiques du Métal). Comme le souligne Ricard dans son ouvrage sur le Rock et que l'on peut extrapoler au Métal : « Les groupes précisent que le look rend essentiellement compte d'une générosité de vie, de culture mais surtout d'un esprit particulier. »¹⁹⁷. En ce sens, le look reflète la démarche d'un groupe, révèle ses valeurs au travers de l'image. Il s'opère ainsi, au travers des codes affichés, une certaine séduction par l'image, séduction qui amène le public adhérent à la musique présentée vers une « logique d'identification »¹⁹⁸ : si le fan veut *appartenir* à la "philosophie" prônée par le groupe qu'il admire, il se doit de respecter certains signes en reconnaissance (ce qu'il ne s'impose pas, le mimétisme s'instaurant naturellement), il s'approprie ainsi « l'imaginaire collectif »¹⁹⁹ auquel il veut s'identifier. Néanmoins, le look reste un véritable problème d'identité dans de nombreuses musiques populaires, le Métal y

¹⁹⁴ Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 95 : « Indeed, community is highly valued in the ideology of the metal audience and is visibly represented by its dress code. »

¹⁹⁵ Tel le guitariste Slash des GUNS N' ROSES s'affichant couramment avec sa guitare, un chapeau haut-de-forme, une cigarette au bec, une bouteille de whisky à la main, ou encore à côté de quelques cadavres de bière jonchant le bitume. Cf. aussi Fabien Hein, *op. cit.*, p. 163.

¹⁹⁶ Théâtralité que l'on retrouvait déjà dans les spectacles aux ambiances macabres d'Alice Cooper dans les années 70, et que l'on retrouve plus proche de nous transposée chez par exemple Marilyn Manson. Cf. Fabien Hein, *op. cit.*, p. 157.

¹⁹⁷ Bertrand RICARD, *Rites, code et culture rock - un art de vivre communautaire*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2000, p. 139.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 142.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 145.

compris : le look se faisant récupéré par la mode, le *merchandising*²⁰⁰ et ses pubs, il s'opère cycliquement un déchirement pour le fan. En effet, la logique étant celle de la différenciation individuelle tout en montrant son appartenance à une communauté, aussi bien qu'un refus du *mainstream*²⁰¹, le soucis d'authenticité de soi peut parfois s'avérer difficile pour le fan en question, ce que résume bien Jean-Marie Seca en ces mots : « On a le sentiment que ces musiciens [cela peut en effet tout autant concerner les musiciens que le public] se débattent contre quelque chose à quoi ils adhèrent un peu. »²⁰². Toutes ces questions d'attitude, d'allure, au travers du visuel sont en fait extrêmement complexes, car revêtant de nombreux visages selon les différents courants et même selon les groupes. La constante majoritaire du Métal reste cependant le *sombre*, ce que les couleurs noir et rouge majoritairement représentées dans tous types de visuel liés au Métal attestent quelque peu.²⁰³ Il en est à peu près de même pour les thématiques de ce genre, ce que nous allons d'ailleurs aborder dès maintenant.

B) Les thématiques – les textes

Tout comme pour le visuel, les thématiques sont nombreuses et diverses dans le Métal. Cependant, l'on peut remarquer une certaine constante : la plupart des textes ne lorgnent guère souvent du côté de l'optimisme²⁰⁴. À partir de ce constat, le champ s'avère vaste : de la science-fiction à l'heroïc-fantasy, de l'introspection à la critique sociale, de l'horreur à la revendication satanique, du lyrisme romantique à la poésie, là aussi chaque courant spécifique du Métal y développe ses propres idées. On peut d'ailleurs dénoter un certain parallèle entre thématique et sous-genres musicaux du Métal : par exemple, les thèmes abordés dans le Néo-metal sont loin d'être les préoccupations de son alter-opposé le Black-metal. Nous allons ici aborder le même schéma que dans notre précédente partie, c'est-à-dire un descriptif de quelques-unes des thématiques principales présentes dans le Métal, accompagnées le plus souvent de renvois à des groupes ou albums précis, mais aussi de quelques exemples textuels

²⁰⁰ Cf. sur ce point Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 145-147.

²⁰¹ Cf. Glossaire

²⁰² Jean-Marie SECA, *Vocations rock - l'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. Psychologie sociale, 1988, p. 148.

²⁰³ « The colors and imagery on the album covers enhance the power conveyed by the logos. The dominant color is black, used especially as the background for the other artwork. Red is the second most important color. », Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 29.

Traduction : « Les couleurs et l'imagerie sur les couvertures d'albums mettent en valeur la puissance transmise par les logos. La couleur dominante est le noir, utilisée surtout comme arrière-plan pour le reste de la maquette. Le rouge est la deuxième plus importante couleur. »

²⁰⁴ Ce que souligne également Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 35.

pour ainsi cerner plus concrètement nos propos. Puis enfin, nous tenterons une réflexion sur la signification de cet univers, ce qu'il semble traduire au-delà même des paroles.

Comme nous venons de le dire précédemment, les thématiques sont nombreuses, ainsi peut-être un petit inventaire préalable (sachant que nous ne pourrions aborder et décrypter chacun d'entre eux) peut-il permettre une vue d'ensemble de la profusion des sujets abordés dans notre domaine d'investigation. Dans le désordre et sans aucune volonté de hiérarchie : l'horreur (nous y incluons l'épouvante et les autres occurrences similaires)²⁰⁵, l'introspection (tout ce qui est de l'ordre de l'intime, de la vie quotidienne, de la marginalité, de la dissidence, de la souffrance sociale)²⁰⁶, le fantastique, l'heroïc-fantasy, le satanisme, le grotesque, la dérision (ces deux derniers se faisant cependant rares dans l'ensemble), le romantisme (dans son sens global : influence de l'univers de cette période, de ses représentants artistiques – poésie, musique...)²⁰⁷, la violence, la fameuse triade « sex, drugs & rock n' roll »²⁰⁸, le religieux (les références à la Bible ne sont pas rares, pendant obligé d'un genre qui s'intéresse au diable), la folie, la mort, le suicide, etc. La liste n'est bien sûr pas exhaustive²⁰⁹, l'imagination des protagonistes étant la seule barrière à la création de leurs univers thématiques. Néanmoins, certains sujets semblent plus favorables que d'autres à s'insérer dans l'univers métal, c'est ce que l'on peut constater à la vue de notre catalogue, catalogue élaboré en recoupant nos trois ouvrages de référence sur le Métal. En effet, si l'on tente de synthétiser, on peut remarquer la chose suivante : une incontestable prédominance pour la transgression, la rébellion, le chaos, le sombre, ou encore l'onirisme si l'on veut s'écarter d'une sémantique quelque peu ténébreuse. Et *a contrario*, peu de place pour l'humour ou la dérision (on en trouve cependant quelques exemples : le groupe GRONIBARD par exemple, au nom déjà quelque peu évocateur, le groupe EMPALOT et son « Terroir Métal », ou encore CARNIVAL IN COAL et leur mélange atypique de Black-metal, de Disco et de Salsa)²¹⁰, ou encore pour la critique sociale et politique (elle existe tout de même : RAGE AGAINST THE MACHINE, SYSTEM OF A DOWN, BODYCOUNT par exemple, mais comme on

²⁰⁵ On peut consulter à ce propos Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 156-159 ; Robert Walser, « Horror and History », *op. cit.*, pp. 160-165.

²⁰⁶ Cf. également Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 152, 162.

²⁰⁷ Cf. Fabien Hein, *op. cit.*, p. 160 ; Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁸ Cf. Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 162-164.

²⁰⁹ Au-delà des quelques références déjà citées dans notre présentation des différents thèmes, nous renvoyons plus généralement aux ouvrages suivants : Fabien Hein, « Influences artistiques et culturelles », *op. cit.*, pp.149-170 ; Deena Weinstein, *op. cit.*, pp. 31-43 (« The Verbal Dimension »), pp. 123-126 (« Lyrics »).

²¹⁰ Ces trois formations sont en effet françaises, mais nous ne pouvons affirmer ou infirmer si c'est là une particularité de la scène métal de notre hexagone.

peut le remarquer elle reste confinée dans un style de Métal particulier : le Métal-Crossover ou le Néo-métal). Il y a aussi divers niveaux de registres selon les groupes, certains se révèlent plus talentueux que d'autres dans le traitement de leurs textes, dans leurs messages évoqués. Pour illustrer tout cela, nous allons par conséquent nous attarder sur quelques exemples choisis par nos soins, ceux-ci révélant différentes facettes que l'on peut rencontrer au gré d'un parcours de musique métallique. Nous étant retrouvés dans l'impossibilité de traiter l'ensemble des thèmes abordés dans les différents genres du Métal, nous en avons choisis quelques-uns parmi les plus dominants et caractéristiques du milieu, les voici accompagnés de leurs sous-genres représentatifs : l'heroïc-fantasy et le Power-metal européen, l'introspection et le Néo-métal, l'occulte et le Black-metal, l'horreur et le Death-metal, et enfin pour finir l'onirique et le Métal-progressif. Bien sûr, cela ne veut pas dire que ces thématiques soient irrémédiablement cloisonnées avec ces genres (et réciproquement), mais les exemples que nous allons traiter ici seront symptomatiques de ces connexions étroites que nous venons d'énumérer. Passons maintenant au décryptage.

1- L'Heroïc-fantasy & le Power-metal européen

Tout d'abord, qu'est-ce donc que l'heroïc-fantasy ? Pour faire simple, ce terme recouvre tout un ensemble fantastique où se côtoient le récit mythologique, le merveilleux (légendes, magie), divers folklores (celtique...), certains emprunts à l'Histoire même, et bien d'autres sources d'inspirations encore. En littérature, un des grands représentants de ce genre est J.R.R. Tolkien avec son roman *Le Seigneur des anneaux*, au cinéma l'on peut citer des films qui y sont affiliés tels *Excalibur* (John Boorman, 1980) ou *Conan le barbare* (John Milius, 1982)²¹¹. Le Power-metal européen, musicalement de facture Heavy-metal mais privilégiant une certaine rapidité dans son exécution (et d'ailleurs fréquemment appelé au vu de cette caractéristique Speed-metal symphonique), faisant également la part belle aux mélodies, s'est donc approprié, dès le milieu des années 80, cet univers épique en l'agrémentant de connotations symphoniques d'un point de vue musical.²¹² Mais prenons à présent quelques-uns de ses grands représentants afin d'illustrer notre discours.

²¹¹ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 75.

²¹² Fabien Hein, *op. cit.*, p. 74 : « L'ensemble de ces groupes est parvenu à imposer un « univers » épique à connotation symphonique [...] »

Le groupe MANOWAR est un pionnier du genre : présent dès le début des années 80, leur univers est teinté d'histoires chevaleresques, de barbaries, de sorcelleries et de valeurs de même ordre prônant le courage, la fierté, la loyauté, le combat contre la servitude, etc. Adulé par un cercle de fans purs et durs, raillé par les autres, depuis plus de vingt ans les musiciens de MANOWAR continuent leur chemin, affublés de peaux de bêtes, chevauchant de grosses cylindrées, et se proclamant naturellement les « Kings of Metal », signes parmi d'autres d'une virilité qu'ils ne cessent de glorifier. Sans rentrer dans une analyse spécifique des messages évoqués au cours de leurs chansons, leurs titres peuvent rien qu'à eux seuls donner une idée de l'univers évoqué dans leurs textes : « The Crown and the Ring (Lament of the Kings) » (La couronne et l'anneau (lamentation des rois)), « The Warrior's Prayer » (La prière du guerrier), « Blood of the Kings » (Le sang des rois), etc.²¹³

Dans un registre moins grandiloquent, la formation allemande BLIND GUARDIAN a quant à elle consacré la majeure partie de sa discographie à mettre en musique l'univers de J.R.R. Tolkien, auteur du célèbre *Seigneur des anneaux*. Un certain crédit littéraire par conséquent sur lequel ils se sont appuyés, notamment à travers l'album *Nightfall in Middle-Earth* qui transpose musicalement le *Silmarillion* de Tolkien. Voici le texte de la première page de cet album (« War of Wrath ») :

War Of Wrath

narrator (Sauron):

The field is lost

Everything is lost

The black one has fallen from the sky and the towers in ruins lie

The enemy is within, everywhere

And with him the light, soon they will be here

Go now, my lord, while there is time

There are places below

(Morgoth):

And you know them too

I release thee, go

My servant you'll be for all time

(Sauron):

²¹³ Ces titres font parti de l'album *Kings of Metal* (1988).

On peut trouver l'intégralité des paroles de Manowar à la page suivante <http://www.darklyrics.com/m/manowar.html> ainsi que quelques traductions en français à celle-ci : <http://perso.wanadoo.fr/eteissier/Larmes/interpretations/manowar.html>

As you command
 My king
 (*Morgoth*):
 I had a part in everything
 Twice I destroyed the light and twice I failed
 I left ruin behind me when I returned
 But I also carried ruin with me
 She, the mistress of her own lust²¹⁴

Ce dialogue d'introduction entre Sauron et Morgoth met bien en scène l'univers dans lequel va être plongé l'auditeur. Des injonctions telles « Go now, my lord », « As you command My king », sont à noter également comme récurrentes dans le genre : elles donnent ce ton si spécial qui participe étroitement à l'élaboration de l'univers épique représenté ici, c'est pourquoi on en retrouve de similaires chez de nombreux autres groupes de cette même famille.

RHAPSODY, formation italienne plus récente, baigne elle aussi dans ce moule de l'heroïc-fantasy. Le groupe pratique ce qu'il a dénommé lui-même du « Hollywood-Métal », c'est-à-dire la symbiose de deux univers différents : la musique de film (dans la veine d'une certaine écriture, par exemple les musiques composées par Howard Shore pour *Le Seigneur des Anneaux* ou encore celle de Hans Zimmer pour *Gladiateur*), et le Métal (plus particulièrement celui dont nous parlons en ce moment, le Power-metal européen : avec ses parties de double basse-caisse ultra-rapide, ses *riffs*²¹⁵ et soli de guitare du même ordre, et la voix du chanteur s'exposant dans un registre relativement aigu). Cette symbiose musique « Classique » et Métal²¹⁶ (déjà tenté, mais avec moins de moyens, chez les groupes précédents), alliée à une saga épique se déroulant sur cinq albums, retrace la quête de l'Épée d'Émeraude par un valeureux guerrier au travers du royaume d'Algalord (trame imaginée par le leader-compositeur du groupe, Luca Turilli). C'est l'éternel combat entre le Bien et le Mal qui se trouve ici décrit dans cette grande épopée, où l'on retrouve de nombreux éléments liés fondamentalement à l'heroïc-fantasy – Clés de sagesse, Forêt des licornes, Tharos le dragon, etc. Voici l'extrait d'un court passage parlé dans le deuxième album de RHAPSODY (*Symphony*

²¹⁴ Une petite description plage par plage de cet album est donnée à la page suivante : <http://perso.wanadoo.fr/tolkien.mornim/miscdata/blind/nightfal.htm>

²¹⁵ Cf. [Glossaire](#)

²¹⁶ Nous consacrons plus loin une partie exclusivement dédiée à ce sujet.

Of Enchanted Lands, 1998)²¹⁷, passage qui témoigne encore de cet univers thématique similaire et de ce vocable particulier (« mighty warrior » par exemple) que nous décrivions déjà plus haut au travers de l'exemple de BLIND GUARDIAN.

Heroes Of The Lost Valley	Les héros de la vallée perdu
<i>[Part I: Entering the Waterfalls Realm]</i>	Part I : Entrant dans le royaume des chutes d'eau
<i>[Part II: The Dragons Pride]</i>	Part II : La fierté des dragons
"Yes, mighty warrior... What you hear now are the suffering voices of all the heroes that crossed these lands before you. They ended their quest tragically but their thirst for victory is still alive and breathes through these ancient rocks corroded by the fury of the wind. Their pride now rides with you..."	« Oui, puissant guerrier... Ce que tu entends à présent sont les voix empreintes de souffrances de tous les héros qui ont traversé ces terres avant toi. Leur quête s'est achevée tragiquement mais leur soif de victoire est toujours présente et se propage à travers les rochers battus par la furie du vent. Maintenant, leur fierté continue son chemin avec toi... »

En somme, au travers des trois groupes que nous venons de présenter, se reflète une certaine préoccupation épique liée à une branche spécifique du Métal nommée Power-metal européen ou encore Speed-metal symphonique. Des univers peuplés de dragons, de fées, de quêtes de l'absolu menées par de valeureux chevaliers révèlent un détachement de l'univers réel et quotidien auquel nous sommes confrontés dans notre monde "ordinaire". C'est en quelque sorte un échappatoire où l'auditeur, à l'instar du conte ancestral, plonge dans des légendes anciennes qui reflètent des valeurs (courage, loyauté, etc.) transmises de tout temps dans les sociétés au cours de l'Histoire.

2- L'introspection & le Néo-metal

Abordons maintenant une toute autre branche de notre genre : le Néo-metal. Comme nous allons le voir brièvement, les thèmes élaborés dans cette catégorie métallique sont à

²¹⁷ Paroles originales provenant de la page suivante <http://www.darklyrics.com/lyrics/rhapsody/symphonofenchantedlands.html#1> et traductions des paroles provenant de celle-ci : <http://perso.wanadoo.fr/eteissier/Larmes/interpretations/rhapsody.html#heroes>

mille lieux de notre description précédente. En effet, le Néo-metal s'ancre plus particulièrement dans le réel et tend à mettre en valeur la souffrance morale, le malaise existentiel liés à la vie quotidienne. Nous avons pris deux exemples pour illustrer cette tendance, deux chefs de file de ce courant : KORN et SLIPKNOT. Au travers d'une brève présentation de ces deux groupes et de quelques extraits de leurs textes, nous allons essayer de mettre en valeur cette tendance fondamentale et spécifique à ce courant.

Le Néo-metal apparaît en 1994 avec le premier album du groupe KORN. Ceux-ci instaurent à l'époque une nouvelle couleur sonore dans le Métal : mâtinée d'influences hip-hop, d'une certaine culture *street* (c'est-à-dire liée à la rue), mais aussi de solides références métalliques, leur nouveau son va engendrer toute une nouvelle école esthétique et éthique au sein de la grande famille du Métal.²¹⁸

Dans notre premier groupe nommé, KORN, le chanteur Jonathan Davis semble exorciser ses démons en traitant de thématiques douloureuses sous formes de plaintes sonores, de cris, voire de pleurs (*cf.* la chanson « Daddy » du premier album éponyme intitulé *Korn*, 1994)²¹⁹. D'autres chansons abordent les problèmes de drogue du chanteur (les chansons « Blind », « Helmet in the Bush »), le problème de l'image de soi face à la société, de l'exclusion (« Fake », « Lies »), de sexe, d'amour (« K@#% ! », « Lost », « A.D.I.D.A.S. »²²⁰), etc. Les thèmes sont nombreux, mais surtout la plupart d'entre eux mettent en scène les angoisses existentielles du chanteur, exutoire d'un homme qui travaillait auparavant dans une morgue avant de se consacrer entièrement à la musique²²¹, et qui semble hanté par de nombreux démons. Pour conclure sur ce groupe, peut-être un texte (accompagné de sa traduction)²²²

²¹⁸ Pour plus de précisions, *cf.* Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 116-118.

²¹⁹ Cette chanson parle du viol, voici ce que le chanteur Jonathan Davis déclare à son sujet : "Les gens pensent que Daddy a été écrite parce que mon père m'a violé, mais ce n'est pas de ça que parle la chanson. Ca n'était pas à propos de mon père ou de ma mère. Quand j'étais môme, j'ai été abusé par quelqu'un d'autre et je suis allé voir mes parents et je leur en ai parlé. Il croyaient que je mentais et que je plaisantais, alors ils ne se sont jamais préoccupés de ça. Ils ne croyaient pas que ça pouvait arriver à leur fils. Je n'aime pas en parler, d'ailleurs je n'en ai jamais autant parlé".

Cette citation est tirée du site <http://www.musikmania.net/> où l'on peut retrouver l'ensemble des paroles de KORN ainsi que leur traduction en français.

²²⁰ A.D.I.D.A.S. signifiant All Day I Dream About Sex. C'est aussi un clin d'œil à l'un de leur sponsor de l'époque portant ce même nom.

²²¹ *Cf.* à ce propos la chanson « Pretty » de l'album *Follow the leader*. Voici ce que Jonathan Davis déclare à son sujet : "C'est une histoire à propos de cette petite fille qui est venue à la morgue quand je travaillais là bas, elle avait été violée par son père. C'était une fillette de 11 mois. Ses jambes étaient brisées et il a juste pris sa vie, elle était comme une poupée désarticulée, et il l'a balancée dans la salle de bain. C'est la chose la plus atroce que j'ai jamais vu de ma vie et j'en fais toujours des cauchemars."

Source : <http://www.musikmania.net/>

²²² Texte tiré de l'album *Korn*. Les paroles et la traduction nous proviennent du site suivant : <http://www.musikmania.net/>

sera-t-il plus représentatif quant au traitement des différents sujets que nous venons d'aborder :

FAKE

I can't stand the sight of you
 I can't stand what you put me through
 Your life's a lie, that you hide
 Is it that terrible being you inside?
 I can't stand, oh the thought of you
 I can't stand all the things you do
 What do you try to justify?
 You were just too scared to be you inside

Let it all go

Look at you, all I see, is a man too afraid to really be

I can't stand what you put me through
 I can't stand even the thought of you
 Your secret lies that you hide
 Is it that terrible being you inside?

Let it all go

Look at you, all I see, is a man too afraid to really be

You try so hard to be wanted
 False emotions tells you fronted
 I think being a person relies on one thing
 Be yourself, let you come through
 You're too afraid to really be (Be yourself, let you come through)
 Someone who isn't false, who doesn't care to be
 (Be yourself, let you come through)

Fake

Fake, you'll regret it, you'll regret it

Let it all go

FAKE (FAUX)

Je supporte pas ta présence
 Je supporte pas que tu m'emmerdes
 Ta vie est un mensonge, que tu caches
 Est-ce terrible d'être comme toi ?
 Je supporte pas, oh de penser à toi
 Je supporte pas toutes les choses que tu fais
 Qu'essaies tu de justifier ?
 Tu avais trop peur de découvrir qui tu es

Laisse tomber

Quand je te regarde, tout ce que je vois, est un homme effrayé d'être lui-même

Je supporte pas que tu m'emmerdes
 Je supporte même pas ta présence
 Tes mensonges que tu gardes cachés
 Est-ce terrible d'être ce que tu es ?

Laisse tomber

Quand je te regarde, tout ce que je vois, est un homme effrayé d'être vrai

Tu veux tellement te faire désirer
 Fais face aux fausses émotions
 Je pense qu'être une personne compte sur une seule chose
 Sois toi-même, laisse-toi aller
 Tu as peur d'être toi-même (sois toi-même, laisse toi aller)
 Quelqu'un qui dit la vérité, qui n'a pas peur d'être lui-même (sois toi-même, laisse tomber)

Faux

Faux, tu le regretteras, tu le regretteras

Laisse toi aller

Le groupe SLIPKNOT, quant à lui, a fait son apparition dans le monde du Métal quelques années après son homologue KORN. SLIPKNOT donne cependant dans une forme de Néo-métal plus brutale que son confrère, et si la souffrance semble aussi faire partie des thématiques principales du groupe, elle semble ici s'avérer plus virulente, le chanteur criant ou chantant sa haine, déblatérant avec véhémence sur la folie qui semble le gagner. Voici quelques extraits choisis²²³ :

<p>You can't kill me Cuz I'm already Inside you</p> <p>SICK</p> <p>(chanson "SIC" de l'album <i>Slipknot</i>)</p>	<p>Tu peux pas me tuer Parce que je suis déjà en toi</p> <p>MALADE</p> <p>(Traduction)</p>
<p>Put me in a homemade cellar Put me in a hole for shelter Someone hear me please, all I see is hate I can hardly breathe and I can hardly take it!</p> <p>(chanson "Purity" de l'album <i>Slipknot</i>)</p>	<p>Mets-moi dans un sous-sol Mets-moi dans un trou pour abris SVP que quelqu'un m'entende, tout ce que je vois est haine J'ai du mal à respirer et j'ai du mal à m'y faire</p> <p>(Traduction)</p>
<p>No kind of life! This is no kind of life! I've got to get out It's no kind of life! This is no kind of life! You can't blame me</p> <p>(chanson "No Life" de l'album <i>Slipknot</i>)</p>	<p>Une vie de merde ! C'est une vie de merde ! Je dois sortir C'est pas une vie ! C'est pas une vie! Tu peux pas me blâmer</p> <p>(Traduction)</p>
<p>Here we go again, motherfucker</p> <p>Come on down, and see the idiot right here Too fucked to beg and not afraid to care What's the matter with calamity anyway? Right? Get the fuck outta my face Understand that I can't feel anything It isn't like I wanna sift through the decay I feel like a wound like I got a fuckin' Gun against my head you live when I'm dead</p> <p>(chanson "People=Shit" de l'album <i>Iowa</i>)</p>	<p>Nous y revoilà, enculé</p> <p>Descends par ici et regarde l'abruti juste ici Trop niqué pour mendier et pas effrayé de s'en soucier De toute façon c'est quoi le problème avec la calamité ? Non? Fout le camp loin de ma gueule Comprends que je n'ai aucun sentiment C'est pas comme si je voulais filtrer la déchéance Je me sens comme une blessure Comme si j'avais un putain de flingue contre ma tempe Tu vis quand je suis mort</p>

²²³ Paroles et traductions du site <http://www.musikmania.net/> , sauf modifications orthographiques ou typographiques de notre part.

Il n'est pas bien sûr possible de faire le tour de ce genre musical en si peu de temps, cependant au travers de ces deux grands représentants du Néo-metal, qui ont influencé de nombreux autres formations dans cette voie, on peut remarquer la souffrance véhiculée dans les paroles, souffrance qui se mêle à une certaine "violence" musicale, catharsis apparemment nécessaire pour ces protagonistes qui tentent d'expurger un malaise existentiel qui les ronge.²²⁴

3- L'occulte & le Black-metal

Troisième genre : le Black-metal. Là aussi, le sujet est vaste : entre revendication satanique, mythologie nordique, et descriptif de l'homme sous ses penchants les plus abjects, le Black-metal brasse large. Néanmoins, il semble lui aussi sous le joug d'une certaine constante thématique : en somme, celle du *côté sombre*, expression que nous avons déjà utilisée auparavant et que nous réitérons ici faute d'avoir trouvé de terme plus adéquat. Dans son ouvrage consacré au genre, Frédéric Martin propose quelques traductions de textes.²²⁵ Nous allons ici en tirer quelques extraits afin d'exposer brièvement quelques exemples décrivant en partie l'univers Black-metal, genre accaparé par l'occulte comme nous allons pouvoir le constater. Le Black-metal, comme nous avons pu le voir dans le début de notre mémoire, est un genre qui s'est notamment bâti sur quelques événements plus que sulfureux, il en résulte ainsi une musique brute et malsaine, dont les paroles ne sont pas sans reste, ce que les quelques textes suivants vont nous permettre de mieux comprendre.

a) Exemple de pamphlet anti-christianisme :

Groupe : DIMMU BORGIR

Album : *Enthroned Darkness Triumphant*

Titre : « Tormentor Of Christian Souls »²²⁶ (Tourmenteur des âmes chrétiennes)

Je pourrais t'attirer dans mes appartements

²²⁴ Toutefois, comme le remarque Hein (p. 116), il y a des exceptions : le groupe français MASS HYSTERIA par exemple, qui, évoluant dans cette même veine, traduit quant à lui une vision optimiste du monde, faite de respect et d'engagement face à la vie.

²²⁵ Frédéric Martin, *op. cit.*, pp. 179-193.

²²⁶ On peut retrouver les textes originaux de nos exemples notamment sur le site <http://www.darklyrics.com/>

Et te foutre à poil dans le noir
 Je pourrais t'arracher les ongles un à un
 Et te violer au-delà de l'espoir
 Je pourrais t'éviscérer
 Et te laisser regarder
 Sacrifier ton enfant non-né
 Je pourrais te laisser crever de faim
 Et même t'amener au silence total
 Mais je ne le ferai pas

Car je n'ai nul plaisir à ta souffrance physique
 Je veux les miettes de ton âme chrétienne
 Ta putain d'âme
 Quand j'aurai vu ton église s'embraser
 Et que tu pleureras je rirai
 Quand je t'aurai vu pleurer tes proches
 Je m'extasierai à la ruine de ton âme mortelle
 Je grimacerai dans l'ombre
 Car il me plaît
 De tourmenter une âme chrétienne.

Après réflexion, nous préférons ici continuer à présenter ces quelques exemples de manière brute, sans analyses sommaires qui pourraient s'avérer ici quelque peu déplacées (en somme, nous ne pourrions donner ici que quelques impressions, il faudrait pour une bonne contextualisation des différents textes un examen un peu plus important). Nous allons donc présenter ici encore deux autres exemples : un premier présentant une symbolique plus éthérée, plus métaphorique et poétique au sein du Black-metal, et un deuxième exposant un texte cru et sans détour traitant un aspect de ce que nous nommions plus haut « les penchants les plus abjects » de l'homme.

b) Deuxième exemple :

Groupe : ANTAEUS

Album : *De Principii Evangelikum*

Titre : « Seen Through Skarz » (La Chair attend l'Eclipse)²²⁷

Lame courant sur des champs de chairs
 Je plonge

²²⁷ Il semblerait que F. Martin ait pris pour titre la première phrase de la chanson en question (« Flesh awaits eclipse »).

Soleil noir brûlant dedans
 Addict au feu
 Phénix se levant (se soulèvent)
 Rêves sous la peau

Ces incisions
 Cherchent ceux qui se cachent
 En dessous
 Et plus bas

Visions rejetées
 Toutes vues par les cicatrices
 Témoin silencieux
 Unité des ciseaux. Clé d'us
 Toute chair ouverte
 Créé une cathédrale exempte de souillure

Témoin de douleur, témoin oculaire
 Danse liquide
 Gouttes liquides (de dessous vers en bas)
 Formant l'offrande
 Rêves sous la peau

Incisions
 Cherchant ceux qui se cachent
 En dessous
 Et plus bas

c) Troisième exemple :

Groupe : **FORNICATION**

Album : *Open the Gate of Death*

Titre : « Pedophilic Abbot » (Abbé Pédophile)

Par le vœu de chasteté
 Je viole...
 Dieu m'a dit de sodomiser
 En masse
 Je force à boire
 Ma pisse à ces
 Putain de jeunes chrétiens
 Et à enfiler cette putain d'hostie
 Bien au fond de leur cul
 Abbé P...
 Je suis fier d'être

Abbé P...
Je le serai toujours.

Trois textes différents pour trois groupes de Black-metal évoluant dans ces exemples dans des registres assez éloignés. De la critique religieuse, en passant par la métaphore poétique, jusqu'à la l'exposition virulente et crue de la pédophilie au sein de l'Eglise, le Black-metal conserve une certaine teinte expressionniste. Sans concessions, résolument nihiliste semble-t-il, ou en tout cas utilisant ce nihilisme de manière existentielle comme le remarque Metzger²²⁸, le Black-metal dans toute son esthétique – visuelle, musicale et thématique – déverse sa haine et sa vision désenchantée du monde. Car, en effet, il ne faut pas oublier l'aspect musical qui soutient ces textes, textes pour le moins hurlés et écorchés, ce que souligne F. Martin et à qui nous laissons la parole pour conclure sur ce genre spécifique du Métal, genre aux connotations obscures et blafardes, et sur lequel il reste encore tout un travail de compréhension à mener :

« Rappelons-nous que [les textes] ne sont ni récités ni chantés mais le plus souvent hurlés et grondés et que leur sens est rarement intelligible dans leur environnement sonore...

Ces textes sont le reflet de pensées au bord du gouffre, ou bien se roulant dans la dérision ; le degré auquel il convient de les lire et de les entendre est laissé à la discrétion du lecteur.

Ceux qui seraient choqués par le contenu de ces chansons doivent garder à l'esprit que Sade et Céline figurent au catalogue de la Pléiade et qu'on trouve chez ces auteurs, pour ne citer qu'eux, des délires de haine et d'obscénité bien pires et parfois pas mieux écrits. »²²⁹

4- L'horreur & le Death-metal

Pour le néophyte, le Death-metal²³⁰ serait peut-être difficilement différenciable du Black-metal que nous venons d'exposer ci-dessus. Lui aussi musicalement très agressif et recouvrant des thématiques licencieuses, son secteur de prédilection reste cependant le plus souvent lié au domaine de l'horreur. On y retrouve aussi des allusions sataniques suivant

²²⁸ Cf. Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 15.

²²⁹ Frédéric Martin, *op. cit.*, p. 179. Nous laissons ici la dernière remarque de Martin sans entamer quelconque débat ou polémique, qui, s'il pourrait faire sourire ou intriguer le lecteur, n'a en tout cas pas encore sa place dans ce premier travail de présentation.

²³⁰ Pour plus d'informations cf. Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 92-94.

l'intérêt des groupes envers cette idéologie, mais de manière plus globale c'est la souffrance, le *gore*, en somme l'obsession de la monstruosité qui transpire au travers de cette musique.

CANNIBAL CORPSE est un des grands représentants de cette scène, et ses pochettes aux décors sanguinolents (*cf.* Supra) sont à l'image des paroles vociférées. Voici une présentation et traduction par nos soins d'un de leur titre phare, « Devoured by vermin » (album *Vile*, 1996) :

Devoured By Vermin

[Music: Webster, Barrett]

[Lyrics: Webster]

Ravenous waves attack,
drawn by the scent of life
Fever for our blood

Instinct rules this mass, ruthless
living sea
Devouring

Countless vermin gnashing at my
face
Tear meat from my skull
Swarming, rabid, features are erased
Unrecognizable
Body covered, rat filled innards
Shred internal organs
Heart and lungs consumed from
inside but my
pain doesn't end
I have not died

Devour, cesspool of vermin
Devour, bloodthirsty rabid
Devoured by vermin

Resistance now gives way,
the rodents freely feed
Tearing at my skin
Muscles are exposed, shining red
with blood
Meat that they seek

Crawling rodents gorging on me
Repulsive starving droves
Shredding, stripping, consuming all I
was

Dévoré par la vermine

[Musique : Webster, Barrett]

[Paroles : Webster]

Les vagues voraces attaquent,
attirées par le parfum de vie
La fièvre pour notre sang

L'instinct gouverne cette masse, la
mer impitoyable et vivante
Dévorante

La vermine innombrable grinçant à
mon visage
Déchire la viande de mon crâne
Le fourmillement, enragé, les
caractéristiques sont effacées
Méconnaissable
Le corps recouvert, les entrailles
remplies de rats
Déchiquettent les organes internes
Le coeur et les poumons consommés
de l'intérieur mais ma douleur ne se
termine pas
Je ne suis pas mort

Dévore, cloaque de vermine
Dévore, enragé assoiffé de sang
Dévoré par la vermine

J'abandonne maintenant toute
résistance,
les rongeurs se nourrissent librement
Déchirant ma peau
Les muscles sont exposés, rouge
luisant avec le sang
La viande qu'ils cherchent

Les rongeurs rampant se rassasiant
de ma personne
Répugnant et affamant troupeaux
Déchiquétant, dépouillant,
consommant tout ce que j'étais

<p>Tissue pulled from bones Dying slowly, feeling every fang Shock has yet to come Scavengers tear out my eyes My pain won't end, I have not died</p> <p>Devour, cesspool of vermin Devour, bloodthirsty rabid Devoured by vermin</p> <p>Ruthless gnawing vermin - feed Cleaning off my bones while I breathe Stenching greasy rodents - swarm My body is losing its form</p> <p><i>[Lead - Owen]</i> <i>[Lead - Barrett]</i></p> <p>Devour, cesspool of vermin Devour, bloodthirsty rabid Devoured by vermin</p>	<p>Le tissu s'arrachant des os Mourant lentement, sentant chaque croc Le choc doit encore venir Les pilleurs déchirent mes yeux Ma douleur ne veut pas se terminer, je ne suis pas mort</p> <p>Dévore, cloaque de vermine Dévore, enragé assoiffé de sang Dévoré par la vermine</p> <p>La vermine rongant impitoyablement - nourrir Nettoyant mes os tandis que je respire Les rongeurs crasseux puant - grouillement Mon corps perd sa forme</p> <p><i>[Lead - Owen]</i> <i>[Lead - Barrett]</i></p> <p>Dévore, cloaque de vermine Dévore, enragé assoiffé de sang Dévoré par la vermine</p>
---	---

Récit d'une lente agonie, cette chanson peut en quelque sorte représenter l'archétype – par le vocabulaire, par l'image véhiculée – d'une chanson Death-metal. Bien sûr, l'amalgame ne peut-être fait pour l'ensemble des groupes de cette mouvance, cependant on ne peut nier la prédominance de telles thématiques et descriptions dans ce courant du Métal.

Autre grand chef de file du genre, le groupe MORBID ANGEL est notamment respecté pour la profondeur de ses textes, plus particulièrement en ce qui concerne la première période de son existence menée de main de maître par son leader charismatique David Vincent. Pour un certain nombre de fans, MORBID ANGEL contribua notamment à rehausser le niveau du Death-metal – parfois considéré comme un peu trop simpliste, voire cliché dans ses propos – tout en gardant l'intransigeance d'une véritable brutalité musicale propre au genre. On peut notamment relever l'influence de Lovecraft dans leurs textes et plus particulièrement quelques allusions au célèbre et controversé *Nécronomicon* :

- Par exemple au travers de cette phrase rituelle faisant appel à Sakkath, le démon du Chaos (dans « Lord Of All Fevers And Plague », album *Altars of Madness*, 1989) :

« la iak sakkakh iak sakkakh
la shaxul
la kingu ia cthulu ia azbul
la azabua »

- Dans « The Ancient ones » (*Blessed are the sick*, 1991) :

« Come forth ancient ones, Tiamat, Kutulu
Rise, greed the cursed with your wrath
My enemies are yours
Twist their minds with your spells
Crush their souls
With your infernal grasp »

Néanmoins, il nous faut dire que cette influence n'est pas l'apanage de MORBID ANGEL, celle-ci est bien plus vaste et a été récupérée dans le Métal par de nombreux groupes plus ou moins connus (METALLICA par exemple avec « The Call of Ktulu » dans *Ride the Lightning*, 1984), l'univers offert par Lovecraft et le *Nécronomicon* se conjuguant bien avec celui du Métal. Malgré ces quelques prétentions littéraires, MORBID ANGEL, outre des paroles empreintes d'un certain mysticisme, voire de certaines allusions à la civilisation sumérienne, est lui aussi sujet à certaines controverses sataniques, à un discours parfois semble-t-il mal perçu par une certaine frange du public. Cette ambiguïté est assez caractéristique du milieu, ce que l'on retrouvait aussi fréquemment dans le Rock. Cet extrait d'une interview où le créateur de MORBID ANGEL s'exprime (Trey Azagthoth), peut donner un bon aperçu de cet état d'esprit, entre discours revendiquant la mise en œuvre d'une certaine culture en musique, et d'un autre côté une prise de position idéologique plutôt réfléchie et non pas ouvertement provocatrice (ce qui peut contraster quelque peu au regard du visuel affiché par le groupe) :

As-tu déjà un concept ? (il est intitulé provisoirement " Formulas Fatal to the Flesh ")

Cet album mettra l'accent sur des valeurs charnelles en opposition au spirituel. Ce groupe glorifie le triomphe de la création. Dans la religion sumérienne, Mu-Mu-Tiamat est l'entité femelle, rendue maléfique et Absu, l'entité mal qui incarne la force. Dans cette description, Absu est aussi le feu et

Mu-Mu-Tiamat, l'eau. Rien à voir avec ce que pensait David qui était plus braqué que moi contre le Christianisme. Le Christianisme provient du même savoir, des mêmes racines que celui des Sumériens mais avec un apport culturel qui a tout transformé. Les chrétiens se sont emparés de ce savoir et ont créé une religion qui les a aidés à assouvir le monde ; une religion étouffante où tout être isolé n'est rien. Ce sont des mensonges et c'est pour moi la véritable représentation du mal. Pas le mal comme nous l'entendons maintenant, car il diffère selon notre conception des choses. Mais plus une ruse pour pomper ton énergie et te fixer des limites là où il ne devrait pas y en avoir. C'est de l'esclavage mental ! Morbid Angel a toujours essayé de détruire cela. C'est pourquoi, on nous a souvent qualifié de groupe satanique. Je suis d'accord avec ce terme s'il signifie l'opposition à la Chrétienté. Je hais le Christianisme, pas les chrétiens. Ce que je hais, c'est cette idéologie semblable à l'esclavage, mais je ne vénère ne pas pour autant la destruction. Nous ne sommes "evil" que par l'interprétation qu'en donnent les Chrétiens. Morbid Angel est l'armure qui protège ses fans pour qu'ils puissent contrôler leurs vies et se défendre contre certaines idées qui les asserviraient.²³¹

Ce petit portrait n'est qu'une des facettes de l'ambiguïté, et par conséquent de la difficulté d'analyse objective que peut comporter un genre tel que le Métal. Tout n'y est pas que destruction et provocation, l'ensemble est hétérogène, ce que nous allons d'ailleurs exposer avec un dernier exemple avant de conclure, celui du Métal-Progressif.

5- L'onirique & le Métal-progressif

Le Métal-Progressif est au Métal ce que le Rock-Progressif fut au Rock (le Rock-progressif étant apparu dans les années 70), c'est-à-dire un genre qui se veut sans frontières, incluant les influences de la musique Classique, du Jazz, ou autres musiques du monde, en les fondant dans une esthétique et sonorité Métal. Une musique ambitieuse par conséquent (instrumentistes virtuoses, constructions musicales alambiquées s'opposant à la construction naturelle et simple d'une chanson rock), qui naquit pour le Métal vers la fin des années 80, et qui aujourd'hui se retrouve en pleine apogée, notamment au travers de groupes comme DREAM THEATER.²³² Les thématiques, quant à elles, se veulent du même ordre que leurs

²³¹ Cette interview se trouve sur le site suivant <http://angemorvide.free.fr/morbidsite.html> , dans la section « Interview », « Hard Force (1997) ».

²³² Pour plus de précisions, cf. Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 78-80.

prédécesseurs du Rock-progressif : fantastique, onirisme, poésie, lyrisme romantique font parties intégrantes du genre.

Un trait particulier au genre Métal-progressif est la notion de « concept-album », déjà présente dans les groupes progressifs des années 70. Voici une définition du concept-album relevée sur Internet : « Le concept-album, en somme, c'est l'unité du disque autour d'une seule thématique dont les subdivisions (morceaux ou chansons) sont autant de volets ou d'étapes suivant que le concept-album se rapproche de la fresque ou de la narration. »²³³. Un des premiers succès en tant que tel dans le Métal est le célèbre *Operation : Mindcrime* du groupe QUEENSRÛCHE qui relate l'histoire d'un jeune garçon (Nikki) manipulé par un sombre personnage (le Docteur X), ce dernier le manœuvrant à ses fins au moyen du grand vice du premier, la drogue. L'album s'écoute comme l'on pourrait regarder un film, les séquences s'enchaînent et relatent l'histoire de ce garçon, au travers duquel se trame la description et critique d'une société sous le joug de la drogue, de l'extrémisme, du mensonge, etc. Nous ne sommes pas loin ici du *1984* de George Orwell, et ce réquisitoire contre la manipulation mentale connut un véritable triomphe à sa sortie. Musicalement, l'ombre du *The Wall* de PINK FLOYD (1979) n'est pas loin, cependant la pièce musicale de QUEENSRÛCHE s'avère bien sûr plus métallique, et à l'instar du *Mur* des PINK FLOYD veut amener ses auditeurs à la réflexion contre l'endoctrinement passif.

Plus récemment, on peut citer dans la même veine l'album *Metropolis Pt 2 – Scenes from a memory* (1999) de DREAM THEATER, construit en deux actes de respectivement 7 et 5 scènes, et influencé notablement par le film *Dead Again* de Kenneth Branagh. Ce concept-album retrace l'histoire d'un jeune homme (Nicholas) hanté chaque nuit par la vision d'une jeune femme (Victoria). Il va ainsi tenter, grâce à l'hypnose, de comprendre la signification de cette vision récurrente. Le déroulement de l'histoire va nous apprendre le sens de cette vision, va faire intervenir bien sûr différents personnages participant à l'intrigue, et dévoiler au fur et à mesure différents indices, jusqu'au dénouement final qui peut être sujet à plusieurs interprétations.²³⁴ Dernier exemple, celui de SYMPHONY X avec son album *V - The New Mythology Suite*, exemple d'album à mi-chemin entre le Power-metal européen (notamment par ses différents arrangements musicaux d'approche « classique ») et le Métal-Progressif

Pour un autre bon aperçu des caractéristiques de ce genre, on peut consulter la page Internet suivante : <http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/584/> (section « L'histoire »).

²³³ Cf. notre page déjà citée et dédiée à ce courant : <http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/584/>

²³⁴ On peut trouver deux interprétations (en français) de ce concept-album de DREAM THEATER aux pages suivantes :

<http://perso.wanadoo.fr/eteissier/Larmes/interpretations/metropolis.html>

<http://yourmajesty.free.fr/fanclub/an/sfam.html>

(par la virtuosité instrumentale et la complexité des différents morceaux). Ce dernier revisite le Mythe de l'Atlantide et use de nombreuses références à la civilisation égyptienne et à ses divinités (Ptah, Sekhmet ...), le tout dans une description renouvelée du combat éternel entre le bien et le mal.

Comme pour nos exemples précédents, nous allons, avant de conclure sur ce point, illustrer nos propos par la présentation d'un texte-clé du concept-album de DREAM THEATER (cf. Supra) et qui nous semble bien représenter notamment ce lyrisme romantico-poétique relativement présent dans ce genre. Voici « Home », la première scène de l'acte II du concept-album *Metropolis Pt 2 – Scenes from a memory*²³⁵ :

Scene Six: Home

[The Sleeper] :

Shine-lake of fire
Lines take me higher
My mind drips desire
Confined and overtired

Living this charade
Is getting me nowhere
I can't shake this charade
The city's cold blood calls me home
Home... it's what I long for
Back home... where I belong

The city - it calls to me
Decadent scenes from my memory
Sorrow - eternity
My demons are coming to drown me

Help - I'm falling, I'm crawling
I can't keep away from its clutch
Can't have it, this habit
It's calling me back to my home

SCENE 6 : HOME (Chez moi)

[Le Dormeur] :

Brille – Lac en feu. Rendez moi plus fort. Mon esprit tombe de désir, emprisonné et épuisé.

Vivre cette histoire ne m'emmène nulle part. Je n'arrive pas à m'en dépêtrer. Le sang froid de cette ville me rappelle chez moi. Chez moi... C'est ce que je veux. Retourner chez moi... C'est là que je suis à ma place.

La ville – Elle m'appelle. Les scènes décadentes de ma mémoire. Tristesse – Eternité. Mes démons reviennent pour m'étouffer.

Au secours – Je tombe, je rampe. Je ne peux pas m'échapper de leur étreinte. Je n'arrive pas à m'y habituer. Ça me rappelle chez moi

²³⁵ La traduction nous provient de la page Internet suivante : <http://perso.wanadoo.fr/eteissier/Larmes/interpretations/metropolis.html#home>

Et si nous ne l'avons déjà mentionné, on peut retrouver la plupart des textes originaux de Métal sur le site suivant : <http://www.darklyrics.com/index.html>

[The Miracle] :

I remember the first time she came
to me
Poured her soul out all night and
cried...

I remember I was told there's a new
love that's born
For each one that has died...

I never thought that I
Could carry on with this lie
But I can't resist myself
No matter how hard I try

Living their other life
Is getting them nowhere
I'll make her my wife
Her sweet temptations calls me home
Home... it's what I long for
My home... where she belongs

Her ecstasy - means so much to me
Even deceiving my own blood
Victoria watches and thoughtfully
smiles
She's taking me to my home

Help - he's my brother, but I love
her
I can't keep away from her touch
Deception, dishonor
It's calling me back to my home

[Nicholas] :

Her story - it holds the key
Unlocking dreams from my memory
Solving this mystery
Is everything that is a part of me

Help - regression, obsession
I can't keep away from it's clutch
Leave no doubt, to find out
It's calling me back to my home

[Le Miracle] :

Je me souviens de la première fois
qu'elle est venue à moi. Lorsqu'elle
me raconta ses déboires avec Julian
toute la nuit et pleura...

Je me souviens lui avoir dit qu'un
nouvel amour naissait chaque fois
qu'un autre mourait..

Je n'ai jamais pensé que je pourrais
continuer avec ce mensonge mais
je ne pouvais pas résister. Peu
importe la difficulté, je devais
essayer.

Vivre leur vie ne les a mené nulle
part. Je ferais d'elle ma femme. Ses
douces tentations m'appelleront
chez moi.
Chez moi... C'est ce que je veux.
Chez moi... C'est là qu'est sa place.

Son extase – Veut tellement dire
pour moi. Même si je déçois mon
propre frère.
Victoria regarde et cependant
sourit. Elle m'emmène chez moi

Au secours – C'est mon frère, mais
j'aime Victoria. Je ne peux pas
rester insensible à ses caresses.
Déception, déshonneur.
Ça me rappelle chez moi.

[Nicholas] :

L'histoire de Victoria détient la clé
déverrouillant mes rêves. Résolvant
ce mystère et tout ce qui est une
part de moi.

Au secours – Régression,
obsession, je ne peux pas
m'échapper de son étreinte.
Je dois partir pour comprendre.
Ça me rappelle chez moi.

6- Conclusion

Comme nous avons pu le voir au travers de ces quelques exemples de sous-genres musicaux du Métal reliés à leurs thématiques dominantes, le champ des sujets abordés s'avère relativement vaste, mais semble également conserver une constante : celle d'un « attrait particulier pour la face sombre de la nature humaine » comme le dit Hein.²³⁶ Il est à noter, si l'on se réfère à nos deux frises chronologiques (*cf.* Annexes), que nous n'avons traité ici qu'une partie infime du genre métal. En effet, vu la multitude de spécificités stylistiques au sein du Métal, notre exposé précédent ne peut rendre compte que d'une description partielle. De plus, l'ossature des thématiques ne se trouve en aucun cas limitée comme nous le disions plus haut, l'imagination restant la seule véritable barrière vis-à-vis des sujets abordés, sujets qui ne sont pas d'ailleurs toujours faciles à démasquer dans une simple référence au texte en lui-même²³⁷ (comme nous avons pu le voir par exemple avec le groupe KORN), et dont l'interprétation peut revêtir quelquefois plusieurs facettes²³⁸.

D'autre part, il nous faut noter à l'instar de Hein²³⁹ que les thématiques du Métal ne lui sont en aucun cas exclusivement réservées. De tels penchants ténébreux sont bien sûr à relever dans toute l'histoire de l'art, le Métal, quant à lui, s'accaparant plus particulièrement cette particularité pour construire son univers. Un conglomérat « dionysiaque » et « chaotique » comme le dénomme Weinstein²⁴⁰, où la face sombre du monde côtoie l'onirisme de certains univers enchantés²⁴¹, où la transgression revendiquée par l'utilisation de thématiques parfois tabous tend à « provoquer » dans le sens fort, c'est-à-dire tend à susciter des émotions de même type chez l'auditeur²⁴². Ce qu'il ne faut pas oublier également et que souligne Walser²⁴³, c'est la mise en avant de tels sujets déstabilisants dans le but d'attirer et d'amener la réflexion sur ceux-ci, points que la société dominante tend à rejeter et à cloisonner dans des espaces reclus. Plus que la célébration de pratiques pernicieuses, c'est l'exploration de ces pratiques qui semblent de mise dans le Métal, dans une optique d'ouvrir

²³⁶ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 162.

²³⁷ « [Les thématiques du métal] ne sont pas toujours explicitement mises en musique ou en paroles. Il faut alors les débusquer à la lecture de certaines interviews, dans les pochettes de disques, dans certains articles thématiques parus dans les revues musicales spécialisées ou, plus prosaïquement, dans les propos d'amateurs de métal. », in Fabien Hein, *op. cit.*, p. 152.

²³⁸ *Cf.* notamment Robert Walser, *op. cit.*, p. 139.

²³⁹ *Cf.* Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 168-169.

²⁴⁰ *Cf.* Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 35.

²⁴¹ *Cf.* Fabien Hein, *op. cit.*, p. 168.

²⁴² *Cf.* Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 169-170.

²⁴³ *Cf.* Robert Walser, *op. cit.*, p. 152.

les yeux sur tout, que ce soit vis-à-vis de domaines tabous ou de faits considérés comme répugnants.

Pour conclure sur ce point et le replacer dans un cadre plus global, on peut se poser la question suivante : Mais quelle est la réception du public dans tout ça ? Une telle question demanderait un développement à part entière, cependant ouvrons tout de même le chemin sur cette voie. Déjà, pour Weinstein²⁴⁴ et pour Hein²⁴⁵, la majorité des auditeurs ne semble pas connaître les textes en profondeur, ils paraissent en effet plus particulièrement adhérer à un univers vis-à-vis de l'image et des dires véhiculés par les groupes. Walser réfute ce constat et argue que de nombreux fans de Métal connaissent de bout en bout les textes de leurs groupes favoris et comprennent également leur sens.²⁴⁶ Il faudrait bien sûr une véritable étude d'envergure pour établir un diagnostic sur ce point, mais exposons tout de même notre avis. Tout d'abord, cela tient bien sûr à la correspondance entre la langue utilisée par le groupe et celle de ses auditeurs : plus l'affinité est proche, meilleure est la compréhension – les pays anglophones s'avèrent plus aptes à connaître les textes du Métal dont la majorité sont en anglais. Le contexte géographique est donc déterminant. Mais, d'autre part, il n'est pas rare qu'un fan d'un groupe ou d'un album en particulier connaisse en profondeur sa signification, l'ait étudié sous toutes les coutures et puisse même témoigner de différentes interprétations de lecture. Nous sommes là plus particulièrement dans le contexte de Walser énoncé précédemment. Il y aurait ainsi plusieurs facteurs déterminants dans la connaissance des textes chez l'auditeur de Métal, notamment dans sa connaissance de la langue du groupe écouté, et d'autre part selon son affinité avec l'univers présenté par ce même groupe. En somme, nous voulions aborder succinctement ce dernier point pour montrer qu'au-delà des thématiques en elles-mêmes, présentes, analysables (même si nombreuses), la variété de leur réception s'avère tout autant un sillon à creuser pour comprendre ce syndrome d'ambiguïté qui parfois semble étroitement lié au Métal (par exemple, l'auditeur d'un groupe de Black-metal dont l'idéologie se révèle plus ou moins douteuse n'est pas forcément un partisan de cette dernière, son degré de perception/réception peut varier selon de nombreux critères)²⁴⁷.

²⁴⁴ Cf. Deena Weinstein, *op. cit.*, pp. 123-126.

²⁴⁵ Cf. Fabien Hein, *op. cit.*, note n°75 p. 191.

²⁴⁶ Cf. Robert Walser, *op. cit.*, p. 18.

²⁴⁷ Cf. sur ce point Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 190-191. En voici un petit extrait qui donne un début d'explication : « Comment expliquer autrement que les amateurs de black metal que j'ai pu rencontrer (certains sont des proches), humanistes convaincus, fassent l'acquisition de disques contenant des messages de haine ou de la propagande nazie ? [...] Pour certains, le black metal, pris dans sa logique extrémiste du « toujours plus » evil, est en quelque sorte contraint de mobiliser des thèmes constamment plus choquants. Ce qui signifie qu'il est donc possible d'apprécier le travail musical d'un groupe sans en partager nécessairement les thématiques mobilisées au travers des textes, qui, par ailleurs, contribuent à garantir sa qualité artistique puisqu'elles les nourrissent. »

En définitive, les thématiques abordées au travers des textes dans le Métal sont une, et doivent être rapprochées de l'ensemble du mouvement pour en comprendre leur véritable portée. En d'autres termes, nous n'avons fait ici qu'exposer certaines facettes des mondes élaborés dans ce genre, il faudra par conséquent d'autres investigations futures pour continuer à examiner ce terrain afin d'en comprendre toutes ses subtilités.

C) La musique et le corps

Nous allons aborder ici un point dont nous avons en fait très peu parlé et qui pourtant est primordial lorsque l'on aborde une musique telle que le Métal : le rapport entre la musique et le corps. Comme dans de nombreuses autres musiques populaires, le Métal possède ses propres codes gestuels qui accompagnent la musique, qui la font s'infiltrer dans les pores de l'auditeur lors d'un concert. Nous allons donc ici illustrer et expliquer quelques-unes de ces pratiques gestuelles que l'on peut observer et retrouver dans ce type de musique. Par ailleurs, nous tenterons une discussion sur la notion de « danse », et nous poserons la question si de tels mouvements corporels peuvent être qualifiés ainsi. Enfin, comme nous l'avons fait auparavant, nous élaborerons une succincte réflexion générale sur nos propos exprimés, et notamment poserons la question suivante : Ces différentes pratiques présentes dans le Métal relèvent-elles d'une *recherche de la transe par le chaos* ?

1- Pratiques gestuelles dans le Métal

La présentation suivante ne prétend pas être exhaustive, mais elle tend à révéler les différentes mises en scène du corps que l'on peut retrouver lors d'un concert métal. Il est à noter auparavant – mais nous approfondirons ce thème plus loin – que ces différentes pratiques se trouvent représentées suivant le type de Métal auquel l'observateur/participant se trouve confronté. En d'autres termes, suivant le style de Métal, on peut constater certains types de pratiques gestuelles et d'autres non. Mais, avant d'aller plus en avant, commençons tout d'abord notre présentation.

Peut-être le plus connu du grand public en terme de vocabulaire, le *pogo* témoigne divers aspects. Comme le remarque Hein, le *pogo* était déjà pratiqué par les punks²⁴⁸, et en somme cette pratique s'avère plus particulièrement liée aux musiques à tendances "brutales". Le *pogo* consiste à se défouler, lors d'un concert, au contact d'autres individus dans un endroit proche de la scène (plus précisément dans un demi-cercle faisant face à la scène et aux musiciens) que l'on nomme *pit* (la fosse). Il n'y a pas de gestes précis, et l'intensité du *pogo* peut-être plus ou moins brutale suivant le type de musique écouté et les participants au *pogo*. Dans cette petite arène, on saute, on se bouscule, la plupart du temps en suivant instinctivement le rythme et l'intensité de la musique. Mais si le *pogo* est un défouloir, il est implicitement concédé par ses acteurs qu'il doit se passer dans un "bon esprit" : si quelqu'un se prend un mauvais coup par inadvertance, l'on s'excuse (ça fait parti des risques), si quelqu'un tombe, on l'aide à se relever. Si l'observateur néophyte peut-être intrigué par ce type de pratique, il faut tout de même noter ce facteur intéressant qui appuie derechef nos hypothèses concernant la violence dans le Métal : En effet, il y a rarement des blessés lors de ce genre d' "exercice", les participants savent ce qu'ils font (ceux qui ne veulent pas participer peuvent se mettre à l'écart sans aucun problème), en somme cela semble un exemple de ce que nous nommions plus haut une *violence maîtrisée*. Il semble que l'on puisse rapprocher cette pratique d'une certaine forme de communion, alliant l'intensité de l'agitation corporelle à la musique ainsi qu'au contact des différents acteurs du *pogo*. En résumé, l'extase y est recherchée au contact de l'autre, dans le défoulement de soi, et par le biais de la musique.

Il existe différentes variantes de bousculades corporelles similaires au *pogo*. Le *slamdancing* est selon Hein une version radicale du *pogo*, où l'on utilise apparemment les poings et les pieds de manières plus virulentes et probablement en faisant le geste de porter les coups.²⁴⁹ Pour notre part, nous connaissons une pratique similaire (et peut-être est-ce en fait la même sous une dénomination différente) appelée le *KDS* pour *Karate Dance Style*. Tout est dans le nom, c'est-à-dire que les pieds et les poings sont mis à contribution et forment un festival de coups qui peut ressembler quelque part à du karaté revisité version défouloir convulsif. Cette dernière pratique est davantage liée à la scène Hardcore qu'au milieu Métal, elle est aussi contestée par un certain nombre de ses adeptes justement à cause de sa violence. De l'autre bord, il s'est aussi élaboré avec le temps d'autres formes de danse un peu moins brusques : le *jump* par exemple, qui consiste tout simplement à sauter sur place,

²⁴⁸ Cf. Fabien Hein, *op. cit.*, p. 147.

²⁴⁹ Fabien Hein, *op. cit.*, p. 147 : « Le milieu hardcore américain a radicalisé cette « danse » [le *pogo*] en 1979 pour la décliner sous une version très violente à base de coups de poings et de pieds : le *slamdancing*. »

si possible en rythme avec la musique. Cela donne comme effet une grande marée humaine dans une salle de concert (tout le monde pouvant y participer, vu le peu de risques de cette pratique), et y insuffle une véritable énergie (en cela décuplé par le nombre des participants). On retrouve cette pratique plus particulièrement dans les styles de Métal moins violents et par ce fait davantage prompt à cette gestuelle.

Autre pratique, le *slam* consiste à se jeter dans la foule et ainsi à se faire porter à bout de bras par les spectateurs. Le *slammer* se fait transporter sur le dos jusqu'à ce qu'il chute et revienne sur la terre ferme pour cause de manque de bras ou de force (la chute est tout de même amortie le plus souvent par les quelques personnes à proximité) dans un endroit donné de la salle. Pour réussir un tel acte, il faut bien sûr trouver de quoi se mettre en hauteur afin de pouvoir s'allonger sur la foule (courte-échelle d'un ami, appui sur un petit endroit surélevé – près des enceintes ou des barrières par exemple). Un *slam* se démarre souvent dans la fosse (*pit*, cf. Supra), là où la foule est souvent plus compactée et plus prompte à encourager cette pratique ; il va aussi sans dire que si peu de personnes sont présentes, la pratique du *slam* peut s'avérer périlleuse, ou au mieux ne durer qu'un bref instant. Ce que l'on nomme le *stage-diving* consiste à monter sur la scène (exercice plus ou moins possible suivant le type de salle et l'accessibilité à la scène), y faire éventuellement son "show", mais en tout cas motiver le public pour soutenir le *slam* que le protagoniste sur scène effectue peu de temps après sa montée (la sécurité est en effet souvent aux aguets, suivant encore le type de salle – bar ou grande salle de concert – et suivant aussi la renommée du groupe – plus le groupe est important, plus il semble difficile d'effectuer une telle pratique). L'impulsion du saut étant plus importante depuis la scène, il va sans dire de nouveau que la confiance doit être établie entre le public et l'acteur du plongeon, sans quoi le risque de retomber comme une crêpe n'est pas impossible et peut faire quelque peu mal...

Le *headbanging* quant à lui est une pratique bien spécifique au Métal, notamment parce qu'il requiert un attribut bien particulier : le port de cheveux longs. En effet, le *headbanging* consiste à remuer sa tête dans tous les sens (mais plus particulièrement de haut en bas) en suivant instinctivement le rythme et l'intensité de la musique. Le port de cheveux longs dont nous parlions plus haut n'est pas en fait "obligatoire", mais il s'avère que ce mouvement du crâne est pratiqué plus particulièrement par des personnes dont la chevelure est importante, ce facteur semblant hautement important et contribuant à d'autant plus de plaisir par sa présence.²⁵⁰ Le *headbanging* est donc une pratique plus individuelle, plus égocentrée que nos

²⁵⁰ Petit témoignage dans le livre de Fabien Hein (*op. cit.*, pp. 246-247) :

descriptions précédentes. Il faut aussi d'ailleurs noter un fait important vis-à-vis de celle-ci : le fait de bouger la tête frénétiquement déclenche une "ivresse" naturelle, perte de l'équilibre, des repères (comme lorsque l'on fait un certain nombre de tours sur soi-même, ou encore lorsque l'on sort d'une attraction foraine de « Montagnes russes »), qui au son de la musique prend ainsi tout sens : en somme, une certaine perte de contrôle il nous semble, comme on peut l'avoir différemment dans la frénésie d'un *pogo*.

Ce sont là les principales pratiques que l'on peut recenser lors d'un concert de Métal. Mais on peut également en relever d'autres, peut-être moins courantes (ou tout simplement moins connues), mais qui possèdent certaines propriétés intéressantes et qui demanderont par la suite un descriptif et une analyse plus élaborés. Le *circle pit* par exemple, qui se pratique plus particulièrement dans le milieu Hardcore, et qui consiste à « danser » en tournant en rond. Par ce système de spirale les gens s'entraînent dans un courant plus ou moins agité qui ne se finit qu'une fois la chanson terminée.²⁵¹ Une autre pratique, plus rare mais impressionnante est le *Wall of death* (ou *braveheart*²⁵²), qui consiste, sous la direction du chanteur, à séparer la salle en deux groupes, pour ensuite les faire se ruer dessus à un moment donné (souvent au départ d'une chanson intense, ou au climax d'une autre chanson).

2- Synthèse & réflexion

Comme nous pouvons le voir au travers de nos descriptions, il semble qu'il y ait une certaine constance dans ces pratiques gestuelles et corporelles. En effet, une certaine intensité se révèle présente dans chacune d'elles et leurs qualités d'exutoire en combinaison avec la musique semblent relativement importants. Une certaine perte de contrôle comme nous le disions plus haut semble recherchée, mais il faut souligner que celle-ci reste momentanée ainsi qu'organisée. Le corps tente de rentrer en phase avec le rythme et l'intensité de la musique, il y cherche une source de plaisir, afin d'atteindre si ce n'est la transe, tout au moins une forme de transcendance. Nous avons consulté le célèbre ouvrage de Gilbert Rouget sur ce

« – [...] En plus j'ai un gros problème. C'est que je suis devenu un vieux et que j'ai perdu mes cheveux. Mais ça c'est terrible à un concert.

– *Ah bon ?*

– Oh oui ! Putain, avant le *headbanging*... tu ressentais ça autrement. T'avais les cheveux partout qui te tapaient dans tous les coins. T'étais à fond dedans. Maintenant, t'as beau secouer le tête, t'as plus rien. C'est pas la même sensation. [...] »

²⁵¹ Nous avons pu observer cette pratique que nous connaissons en fait que depuis récemment et avons pu constater l'intense effort physique déployé par ceux qui y participent.

²⁵² Cette deuxième appellation fait a priori référence au film du même nom (avec Mel Gibson), où en ce sens le *braveheart* symbolise quelque part deux armées se ruant l'une sur l'autre pendant une bataille.

point²⁵³, ainsi que les quelques explorations de Bertrand Ricard et Jean-Marie Seca sur ce phénomène dans la musique rock. En effet, nous nous étions posés fréquemment cette question de la transe et du Métal au cours de nos recherches, par conséquent voici quelques-unes de nos hypothèses et conclusions sur ce point.

Si une forme de transe pourrait se rapprocher de notre contexte, ce serait ce que Rouget nomme la « transe émotionnelle », celle-ci dépendant d'un comportement culturel, où l'expression des émotions possède ses propres codes.²⁵⁴ L'accélération et le *crescendo* sont des facteurs très présents dans le Métal et sont des propriétés inhérentes à la mise en transe d'un individu. La répétition aussi, que l'on retrouve dans les structures mêmes des chansons. D'autre part, outre le contexte d'un concert métal, de nombreux facteurs peuvent aider à atteindre cette forme d'extase : comme dans de nombreux rituels, les substances peuvent aider à la mise en condition (dans notre cas, ce sera plus particulièrement l'alcool qui pourra être utilisé en tant que catalyseur du phénomène) ; et d'un point de vue plus musical, l'auditeur sera plus prompt à rentrer en transe s'il entend son « air », c'est-à-dire ici sa chanson préférée, prompt à le propulser dans la sphère du plaisir ; de plus, il faut bien ajouter que la mise en transe ne peut s'effectuer que s'il y a « croyance » en l'univers qui entoure l'auditeur (sans l'abandon intellectuel, pas de transe). L'« effervescence physique » tient donc à de nombreux facteurs (croyance, enchantement, etc.) qui dans notre cas, vu la virulence de l'univers métal – sa musique intense, sa gestuelle frénétique – semblent aptes à provoquer un véritable phénomène de perte de soi. Ce qui nous fait par conséquent penser que l'audition de Métal peut avoir quelques affinités avec ce que Rouget nomme la « transe émotionnelle ». D'autant plus si l'on examine ce point qui lui est particulier : plus que toute autre phénomène, c'est l'audition de la musique qui s'avère l'élément fondamental dans le déclenchement d'une « transe émotionnelle ». En effet, la sublimation de soi semble dépendre moins de la « danse » qui lui y est simultanée, le facteur important à nos yeux étant l'affinité développée entre l'univers de la musique jouée (musique, paroles, visuel, contexte, etc.) et la réception de l'auditeur. Plus l'adéquation s'avère en phase, plus la possibilité de sortir « hors de soi » momentanément semble possible. Il peut aussi y avoir bien sûr un aspect communicatif lors du concert, mais celui-ci n'est pas forcément essentiel pour l'osmose recherchée (*cf.* le *headbanging*). Alors, si ce n'est une forme de transe – point qu'il nous faudra approfondir par

²⁵³ Gilbert ROUGET, *La musique et la transe*, Gallimard, 1980.

²⁵⁴ D'ailleurs, Rouget rattache au cours d'un bref propos la musique *pop* et cette forme de transe : « Il est permis de penser, par ailleurs, que les débordements plus ou moins hystérisés des « fans » de telle ou telle vedette de musique *pop* sont aussi à mettre au compte de l'émotion musicale érigée en conduite stéréotypée. », in Gilbert Rouget, *op. cit.*, p. 430.

la suite – cela semble en tout cas proche de « l'état acide » décrit par Seca, en somme la jonction d'un « certain état physique et [d']une exaltation mentale ».²⁵⁵ Notre question de la *recherche de la transe par le chaos* prend ici tout son ampleur : tout porte à croire que le Métal peut-être considéré comme un simulacre du chaos si l'on se réfère à nos nombreuses hypothèses émises depuis le début de ce mémoire, et qu'une forme de transe (véritablement proche de l'affectif, de l'émotionnel il nous semble) est recherchée à travers son audition. Cependant, faute de nouvelles argumentations, nous préférons laisser ici cette question ouverte à de nouvelles et futures suggestions qui nous l'espérons permettront de mieux comprendre ce point. Nous terminerons donc ici sur deux dernières et brèves discussions : l'une exposant plus concrètement et démontrant la multitude des possibilités gestuelles dans un concert de Métal suivant le type de Métal observé, et la dernière revenant sur la notion de « danse » que nous avons déjà émise un peu plus haut dans l'exposition de cette présente partie.

Tout d'abord, revenons donc brièvement sur notre assertion exprimée en ce début d'exposé. En effet, les pratiques gestuelles illustrées précédemment divergent selon le type de concert de Métal. Par exemple, il est improbable d'être confronté à un *pogo* lors d'un concert de DREAM THEATER ou encore du *guitar-hero*²⁵⁶ Yngwie Malmsteen : l'auditeur/spectateur vient se confronter dans ce type de musique à l'extase que peut lui procurer l'habileté virtuose des musiciens, et tente de se concentrer afin d'apprécier la construction inhabituelle et complexe des différents morceaux. Tout au plus, le *headbanging* peut-il se manifester sur les passages les plus entraînants, ou encore quelques gentilles bousculades enthousiastes. Par contre, lors d'un concert de Death-metal (CANNIBAL CORPSE par exemple), la brutalité de la musique contribue quant à elle à la manifestation d'une vive expression corporelle : le *pogo* s'avère dans ce cas intense et peut être déconseillé aux jeunes néophytes de par sa virulence. Le Néo-métal, moins brutal en terme de déflagrations sonores et de rythmiques épileptiques, s'avère plus prompt au *jump* que nous décrivions plus haut. Ces exemples ne sont que quelques-uns parmi d'autres et tendent à souligner la multitude des attitudes en adéquation ou non avec certains types de musique métal. Si quelqu'un tenait par exemple – exemple a priori improbable de par sa nature, mais qui par son caractère veut montrer la disparité du milieu – à faire une démonstration de *KDS* (cf. Supra) dans un concert de Métal-progressif ou de Doom-metal (pour faire rapide vis-à-vis de ce dernier : Métal lent et à connotations dépressives), celui-ci serait vite remis dans le droit chemin par l'assemblée l'entourant. Chaque genre

²⁵⁵ Cf. Jean-Marie Seca, *op. cit.*, pp. 70-71.

²⁵⁶ Cf. Glossaire

possède plus ou moins ses propres codes gestuels, ceux-ci variant selon les particularités musicales et thématiques du genre en question.

Revenons à présent sur la notion de « danse ». La question peut paraître quelque peu étrange, mais somme toute elle mérite d'être appréhendée. En effet, dans de nombreuses autres musiques qui entretiennent des rapports avec les mouvements du corps, il semble y avoir certains codes gestuels récurrents. Le Reggae, le Hip-hop, la Salsa, ou bien d'autres musiques nous semble en effet receler différents « pas de danse » identifiables et répertoriés selon divers critères. Le Métal, quant à lui, semblent révéler diverses pratiques mais dont les codes sont principalement des directives implicites et générales : il semble en effet difficile d'inventorier l'ensemble des gestes présents dans un *pogo*, ceux-ci ne sont en tout cas pas définis au préalable, nous dirions qu'ils semblent instinctifs et répondent à une frénésie organisée, véhiculée par la musique. Tout comme le *headbanging*, dans lequel les mouvements sont effectués par la tête, mais où aucune règle ne semble codifier nettement ces mouvements (même si l'on peut a priori classifier certaines actions récurrentes – du haut vers le bas, en rond tout en effectuant des cercles continus, etc.). Hein et Weinstein s'accordent dans le sens où ils ne définissent pas les pratiques gestuelles du Métal comme des danses²⁵⁷, mais là encore le point capital serait de savoir ce que l'on entend véritablement sous le mot *danse*. La question nous semblait cependant intéressante à poser, pour dans un premier temps différencier la gestuelle du Métal et ainsi pouvoir la comparer succinctement à d'autres formes de cultures/musiques dites « populaires ». En somme, un autre point d'investigation pas aussi naïf qu'il peut le sembler au premier abord, car permettant peut-être par la suite de mieux saisir les particularités du Métal – ici dans une veine corporelle – en les comparant avec d'autres milieux englobés aujourd'hui sous l'appellation quelque peu vague de « musiques actuelles ».

D) Métal et ambiguïté de l'identité sexuelle

Dans son jeu de transgression, le Métal reflète plusieurs rôles identitaires au travers de sa musique et de l'aspect visuel dans laquelle il l'inscrit. Que ce soit au niveau des musiciens eux-mêmes ou de leur public, les frontières "classiques" de l'identité sexuelle sont bouleversées, amenant de nouvelles réflexions quant à l'ordre immuable censé régir les

²⁵⁷ Cf. Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 147, 163 et Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 130.

codifications masculines/féminines dans nos sociétés occidentales. Pour illustrer notre propos, nous nous appuyerons sur trois thématiques : une première relevant les éléments de l'hypermasculinité au sein du Métal, une seconde approchant une facette adoucie de la face métal – son côté romantique –, et enfin une dernière reflétant l'aspect ambigu de ce courant au travers de l'androgynie comme jeu de l'identité sexuelle.

1- L'Emphase de la masculinité dans le Métal

Tout d'abord, de nombreux facteurs symboles du masculin peuvent s'identifier dans l'esthétique musicale même du Métal. Dans la puissance même de cette musique dont la dynamique se veut résolument forte, que ce soit au travers du jeu de guitare basé sur le *power-chord*²⁵⁸ accompagné d'effets de distorsion du son, par le chant extrême et sa variété dans cette appropriation primale qu'est le cri, ou bien encore par la batterie assénant une rythmique lourde et précise, rythmique renforcée par les fréquences graves de la basse. Les éléments visuels ont aussi leur importance : la tenue des musiciens, soit vêtus de cuir, de paillettes, ou de vêtements déchirés, ou encore par leur jeu sur scène – le lancer du pied de micro du chanteur, le solo du guitariste genoux à même le sol, le manche de la guitare tourné vers le ciel – tous ces éléments s'inscrivent dans la figure du héros antique, de sa puissance, et par conséquent dans le reflet d'une masculinité accrue. Masculinité qui se traduit au travers d'une identité de la puissance, puissance hypnotisante qui entraîne le public dans son sillage. En effet, il n'est pas étonnant que le Métal à ses débuts ait été principalement soutenu par des hommes dont l'âge s'avérait jeune, en somme des adolescents. Mais tel que le dit Robert Walser²⁵⁹, l'âge en lui-même n'est pas le seul élément corroborant cette hypnose/identification au Métal, l'autre facteur important étant bien sûr le contexte social et politique : un contexte capitaliste promulguant par les médias les notions de pouvoir social, économique ou encore physique, éléments de pouvoir dans lesquels le jeune public – de classe

²⁵⁸ « Power chord » ou « accord de puissance », consistant en un « accord » de fondamentale et quinte juste allié à un effet de distorsion et une attaque précise, l'ensemble produisant un timbre spécifique et une puissance particulière. Pour plus de précisions, se référer à l'[Index](#).

²⁵⁹ « But this is crucial to specify not only age and gender but the corresponding political position of this constituency : it is a group generally lacking in social, physical, and economic power but besieged by cultural messages promoting such forms of power, insisting on them as the vital attributes of an obligatory masculinity. », in Robert Walser, *Running with the devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middeltown, Wesleyan University Press, 1993, p. 109.

Traduction : « Cependant il est crucial de spécifier non seulement l'âge et le genre mais aussi la position politique correspondant à cette communauté : c'est un groupe généralement dénué de pouvoir social, matériel et économique, mais qui est assiégé par des messages culturels promouvant de telles formes de pouvoir, insistant sur celles-ci comme les attributs vitaux d'une masculinité obligatoire. »

sociale intermédiaire, du moins au début du Métal – trouve une compensation dans la grandiloquence affichée par leur musique fétiche. En somme, la pression des médias délivrant les normes identitaires, et par ce fait la possible inquiétude de celui qui y est sujet de la conscience de ne pas appartenir à la "norme", l'adolescent masculin retrouve dans les valeurs du Heavy-metal un apaisant à sa possible impuissance qui le mettrait alors hors des normes sociales véhiculées. Le Métal peut donc jouer un rôle de compensateur dans la construction identitaire de l'adolescent mâle, dans son identification et appartenance à cette musique, ce qu'exprime de manière claire et synthétique Walser :

« Le but d'un genre est d'organiser la reproduction d'une idéologie particulière, et la cohésion générique du heavy-metal jusqu'au milieu des années 80 s'est reposée sur le désir des jeunes fans et musiciens de métal de couleur blanche d'entendre et de croire dans certaines histoires sur la nature de la masculinité. »²⁶⁰

Cependant, les valeurs véhiculées par le Métal sont diverses, et ne peuvent être enfermées dans des catégories restreintes, ce que nous allons d'ailleurs aborder maintenant par l'analyse d'un nouveau point.

2- Une forme de Métal adoucie

Si le Métal semblait au début une affaire d'hommes, le public se diversifia vers le milieu des années 80 avec l'apparition d'un Métal plus accessible, aux valeurs plus sentimentales et moins provocatrices, amenant alors le public féminin dans son arène. Ce courant que Deena Weinstein dénomme comme « Lite metal »²⁶¹ compte plusieurs représentants au cours des années 80 dont un des plus célèbres est le groupe BON JOVI. Son succès, plus particulièrement vis-à-vis du public féminin, peut se traduire par plusieurs spécificités : un son qui se rapproche de la musique Pop (notamment par l'ajout de claviers qui adoucissent l'agressivité du son de la guitare), la présence d'un chanteur qui au-delà du charisme inhérent à tout chanteur de Heavy-metal semble cultiver un certain charme, l'utilisation de thématiques s'orientant vers la romance, un "look" des musiciens moins extrême que certains de leurs

²⁶⁰ « The purpose of a genre is to organize the reproduction of a particular ideology, and the generic cohesion of heavy metal until the mid-1980s depended upon the desire of young white metal performers and fans to hear and believe in certain stories about the nature of masculinity. », Robert Walser, *ibid.*, pp. 109-110.

²⁶¹ Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 45. "Lite-metal" que l'on peut traduire par "Metal doux" ou encore "Metal allégé".

confrères. Tous ces éléments, alliés à l'image sincère, authentique du groupe, semblent leur avoir conféré un succès important, notamment grâce au panel plus large, plus mixte, touché par leur musique. Un de leur *hit* musical, « Livin'on a Prayer »²⁶² va peut-être nous permettre de mieux comprendre ces aspects de séduction mis en place. En effet, cette chanson exalte le pouvoir de l'amour à travers l'histoire d'un couple, Tommy (qui est musicien) et Gina, dont la vie quotidienne pour survenir à leurs besoins semble difficile. Au-delà du thème romantique de l'amour plus fort que tout (« Take my hand and we'll make it – I swear »²⁶³ est-il dit dans le refrain)²⁶⁴, les schémas de progression musicale utilisés entrent aussi en ligne de compte vis-à-vis du traitement de la thématique labeur quotidien / amour rédempteur – ce que relève fort bien Walser et dont nous allons donner quelques exemples. Le premier exemple consiste en une fonction simple : le changement du mode mineur au mode majeur qui donne ainsi un nouvel éclairage, une impression qui peut se traduire dans ce contexte d'un passage de l'obscurité à la lumière²⁶⁵. C'est ce qui se passe au refrain, la séquence en boucle depuis le début de la chanson (Do majeur-Ré majeur-Mi mineur) est cassée, on passe de Ré majeur à Sol majeur, ce qui est adéquate avec la notion de délivrance du refrain (ce que Walser dénomme comme un point de transcendance, une forme de climax inhérent à la chanson, p. 122). Un autre élément intéressant et traduisant cette même synergie entre les paroles et la musique se présente à la fin de la chanson : dans la dernière reprise du refrain, une nouvelle tonalité apparaît, on ne passe pas en Sol majeur, mais en Sib majeur. Le chant se faire alors plus haut, plus poussé, car transposé une tierce au-dessus, dénotant une conviction encore plus forte dans la voix du chanteur, symbolisant l'utopie d'un changement possible, d'un amour plus fort que les obstacles pour Tommy et Gina. De plus, la chanson ne se termine pas véritablement, elle décroît en *fade-out* (le son diminue progressivement, mais le jeu des musiciens continue), symbolisant peut-être ainsi le fait que le combat n'est jamais perdu, qu'il faut toujours croire en une possible rédemption – une fin brute sur la tonique avec roulement de toms sur la batterie (tel qu'il est souvent commun dans le Métal de cette période) aurait semble-t-il annihilé cet effet. Tandis que la chanson en elle-même s'avère réellement emplie

²⁶² BON JOVI, album *Slippery When Wet*, 1986.

²⁶³ Traduction : « Prends ma main et nous le ferons – Je le jure »

²⁶⁴ Un autre indice peut-être intéressant à relever est cette voix parlée en introduction de la chanson juste avant le début du chant, qui est quelque peu en retrait et dont les paroles sont « Once upon a time – Not so long ago » (« Il était une fois – Il n'y a pas si longtemps). En effet, cet indice marque clairement la référence au conte (« Once upon a time »), et semble ainsi faire appel à cette mémoire inconsciente de l'enfance et des contes / histoires d'amour idyllique s'y rapportant.

²⁶⁵ Nous faisons référence ici à l'*ethos* des modes attribué dans la musique occidentale.

de tragédie romantique²⁶⁶, le clip-vidéo qui est censé la mettre en image ne représente en rien le contexte de la chanson²⁶⁷. En effet, les musiciens sont suivis sur scène, lors de répétitions, puis lors d'un concert. Et tel que semble le dire Walser²⁶⁸, pour le/la fan de BON JOVI regardant cette vidéo, il s'opère alors un transfert de la chanson romantique en une fonction de désir vis-à-vis du groupe lui-même. Dans ce contexte des années 80, l'image de l'homme commençant à pointer dans les médias tels que la télévision et le cinéma sa potentielle force d'objet-désir, BON JOVI reflète cette tendance au sein du Heavy-metal, gardant tout de même son aspect métal et rebelle dans son esthétique sonore et visuelle mais y incorporant des procédés édulcorés afin d'y inviter un public plus large et plus spécifiquement féminin. Cependant, et tel que le dit Walser (p. 124), BON JOVI gère subtilement sa balance entre romantisme et conduite "rock", pour ne pas basculer vers un extrême qui pourrait lui être nuisible. Car, en effet, une autre tendance plus radicale et plus ambiguë a aussi pris son essor dans les années 80, à travers ce que l'on a nommé le Glam-metal.

3- L'androgynie comme jeu de l'identité sexuelle

Le Rock et ses musiques dérivées ont toujours aimé jouer sur la notion d'identité sexuelle (prenons pour exemple dans les années 70 le chanteur aux multiples facettes David Bowie, ou pour donner un exemple récent le chanteur du groupe PLACEBO), cependant le Métal des années 80 a cultivé cette tendance à son paroxysme, conférant au genre une nouvelle ambiguïté prenant à contre-pied son image de "sauvage" à laquelle les critiques semblaient vouloir l'assimiler trop simplement. Les attributs de l'androgynie chez les musiciens de Heavy-metal se sont traduits par une nouvelle apparence soignée, aux traits féminins, avec en plus de cela une touche exubérante : un maquillage important, le port de bijoux, de collants, des coupes de cheveux « brushing », et toutes autres sortes d'appareils du même genre. Du point de vue musical, de tels groupes qualifiés de « Glam » (pour glamour)

²⁶⁶ De mièvrerie diront peut-être certains, mais nous ne sommes pas ici pour porter un jugement quelconque sur l'objet exposé, mais pour mettre en valeur les tensions sociales qu'il implique et leurs impacts sur la notion d'identité.

²⁶⁷ Ce qui n'est bien sûr pas toujours le cas dans le Métal : cf. l'exemple d'un titre du groupe DOKKEN, in Robert Walser, *op. cit.*, p. 118.

²⁶⁸ « The transcendence constructed by the music, originally mapped onto the story of Tommy and Gina, has now become the transcendence available through Bon Jovi », Robert Walser, *ibid.*, p. 123.

Traduction : « La transcendance construite par la musique, originellement établit par l'histoire de Tommy et Gina, est devenue à présent une transcendance accessible à travers Bon Jovi »

étaient considérés comme moins *heavy* (moins lourd) que leurs confrères aux allures plus "masculines". L'androgynie a une longue histoire dans la musique, des castrats du XVII^e siècle à nos jours, ce que relate succinctement Walser dans son ouvrage²⁶⁹, pour notre bref exposé nous préférons nous concentrer sur un seul exemple, celui de POISON.

POISON est un de ces groupes – parmi quelques autres : MÖTLEY CRÛE, TWISTED SISTER – qui a particulièrement cultivé cette perspective d'ambiguïté sexuelle. L'exemple du vidéoclip de POISON « Nothin' but a Good Time »²⁷⁰ analysé par Walser (pp. 124-128) nous donne quelques indices sur cette ambiguïté entre puissance liée au Métal et jeu sur l'identité sexuelle reflété par le côté androgyne. Pour résumer rapidement, l'action de ce clip se passe en trois temps : premier temps, l'on peut voir un jeune homme de type « métalleux »²⁷¹ (cheveux longs de rigueur entre autres) en train de faire la plonge en écoutant du Hard-rock, puis son patron entre, éteint la radio, lui dit de s'activer, et ressort ; le jeune homme s'arrête, ouvre une porte dérobée à l'arrière de la salle, et c'est là que le spectacle de POISON toute en grandiloquence et multi-coloration (couleurs *flashies*, effets pyrotechniques, etc.) commence (le jeune homme disparaît alors du champ d'action pour laisser place au « show ») ; enfin, dernière étape, on retrouve le garçon dans la pièce du départ le regard tourné vers le plafond d'où tombent les dernières paillettes que l'on pouvait apercevoir dans la fin de la performance de POISON, son patron revient prêt à le réprimander de nouveau et s'aperçoit que tout le travail est fait, il s'en retourne alors bouche-bée. En résumé, nous pouvons constater par cette vidéo, la notion de contre-pouvoir lié à l'identification : l'échappatoire au réel, à la contrainte du réel-social, est matérialisée par le groupe POISON et sa représentation "fantastique", au-delà des normes ; l'aspect androgyne reflétant de surcroît cet aspect irréel, peu social, mais possible de l'autre côté du miroir (métaphorisé ici par la porte). L'androgynie est alors traitée comme élément de surenchère, possible dans ce monde parallèle, et fait alors office de puissance libératrice vis-à-vis des contraintes normatives dictées par le système – ce que les paroles renforcent aussi : elles expriment tout simplement le droit de passer du bon temps comme on le souhaite pour échapper aux contraintes quotidiennes du travail et de l'argent. L'androgynie peut être alors observée comme image de rébellion, et la représentation étrange qu'elle produirait au quotidien dans une société aux normes fixées, est alors mise en valeur par la puissance de la musique et sa mise en scène onirique.

²⁶⁹ Robert Walser, *ibid.*, p. 124.

²⁷⁰ POISON, album *Open Up and Say... Ahh !*, 1988.

²⁷¹ Cf. Glossaire

Il y aurait bien d'autres aspects à relever dans ces trois exemples de la construction de l'identité au sein de la musique métal, notamment comment celle-ci offre un renouvellement du complexe d'Œdipe et tente une alternative au système patriarcal ancré dans les générations précédentes²⁷². Cependant, nous préférons donner ici quelques exemples et réflexions qui mériteraient pour leur développement un espace plus conséquent. En somme, si l'on tente une interprétation globale de ces phénomènes, on peut dire que le Métal semble aimer jouer avec les extrêmes : entre le Glam-metal aux tendances efféminées décrit ci-dessus et le Death-metal aux allures très masculines, un véritable fossé visuel et esthétique semble s'affirmer. Pourtant ceux-ci ont un héritage commun, puisé dans le Heavy-metal des années 70, et par conséquent la différenciation ne peut être totale. En ce sens, le Métal offre de nombreux visages à disposition, l'image dominante et d'ensemble véhiculée étant celle de la rébellion, du non-conformisme. Ainsi l'auditeur – plus ou moins jeune (mais plus que moins dans ce cas) – peut trouver une représentation à laquelle s'identifier, représentation choisie parmi les différents portraits d'insubordination offerts par le Métal, l'image adoptée et revendiquée participant alors à la construction de sa personnalité.

²⁷² Ce que traite Robert Walser : *op. cit.*, p. 129.

PARTIE III

ANALYSE DE QUELQUES ASPECTS MUSICAUX

A) Sur les instruments et le son

Nous allons ici commencer à aborder plus particulièrement les aspects musicaux du Métal. Après quelques mots sur l'importance du facteur technologique dans cette musique, nous essayerons donc de cerner l'instrumentarium Métal et d'en découvrir les spécificités de jeu au travers des divers instruments utilisés. Enfin, nous tenterons une tentative de définition du « son » Métal, d'en comprendre sa particularité qui le fait identifier comme tel.

Il va sans dire que le développement des facteurs technologiques dans la deuxième moitié du XX^e siècle a été d'une grande importance dans son impact sur la musique rock.²⁷³ Sur ce point, le Métal, héritier du Rock, en a également reçu les bénéfices. Les techniques d'amplification et de sonorisation ont énormément changé la donne, la première permettant une diffusion sonore plus ample lors des concerts, la deuxième améliorant la qualité d'écoute. Par exemple, l'apparition du microphone dans les années 30 et son utilisation systématique dans les « musiques actuelles » a changé la perception de la voix ainsi que sa valeur proprement dite. La facture des instruments s'est elle aussi faite plus précise, plus prompte à répondre à la demande des musiciens eux-mêmes : aujourd'hui les guitares électriques, basses ou batteries dont nous allons parler plus loin sont de véritables bijoux de technique et de savoir-faire, possédant selon les marques et leur fabrication spécifique leur grain propre, leur son particulier. Ajoutés à cela, les nombreux effets électroniques pouvant être couplés à chacun des instruments (pédale de distorsion, pédale *wah-wah*²⁷⁴, etc.) ont permis d'étoffer énormément la palette de son à disposition du musicien. Les facteurs de ce type seraient nombreux à présenter, et chaque nouvelle donne technologique, si elle a pu s'appliquer à la musique, a eu son impact sur celle-ci. Au-delà de l'évolution matérielle en elle-même, de la console multipiste (permettant un enregistrement et un découpage minutieux des différentes phases de jeu) jusqu'à la généralisation de l'utilisation informatique (offrant au traitement sonore des possibilités infinies), il y eut notamment l'importance humaine et musicale de l'ingénieur du son, qui par sa collaboration offrit aux « musiques populaires modernes » depuis les années 50 son savoir-faire, ceci par la création d'un son spécifique, d'une "image musicale" pour de nombreux groupes. Comme on peut le voir, la technologie a son importance dans les « musiques actuelles » et revêt pour chacune d'entre elles une utilisation

²⁷³ Cf. notamment Anne-Marie GOURDON (dir.), *Le rock : aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS, coll. Arts du spectacle, 1994, pp. 121-123.

²⁷⁴ Cf. Glossaire

plus ou moins caractéristique. Nous tenions à émettre ce point afin d'insister sur cette étroite relation qui participe directement à la couleur sonore des musiques d'aujourd'hui et qui demanderait par ailleurs un examen plus spécifique pour en mesurer le degré d'accointance. Cependant, nous préférons ici, pour un premier décryptage, nous attarder plus spécialement sur les instruments utilisés dans le Métal, et ainsi en dévoiler leur utilisation particulière au sein de cette musique.

La configuration basique du groupe de Métal est sensiblement la même que celle de son confrère issu du Rock : guitare(s), basse, batterie, chant. À ceux-ci peuvent parfois s'ajouter des claviers (plus couramment dans le Métal-symphonique et le Métal-progressif où ils font souvent office d'arrangements orchestraux, et par ailleurs dialoguent fréquemment d'égal à égal avec la guitare au niveau des soli), des platines de *scratch* (dans le Néo-métal par exemple), mais plus rarement des cuivres, des vents ou autres instruments (ces derniers s'avèrent disséminés selon le style de Métal ou l'affinité d'un des membres d'un groupe avec un instrument particulier)²⁷⁵. Il n'y a pas donc pas de règles strictement établies, mais la formation principale la plus courante reste la première citée ci-dessus. Commençons donc par aborder son illustre représentant, emblème du Rock et tout autant du Métal : la guitare électrique.

1- La guitare

C'est plus particulièrement sur le jeu de guitare développé par le Métal que nous allons nous attarder ici.²⁷⁶ En effet, au delà des innovations liées aux matériaux de construction, à la forme de la guitare, ou encore aux ajouts de cordes (de 6 à 7 voire 8 cordes) pour accéder à des tonalités plus graves, le jeu de guitare dans le Métal s'est étoffé vis-à-vis du Rock et s'est créé ses propres singularités. L'icône du guitariste Métal fut sans le savoir lui-même Jimi Hendrix dont nombreux guitaristes Métal des années 70 avouent avoir été fascinés par son jeu. Son sens du vibrato, ses *bends* compulsifs, en somme sa virtuosité alliée à une implication totale voire transcendante dans le jeu n'est pas restée sans impact sur bon nombre d'entre eux. Ainsi la voie s'est trouvée entrouverte au développement du jeu guitaristique, et de ce fait quelques caractéristiques musicales nouvelles ont vu le jour dans le

²⁷⁵ Ainsi on peut entendre de la cornemuse sur certaines chansons de KORN, le chanteur pratiquant cet instrument.

²⁷⁶ Pour une description de l'équipement instrumental utilisé dans le Métal et de ses marques les plus courantes, cf. Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 138-143.

jeu de guitare métal. Nous allons en examiner quelques-unes et tenter d'en dévoiler leurs particularités, les voici dans l'ordre : la distorsion, le *power-chord*, l'utilisation du triton²⁷⁷, la technique du *tapping*.

Une analyse complète de la notion de distorsion demanderait une analyse acoustique bien précise, en ce qui nous concerne nous allons ici simplifier quelque peu les choses en essayant de les recadrer plus spécifiquement dans notre contexte. Voici ce que Metzger note sur le terme de distorsion : « Le terme distorsion, qui renvoie à la distorsion d'un signal en physique, désigne dans ce contexte [contexte du Métal] un signal saturé (implicitement « distordu jusqu'à la saturation ») de façon plus ou moins linéaire. »²⁷⁸ En somme, et pour faire simple, la distorsion est un phénomène qui peut être obtenu naturellement en poussant l'amplificateur de la guitare dans ses retranchements sonores (en d'autres termes à *fond*), ou – ce qui est plus courant de nos jours – en utilisant des pédales dédiées à cet effet. Le son qui en résulte s'avère être riche en harmoniques, possédant un grain particulier, et caractérisant cette *puissance* sonore recherchée dans la musique métal.²⁷⁹ Son distordu qui, il faut le souligner, dépend de toute la chaîne de matériel utilisé par le musicien : l'amplificateur utilisé, le pré-amplificateur, les micros, la pédale, le jeu même du guitariste, etc. influent sur la sonorité perçue par l'auditeur vis-à-vis de cet effet. C'est donc toute une combinaison de facteurs qui permettent au musicien de créer sa propre distorsion, distorsion qui peut être plus ou moins brute ; on peut en effet relever divers types de distorsions : *crunch* (légère distorsion), *saturation* (distorsion importante, jouée à fort volume), etc. La distorsion dépend donc de plusieurs paramètres dans sa signification sonore : au-delà du signal distordu en lui-même, sa perception et sa singularité relèvent des particularités de l'équipement instrumental utilisé. Néanmoins, comme dans le Rock, mais utilisé d'une manière un peu plus spécifique comme nous allons le voir maintenant, la distorsion alliée à un jeu de *power-chord* donne toute son ampleur au phénomène et caractérise le fondement même du jeu de guitare dans le Métal.

Le *power-chord*, ou « accord de puissance » comme son nom l'indique, est un élément fondamental dans le jeu de guitare du Métal : celui-ci allié à l'effet de distorsion que nous venons de présenter brièvement donne une couleur particulière propre au genre. Matthieu Metzger fournissant une analyse convaincante de cette particularité de jeu, nous allons ici citer quelques-uns de ses propos et renvoyons à son mémoire pour de plus amples explications :

²⁷⁷ Cf. Glossaire

²⁷⁸ Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 23.

²⁷⁹ Pour plus de précisions, cf. Matthieu Metzger, *op. cit.*, pp. 21-24.

« "Depuis les débuts du Métal, le *power-chord* a été l'accord de base dans les *riffs* de Métal." Si le *power-chord*, que nous appellerons « accord de puissance » consiste dans sa plus simple expression, en une quinte juste, ce n'est pas un accord au vrai sens du terme. Certains guitaristes le jouent avec juste les deux notes, d'autres avec trois (fondamentale, quinte, octave), et d'autres encore, par exemple chez *Meshuggah*, avec quatre notes (fondamentale et quinte en deux octaves). Il existe aussi un renversement de l'accord de puissance de base, qui est la quarte juste à vide. Souvent utilisé en alternance avec la disposition de base, permettant ainsi des successions plus fluides à la guitare, il possède sa propre couleur changeante selon le nombre de cordes jouées (donc de notes doublées). »²⁸⁰

Comme on peut le voir, le *power-chord* est un accord "simple". Néanmoins, celui-ci est enrichi d'harmoniques par l'effet de distorsion. Mais ce qu'il faut souligner et que soulève Metzger un peu plus loin, c'est que le *power-chord*, dans ce contexte, n'est pas utilisé uniquement pour sa potentielle fonction harmonique au sein d'un morceau, mais bien pour sa sonorité particulière, *puissante* comme l'indique sa propre dénomination. Ce qui compte dans son utilisation, ce ne sont pas les quintes en elle-mêmes (jouées souvent parallèles par ailleurs), mais la sonorité de l'ensemble (la quinte n'étant là que pour grossir le son dans son ajout à la fondamentale). De plus, le fait de jouer un *power-chord* avec une distorsion importante donne une sonorité pleine, car plus l'accord s'avère enrichi dans ce cas et plus le son perd de son côté percutant. Contrastant avec le son *clair* (sans distorsion) de la guitare et plus fréquemment joué en arpèges, le *power-chord* allié à la distorsion insuffle une véritable énergie, qui par exemple peut convenir au refrain d'un morceau.

Autre particularité musicale récurrente dans le Métal, et plus spécifiquement dans le jeu de guitare qui tient le premier plan dans cette musique, est l'utilisation du *triton*²⁸¹. Le fameux « *Diabolus in musica* » avait en effet un nom quelque peu prédestiné pour s'accomplir en cette musique ténébreuse.²⁸² Intervalle de prédilection du Métal, il est difficile de percevoir le cheminement menant à l'appropriation de cette caractéristique musicale et à son utilisation presque systématique dans notre domaine d'analyse ci-présent. Les hypothèses sont diverses, on peut en effet relever différents pôles culturels liés à l'utilisation du *triton* : influence due à l'émancipation de la tonalité dans nos contrées occidentales, influence de sa connotation

²⁸⁰ Matthieu Metzger, *op. cit.*, pp. 21-22.

²⁸¹ Cf. Glossaire

²⁸² Par ailleurs, on peut noter cette référence explicite du groupe de Death-metal SLAYER ayant intitulé un de leurs albums *Diabolus in musica* (1998).

dissonante et par extension récupération pour sa sonorité moins habituelle, influence de sa connotation historique et de sa représentation diabolique, influence du mode blues dont le IV^e degré est mobile (le Métal étant héritier du Rock, et le Rock du Blues), etc. Ces postulats sont également relevés par Metzger²⁸³, et pour notre part il nous semble que l'attrait du *diabolus* lié au triton ainsi que sa connotation dissonante sont d'une certaine importance dans cette appropriation métallique. Par ailleurs, le *triton* n'est pas forcément à considérer comme un geste purement guitaristique, mais la guitare tenant le premier rôle dans l'instrumentarium Métal (harmonique et mélodique), c'est celle-ci qui par conséquent s'accapare cette spécificité harmonique omniprésente dans le Métal. De plus, on peut noter que dans l'ensemble, le *triton* s'avère plus utilisé de façon mélodique (dans des petits phrasés par exemple) qu'harmonique (sauf chez les groupes les plus "extrêmes"). En outre, le chromatisme se révèle également utilisé avec abondance dans le genre, pour l'échappatoire qu'il offre vis-à-vis du diatonisme pur et dur, et, s'il l'on tente une tentative de sémantique, par ce qu'il représente de sombre et de pernicieux pour la majorité des auditeurs. Il semble donc que ces facteurs de perception renforcés par la culture occidentale dont est issu le Métal aient contribué à l'utilisation récurrente d'un intervalle tel que le *triton* dans cette musique. Et si nous tentons une généralisation, tout schéma musical déprécié vis-à-vis de la culture de masse – à l'instar du visuel, des thématiques – peut intéresser le Métal de par sa connotation marginale et provocatrice.

Dernière considération musicale liée à la guitare, nous allons ici traité d'une technique particulière popularisée par le Métal : le *tapping*. Cette technique, rendue célèbre par le guitariste Eddie Van Halen à la fin des années 70²⁸⁴, consiste « en un mode de jeu percussif des cordes »²⁸⁵ comme le définit Metzger :

« En effet, les deux mains sont mises à contribution pour frapper des doigts les cases correspondantes aux notes voulues, l'index de la main gauche servant la plupart du temps à garder une note pédale (et ainsi d'éviter la résonance de la corde après percussion), à moins que celle-ci ne soit une corde à vide. Cette technique est aussi très dépendante du son utilisé, et notamment de la distorsion, qui permet un gain accru et une linéarité de volume (comparables à une note attaquée avec un plectre) que le son brut d'une corde ainsi frappée ne possède pas. »²⁸⁶

²⁸³ Matthieu Metzger, *op. cit.*, pp. 50-51.

²⁸⁴ Le morceau qui rendit célèbre cette technique de jeu est « Eruption » de Van Halen, album *Van Halen* (1978).

²⁸⁵ Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 59.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 59-60.

Innovation que Walser considère quant à lui comme la plus déterminante dans le jeu de guitare depuis Jimi Hendrix.²⁸⁷ En somme, cette technique permet d'effectuer des soli extrêmement rapides du point de vue du "débit" des notes jouées. Les modalités du *tapping* peuvent également varier suivant le nombre de doigts utilisés et ainsi de cordes frappées, et comme le relève Metzger le son utilisé a son importance, car il lui donne ainsi toute sa consistance (bruitiste, ou linéaire et claire, etc.). Ce nouveau mode de jeu fut semble-t-il un des premiers d'importance dans le domaine de la guitare, et sa récupération dans la musique métal fut grande. Cependant, de nombreux autres procédés seraient bien sûr aussi à examiner : la technique des *bends*, du *palm-mutting*²⁸⁸, du *sweeping*, du *vibrato*, etc. Car en effet, le jeu de guitare est riche et s'avère d'autant plus subtile qu'il est fréquemment couplé à de nombreux effets combinés (pédale *wah-wah*, *flanger*, *delay*²⁸⁹, etc.). Les possibilités sont nombreuses et sont fréquemment exploitées dans le Métal, avec toujours en vu cette de notion de *puissance* inhérente au genre. Et s'il faut souligner un dernier point important concernant la guitare, point en corrélation avec ces nombreuses possibilités de jeu énumérées ici, c'est celui-ci : la virtuosité, talent essentiel chez le guitariste de Métal depuis les *soli* "endiablés" de Jimi Hendrix, de Jimmy Page (LED ZEPPELIN), ou encore de Randy Rhoads (OZZY OSBOURNE) et Eddie Van Halen (VAN HALEN), facteur déterminant dans le Métal et sur lequel nous reviendrons par la suite.

2- La basse

Quelques petits mots à présent sur l'utilisation de la basse électrique. La basse dans le Métal s'est longtemps contentée de soutenir l'harmonie jouée par la guitare, de même que sa présence devait être en symbiose avec la rythmique souvent imposante jouée par la batterie. Comme dans le Rock, ces deux facteurs s'avèrent toujours être ses rôles principaux. Du point de vue de la facture, tout comme la guitare elle s'est également émancipée : si la "quatre cordes" reste le modèle le plus traditionnel, il est aujourd'hui de plus en plus courant d'observer dans ce style des basses à cinq cordes, et plus rarement à six cordes. Ainsi, par sa capacité à descendre dans les graves, la basse donne toute sa richesse harmonique aux *power-chords* en les soutenant par de profondes et puissantes fondamentales ; de même, sa

²⁸⁷ Robert Walser, *op. cit.*, p. 70.

²⁸⁸ Pour ces deux premiers voir le Glossaire.

²⁸⁹ Cf. Glossaire

superposition lors de sections jouées par la double grosse-caisse de la batterie (nous pensons ici aux passages doublés entre batterie et basse, cette dernière jouant une même note en suivant le débit rapide joué par la grosse caisse) confère à ce genre de partie un poids notable en terme de puissance et de vibrations. Par conséquent, la basse ne fait souvent qu'un avec la guitare, on ne la distingue pas très bien dans l'ensemble mais elle permet de grossir substantiellement le son. Par ailleurs, la technique du *tapping* est utilisée parfois, comme celle du *slap*²⁹⁰, mais cela reste peu fréquent et souvent confiné à des genres privilégiant la technique pour la première (Métal-progressif par exemple), ou à des genres plus *groovy*²⁹¹ pour la deuxième (Métal-crossover). Néanmoins, si son rôle est prépondérant et quasi-irremplaçable, la basse ne peut se permettre de prendre la place majestueuse de la guitare, et en ce sens elle reste relativement confinée à un soutien indispensable mais relégué au deuxième plan. Il n'en reste pas moins que de nombreux bassistes Métal ont fait honneur au genre par leur dextérité et leur jeu hors du commun (Cliff Burton, Robert Trujillo, Sean Malone ou John Myung pour ne citer que quelques-uns).²⁹²

3- La batterie

Intéressons-nous maintenant à l'un des instruments les plus imposants en terme de dimensions et de puissance sonore dans le Métal : la batterie. En effet, il est fréquent dans ce style d'être confronté à une batterie éminemment fournie, c'est-à-dire disposant d'éléments supplémentaires vis-à-vis du *kit* basique formé, lui, par la grosse caisse, la caisse claire, les toms (1 ou 2 toms aigus + 1 tom basse), une charleston, une cymbale *crash* et une autre *ride*. À l'inverse de ce *kit* "minimal", la batterie métal possède fréquemment deux grosses caisses (permettant ainsi le jeu de *double-pédale*)²⁹³, de nombreux toms, et des cymbales de toutes sonorités et de toutes tailles encore plus nombreuses. La palette des sonorités est ainsi accrue, mais il faut aussi noter que le fait d'exhiber une batterie gigantesque sur scène fait partie du

²⁹⁰ Cf. [Glossaire](#)

²⁹¹ Cf. [Glossaire](#)

²⁹² Cliff Burton : premier bassiste de METALLICA (1962-1986, décédé dans un accident de la route) ; Robert Trujillo : bassiste de plusieurs formations dont SUICIDAL TENDENCIES, actuel bassiste de METALLICA ; Sean Malone : bassiste dans nombreuses formations Métal, Jazz-rock ou Rock-progressif, dont le groupe de Techno-Thrash CYNIC ; John Myung : bassiste de DREAM THEATER.

²⁹³ Le jeu de double-pédale consiste tout simplement à avoir une pédale de grosse-caisse à chaque pied : soit avec deux grosses-caisses différentes, soit sur une seule ; dans ce dernier cas les deux bates de la double-pédale sont situées l'une à côté de l'autre et frappe la même peau de grosse caisse, la batte de gauche étant actionnée à distance par une pédale située près du charleston. L'utilisation de deux grosses-caisses, s'il permet un meilleur équilibre du corps et du jeu, fait aussi partie de l'image hiératique du genre, deux grosses-caisses fournissant sur scène un visuel plus imposant. Outre l'aspect visuel, le jeu de double-pédale permet surtout d'effectuer des parties rapides qu'il ne serait pas possible de réaliser avec un seul pied.

visuel inhérent au genre. Le jeu d'un batteur de Métal se doit d'être avant tout puissant (en ce sens, la batterie est accordée afin que la sonorité des différents fûts possède une attaque importante et que peu de résonances harmoniques viennent brouiller la frappe du batteur : le son se doit d'être clair et nettement perceptible pour chaque coup donné), mais aussi très carré (la précision autour de la pulse²⁹⁴ doit être primordiale, que ce soit dans les parties très rapides ou très lentes ; c'est pourquoi on peut voir un certain nombre de batteurs jouer au *click*²⁹⁵ en concert, ce qui s'avère d'ailleurs presque toujours le cas lors d'un enregistrement studio). Comme le remarque Walser, on peut noter que « la structure rythmique est organisée plus basiquement autour d'une pulse que d'une métrique »²⁹⁶, ce qui se ressent encore mieux chez la dernière vague de Métal utilisant plus abondamment la polyrythmie. Pour que la batterie puisse rivaliser avec ses compères plus petits mais disposants d'amplificateurs très puissants, celle-ci est bien sûr sonorisée, et cela dans une fonction bien particulière comme le relève Metzger : « L'intention est ici de vraiment modeler le son à sa manière, par tous les moyens possibles pour pouvoir le rendre plus fort, encore plus présent dans une logique d'agression sonore. »²⁹⁷ C'est pourquoi l'on utilise parfois des *trigger* dans le Métal, capteurs que l'on dispose sur la batterie et qui déclenchent lors de la frappe un son pré-enregistré, et ainsi totalement maîtrisé. C'est le cas dans certains styles de Métal dont le Métal-industriel par exemple. Toutefois, même si la batterie n'est pas *triggée*, la logique de puissance sonore et de clarté entre les différents éléments reste prépondérante ; à l'inverse du Jazz, ce n'est pas ici le jeu des dynamiques et des nuances qui prédominent (ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de subtilités comme le souligne Metzger)²⁹⁸. En ce qui concerne le jeu en lui-même, on peut concéder au style Métal un certain *ostinato*²⁹⁹ qui atteste de sa marque de fabrique. Si le Jazz a son *cha-ba-da*, le Rock son *poum tchak poum poum tchak*, le Métal a son célèbre *pattern*³⁰⁰ de double-pédale qui permet de l'identifier instantanément :³⁰¹

²⁹⁴ *Pulse* : terme fréquemment employé dans les « musiques populaires modernes » et désignant en somme la pulsation, ou ce que l'on nomme le "temps" dans une mesure, ou de manière encore plus large le "battement rythmique".

²⁹⁵ Cf. [Glossaire](#)

²⁹⁶ Robert Walser, *op. cit.*, p. 49 : « Although most metal is in 4/4 time, the rhythmic framework is organized more basically around a pulse than a meter. »

²⁹⁷ Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 20.

²⁹⁸ Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 21.

²⁹⁹ Cf. [Glossaire](#)

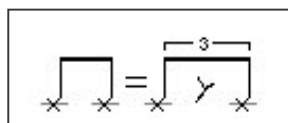
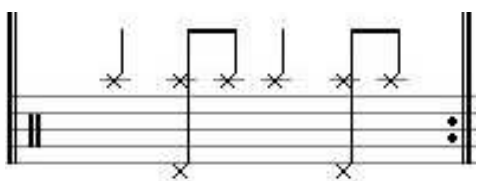
³⁰⁰ Cf. [Glossaire](#)

³⁰¹ Et comme pour les rythmes de base du Jazz et du Rock, il existe de nombreuses variantes.

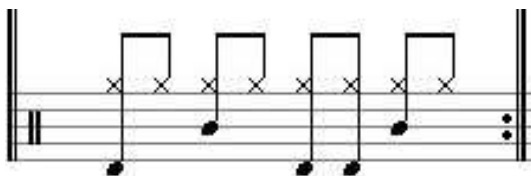


Notation : (de gauche à droite)

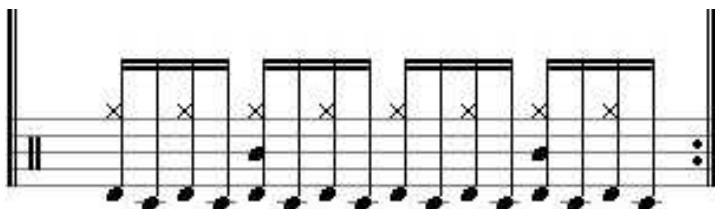
- Charleston
- Charleston au pied
- Cymbale ride
- Caisse claire
- Grosse caisse 1
- Grosse caisse 2



Jazz



Rock



Métal

En effet, la double-pédale (ou double grosse-caisse) semble véritablement l'élément principal de la batterie métal, car étant l'élément qui le caractérise le plus vis-à-vis d'autres musiques modernes. Il nous faut d'ailleurs souligner un point important dans ce jeu de batterie métal, celui-ci étant le côté "sportif" de sa pratique. En effet, comme l'atteste le témoignage d'un batteur amateur dans le livre de Hein³⁰², la batterie s'avère véritablement l'élément physique et athlétique du groupe de Métal. Dans des styles comme le Death-metal, ou le

³⁰² Cf. Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 277-278. Extrait :

« [...] Les mains, ça va encore , c'est juste du boulot, mais le problème de la double grosse caisse, c'est que c'est physique. C'est comme quand tu cours, t'es essoufflé, c'est vachement dur. Tu vois, moi je mets des passages rapides dans nos morceaux pour apprendre, mais c'est comme de la muscu. Pour arriver à le faire, faudrait en faire tous les jours pendant trois heures, jusqu'à ce que tu sois complètement mort. [...] C'est vraiment extrêmement dur. Le côté physique là, faut l'aimer [...] »

Black-metal, les débits de notes étant impressionnants et demandant une véritable précision pour permettre la cohérence de l'ensemble, une bonne condition physique est généralement nécessaire pour jouer de tels styles. La double-pédale est en effet souvent mise à contribution, et les rythmes épileptiques du Black-metal par exemple, entrecoupés de *breaks* ou *blast-beats*³⁰³ furieux demandent une certaine technique non-négligeable, qui en ce sens peut faire contraste par exemple avec la furie du Punk soumise à un contrôle moins important. En somme, comme nous pouvons le constater, la batterie et son jeu sont conformes au style dans lequel ils s'inscrivent : recherche de la puissance sonore, notamment au travers d'une assise rythmique très précise, et faisant parfois appel à une condition physique digne d'un sportif.

4- La voix

Pour finir, attardons-nous sur le traitement de la voix dans le Métal, qui est à nos yeux l'élément le plus intéressant dans ce genre musical. En effet, le cri est véritablement l'apanage du Métal, et à ce titre il mérite que l'on s'y intéresse quelque peu.³⁰⁴ Peut-être dérivé des *shouters* (crieurs) du blues comme le relève Weinstein³⁰⁵, le cri dans le Métal et ses multiples particularités relèvent d'une véritable évolution. À l'origine, le chant métal des années 70 s'inscrivait dans un registre aigu à dominante criée : la voie étant ainsi ouverte à l'expression de la puissance même au sein du chant (ce que le cri en lui-même nous semble représenter), les différentes expérimentations et mutations commencèrent. Toujours plus haut, les voix suraiguës firent leur apparition (Rob Halford de JUDAS PRIEST parmi les pionniers dans ce registre), puis le chant rauque et grave vint contrebalancer cette tendance avec Lemmy Kilminster de MOTÖRHEAD³⁰⁶ : la tendance des extrêmes étant ainsi esquissée, de nouvelles voix allaient naître dans ce sillage. Toujours plus aigu (CRIMSON GLORY par exemple) ou plus grave (DEICIDE), le chant s'est ramifié en une ribambelle de couleurs sonores très diversifiées et identifiables au-delà même du timbre spécifique du chanteur en lui-même. On pourrait presque pour chaque style de Métal mettre un adjectif sur le type de chant (qui parfois en

³⁰³ Cf. Glossaire

³⁰⁴ Pour une petite réflexion sur le cri et son rapport à la violence, on peut consulter Daniel Sibony, *op. cit.*, pp. 65-69.

³⁰⁵ « The sounds are evocative and are probably derived from the blues "shouters" of the southern-based, post-World War II Chicago and Detroit blues traditions. », in Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 26.

Traduction : « Les sons sont évocateurs et sont probablement dérivés des "crieurs" blues provenant du sud, de ces traditions blues liés à Chicago et Detroit après la seconde guerre mondiale. »

³⁰⁶ Cf. Fabien Hein, *op. cit.*, p. 143.

utilise plusieurs d'ailleurs) : voix éraillée dans le Black-metal³⁰⁷, voix gutturale dans le Death-metal, voix lyrique dans le Métal-symphonique, etc. Les caractérisations pourraient être nombreuses, et il semble qu'un travail d'envergure reste à faire pour définir ces voix au-delà de nos simples adjectifs. Ce chant crié, qui est en somme une distorsion ou saturation naturelle de la voix³⁰⁸, s'avère par conséquent un élément déterminant du Métal, élément avant tout au service de l'expression et de l'émotion comme le remarque Weinstein³⁰⁹. En effet, il semblerait comme nous le disions plus haut que la texture de la voix soit prédominante sur les paroles³¹⁰, celle-ci devant faire passer par son expressivité le sens même de la musique toute entière. Quelques grands chanteurs sont ainsi reconnus pour leur talent vocal, leur présence charismatique sur scène, leurs textes profonds et leur expressivité quasi-magique : Rob Halford de JUDAS PRIEST, Geoff Tate de QUEENSRÛCHE, Russen Allen de SYMPHONY X, et le multi-vocaliste Mike Patton en sont quelques grands représentants. Un primat de l'émotion qui semble essentiel, que ce soit dans l'expression de l'agressivité, de la folie, d'un certain lyrisme ou de quelconque autre état affectif. Emotion qui se traduit par exemple par un important vibrato dans les voix à tendance lyrique, par des notes tenues longuement en fin de refrain, et quelquefois soutenues par des chœurs pour souligner l'intensité du moment ainsi exprimé. Les voix vociférées quant à elles, à tendance granuleuse voire rocailleuse, sont souvent le fruit d'un travail répété, qui par ce fait a habitué les cordes vocales à l'émission d'une telle sonorité : en effet, le cri est un élément devant être dompté sous peine d'usure voire de certains lésions irréversibles.³¹¹ En somme, le chant dans le Métal révèle divers aspects suivant le style de Métal pratiqué et la voix lui correspondant. Si la dominante s'avère l'utilisation du cri, ses particularités sont nombreuses et ne peuvent être toutes reléguées sous la même enseigne. Cri symbole de puissance et d'exutoire par excellence, symbole du Métal, et véritable richesse de celui-ci.

³⁰⁷ Un petit mot de Frédérick Martin sur le chanteur du groupe Black-metal CRADLE OF FILTH (*op. cit.*, p. 94) : « Cradle, c'est Dani et Dani c'est Cradle, cette voix protéiforme, magistrale et stupéfiante. Ce type-là, avec un peu de chance, lorsque son groupe, qu'il a fondé en 1991, aura rendu l'âme (euphémistiquement), obtiendra des rôles dans les productions d'opéras que le gros business aura adaptées à l'air du temps (2012 ? 2019 ?), son organe le lui permet à l'aise. »

³⁰⁸ Cf. Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 25 & Robert Walser, *op. cit.*, p. 45.

³⁰⁹ Cf. Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 26 & Matthieu Metzger, *op. cit.*, pp. 25-26.

³¹⁰ Par ailleurs, certains chants criés ne permettent pas l'intelligibilité du texte dans son environnement sonore.

³¹¹ Petit élément d'explication supplémentaire relevé chez Metzger (*op. cit.*, p. 25) : « Si la plupart de ces voix ont un volume sonore important, ce n'est pas le cas pour toutes : le but est d'obtenir, de maîtriser, et de travailler le timbre d'un cri sans les inconvénients (détérioration des cordes vocales notamment). Cette voix artificiellement créée est alors obtenue par une contraction du larynx conjuguée à la propulsion d'un débit d'air important. » Metzger illustre notamment son propos par un exemple significatif effectué lors d'un enregistrement (note n°48 même page)

5- Tentative de définition du « son » Métal

Si l'on tente de résumer nos propos, on peut remarquer une certaine constante au travers de tous ces paramètres de jeu et de technologie : la recherche de la puissance. En effet, il semble que ce soit la description la plus adéquate dans une perspective de définir le « son » Métal, ce que nos différentes lectures sur le sujet semblent par ailleurs attester.³¹² À cette puissance sonore, le chant y ajoute une dimension émotionnelle, dans son ton et son expressivité. Il faut d'ailleurs noter que cette puissance sonore, traduite par le volume important diffusé associé à un jeu aux dynamiques conséquentes, entretient un lien étroit avec le corps, ce corps qui tient lieu alors de réceptacle et de résonance au son, ce qui peut permettre ainsi de mieux comprendre la gestuelle liée au Métal que nous illustrions plus haut.³¹³ Il va sans dire que nous avons fait ici une illustration globale, et que chaque sous-genre du Métal recèle ses propres particularités en matière de jeu et de son. Ainsi l'écoute peut se faire à différents niveaux selon le style de Métal auditionné, écoute qui demande souvent une certaine accoutumance afin de pouvoir décrypter les diverses singularités de chaque genre, notamment vis-à-vis des musiques les plus brutes qui pour un néophyte peuvent s'apparenter à un simple brouillage sonore.³¹⁴ La composition dans le Métal, l'apprentissage du jeu Métal, les spécificités de l'enregistrement studio et du concert *live* auraient eux-aussi demandé une analyse particulière. Pour cela, nous renvoyons à nos ouvrages de références concernant ces différents sujets, et passons à présent à l'examen spécifique d'un paramètre musical relativement important dans le Métal : le rythme.

³¹² Cf. notamment Deena Weinstein, *op. cit.*, pp. 23, 27, 122.

³¹³ Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 19 :

« Comme pour toutes les musiques amplifiées telles le Rap, la variété, le Rock ou la Techno, l'augmentation du volume sonore, et notamment des fréquences basses, fait systématiquement entrer un nouveau paramètre, celui de la résonance du corps humain, lié aussi au fait que le Métal reste une musique populaire dansée. »

N.B. : *dansée* ou plutôt qui entraîne des mouvements du corps en ce qui nous concerne (cf. Supra)

Cf. aussi Deena Weinstein, *op. cit.*, p. 25.

³¹⁴ Frédéric Martin émet d'ailleurs quelques propos intéressants vis-à-vis de la perception du son dans le Métal (*op. cit.*, p. 40) :

« Dans la musique de Darkthrone et dans le Metal en général, les effets ajoutés au son de base de la guitare décalent le centre de perception de la mélodie, le cerveau perçoit les agitations de fréquence produites par les effets mais l'oreille consciente, celle qui compte réellement tout en étant limitée physiquement, elle, doit se satisfaire d'un nuage, d'un contour statistique et donc peut percevoir plusieurs mélodies en même temps sans nécessairement en nommer une principale. La mélodie est brouillée par l'électricité comme la forme d'un corps par la lumière dans un tableau. Dès lors, plus besoin de voir la forme « vraie » du corps – et ce, justement à cause de la lumière.

Enfin, l'habitude des guitaristes de jouer en quarts ou quintes parallèles brouille encore les mélodies en ajoutant des retards et des anticipations non-fonctionnels. [...] »

B) Analyse musicale : l'émancipation rythmique dans le Métal

La virtuosité fut un élément prédominant dès les débuts du Métal. Axée au départ essentiellement sur le guitariste, qui devait maîtriser avec précision son instrument et en délivrer des soli vertigineux, celle-ci s'est émancipée au fur et à mesure à l'ensemble du groupe, chacun des membres devant être un minimum technicien afin d'assurer des parties instrumentales dignes de souligner la puissance de leur musique. De Jimi Hendrix l'initiateur plus ou moins conscient de cette trajectoire, en passant par Jimmy Page (LED ZEPPELIN) ou encore Randy Rhoads (OZZY OSBOURNE), le Heavy-metal ou Hard-rock des années 70 regorge de guitaristes virtuoses : ainsi les *guitar-heroes*³¹⁵ allaient fleurir ici et là par la suite, ceux-ci devenant impératifs pour toute formation de Métal qui se respecte. Cet héritage, le Métal l'a cultivé avec ardeur, dédiant même certains de ces sous-genres au culte de la complexité technique : le Techno-thrash³¹⁶ par exemple et le Métal-progressif sur lequel nous allons attarder ici. Nous avons déjà parlé du Métal-progressif plus haut³¹⁷ et c'est son illustre représentant DREAM THEATER sur lequel nous allons nous pencher ici pour une petite analyse d'un de leur morceau phare : « Metropolis Part. 1 »³¹⁸. Ce morceau est très réputé auprès des auditeurs de DREAM THEATER pour sa complexité technique, et notamment pour son passage instrumental au milieu du morceau, et c'est celui-ci que nous allons examiner présentement. Nous avons choisi cet extrait pour illustrer notamment un facteur important au sein de ce vaste champ que peut comprendre la virtuosité ou la complexité technique : c'est ainsi du rythme dont nous allons parler, afin d'illustrer cette émancipation rythmique qui, présente dans le Métal dès ses débuts mais à petite dose, s'est aujourd'hui implantée de manière conséquente dans le genre, cultivant de la sorte sa singularité et se différenciant par ailleurs vis-à-vis de son confrère le Rock. Une analyse harmonique et mélodique aurait bien sûr été possible, encore plus intéressant aurait été l'examen du traitement sonore dans ce morceau, cependant nous préférons ici nous concentrer sur l'élément rythmique afin de mieux en cerner le développement, et peut-être à la suite de cette analyse pourrions-nous dégager quelques éléments substantiels pour mieux comprendre cette prépondérance du rythme dans le Métal.

³¹⁵ Cf. Glossaire

³¹⁶ Thrash « technique » et non pas mélange de musique techno et de Thrash-metal comme le nom composé pourrait le faire penser. Ce courant s'est développé dans la fin des années 80, début 90, et même s'il est resté relativement *underground* par rapport aux grands noms du Métal, il a influencé de nombreuses formations de par sa liberté et son audace musicale. Quelques grands représentants : CORONER, CYNIC, MEKONG DELTA. Cf. aussi sur ce point Fabien Hein, *op. cit.*, pp. 69-71.

³¹⁷ Cf. II)B)5) L'onirique & le Métal-progressif

³¹⁸ DREAM THEATER, album *Images and Words*, 1992.

1- Dream Theater – « Metropolis Part. 1 » – Passage instrumental

Tout d'abord, quelques petites indications avant de commencer l'analyse proprement dite. Nous avons fourni les partitions de guitare, de batterie, ainsi que celle du solo de basse en annexe³¹⁹, n'ayant pas trouvé celles des claviers nous n'avons pas estimé essentiel de les retranscrire, de même pour la basse, cependant nous donnerons des indications quant à leur utilisation au sein du morceau lorsque leur présence dénote un aspect important. Les numérotations des mesures sont différentes entre la guitare et la batterie, ceci pour deux raisons : les reprises sont indiquées pour la guitare alors que la batterie est transcrite de manière linéaire (sans indications de reprises), de plus les indicateurs de mesures ne s'avèrent quelquefois pas toujours les mêmes entre les deux partitions (notamment pour la partie **H**). Nous avons aussi indiqué le temps pour chaque début de section, afin que l'auditeur puisse se repérer plus facilement dans le déroulement du morceau.

Le début du morceau (que nous n'analysons pas ici) comportait déjà son lot de mesures impaires ou asymétriques, néanmoins disséminées avec parcimonie, mais lorsque arrive la mesure de transition (**T**) en *power-chord* (cf. Index) et en 10/8, la chanson bascule alors dans un autre univers et semble annoncer, par la fin du chant ainsi que par cette accentuation en *power-chord* à la guitare et en grosse-caisse + cymbale crash à la batterie, l'entrée dans une nouvelle sphère de développement, celle du passage instrumental.

La section **A** annonce le premier *groove*³²⁰ rythmique (6/8 + 7/8) où la guitare et la batterie jouent en osmose. La basse quant à elle suit la guitare, tandis que les claviers jouent de brèves syncopes accentuées vis-à-vis de cette figure rythmique. La cellule de quatre mesures est donc répétée deux fois, la batterie amenant en sa fin la partie suivante par un *break* en double-croches sur les trois dernières croches de la mesure.

La partie **B** qui suit est un développement de la partie **A**, dans laquelle le principe rythmique précédent est gardé, le développement consistant en un jeu de guitare harmonisé à la tierce ou à la quarte (notamment sur une pédale de dominante sur les accords Bm et A), la

³¹⁹ Ces partitions sont les transcriptions officielles du groupe, voici les références :

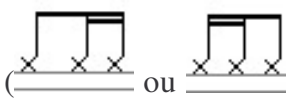
- Guitare : *Dream Theater – Images and Words / Authentic Guitar-Tab Edition*, Warner Bros. Publications Inc., 1995, ISBN : 0-89724-030-8. → Cf. Annexe n° 3

- Batterie : *Mike Portnoy – Anthology Volume 1*, Hudson Music, 2002, ISBN : 0-634-04624-1. → Cf. Annexe n° 4

- Basse (solo tapping) : Annexe n° 5

N.B. : Nous avons juste corrigé une reprise dans la partition de guitare qui n'était pas mentionnée dans la partition officielle, nous avons aussi remanié celle-ci (nous avons enlevé les tablatures) afin que le suivi soit plus clair vis-à-vis de la batterie.

³²⁰ Cf. Glossaire

batterie développant un nouvel ostinato³²¹ à la cymbale ride (). La basse soutient la guitare en reprenant de manière similaire le motif joué au clavier dans la section précédente (A), le clavier, lui, double à l'unisson la guitare la plus aiguë (guitare 4 sur la partition). Nous noterons ici en supplément que la transcription en 4/4 + 5/8 présentée ici à la batterie semble pour nous s'entendre de manière analogue au *riff*³²² précédent (c'est-à-dire 6/8 + 7/8).

La partie C semble le premier passage de "tension maîtrisée", celui-ci étant composé d'un solo ternaire virtuose à la guitare, avec toujours comme appui la figure rythmique précédente (6/8 + 7/8), solo qui est accompagné à l'unisson par les claviers ainsi que par la double grosse-caisse de la batterie : d'où, par cet agrégat sonore ainsi élaboré, l'importante tension de ce passage. Seule la basse se contente de soutenir l'harmonie par de longs accords résonnants.

Puis l'on retombe assez rapidement sur nos pieds avec un rappel de la section A (ici nommé A'), qui expose le début de A mais l'exploite et le conserve ici en 6/8. Ce passage – qui ne dure que cinq mesures – s'avère par sa courte durée une transition vers un développement nouveau.

Par opposition à notre partie de "tension maîtrisée" (et vis-à-vis de celle à venir également), la partie D se montre telle une partie de "détente", partie où la guitare indique l'harmonie par quelques accords de longue résonance, harmonie soutenue également par la basse et par des nappes effectuées aux claviers. C'est la batterie qui se détache dans ce passage en effectuant des *fills* (terme usité dans le Jazz ou le Rock et désignant à la batterie des *breaks* de "remplissage" plus ou moins improvisés) sur les toms mais également sur les *timbalito* (petits tambours) ceux-ci apportant une sonorité nouvelle.

Un *break* d'une mesure (mes. 160 batterie, mes. 41 guitare) permet la transition vers la partie E, où un nouvel instrument, jusqu'ici fondu dans la masse sonore, se détache de l'orchestration. Il est à remarquer qu'il semble ici y avoir une erreur dans la partition de batterie, en effet la mesure en question est ici notée en 9/8 (alors qu'elle est mesurée en 4/4 à la guitare) : à l'écoute, il semble clair que le passage de transition en question est effectivement en 4/4 (le dernier temps à la batterie étant alors composé de deux croches). Mais, pour revenir à notre propos du début, c'est en effet la basse qui fait sa véritable apparition dans cette partie E, en effectuant un solo en *tapping* (cf. [Glossaire](#)), celui-ci

³²¹ Cf. [Glossaire](#)

³²² Cf. [Glossaire](#)

s'étendant sur huit mesures. Solo soutenu par ailleurs par de brèves cellules rythmiques syncopées effectuées en symbiose par la guitare (en accords *power-chord*) et la batterie. Nouvelle couleur sonore qui met en avant la virtuosité du bassiste, instrument qui la plupart du temps se fait discret dans ce type de musique (nous faisons allusion ici au Rock en général).

Ensuite, la partie **F** consiste en un nouveau solo virtuose de la guitare (doublé à l'octave par le clavier), celui-ci plus riche rythmiquement que son précédent (partie **C**), notamment par son alternance binaire-ternaire et par la présence de syncopes. De l'autre bord la section rythmique joue en osmose, soutient et met en valeur le solo effectué par procédé de contraste : la basse joue une pédale presque constante de Fa# en croches, tandis qu'une nouvelle fois le batteur utilise sa double grosse-caisse à bon escient, le tout insufflant par ce fait une tension accrue au passage en question, ainsi qu'une mise valeur de la guitare par contraste (batterie et basse étant dans un débit constant et à connotation *forte*, les diverses subtilités du jeu de guitare sont ainsi mieux perçues, plus claires à l'écoute).

Le *riff* de la partie **G** (appelé « Riff A » sur la partition) peut s'entendre déjà quatre mesures auparavant aux claviers avant sa "véritable" apparition, ou plutôt son affirmation en tant que tel. À noter, qu'avant son "affirmation" donc, le *riff* en question est joué cinq fois au clavier sur les quatre mesures, d'où un décalage rythmique du clavier par rapport aux autres instruments : petite subtilité de plus à l'instar de la transition **A'** de cinq mesures (quatre mesures étant relativement plus commun pour une transition) et qui souligne un trait du genre Métal-progressif, c'est-à-dire une récurrente envie d'insinuer de la complexité jusque dans les moindres détails des morceaux – ce qui parfois semble outrance, et d'autre fois paraît ingénieux. À notre point de repère **G**, le *riff* est exposé quatre mesures à l'unisson, puis quatre fois aux claviers seuls, puis enfin est repris partiellement par la basse (qui effectue soit les quatre premières notes du *riff*, soit le *riff* entier) celle-ci soutenant une progression harmonique effectuée par la guitare en notes tenues, progression découlant en un développement quelque peu "Jazz-rock" par la guitare de cette cellule exposée en début de partie. Les claviers, absent quelques mesures dans ce développement, reviennent quant à eux sur les deux mesures précédent **G'** pour appuyer ce *riff* lancinant avant le nouveau changement de métrique.

En effet, la section **G'** continue le développement de l'ostinato (ou *riff*) exposé précédemment en l'exploitant et le modifiant sous une forme métrique différente (9/8). Les claviers effectuent une variation et un contrepoint sur le thème principal. Le processus continue en un développement où s'entrechoquent diverses mesures impaires jouées à

l'unisson par le groupe (7/8, 9/8, 19/16, 13/16), créant ci et là quelques notables effets (notamment l'accentuation "rajoutée" du passage de la mesure 96 à 97 pour la guitare, mes. 218-219 pour la batterie). L'ensemble (hors les passages à l'unisson) est soutenu par un jeu de double grosse-caisse appuyé par la basse, la batterie donnant un repère rythmique récurant par deux coups de caisse-claire joués en fin mesure. Les quatre dernières mesures avant la section suivante exposent l'ostinato principal aux claviers en une deuxième variation, la guitare contrebalançant celle-ci par deux segments chromatiques pointant dans les sonorités graves.

Section finale du passage instrumental, la partie **H** fait monter la tension d'un cran en s'engouffrant dans un véritable abîme de complexité : en effet, elle semble bel et bien le climax du fragment sonore que nous venons de décrire, voire même du morceau tout entier. Introduite par une mesure à 12/8 dont le tempo s'avère plus lent que la section précédente, elle s'empresse d'évoluer (après une mesure de transition en 9/8) vers un passage "chaotique" essentiellement mesuré en 5/8 + 7/8. La batterie joue un *moulin* (ou *pattern*)³²³ à peu près constant (5/8 : GCGCC, 7/8 : GCGCGGC)³²⁴, celui-ci soutenu par la charleston (mes. 230 à 233) puis alterné avec la cymbale chinoise (mes. 236 à 242 et mes. 249 à 254). Il est à noter que la transcription de la batterie pour cette section n'est pas tout à fait mesuré de la même manière que la partition de guitare, en ce sens nous nous sommes posés la question sur ce fait et par dérives successives avons abouti à quelques heureuses conclusions permettant de mieux comprendre ce passage un peu complexe. En effet, si l'on superpose les deux partitions (*cf.* notre superposition sur la guitare en annexe), on peut constater que cette différence de notation, d'indication métrique n'est pas forcément utile, elle fait en effet supposer un décalage qui n'en est rien : les accents fournis à la guitare et à la batterie (frappe sur la charleston ouverte ou bien sur la cymbale chinoise) sont en effet placés aux mêmes endroits, ce que l'écoute nous confirmait par ailleurs. De plus, nous avons remarqué un schéma présent et récurrent à l'écoute de ce passage-ci, schéma qui passe outre les changements récurrents et différents de mesures sur la partition, et qui en permet ainsi une meilleure compréhension. En d'autres termes, c'est en terme de *clave*³²⁵ qu'il faut entendre ce passage, ou si l'on veut dire les choses autrement ce sont la place des accents et leur enchaînement qui importent, le reste n'étant alors que remplissage autour de ces accents. Cette écoute différente, en 6/4 et non à la croche en 12/8 ou 5/8 + 7/8 (cette dernière étant difficile à cause du tempo important) permet

³²³ *Cf. Glossaire*

³²⁴ G pour Grosse caisse et C pour Caisse claire

³²⁵ Pour plus de précisions sur ce terme que nous employons, *cf. Glossaire*

une toute approche des différents phénomènes sonores et les rend plus claire, voici donc les deux claves qui régissent presque entièrement ce passage :

* Clave 1 (mes. 226 à 228 sur partition batterie) :



* Clave 1-2 (mes. 229, clave 1 tronquée) :



* Clave 2 (mes. 230 à 253) :



L'écoute de cette partie en prenant pour appui ces claves (ou ostinati) semble à nos yeux rendre ce passage bien plus intelligible, car évitant ainsi de se focaliser sur une décomposition difficile à cerner à cause de la vitesse de défilement des différentes cellules rythmiques. Ainsi le schéma de la partie **H** s'avère fort simple : une introduction avec pour appui la première clave, un développement prenant en compte la deuxième, et pour finir une conclusion qui ici peut s'entendre tel qu'écrit sur les deux partitions (guitare : mes. 125-129, batterie : mes. 254-258). En ce qui concerne la participation des deux autres instruments, la basse semble suivre le même schéma que la guitare, les claviers quant à eux apparaissent après quelques mesures d'introduction du schéma rythmique (mes. 110 sur partition guitare) se mêlent à la *danse*³²⁶, et

³²⁶ Si l'on se réfère au développement ultérieur de ce morceau sur leur concept-album *Metropolis Part. 2 : Scenes from a memory*, il nous semble intéressant d'interpréter ce passage en terme de danse. En effet, le terme « Dance of Eternity » est lui-même présent dans notre chanson analysée après ce passage instrumental (« Love is

y ajoutent par leur son "sec" une nouvelle densité. Par ailleurs, un point intéressant relevé par le batteur est le suivant³²⁷ : normalement les coups de caisse-claire joués sur cette partie auraient du être des *ghost-notes* (c'est-à-dire des « notes fantômes » ou autrement dit des coups joués *pianissimo*), ce qui aurait donné du contraste dynamique entre la grosse-caisse et la caisse-claire au sein du *pattern* (GcGcc GcGcGcc). Mais l'ingénieur-son a ici *triggué* (cf. Glossaire) la caisse-claire, le son est donc restitué à un volume égal et pré-déterminé quelque soit la force de la frappe : le *trigger* rétablissant chaque frappe à un même niveau sonore, l'effet de nuances est ici annihilé, il n'y a donc pas la perception de nuances dynamiques à la batterie : l'auditeur se perd par conséquent plus facilement car percevant plus péniblement l'accentuation, qui si elle avait été effectuée de manière "nuancée" par la batterie aurait sonné différemment et de façon sûrement plus directement compréhensible. Cependant, l'accentuation effectuée par le reste de l'instrumentarium donne également ces repères, mais ils sont plus confus qu'ils ne l'auraient été si ils avaient été joués et soulignés par un jeu de percussion, et comme le dit par ailleurs avec une pointe d'ironie le batteur Mike Portnoy : « [It makes] the entire section more confusing ! »³²⁸ (cependant, la perception et l'intégration à l'écoute des claves présentées ci-dessus nous semble faciliter grandement l'audition). Ainsi s'achève le passage instrumental de ce morceau, retournant par la mesure de transition **T** (en 10/8 ou 2 fois 5/8) à une section plus posée permettant ainsi le retour du chant et l'épilogue de la chanson.

2- Conclusion

Ce n'est peut-être pas sans raison que ce style de musique auquel appartient DREAM THEATER s'appelle Métal-progressif. En effet, contrairement au Rock ou au Métal tel qu'on les "entend" de manière quotidienne, ce sous-genre du Métal tend à s'éloigner des poncifs musicaux et structuraux qui semblent régir le genre. Si nous avons illustré ici par notre exemple une forme d'émancipation rythmique (vis-à-vis de la sacro-sainte mesure 4/4), c'est qu'elle nous semble symptomatique d'un tournant dans le Métal depuis le début des années

the Dance of Eternity »). Dans leur concept-album cité plus haut, DREAM THEATER reprend notamment des thèmes de « Metropolis Part. 1 » présentée ici, et plus particulièrement dans le morceau nommé à juste titre « The Dance of Eternity », morceau encore plus complexe semble-t-il que celui-ci. De plus, le système de clave ou d'ostinati ici présent renforce cette impression de tournoiement, de tourbillonnement qui essaye d'entraîner l'auditeur dans une sorte de "danse chaotique".

³²⁷ Cf. Mike Portnoy – *Anthology Volume 1*, op. cit., p. 21.

³²⁸ Traduction : « Cela rend la section entière encore plus confuse ! », in Mike Portnoy – *Anthology Volume 1*, p. 21.

90. Car cela n'incombe pas au Métal-progressif seul : de nombreux groupes présents dans les années 80 et ceci dans divers styles de Métal "s'amusaient", tentaient par l'ajout de quelques *breaks* inattendus de donner une touche "bancale" ou plutôt "hors-norme" à leurs compositions. Touche "hors-norme" qui semble bien sied au Métal dans son refus implicite ou explicite de carcans inhibiteurs. Dans les années 70, le Métal avait développé la virtuosité guitaristique pour se faire moins accessible, s'octroyer du prestige, se différencier des autres musiques et ainsi s'élever vers de nouvelles sphères. Le Métal-progressif a dans le début des années 90 relancé la donne, notamment en conviant des musiciens virtuoses en son sein³²⁹, et en élaborant ainsi des structures de chansons plus complexes, s'éloignant du format traditionnel refrain/couplet de la chanson rock. Aujourd'hui, il semblerait que ce soit le Métal "extrême" (c'est-à-dire ses branches les plus "violentes") qui ait pris le relais de cette conjecture : des formations telles MESHUGGAH³³⁰, THE DILLINGER ESCAPE PLAN³³¹, TEXTURES, EPHEL DUATH, et encore bien d'autres, tentent d'élaborer des morceaux disons moins prévisibles, moins faciles d'accès à une première écoute. Une nouvelle virtuosité quelque peu élitiste par conséquent (mais en aucun cas hautaine) qui semble par ailleurs même s'infiltrer dans des courants métalliques pourtant connotés comme *mainstream* : le dernier album de SLIPKNOT (*Vol. 3: The Subliminal Verses*, 2004) en est un bon exemple.

En définitive, nous aurions pu ici traiter de nombreux autres points ayant trait à la virtuosité, notamment au travers de l'endurance et la précision que peuvent demander les musiques les plus extrêmes du Métal. Cependant, et comme nous avons pu le voir, l'élément rythmique est prépondérant dans cette musique, et comme dans toute évolution d'un courant, celui-ci participe par son émancipation à la survie du genre, à son renouvellement. Tout comme d'autres musiques « populaires », l'apport d'influences nouvelles et par conséquent de richesses extérieures lui offrent de nouvelles perspectives dans lesquelles il ne cesse de puiser et de s'enrichir. C'est notamment ce que nous allons pouvoir constater avec notre partie suivante, partie faisant état d'une influence intéressante, voire curieuse pour certains : l'influence de la musique « Classique » dans le Métal.

³²⁹ Rappelons par exemple que les membres de DREAM THEATER sont d'anciens élèves de la Berklee School of Music (USA), où leur apprentissage fut plus particulièrement axé sur le Jazz. C'est leur attirance commune pour le Métal qui les amena à développer ces deux orientations musicales au sein d'une même formation.

³³⁰ MESHUGGAH dont la musique est basée sur des structures polyrythmiques relativement élaborées. Sur ce groupe, l'excellent *Mémoire* de Matthieu Metzger est à consulter (*cf.* Bibliographie).

³³¹ THE DILLINGER ESCAPE PLAN dont la sonorité et divers autres facteurs, il faut le dire, les classent plus immédiatement dans le milieu du Hardcore. Cependant, leur "violence" et énergie alliées à des chansons relativement complexes font qu'ils sont tout autant connus dans le milieu du Métal.

C) Un héritage particulier : la musique « Classique »

Tout d'abord une petite parenthèse avant de rentrer dans le vif du sujet. En effet, pour revenir sur un de nos propos en début de ce mémoire (*cf.* p. 19), il semblerait qu'un groupe ait été souvent oublié dans son énorme influence sur l'univers du Métal : nous faisons ici référence au groupe QUEEN. Aucune indication de celui-ci dans nos ouvrages sur le genre, et pourtant QUEEN, par son univers teinté de références nombreuses (Classique, Jazz, Funk, etc.) allié à un visuel et des sonorités bien métalliques, est sans aucun doute tout aussi important dans ce style musical que furent ses acolytes plus souvent cités et que sont LED ZEPPELIN et BLACK SABBATH (tous trois étant quasiment de la même période). Par ce fait, cet éclectisme musical revendiqué, QUEEN est notamment une des influences majeures du Métal-progressif dont nous parlions plus haut : des chansons comme « Bohemian Rhapsody » ou « Innuendo » le confirment par leurs structures et ambiances contrastées, et qui en cela se rapprochent fortement de la liberté compositionnelle inhérente genre. Autre point important, et qui par ailleurs nous permet d'introduire cet héritage « Classique » dont nous allons parler par la suite, est cette influence de la musique occidentale de tradition écrite dans la musique de QUEEN³³², influence sous-jacente parmi d'autres et qui peut s'entendre sur de nombreux titres du groupe. Enfin, sa propension aux arrangements vocaux et instrumentaux un peu plus élaborés que dans la majorité des groupes de son époque font de QUEEN une influence majeure et plus ou moins consciente des groupes dont nous allons parler à présent. Ce point, nous semble-t-il, méritait d'être relevé, car souvent absent des discours portant sur le Métal. De plus, une écoute comparée des groupes appartenant au Métal-progressif ou au Métal « néo-classique » (sur lesquels nous allons nous exprimer ici) semble confirmer notre hypothèse. Peut-être faudrait-il alors voir par la suite à réhabiliter QUEEN, afin qu'il ne passe à la trappe dans les études ultérieures par faute d'évocations de son œuvre. Néanmoins, après ce petit aparté, tentons de donner un aperçu des liens qu'entretiennent le Métal et la musique dite « Classique ».

Le Métal dès ses origines a lorgné du côté de la musique européenne de tradition écrite. Le Rock lui aussi avait déjà tenté une telle fusion, notamment dans les années 70 avec le Rock-progressif (par exemple avec EMERSON, LAKE & PALMER et son adaptation rock des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski), mais le Métal cultiva une véritable relation de

³³² Freddie Mercury, le chanteur de QUEEN, réalisa notamment un album dans cette veine (*Barcelona*, 1988) avec la cantatrice espagnole Montserrat Caballe.

proximité avec ce genre, relation encore très prégnante dans le Métal actuel. Hervé Picart, journaliste spécialiste du genre, notant dans un chapitre de son livre *L'après-midi des fauves*³³³ les différents objets dont ne se séparent jamais les "hard-rockeurs", remarque des cassettes traînant sur la table de chevet du célèbre chanteur Ronnie James Dio : des cassettes de Jean-Sébastien Bach observe-t-il³³⁴. Dans son album *Odyssey* (1988), Yngwie Malmsteen, guitariste virtuose et un des pionniers de la fusion « Classique »-Métal remercie parmi d'autres : J. S. Bach, Nicolo Paganini, Antonio Vivaldi, Ludwig van Beethoven. Ces sources d'inspirations ne sont pas anodines : dès ses débuts, le Métal s'est intéressé à cette culture occidentale, a voulu s'approprier son "prestige" et a tenté de l'incorporer dans sa propre musique. Le groupe pionnier fut semble-t-il DEEP PURPLE dont le guitariste Ritchie Blackmore combina dans son jeu la mixité de ses racines blues/rock et son attrait pour la musique « Classique ». Il nous faut d'ailleurs préciser dans quel sens nous abordons le terme de musique « Classique » dans ce contexte : c'est en effet dans son acceptation telle qu'elle a pris forme au XX^e siècle qu'il faut l'entendre ici, et non sous sa définition musicologique et historique stricte ; c'est-à-dire dans son sens sociologique : la musique de "prestige", la "grande musique", le statut qu'elle s'est appropriée d'un point de vue social et de sa réception, qui s'est par ailleurs généralisé. Et c'est entre autres cette notion de "prestige" que le Métal va s'approprier en récupérant ce matériau classique. Non pas que les "métalleux" se soient penchés sur cette culture dans sa forme première, mais la diffusion de musiques similaires par la télévision et les bandes-son de films a amené leur intérêt envers elle. Ils se sont alors intéressés vis-à-vis de ce langage musical et ont essayé de l'incorporer dans leur propre rhétorique musicale. Cette appropriation du Classique dans ce genre croît exponentiellement depuis les débuts du Métal : au départ, simple citation d'un "tube" classique (nous entendons par là les pièces qui se sont formées dans la mémoire collective inconsciente du XX^e siècle : *La Toccata en ré mineur* de Bach, *Les quatre saisons* de Vivaldi par exemple), jusqu'à l'appropriation de styles de composition particuliers et leur réinscription dans une esthétique métal (plus particulièrement dans les années 90). Comme nous l'avons souligné, cette récupération a permis entre autres une nouvelle dimension de "prestige" au sein du Métal par la connotation que la culture classique lui conférait, mais surtout elle a permis le développement du jeu musical notamment chez les guitaristes. En effet, nombreux d'entre eux ont uni cette culture avec leur jeu virtuose (de rigueur chez les guitaristes de Métal comme nous avons pu le constater jusqu'ici) afin de lui donner une nouvelle ampleur. Un des

³³³ Hervé Picart, *L'après-midi des fauves*, Woignarue, Vague Verte, coll. « Mosaïque », 1995.

³³⁴ Hervé Picart, *ibid.*, p. 74.

exemples les plus célèbres est le morceau « Eruption » (1978) du groupe VAN HALEN³³⁵ : 1 minute 30 secondes instrumentales de pure virtuosité guitaristique empruntant à la rhétorique musicale baroque. Robert Walser offre dans son ouvrage une analyse détaillée de cette pièce³³⁶, dont nous allons donner quelques exemples. En effet, Walser n'hésite pas à comparer certaines progressions harmoniques utilisées dans ce morceau à celles de pièces composées par Bach et Vivaldi (de telles progressions cycliques étaient auparavant inhabituelles dans le Rock). Il note aussi l'aspect « violonistique » qui semble se dégager de certains des passages dont les notes sont répétées par groupes de trois ou quatre, le tout à un tempo rapide et alternées en binaire/ternaire, donnant l'impression d'un immense trémolo. L'innovation technique est aussi de mise : la technique du *tapping*³³⁷ est portée à son apogée, « la plus importante innovation technique depuis Jimi Hendrix »³³⁸ selon Walser, innovation que compare même ce dernier à celle de Bach vis-à-vis du jeu de clavier³³⁹. En somme, ce qu'il est intéressant de remarquer est cette double intention que le guitariste Eddie Van Halen a emmagasiné dans son approche musicale : une transcendance de son jeu par l'influence d'une rhétorique de tradition « classique » dans un jeu de guitare aux racines blues (afro-américaines), et l'innovation technique ainsi développée, ces deux aspects entraînant par la suite de nombreux disciples. Et effectivement, cet exemple novateur a suscité l'enthousiasme, et par la suite de nombreux musiciens issus de la mouvance métal se sont intéressés à cette musique "du passé", l'ont découverte, l'ont appréciée, se sont exercés à reproduire de nombreux exemples musicaux sur leur guitare à l'aide de revues spécialisées qui décryptaient ces liens entre Métal et musique « Classique » et l'intérêt de cette dernière dans le développement du langage musical. De nouvelles frontières se sont ouvertes, et d'autres protagonistes, tel le guitariste suédois Yngwie Malmsteen, ont continué d'affiner cette influence, en la portant dans leur jeu à un niveau de virtuosité éminent. En effet, la dimension virtuosité-prestige, dans cette récupération de la tradition musicale occidentale des XVII^e et XVIII^e siècles principalement, dénote par ailleurs une forme de contre-pouvoir, un refus des normes, des catégorisations entre musiques « populaires » et « grande musique savante ».

³³⁵ « Eruption » de Van Halen, album *Van Halen* (1978).

³³⁶ Robert Walser, *op. cit.*, pp. 67-78.

³³⁷ Cf. Glossaire

³³⁸ « Rock guitarists hailed tapping as not merely a fad or gimmick but a genuine expansion of the instrument's capabilities, *the most important technical innovation since Jimi Hendrix.* », Robert Walser, *op. cit.*, p. 70, c'est nous qui soulignons.

Traduction : « Les guitaristes de rock reconnaissent le tapping non pas comme une simple mode ou un simple gadget, mais comme une authentique expansion des possibilités de l'instrument, la plus importante innovation technique depuis Jimi Hendrix »

³³⁹ *Ibid.*, p. 70.

C'est aussi quelque part dans cette perspective que le Métal s'est approprié cette source, mais aussi semble-t-il pour s'allouer une nouvelle aura plus glorieuse, afin de discréditer cette image de musiciens "sauvages" et sans nuances qu'une certaine presse lui attribuait. Cette fusion, improbable au premier abord, a continué son chemin, et il n'est pas étonnant pour qui connaît le milieu métal d'y côtoyer des musiciens familiers avec la tradition musicale européenne des siècles passés, et des fans appréciant ces diverses musiques³⁴⁰. Les années 90 ont notamment permis le développement de cette approche : certains musiciens de métal se sont révélés d'authentiques compositeurs « néo-classique » de par une formation aux techniques de composition et d'orchestration, dépassant ainsi le simple cadre d'un développement rhétorique sur un instrument. Des groupes comme SYMPHONY X, ADAGIO, RHAPSODY en sont quelques grands représentants, alliant d'autre part dans leur formation l'utilisation de claviers, faisant contrepoids et contrepoint à l'emploi habituel des guitares. L'utilisation de chœurs et de cordes devint aussi plus fréquent (notamment dans le Black-Metal qui use avec abondance de ces esthétiques "romantiques"), et l'émancipation rythmique de plus en plus systématique (abolition ou détournement de la fameuse carrure 4/4 rock au profit d'un développement plus varié : pour exemple, le morceau « Odyssey » de SYMPHONY X se rapproche plus d'un *Sacre du printemps* de Stravinsky que du schéma baroque, toute proportion gardée bien sûr³⁴¹). Toute une culture de détournement des valeurs « populaires » et « savantes », de leur fossé *a priori*, a été récupérée par le Métal. Il est encore difficile aujourd'hui d'avoir du recul sur ce phénomène : pour certains cette fusion semblait devenir stérile à la fin des années 80 car ne trouvant point de porte de sortie, répétant inlassablement ses poncifs inaugurés par Van Halen et développés par Malmsteen³⁴². Mais les années suivantes ont démontré le contraire, par la réappropriation du schéma « classique » dans une écriture plus symphonique (aidée en cela par la présence des claviers permettant l'utilisation de timbres orchestraux), et l'on peut même trouver dans ce genre "extrême" qu'est le Métal des influences plus contemporaines comme Penderecki (chez ELEND) ou encore Gorecki et Ligeti (CHAOSTAR), mais ces derniers exemples étant relativement récents, seul le temps et une analyse approfondie permettra de comprendre leur impact. Par ailleurs, il est intéressant de noter, pour conclure sur ce point, que certains catalogues de Métal intègrent dans leur

³⁴⁰ Nous tenons tout de même à préciser que nous parlons ici d'un important courant du Métal, qui a son importance dans l'évolution du genre, mais qui n'en représente bien sûr qu'une partie. D'autres branches du Métal s'avèrent tout autant étrangères à la musique occidentale de tradition écrite (le Néo-metal par exemple).

³⁴¹ Par ailleurs, on peut notamment entendre sur la chanson « The Divine Wings of Tragedy » de SYMPHONY X (album du même nom, 1997) une citation explicite des *Planètes* de Gustav Holst, en l'occurrence « Mars : The Bringer of War » (sur la chanson de Symphony X au temps suivant : 1'42).

³⁴² Ce qui est exprimé dans l'étude de Walser (pp. 101-102), mais il faut noter que celle-ci s'arrête au début des années 90, voire fin des années 80 (sa date de publication est 1993).

inventaire, en plus de leurs références métalliques, de nombreuses œuvres parmi les plus grandes du répertoire « Classique » (Beethoven, Mozart, Wagner, etc.) : le catalogue Adipocere, fourni avec la revue de Métal *Metallian*, en est un exemple connu dans le milieu.

En définitive, il semble au travers de cette fusion quelque peu éclectique, que le Métal ait soulevé la question du pouvoir légitime d'une hégémonie culturelle au sein d'un système, et entre autre celle de la scission musique « populaire » / « savante », et ce que celle-ci implique d'un point de vue social. Un terrain où il faut par conséquent s'avancer avec prudence pour en comprendre toutes les subtilités musicales et extra-musicales et dont les réponses se dévoileront avec le temps.³⁴³

³⁴³ Robert Walser consacre tout son chapitre 3 d'une cinquantaine de pages à l'analyse de ce phénomène. Par diverses analyses musicales se concentrant essentiellement sur le jeu de quelques grands guitaristes du genre, il analyse l'emprunt à la rhétorique classique au sein du Métal. Nous avons préféré ici donner un aperçu de cette évolution, mais pensons consacrer un futur article à une relecture critique et à une réactualisation de l'article de Walser. Cf. Robert Walser, *op. cit.*, chapitre 3 : "Eruptions : Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity", pp. 57-107.

Conclusion

Le Métal, comme nous avons pu le constater, est un vaste domaine musical recensant de multiples ramifications, chacune d'elles comportant plus ou moins ses particularités. En ce sens, c'est pourquoi nous n'avons pu en traiter ici qu'une infime portion, celle-ci axée sur des éléments qui nous semblaient importants et significatifs du genre, dans le but d'une première approche la plus limpide possible. Cependant, cette approche que nous avons voulu mener plus particulièrement autour des trois pivots suivants – Description / Réflexion / Critique – afin d'assurer une certaine cohérence sur l'ensemble, nous a permis de dégager un nombre sensible de problématiques que nous allons maintenant essayer de synthétiser.

Reprenons tout d'abord quelques points exposés dans notre mémoire afin d'en dégager l'essence même qui semble caractériser le Métal. En effet, si l'on observe son émergence, on peut estimer que le Métal a été une forme de transgression nouvelle et réactualisée vis-à-vis du Rock, le Métal reprenant les schémas propres à son prédécesseur et les menant dans de nouvelles contrées plus virulentes, plus exacerbées. Le bruit et la violence, sur lesquels nous avons tenté une réflexion, font partie de ces facteurs, outils de démesures que le Métal s'est approprié pour se singulariser vis-à-vis du Rock et d'autres musiques « populaires ». Mais nous avons pu en outre constater que ces deux éléments inhérents au Métal étaient à apprécier au-delà de leur définition propre, la *maîtrise* de ces deux paramètres contrastant de fait avec par exemple le "bruit" dans la musique punk, cette dernière étant soumise à moins de contrôle.

De même, le visuel grandiloquent affiché par le Métal, ses emprunts à la symbolique morbide, à la démesure et à la provocation sont à examiner avec précaution : nombreux sont ambivalents et n'expriment pas forcément ce qu'ils semblent manifester au premier abord. Nous avons pu par exemple relever cette ambiguïté pour les aspects dérivés du satanisme ou encore ceux liés à l'idéologie fasciste. Les thématiques et textes du Métal nous ont eux aussi montré l'importante disparité entre les sujets abordés et les sous-genres de Métal dans lesquels ceux-ci s'inscrivaient. Néanmoins, nous avons pu tout de même constater cette propension au morbide, au *côté sombre* dans l'ensemble du Métal, point substantiel et à marquer d'une croix : se manifestant sous divers registres, il est un caractère essentiel de cette musique, qu'il soit traité avec conviction ou non.

Les pratiques gestuelles liées à cette musique nous ont également révélé une forme de *transcendance* recherchée au travers du *chaos*, ce dernier étant créé par la musique et l'univers l'environnant lors d'un concert. Véritables formes d'exutoire, elles participent à la

recherche d'un *ailleurs* au contact de la musique. "Violentes" dans leur aspect visuel, elles n'en sont pas moins contrôlées par l'effet de masse, et par ce fait sont la plupart du temps *maîtrisées* dans ce semblant d'"arène" où elles se produisent. Pratiques à double-sens encore une fois, où le jeu sur l'*état-limite* recherché prend ici tout son sens. D'un autre côté, nous devons de souligner encore ce point par souci d'objectivité : cela dépend du type de Métal, la variété du genre fait que de telles pratiques peuvent être totalement absentes dans un concert dit de « Métal ». Par ailleurs, le jeu sur la notion d'identité (sexuelle en ce qui nous concerne) nous a pareillement dévoilé un véritable attrait pour l'ambiguïté : à un pendant viril du Métal lui répond un autre courant situé à son extrémité, ce dernier développant des atouts particulièrement efféminés.

En outre, l'aspect musical est lui aussi dans cette continuité. Tendanciers vers une véritable *puissance* sonore à travers l'utilisation des différents instruments utilisés dans ce genre, il n'en exploite pas moins une variété de formes considérable, entre par exemple le Lite-metal (le plus "doux") et le Black-metal (le plus "brutal"). Le traitement du chant, rien qu'à lui seul, est d'une diversité relativement notable dans cette appropriation primale qu'est le cri et qui se manifeste sous diverses formes. La virtuosité, l'aspect technique recherché tendent également vers ce schéma de *puissance*, ce que la dérive « néo-classique » du Métal accentue également en y ajoutant une dimension de *prestige*. Le Métal veut exploiter son inaccessibilité de prime abord au travers de ces différents schémas musicaux, et là encore révèle une autre de ses ambiguïtés : cherchant la reconnaissance musicale par ses développements de plus en plus ouverts et pointus, il n'en veut pas moins rester *paria*, c'est-à-dire cultiver son côté *underground*, ou en d'autres termes persister dans une musique "souterraine" qui échappe aux médias de masse par son intransigeance "brutale" et sa démarcation "technique" vis-à-vis d'autres musiques « populaires » plus accessibles.

De ces différents points abordés au sein de notre mémoire et que nous avons essayé de synthétiser ici, il nous semble ressortir une problématique principale sur laquelle se forge le Métal : la notion d'*extrême*. En effet, il semblerait que tout point émergent dans l'évolution du Métal développe en contrepartie son caractère opposé. À des courants développant l'apologie bruitiste et violente (le Death-metal et le Black-metal par exemple), le Lite-metal fait contrepoids par sa propension presque délicate. Au Black-metal d'obédience satanique répond le White-metal glorifiant Dieu. Au cheveux longs, essence visuelle même du genre, apparaissent les crânes rasés. À l'image virile et machiste prédominante, le Glam-metal se fait androgyne et pointe avec ferveur ses bijoux, maquillage et collants. Contre une image véhiculée et mettant en avant la "sauvagerie bête et simple" du genre, se développe un Métal

élaboré (émancipation du rythme), piochant même dans des traditions qui pourraient lui sembler contradictoires au premier abord (le « Classique »). Cette notion d'*extrême* nous paraît particulièrement importante, car elle semble l'essence même du genre si l'on tente un tant soit peu de prendre du recul sur ce phénomène musical. Et ce n'est peut-être pas sans raison qu'un des principaux slogans ancré dans le mouvement est le suivant : Extreme Music For Extreme People. Pour nous l'interrogation reste de mise, *musique extrême* peut-être, mais *pour gens extrêmes* c'en est moins sûr. Et c'est là que s'amorce une véritable interrogation de fond : quelles sont les *tensions* qui fondent l'*objet* Métal ? Car, en effet, notre hypothèse du Métal comme courant construit sur le *concept d'extrême* implique une telle interrogation (parmi d'autres) pour mieux comprendre son rapport au monde, en somme ce qu'il définit plus largement sous les angles *musicaux*, *sociaux*, voire *philosophiques* dans lesquels il s'inscrit. C'est d'ailleurs ce que nous allons maintenant essayer d'aborder succinctement.

Peu d'études semblent aujourd'hui avoir recensé et expliqué ce que le Métal traduit au-delà mêmes de ses aspects sociaux ou musicaux. Si les études sur lesquelles nous nous sommes appuyés pointent ci et là un certain nombre de caractéristiques propres au genre, les tentatives pour cerner le Métal dans un ensemble plus grand – celui de son rapport au monde en somme – sont souvent ébauchées mais relativement peu étayées. En ce sens, un travail d'envergure reste à faire, l'*objet* Métal foisonnant de subtiles particularités méritant d'être approfondies. Travail important par conséquent, et que notre DEA a amorcé en tentant d'y inscrire un « état du sujet ». Ainsi, pour conclure, voici quelques hypothèses de développement que nous nous proposons d'entreprendre pour une future étude plus élaborée sur ce genre musical.

Notre thèse principale sur ce mouvement semble de plus en plus se confirmer vers ce schéma qualifié d'*extrême* que nous avons déjà exprimé auparavant. En effet, si nous avons évoqué l'ambiguïté du Métal, ou encore sa protéiformité, ces deux notions peuvent s'inclure dans notre premier nommé, car elles en sont en somme constituantes de par leur nature. L'ambiguïté au sein du Métal reste confinée dans l'extrême, car étant dans nos analyses exposée sous forme d'un parti-pris opposé à une forme existante (Black-metal et White-metal, image virile et image efféminée, etc.), ce ne sont donc pas diverses ambiguïtés qui se traduiraient sur des niveaux relativement proches. De même pour l'aspect protéiforme il nous semble : la création de nouveaux styles au sein du Métal s'avère souvent une réaction face à un conservatisme trop prégnant, de ce fait s'instaurent de nouvelles logiques de transgression qui tentent un contrepois à l'immobilisme ambiant. Transgression, radicalisme, extrémisme, qui pourtant se constituent par paliers de manière stable jusqu'au prochain renouvellement.

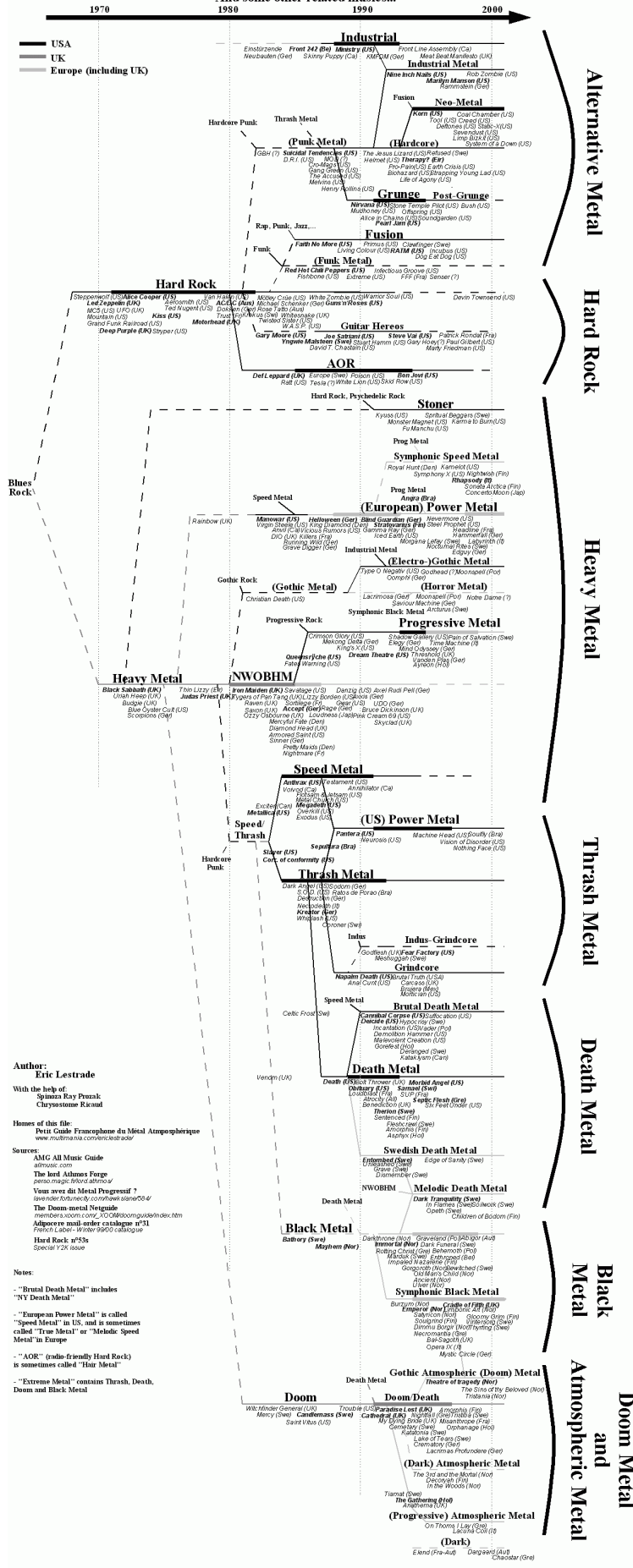
De ce fait, il apparaît de nouveau ici une question fondamentale : en effet, comment le Métal réussit-il à se constituer de cette manière, dans son refus continu de l'altérité ? D'autre part, la question musicale reste elle aussi de mise, entre désir de reconnaissance et refus d'appartenir à un ensemble sous couvert d'estime, le Métal se cherche : pas totalement « populaire » par la peur qu'il instaure et qui le fait souvent refuser d'emblée par le non-initié, et surtout par le fait qu'il tente d'inscrire dans ses schémas musicaux des procédés considérés *a priori* comme « savants » ; et de l'autre côté, pas totalement « impopulaire » par le succès qu'il rencontre vis-à-vis d'un noyau dur et important d'initiés. Le Métal serait-il en train de basculer vers l'*apopulaire*, c'est-à-dire vers une zone frontière telle que le Jazz l'a connue ? En d'autres termes, une zone en dehors d'une phase d'accessibilité première par la mise en place de schémas musicaux pouvant nécessiter l'intellect, mais néanmoins restant un mouvement encore soutenu et écouté par de nombreuses personnes de par son caractère attractif d'indiscipliné. Le fait qu'aujourd'hui des personnes reconnues dans la sphère musicale plus "élitiste" – les musiciens et compositeurs Médéric Collignon, Marc Ducret, ou Frédérick Martin par exemple – considèrent cette musique de manière "sérieuse" tend à une nouvelle appréhension du phénomène : par conséquent, notre travail futur devra prendre en compte cette perspective pour ainsi mieux comprendre le Métal et ses tensions intérieures et extérieures vis-à-vis de cette manifestation récente. Pour répondre à ces quelques questions symboliques (mais ne constituant qu'une infime partie du champ d'investigation à mener), il nous faudra sûrement embrasser le genre métal de manière plus profonde que nous n'avons pu le faire dans ce premier travail : en nous insérant par exemple plus étroitement dans les différents milieux et communautés qui le forment, afin d'avoir une certaine proximité vis-à-vis des phénomènes décrits ici, ce que notre relation déjà intime au genre de par notre parcours nous facilitera sûrement. Tout cela sans perdre de vue le recul et la réflexion essentiels lors de toute analyse d'un tel phénomène, la problématisation du Métal et la véritable compréhension de son univers étant un fonctionnement subtil entre ces deux composantes. Mais, pour conclure sur ce mémoire, voici un dernier point relativement important, résumé sous un certain angle de nos propos précédents, et révélateur d'une démarche qu'il ne nous faudra pas omettre si nous voulons aboutir : le Métal est une musique récente, en pleine construction. En somme, une musique *en devenir*. Par conséquent, tout véritable travail de compréhension sur ce genre devra se faire avec prudence et précaution, sans jugements hâtifs et fixés irrémédiablement : pour comprendre ce qui *est devenu*, pour mieux appréhender ce qui *va devenir*, et pour ainsi établir avec pertinence son rapport plus global au monde.

Annexe n° 1 : *History of Metal* / Eric Lestrade

History of Metal

And some other related musics...

Version: 5 Nov 2001



Author:
Eric Lestrade

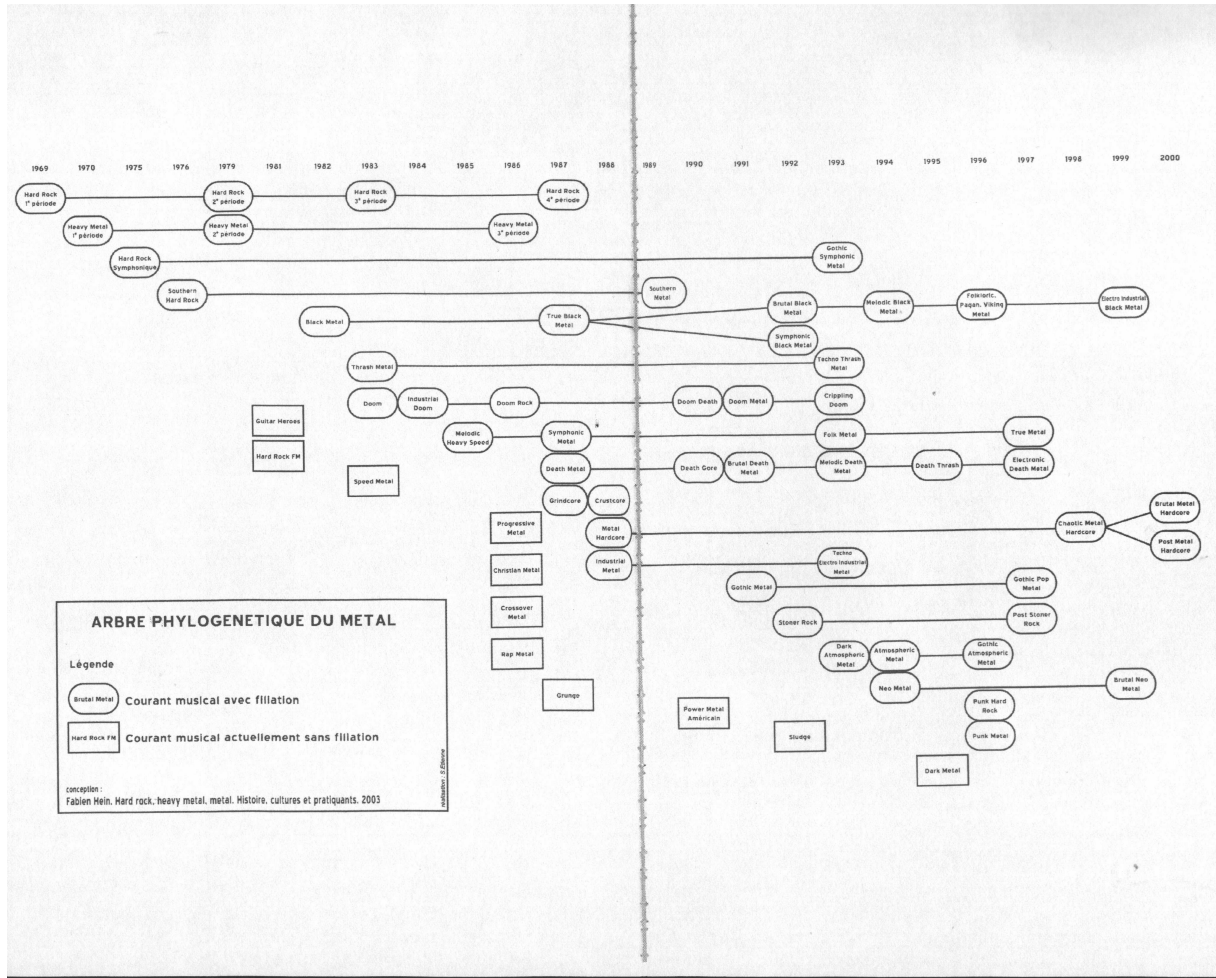
With the help of:
Suzanne Ray Pruzak
Chrysothome Ricaud

Homes of this file:
Fait Guide Francophone du Metal Atmosphérique
www.metallmania.com/fr/letrade/

Sources:
AMG All Music Guide
allmusic.com
The Iron Alliance Forge
penn.mcgill.ca/ironalliance/ironalliance.html
Vous avez dit Metal Progressif ?
http://www.forummetal.com/forums/ironalliance/ironalliance.html
The Doom metal Nougade
members.aol.com/~ironalliance/ironalliance.html
Adjective mail order catalogue #11
Fakhr L'acier - Winter 1990 catalogue
Hard Rock #235
Special 120 issue

Notes:
- "Brutal Death Metal" includes "NY Death Metal"
- "European Power Metal" is called "Speed Metal" in US, and is sometimes called "True Metal" or "Militaristic Speed Metal" in Europe
- "AOR" (radio-friendly Hard Rock) is sometimes called "Hair Metal"
- "Extreme Metal" contains Thrash, Death, Doom and Black Metal

Annexe n° 2 : *Arbre phylogénétique du Métal* / Fabien Hein



Annexe n° 3 : Dream Theater – « Metropolis Part 1 » - Partition Guitare

Fin du chant (~ 4'10)

T

Faster Rock $\text{♩} = 131$
 $(\text{♩}) = 393$ *

E5

rives.

G5 E5 D5 D(5)/C#

A (4'18)

1

N.C. (Bm addC?) (AaddB) (Bm addC?) 1. (GaddA) (Am addB)

P.M. P.M.

B (4'30)

5

2. (Bm) (A)

P.M. P.M.

Guitar 4*

Guitar 5

8

1. G 2. G

(Bm)

C (4'42)

11

(Bm) (A)

Guitar 1*

13

(Bm) (G) loco

15

(Bm) (A)

17

(Bm) (G)

Guitars 2 (distortion) & 3 (clean)

A' (4'55)

19

(Bm addC#) *loca* (A add9) (Bm7) (G sus2) (Em addF#)

D (5'02)

23

(F# addG#) Fmaj7(+11)/A Asus2 Asus2 A5

27

A5 G5

Hold

31

F# sus4 F#7 addB

Hold

35

(Hold vib. bar) F# addB

39

F# sus2 E2

E (5'35)

Bass arranged for guitar
F#2 F#5 C5

42

46

F (5'50)

Double time

Guitar * N.C. Sva. loco

50

53

57

60

62

65

G (6'26)

Riff A N.C.(E5) (Csus4)

69

74 Riff A on keyboards only 4 N.C. (Riff A on Bass)

78

82

86

G' (7'00)

90

95

98

100

H (7'23)

Slower $\text{♩} = 215$

102

106

109

112

115

118

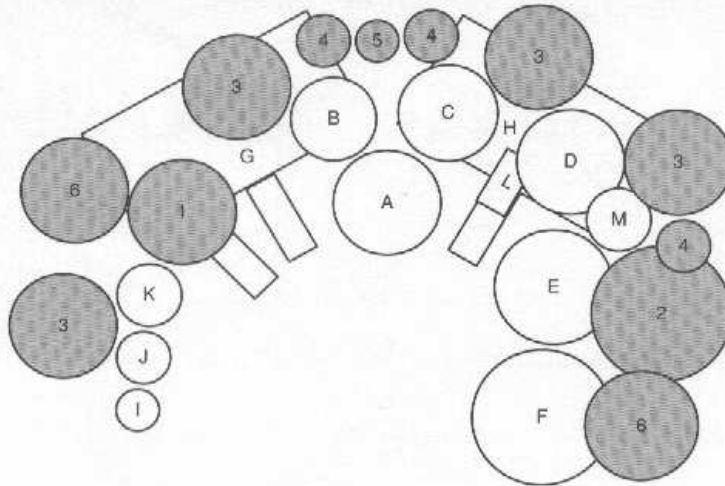
123

T (8'03)

127

**Annexe n° 4 : Dream Theater – « Metropolis Part 1 » –
(Passage instrumental) – Partition Batterie**

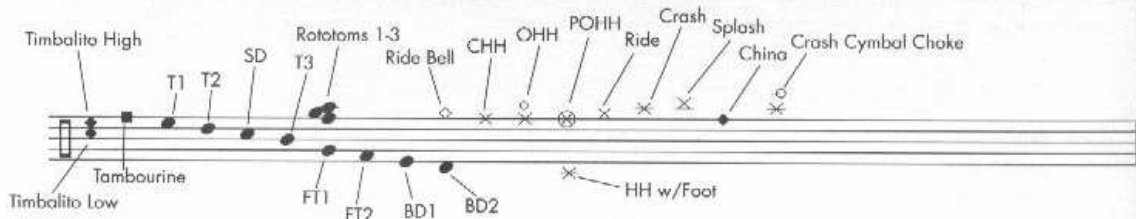
Kit Diagram



Legend:

- A. Snare
- B. Tom 1
- C. Tom 2
- D. Tom 3
- E. Floor Tom 1
- F. Floor Tom 2
- G. Left Bass Drum
- H. Right Bass Drum
- I. Rototom 1
- J. Rototom 2
- K. Rototom 3
- L. Cowbell
- M. Tambourine
- 1. Hi-hat
- 2. Ride
- 3. Crash
- 4. Splash
- 5. Bell/Bell Chime
- 6. China

Notation Key:



- | | | |
|--------------------------------|-------------------|------------------------------|
| Abbreviations: SD - Snare Drum | FT1 - Floor Tom 1 | CHH - Closed Hi-hat |
| T1 - Tom 1 | FT2 - Floor Tom 2 | OHH - Open Hi-hat |
| T2 - Tom 2 | BD1 - Bass Drum 1 | POHH - Partially Open Hi-hat |
| T3 - Tom 3 | BD2 - Bass Drum 2 | |

Fin du chant (~ 4'10)

T

A (4'18)

Musical notation for measures 116-120. The piece is in 6/8 time. Measure 116 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth notes and triplets, and a bass line with eighth notes. Measure 117 continues the melodic line with a triplet. Measure 118 has a change to 7/8 time. Measure 119 returns to 6/8 time. Measure 120 has a change to 7/8 time.

B (4'30)

Musical notation for measures 121-124. Measure 121 has a change to 7/8 time. Measure 122 has a change to 4/4 time. Measure 123 has a change to 3/8 time. Measure 124 has a change to 4/4 time.

Musical notation for measures 125-128. Measure 125 has a change to 3/8 time. Measure 126 has a change to 4/4 time. Measure 127 has a change to 3/8 time. Measure 128 has a change to 4/4 time.

C (4'42)

Musical notation for measures 129-132. Measure 129 has a change to 3/8 time. Measure 130 has a change to 6/8 time. Measure 131 has a change to 7/8 time. Measure 132 has a change to 6/8 time.

Musical notation for measures 133-135. Measure 133 has a change to 7/8 time. Measure 134 has a change to 6/8 time. Measure 135 has a change to 7/8 time.

A' (4'55)

Musical notation for measures 136-139. Measure 136 has a change to 6/8 time. Measure 137 has a change to 4/4 time. Measure 138 has a change to 6/8 time. Measure 139 has a change to 6/8 time.

D (5'02)

Musical notation for measures 140-144. Measure 140 has a change to 6/8 time. Measure 141 has a change to 6/8 time. Measure 142 has a change to 6/8 time. Measure 143 has a change to 4/4 time. Measure 144 has a change to 6/8 time.

Musical notation for measures 145-147. Measure 145 has a change to 6/8 time. Measure 146 has a change to 6/8 time. Measure 147 has a change to 6/8 time.

Musical notation for measures 148-151. Measure 148 has a change to 6/8 time. Measure 149 has a change to 6/8 time. Measure 150 has a change to 6/8 time. Measure 151 has a change to 6/8 time.

Metropolis-Part 1

151

Musical staff 151: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various articulations including accents and slurs. A circled 'x' is placed above the first note.

154

Musical staff 154: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various articulations including accents and slurs.

157

Musical staff 157: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various articulations including accents and slurs. A circled 'x' is placed above the first note. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

E (5'35)

161

Musical staff 161: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various articulations including accents and slurs. A circled 'x' is placed above the first note. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

F (5'50)

166

Musical staff 166: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various articulations including accents and slurs. A circled 'x' is placed above the first note. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

170

Musical staff 170: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various articulations including accents and slurs. A circled 'x' is placed above the first note.

173

Musical staff 173: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various articulations including accents and slurs. A circled 'x' is placed above the first note.

176

Musical staff 176: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various articulations including accents and slurs. A circled 'x' is placed above the first note.

179

Musical staff 179: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with various articulations including accents and slurs. A circled 'x' is placed above the first note.

182

Musical staff 182: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are marked with an 'x' above them, indicating fretted notes. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

185

Musical staff 185: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are marked with an 'x' above them, indicating fretted notes. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

G (6'26)

188

Musical staff 188: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are marked with an 'x' above them, indicating fretted notes. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

192

Musical staff 192: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are marked with an 'x' above them, indicating fretted notes. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

197

Musical staff 197: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are marked with an 'x' above them, indicating fretted notes. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

202

Musical staff 202: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are marked with an 'x' above them, indicating fretted notes. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

207

Musical staff 207: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are marked with an 'x' above them, indicating fretted notes. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

G' (7'00)

212

Musical staff 212: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are marked with an 'x' above them, indicating fretted notes. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

216

Musical staff 216: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are marked with an 'x' above them, indicating fretted notes. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

Metropolis-Part 1

219

Musical staff 219: Treble clef, 9/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with rests. A 7/8 time signature change occurs at the end of the first measure.

222

Musical staff 222: Treble clef, 7/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with rests.

225

Musical staff 225: Treble clef, 12/8 time signature. A tempo marking $\text{♩} = 194$ is present above the staff. A box labeled "H (7'23)" is positioned above the staff. The staff contains eighth notes with asterisks and some notes with circles above them.

228

Musical staff 228: Treble clef, 9/8 time signature. The staff contains eighth notes with asterisks and some notes with circles above them.

231

Musical staff 231: Treble clef, 9/8 time signature. The staff contains eighth notes with asterisks and some notes with circles above them.

235

Musical staff 235: Treble clef, 7/8 time signature. The staff contains eighth notes with asterisks and some notes with circles above them.

240

Musical staff 240: Treble clef, 7/8 time signature. The staff contains eighth notes with asterisks and some notes with circles above them.

244

Musical staff 244: Treble clef, 7/8 time signature. The staff contains eighth notes with asterisks and some notes with circles above them.

248

Musical staff 248: Treble clef, 7/8 time signature. The staff contains eighth notes with asterisks and some notes with circles above them.

Musical score for guitar, measures 253-259. The score is written on two staves. Measure 253 is marked with a '3' and contains a triplet of eighth notes. Measure 254 is marked with a '3' and contains a triplet of eighth notes. Measure 255 is marked with a '3' and contains a triplet of eighth notes. Measure 256 is marked with a '3' and contains a triplet of eighth notes. Measure 257 is marked with a '3' and contains a triplet of eighth notes. Measure 258 is marked with a '3' and contains a triplet of eighth notes. Measure 259 is marked with a '3' and contains a triplet of eighth notes. A box labeled 'T (8'03)' is placed above measure 259. A tempo marking of 120 is placed above measure 259. The score includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and accents.

Annexe n° 5 : Dream Theater – « Metropolis Part 1 » - Solo Basse

E (5'35)

F#madd11 ↓
 Gsus4 ↓
 Asus4 ↓
 Bsus4 ↓
 F#m

(↓ = R.H. Tapping)
 (↑ = L.H. Tapping)

N.B. : Dans le morceau, la note finale du solo de basse dure 2 mesures (ainsi cela fait bien 8 mesures).

Glossaire

Pour des notions qui ne seraient pas présentes ici, ou pour avoir plus de précisions sur certains des termes présentés ici, se référer à l'Index.

- *Bend* : Technique consistant à augmenter la hauteur d'une note en poussant ou tirant une corde le long d'une frette grâce à un mouvement vertical effectué par les doigts du guitariste sur le manche de son instrument.

- *Blast-beat* : Technique utilisée à la batterie et consistant en une alternance rapide de coups de grosse-caisse et de caisse-claire au nombre régulier ou non, des toms et cymbales pouvant être insérés dans ce déluge de notes. L'effet produit donne un *break* (cf. Infra) dense et énergique qui peut permettre par exemple de relancer sur une partie plus posée rythmiquement tel un refrain.

- *Break* : Roulement de toms servant la plupart du temps de transition entre deux parties d'un même morceau.

- *Clave* : Tournerie rythmique sous forme d'*ostinato* (cf. Infra) consistant à jouer une même formule *ad libitum*. Ce terme est plus fréquemment employé pour des rythmiques latino-américaines jouées par des instruments de percussions digitaux (c'est-à-dire joués par les doigts : bongos, congas, etc.), lesquelles sont soutenues par des claves plus ou moins variées (c'est-à-dire dont les accents sont alors déplacés). Une clave peut être jouée à la batterie (comme dans notre exemple), dans ce cas le batteur utilise souvent les autres éléments de sa batterie à disposition pour l'enrichir, et ainsi lui donner de nouvelles couleurs sonores.

- *Click* : Système permettant au batteur d'avoir un métronome dans son retour (en portant un casque à cet effet sur ses oreilles), cela lui permet d'affiner la précision de son tempo et est utile lors d'un enregistrement studio pour donner une base rythmique solide sur laquelle les autres instrumentistes pourront se poser.

- *Concept-album* : « Le concept-album, en somme, c'est l'unité du disque autour d'une seule thématique dont les subdivisions (morceaux ou chansons) sont autant de volets ou d'étapes suivant que le concept-album se rapproche de la fresque ou de la narration. »

- *Corpsepaint* : « La peinture cadavérique réintroduite par Euronymous. Se farder la face de blanc crayeux et autour des yeux et de la bouche noircir au corbeau en inventant un graphisme personnel. Une pratique de chevaliers d'Ordres : Teutoniques, mais aussi castillans et scandinaves, qui se badigeonnaient ainsi avant les combats pour défier la mort en mimant la tête du cadavre qu'ils allaient devenir au cours de ladite bataille. », in Frédérick Martin, *Eunolie – Conditions d'émergence du Black Metal*, *op. cit.*, p. 195.

- *Crossover* : Comme le nom l'indique, ce terme désigne dans notre contexte un "croisement" de plusieurs styles musicaux. Le terme de *Fusion* qui désigne sensiblement la même chose est parfois utilisé comme synonyme. En ce qui concerne le Métal, les principales influences *crossover* sont le Rap et le Punk.

- *Crunch* : Légère distorsion (*cf. distorsion* dans l'Index)

- *Delay* (ou Délai) : Effet numérique ou analogique simulant un écho paramétrable (définition empruntée à Matthieu Metzger, *op. cit.*, p. 122)

- *Double-pédale* (concernant la **batterie**) : Le jeu de double-pédale consiste tout simplement à avoir une pédale de grosse-caisse à chaque pied : soit avec deux grosses-caisses différentes, soit sur une seule ; dans ce dernier cas les deux battes de la double-pédale sont situées l'une à côté de l'autre et frappent la même peau de grosse caisse, la batte de gauche étant actionnée à distance par une pédale située près du charleston. L'utilisation de deux grosses-caisses, s'il permet un meilleur équilibre du corps et du jeu, fait aussi partie de l'image hiératique du genre, deux grosses-caisses fournissant sur scène un visuel plus imposant. Outre l'aspect visuel, le jeu de double-pédale permet surtout d'effectuer des parties rapides qu'il ne serait pas possible de réaliser avec un seul pied.

- *Fade-out* : Effet souvent utilisé en fin de morceau, les musiciens continuant à jouer de manière normale tandis que le volume du son diminue progressivement.

- *Fill* : Terme usité plus principalement dans le Jazz ou le Rock et désignant à la batterie des *breaks* de "remplissage" plus ou moins improvisés.

- *Flanger* : Pour faire simple, c'est un effet qui donne l'impression que le son tourne sur lui-même (et au niveau de la couleur sonore en elle-même, il est souvent comparé au bruit d'un avion qui s'approcherait et s'éloignerait, ce qui peut en donner une certaine idée).

- *Fusion* : Cf. *Crossover*

- *Ghost-notes* : Littéralement des « notes fantômes », ou autrement dit des coups joués *pianissimo*.

- *Groove / groovy* : Terme difficile à définir tout comme le *swing* en Jazz. Voici une définition convenable trouvée sur le site <http://www.batteurland.com/> : « Rythme de batterie, ou tournerie. Qualifie également une pulsation très entraînante, plutôt binaire en opposition avec le swing, ternaire. Employé pour dire que le morceau balance, tourne bien. En adjectif, désigne une interprétation funky. »

- *Guitar-hero* : Terme désignant les guitaristes virtuoses développant l'aspect technique sur leur instrument (Joe Satriani, Steve Vai, Yngwie Malmsteen par exemple dans le Métal).

- *Mainstream* : En français, le courant principal, dominant : désigne par extension les groupes de Métal qui sont plus particulièrement exposés dans les médias et qui par ce fait sont désignés comme plus "commerciaux" (leurs ventes d'albums étant plus élevées).

- *Métalleux* : Le terme *métalleux* est ce que le nom *rocker* est au Rock. En somme, il désigne l'amateur de musique métal.

- *Moulin* (ou *Paradiddle*) : Système d'alternance main gauche / main droite joué le plus souvent sur la caisse-claire de la batterie (avec ou sans accents) et pouvant être étendu au reste de celle-ci (grosse-caisse, toms, etc.)

- *Ostinato* : Tout simplement une figure rythmique répétitive.

- *Palm-mutting* : Technique consistant à étouffer les cordes de la guitare avec la paume de la main droite au niveau du chevalet. (Indiquer "P.M." dans les partitions de guitare). Cela donne pour effet un son percussif et sans résonance (l'introduction du morceau « Enter Sandman » de METALLICA – après le passage en son *clair* –, *Black album* (1991), en est un bon exemple).

- *Pattern* : Motif rythmique joué à la batterie.

- *Riff* : Terme principalement utilisé dans le Rock et désignant un thème (ou motif) principal (mélodique ou rythmique) qui réapparaît régulièrement au cours d'un même morceau (par exemple, le célèbre *riff* de « Smoke on the water » de DEEP PURPLE).

- *Saturation* : Distorsion importante, jouée à fort volume.

- *Slap* : Technique utilisée à la basse et consistant en un jeu percussif des cordes (principalement avec le pouce et l'index).

- *Tapping* : Technique principalement effectuée à la guitare électrique et consistant en un mode de jeu percussif des cordes. (Cf. aussi l'Index)

- *Trigger* : Capteurs que l'on dispose sur la batterie et qui déclenchent lors de la frappe un son pré-enregistré, et ainsi totalement maîtrisé.

- *Triton* : Intervalle de quarte augmentée, considéré comme dissonant dans la musique tonale (par exemple mi – sib, relativement utilisé dans le Métal).

- *Wah-wah* (pédale) : Couplée à une guitare électrique, cette pédale en modifie les fréquences et donne ainsi un effet similaire à son nom (*Wah-wah*). Le morceau « Voodoo Chile » de Jimi Hendrix en est un bon exemple d'utilisation, ou plus récemment « Bulls on Parade » de RAGE AGAINST THE MACHINE).

Bibliographie

- ALARY, Bertrand, *Hard et heavy*, Paris, J. Gaucher, 1985.
- ASSAYAS, Michka (dir.), *Dictionnaire du rock*, Paris, R. Laffont, 2000.
- BERGERET, Jean, *La violence fondamentale*, Paris, Dunod, coll. Psychismes, 1992.
- BLANCHET, Philippe, *Heavy Metal Story*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.
- CASTANET, Pierre-Albert, *Tout est bruit pour qui a peur (pour une histoire sociale du son sale)*, Paris, Michel de Maule, 1999.
- COUDREAU, Fabrice, *Deux conceptions opposées de la création musicale au XXème siècle à travers la rencontre Boulez-Zappa*, Mémoire de Maîtrise de Musique, sous la direction de Ivanka Stoïanova, Université de Saint-Denis, Paris VIII, Année 1998-1999.
- DISTER, Alain, *L'âge du rock*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes, n° 160, 1992.
- ELEKES, Laszlo, *Du corps sans organes au Post-Rock : (des propositions de Gilles Deleuze et Félix Guattari présentées dans le chapitre de "Mille plateaux" - comment se faire un corps sans organes ?- à l'idée d'une Post Rock Attitude dans l'art contemporain)*, Mémoire de Maîtrise d'Arts plastiques (dir. : Jean-Claude Moineau), Université Paris 8, 2000.
- GOURDON, Anne-Marie (dir.), *Le rock : aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS, coll. Arts du spectacle, 1994.
- GREEN, Anne-Marie (dir.), *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, Série Musiques et Champ Social, 1997.
- HEIN, Fabien, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal : histoire, cultures et pratiquants*, Paris, Mélanie Séteun/Irma, coll. Musique et société, 2003.
- HERSENT, Jean-François, *Musique rock, pratiques et représentations culturelles de jeunes scolaires de la région parisienne*, Thèse 3^e cycle, Sociologie, Université Paris 8, 1986.
- *Histoires de violence* (ouvrage collectif), in La lettre du Grape, n° 38, 1999.
- MAFFESOLI, Michel, *Essais sur la violence : banale et fondatrice*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. Sociologies au quotidien, 1984.
- MARTIN, Frédéric, *Eunolie – Conditions d'émergence du Black Metal*, Paris, Musica Falsa, 2003.

- METOIS, Matthieu, *Le Rock Progressif entre 1967 et 1976 : Développement et Innovations Musicales*, Mémoire de Maîtrise de Musique (dir. : M. AUBIGNY Benoît), Université de Poitiers, UFR Sciences Humaines et Arts, 2003.
- METZGER, Matthieu, *Meshuggah : Une formation de Métal atypique. Esthétique et technique de composition*, Mémoire de Maîtrise de Musique (dir. : M. AUBIGNY Benoît), Université de Poitiers, UFR Sciences Humaines et Arts, 2003.
→ Disponible intégralement à l'adresse Internet suivante :
<http://www.matthieu-metzger.fr.st/> (dans la section « Recherches sur Meshuggah et Projets à venir »)
- MICHAUD, Yves, *La violence*, Paris, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1999 (5^e édition).
- MICHEL, Philippe, « Le jazz ou la musique d'après la musique », in *Musique et mémoire*, Paris, Ed. L'Harmattan, coll. Arts 8, 2003.
- MIGNON Patrick & HENNION Antoine (dir.), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, coll. Vibrations, 1991.
- MOCH, Annie, *La sourde oreille - Grandir dans le bruit*, Privat, coll. Epoque, 1985.
- Musurgia (collectif), *L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap*, vol. V, n° 2, Paris, Eska, 1998.
- Musurgia (collectif), *Musiques populaires modernes*, vol. IX, n° 2, Paris, Eska, 2002.
- MUZET, Alain, *Le bruit*, Flammarion, coll. Dominos, 1999.
- OSATO, Toshiharu, *La musique non-sérieuse*, Mémoire de DEA de Musicologie, sous la direction de Daniel Charles, Université de Saint-Denis, Paris VIII, Année 1988-1989.
- PICART, Hervé, GASSIAN, Claude, *Guitar Héros*, Paris, J. Grancher, 1983.
- PICART, Hervé, *L'après-midi des fauves*, Woignarue, Vague Verte, coll. Mosaïque, 1995.
- PICART, Hervé, *The Hard-Rock (Tome 1)*, Paris, J. Grancher, 1980.
- PICART, Hervé, LEGRAS, Jean-Yves, *The Hard Rock (Tome 2)*, Paris, J. Grancher, 1982.
- PINSARD, Nicolas, *Imitation-filiation dans l'espace musical rock – A day in the life (1967) et Bohemian rhapsody (1975)*, Mémoire de DEA de Musicologie, sous la direction de Horacio Vaggione, Université de Saint-Denis, Paris VIII, 2001.
- PIRLOT, Gérard, *Violences et souffrances à l'adolescence*, Paris, L'Harmattan, coll. Psycho-Logiques, 2001.

- RAYNAL, Charles, *Une investigation interprétative des musiques de jazz et des musiques de rock : des contributions culturelles de la musique populaire contemporaine*, Thèse doctorat, Musique, Paris 8, 1989.
- RICARD, Bertrand, *Rites, code et culture rock - un art de vivre communautaire*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2000.
- ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Gallimard, 1980.
- SECA, Jean-Marie, *Vocations rock - l'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. Psychologie sociale, 1988.
- SIBONY, Daniel, *Violence*, Paris, Ed. du Seuil, 1998.
- WALSER, Robert, *Running with the Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, coll. Music/Culture, 1993.
- WEINSTEIN, Deena, *Heavy Metal : The music and its culture*, New York, Da Capo Press, 2000 (1ère éd.: 1991).
- ZELLNER William, *Countercultures / A Sociological Analysis*, New York, St. Martin's Press, 1995.

Sites Internet

Nous ne mentionnons ici que les sites auxquels nous avons fait plusieurs fois référence au cours de notre mémoire.

<http://membres.lycos.fr/ericlestrade/>

<http://metalartwork.free.fr/>

<http://www.musikmania.net/>

<http://www.darklyrics.com/>

<http://www.matthieu-metzger.fr.st/>

Discographie

Nomenclature : NOM DU GROUPE, *nom de l'album*, Label, année d'édition.

- ANTAEUS, *De Principii Evangelikum*, Osmose, 2002.
- BLIND GUARDIAN, *Nightfall in Middle-Earth*, Virgin, 1998.
- BON JOVI, *Slippery when wet*, Mercury, 1986.
- CANNIBAL CORPSE, *Butchered at Birth*, Metal Blade records, 1991.
- CANNIBAL CORPSE, *Vile*, Metal Blade records, 1996.
- DIMMU BORGIR, *Enthroned Darkness Triumphant*, Nuclear Blast records, 1997.
- DREAM THEATER, *Images and Words*, Atco, 1992.
- DREAM THEATER, *Metropolis Pt. 2 – Scenes from a memory*, Elektra, 1999.
- EMERSON, LAKE AND PALMER (ELP), *Pictures at an Exhibition*, Castle Rock (Island), 1971.
- FORNICATION (Split CD with EGREGOR), *Open the Gate of Death*, ?, 2001.
- Freddie Mercury and Montserrat Caballe, *Barcelona*, Polydor, 1988.
- IMMORTAL, *Pure Holocaust*, Osmose, 1993.
- JUDAS PRIEST, *Turbo*, Columbia, 1986.
- KORN, *Korn*, Epic/Immortal, 1994.
- KORN, *Follow the leader*, Immortal, 1998.
- MANOWAR, *Kings of Metal*, Atlantic, 1988.
- METALLICA, *Kill'em all*, Vertigo, 1983.
- MORBID ANGEL, *Altars of Madness*, Earache records, 1989.
- MORBID ANGEL, *Blessed are the sick*, Earache records, 1991.
- PINK FLOYD, *The Wall*, EMI/Harvest, 1979.

- POISON, *Open up and say...Ahh!*, Enigma/Capitol,1988.
- QUEENSRÿCHE, *Operation Mindcrime*, EMI, 1988.
- RHAPSODY, *Symphony of Enchanted Lands*, LMP,1998.
- SLAYER, *Diabolus in musica*, American recordings,1998.
- SLIPKNOT, *Slipknot*, Roadrunner records, 1999.
- SLIPKNOT, *Iowa*, Roadrunner records, 2001.
- SLIPKNOT, *Vol. 3 : The Subliminal Verses*, Roadrunner records, 2004.
- SOULFLY, *Prophecy*, Roadrunner records, 2004.
- SYMPHONY X, *The Divine Wings of Tragedy*, InsideOut, 1996.
- SYMPHONY X, *V – The new mythology suite*, EMI, 2000.
- VAN HALEN, *Van halen*, Warner Bros,1978.
- VENOM, *Black Metal*, Sanctuary records,1982.
- YNGWIE MALMSTEEN’S RISING FORCE, *Odyssey*, Polydor,1988.

Films / Vidéos

- Rob Reiner, *This is Spinal Tap*, 1984. (Film)
- SLAYER, *Live intrusion*, American visuals, 1995 (Vidéo)
- BON JOVI, « Livin’ on a Prayer » (de l’album *Slippery when wet*, cf. [Discographie](#)) : Vidéo-clip
- POISON, « Nothin’ but a Good Time » (de l’album *Open up and say...Ahh!*, cf. [Discographie](#)) : Vidéo-clip

Table des figures

- Patterns rythmiques spécifiques aux genres Jazz, Rock et Métal	124
- Relevé des claves présentes dans le passage instrumental du morceau « Metropolis Part 1 » de DREAM THEATER (section H)	133

Table des illustrations

- Le groupe de Néo-metal KORN	71
- Le groupe de Black-metal IMMORTAL	72
- Exemples de pochettes d'albums	74-75
- Le Pentagramme inversé	76
- Le « Signe de la bête »	77

Index

Nomenclature :

- Nom de personne
- NOM DE GROUPE
- **Sous-genres du Métal**
- Autres genres musicaux
- *Notions diverses*

A

ABORYM, 55
 ABRUPTUM, 55
 AC/DC, 23
 ADAGIO, 49, 139
 Allen Russen, 126
 ANOREXIA NERVOSA, 49
 ANTAEUS, 89, 170
 Araya Tom, 55
 ARKHON INFAUSTUS, 53
 ARTSONIC, 49
 Azagthoth Trey, 94

B

Bach Jean-Sébastien, 13, 59, 137
 BAD BRAINS, 30
 BEATLES (THE), 27, 53
 Beethoven Ludwig van, 137
Bend, 20, 117, 121, 163
 Bergeret Jean, 62, 67
 Berio Luciano, 11
 Biafra Jello, 30
 BLACK FLAG, 30
 BLACK SABBATH, 19, 21, 27, 29, 53, 136
 BLACK WIDOW, 29

Black-metal, 11, 20, 23, 28, 30, 49, 50, 53, 55, 64, 71, 72, 75, 76, 79, 80, 88, 89, 91, 100, 125, 126, 142, 143, 172
 Blackmore Ritchie, 137
 Blanchot Maurice, 42
Blast-beat, 125, 163
 BLIND GUARDIAN, 82, 84, 170
 Blues, 19, 20, 21, 26, 41, 52, 120, 125, 137
 BODYCOUNT, 26, 80
 BON JOVI, 48, 109, 110, 111, 170, 171
 Bonfire Mars, 22
 Boorman John, 81
 Bowie David, 111
 Branagh Kenneth, 96
Break, 125, 129, 130, 135, 163, 165
 Burroughs William, 22
 Burton Cliff, 122
 BURZUM, 29

C

Caballe Montserrat, 136, 170
 Cage John, 11
 CANNIBAL CORPSE, 74, 92, 106, 170

CARNIVAL IN COAL, 80
 Castanet Pierre-Albert, 19, 26, 56, 57, 58, 60, 61
 CHAOSTAR, 139
 Classique, 15, 19, 20, 24, 49, 58, 83, 95, 96, 135, 136, 137, 140, 143
Clave, 132, 133, 134, 163, 172
Click, 123, 163
 Coleman Steve, 42
 Collignon Médéric, 3, 144
Concept-album, 96, 97, 133, 164
 Cooper Alice, 78
 CORONER, 128
Corpsepaint, 29, 71, 164
 Cowell Henry, 58
 CRADLE OF FILTH, 126
 CRIMSON GLORY, 125
Crossover / Fusion, 26, 55, 71, 73, 81, 122, 136, 140, 164, 165
 Crowley Aleister, 52, 53
Crunch, 118, 164
 CYNIC, 122, 128

D

DARKTHRONE, 55, 127
 Davis Jonathan, 85

Dead, 29, 30, 96
 DEAD KENNEDYS, 30
 DEATH SS, 55
Death-metal, 20, 24, 71,
 74, 81, 91, 93, 106,
 113, 119, 124, 126, 142
 DEEP PURPLE, 19, 137,
 166
 DEICIDE, 53, 67, 125
Delay, 121, 164
 DIMMU BORGIR, 88, 170
 Dio Ronnie James, 137
 Disco, 48, 80
Distorsion, 108, 116, 118,
 119, 120, 126, 164, 166
 DOKKEN, 111
Doom-metal, 24, 106
Double-pédale, 122, 124,
 164
 DREAM THEATER, 14, 95,
 96, 97, 106, 122, 128,
 129, 134, 135, 149,
 155, 161, 170, 172
 Ducret Marc, 144
 Duncan Robert, 38

E

ELEND, 139
 EMERSON LAKE &
 PALMER (E.L.P.), 136,
 170
 EMPALOT, 80
 ENSLAVED, 31
 EPHEL DUATH, 135
 Euronymous, 29, 71, 164

F

Fade-out, 110, 164
 FANTOMAS, 42
Fill, 130, 165
Flanger, 121, 165
 Folk, 24, 41
 FORNICATION, 90, 170
 Forté Stéphane, 49
 Freud Sigmund, 46

G

Gandhi, 55
Glam-metal, 23, 29, 111,
 113, 142
 Goebbels, 55
 Gore Albert, 39
 Gore Tipper, 39
 Gorecki Henryk Mikolaj,
 139
Gothic-metal, 23
 Gourdon Anne-Marie, 73,
 116, 167
 Green Anne-Marie, 167
Grindcore, 24
 GRONIBARD, 80
Groove, 129, 165
Groovy, 122, 165
Guitar-hero, 106, 128,
 165

H

Halford Rob, 25, 40, 125
 Hanneman Jeff, 55
Hardcore, 28, 30, 47,
 64, 102, 104, 135
Hard-rock, 19, 20, 21,
 23, 24, 26, 28, 30, 35,
 48, 54, 112, 128
Headbanging, 60, 103,
 104, 105, 106, 107
Heavy-metal, 19, 20, 21,
 22, 23, 24, 26, 28, 30,
 34, 35, 38, 39, 48, 54,
 56, 71, 74, 77, 81, 109,
 111, 113, 128
 Hein Fabien, 18, 19, 20,
 21, 24, 25, 26, 28, 29,
 30, 35, 36, 39, 40, 41,
 43, 47, 51, 52, 53, 54,
 55, 64, 65, 66, 72, 73,
 74, 77, 78, 79, 80, 81,
 85, 88, 91, 95, 99, 100,
 102, 103, 107, 117,
 124, 125, 128, 147
 Hell's Angels, 71
 Hendrix Jimi, 117, 121,
 128, 138, 166
 Hennion Antoine, 168

Himmler, 55
 Hopper Dennis, 22
 Hredimarr Rose, 49, 50
 Hurel Philippe, 11

I

IMMORTAL, 71, 72, 75,
 170, 172
 IRON MAIDEN, 23, 49, 66,
 71

J

Jazz, 3, 11, 12, 24, 41,
 42, 65, 95, 122, 123,
 130, 131, 135, 136,
 144, 165, 168, 169, 172
 Johnson Robert, 52
 JUDAS PRIEST, 23, 25, 39,
 40, 42, 48, 52, 66, 71,
 125, 170
Jump, 102, 106

K

*KDS (Karate Dance
 Style)*, 102, 106
 Kilminster Lemmy, 55,
 125
 KISS, 54
 KORN, 72, 75, 85, 87, 99,
 117, 170, 172

L

L. L. de Mars, 11
 Lachenmann Helmut, 58
 Lavey Anton, 53, 76
 Lecomte Frédéric, 26, 54
 LED ZEPPELIN, 19, 20, 21,
 27, 40, 52, 121, 128,
 136
 Lestrade Eric, 24, 28, 145
 Ligeti György, 139
 LIMP BIZKIT, 49
Lite-metal, 23, 48, 51,
 109, 142
 LOFOFORA, 55
 Lombardo Dave, 55

Lovecraft H. P., 93, 94

M

Maffesoli Michel, 61, 62, 63, 64, 65, 66
Mainstream, 47, 79, 135, 165
 Malmsteen Yngwie, 106, 137, 165, 171
 Malone Sean, 122
 MANOWAR, 56, 73, 82, 170
 Marilyn Manson, 40, 67, 78
 Martin Frédérick, 11, 29, 31, 71, 88, 89, 91, 126, 127, 144, 164, 169
 MASS HYSTERIA, 88
 MEGADETH, 23
 MEKONG DELTA, 128
 Mercury Freddie, 136, 170
 MESHUGGAH, 21, 42, 119, 135, 168
Métal-crossover, 55, 73, 122
Métal-industriel, 123
Métallex, 26, 32, 36, 50, 51, 53, 73, 112, 137, 165
 METALLICA, 23, 48, 94, 122, 166, 170
Métal-progressif, 19, 31, 81, 95, 96, 106, 117, 122, 128, 131, 134, 136
Métal-symphonique, 31, 81, 84, 117, 126
 Métois Matthieu, 9, 13
 Metzger Matthieu, 11, 13, 21, 22, 25, 28, 53, 80, 91, 118, 119, 120, 121, 123, 126, 127, 135, 164
 MICHAEL SHENKER GROUP, 44
 Michaud Yves, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68
 Michel Philippe, 42
 Mignon Patrick, 12
 Milius John, 81

Moch Annie, 57, 58, 59, 60, 61
 MORBID ANGEL, 93, 94, 95, 170
Mosh, 31
 MÖTLEY CRÜE, 112
 MOTÖRHEAD, 55, 125
Moulin (Paradiddle), 132, 165
 Moussorgski Modest, 136
 Mozart Wolfgang
 Amadeus, 59, 140
 Muzet Alain, 56, 57, 59, 60, 61
 Myung John, 122

N

Nécronomicon, 93, 94
Néo-classique, 19, 136, 139, 142
Néo-metal, 49, 50, 71, 72, 73, 75, 79, 81, 84, 85, 87, 88, 106, 139, 172
 Nietzsche Friedrich, 11, 25
 Nugent Ted, 44, 56
Nu-metal, 49
NWOBHM, 23, 71

O

ONEYED JACK, 55
 Orwell George, 96
 Osbourne Ozzy, 20, 21, 44, 121, 128
Ostinato, 123, 130, 131, 133, 134, 163, 165

P

Paganini Niccolo, 137
 Page Jimmy, 52, 121, 128
Palm-mutting, 20, 121, 166
 PANTERA, 49
Pattern, 123, 132, 134, 166, 172
 Patton Mike, 126

Penderecki Krzysztof, 139
Pentagramme, 76, 172
 Pesson Gérard, 58
 Picart Hervé, 137
 PINK FLOYD, 96, 170
 Pirlot Gérard, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71
Pit, 102, 103, 104
 PITCHSHIFTER, 48
 PLACEBO, 111
Pogo, 14, 60, 63, 65, 67, 102, 104, 106, 107
 POISON, 112, 171
 Portnoy Mike, 129, 134
Power-chord, 108, 118, 119, 121, 129, 131
Power-metal Européen, 81, 83, 84, 96
 PRMC, 39, 47, 67
 Punk, 30, 35, 125, 141, 164

Q

QUEEN, 19, 40, 136
 QUEENSRÛCHE, 67, 96, 126, 171

R

RAGE AGAINST THE MACHINE, 26, 80, 166
 Rap, 12, 18, 24, 37, 38, 39, 127, 164, 167, 168
 Ravel Maurice, 58
 Reggae, 48, 73, 107
 Reich Steve, 42
 Reiner Rob, 77, 171
 RHAPSODY, 83, 136, 139, 171
 Rhoads Randy, 20, 121, 128
 Ricard Bertrand, 70, 78, 105
Riff, 20, 49, 83, 119, 130, 131, 166
 Robinson Ross, 49
 Rock, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26,

27, 28, 30, 33, 35, 37,
38, 39, 40, 41, 44, 47,
48, 51, 52, 54, 55, 56,
60, 63, 64, 70, 73, 78,
79, 80, 94, 95, 105,
111, 112, 116, 117,
118, 120, 121, 122,
123, 127, 128, 130,
131, 134, 136, 138,
141, 165, 166, 167,
168, 169, 170, 172
Rock-progressive, 13, 95,
122, 136
ROLLING STONES, 40, 52,
53
Romitelli Fausto, 12
Rouget Gilbert, 104, 105
Russolo Luigi, 58

S

SACRED REICH, 55
Sade (Marquis de), 42, 91
Saturation, 118, 126, 166
SAVIOUR MACHINE, 54
Schaeffer Pierre, 58
SCORPIONS, 23
Seca Jean-Marie, 70, 79,
105, 106
SEPULTURA, 35
SEX PISTOLS, 55
Shore Howard, 83
Sibony Daniel, 62, 63, 65,
125
Sid Vicious, 55
Simmons Gene, 54
Siouxsie, 55
SIOUXSIE & THE
BANSHEES, 55
Slam, 103
Slamdancing, 30, 102

Slap, 122, 166
SLAYER, 23, 55, 63, 119,
171
SLIPKNOT, 85, 87, 135,
171
SOULFLY, 48, 171
Stage-diving, 103
Stanley Paul, 54
STEPPENWOLF, 22
Straight-edge, 30
Stravinsky Igor, 139
STRYPER, 54
Stuessy joe, 40
SUICIDAL TENDENCIES,
122
SYMPHONY X, 77, 96,
126, 139, 171
SYSTEM OF A DOWN, 26,
80

T

Tapping, 118, 120, 121,
122, 129, 130, 138, 166
Tate Geoff, 126
Techno, 12, 18, 24, 39,
122, 127, 128, 167
Techno-thrash, 128
TEXTURES, 135
THE DILLINGER ESCAPE
PLAN, 135
THE WHO, 52
Thrash-metal, 23, 48, 51,
128
Tolkien J.R.R., 81, 82
TOOL, 42, 67
Trigger, 123, 134, 166
Triton, 118, 119, 166
Trujillo Robert, 122
TRUST, 54
TWISTED SISTER, 112

V

VAN HALEN, 44, 74, 75,
120, 121, 138, 171
Van Halen Eddie, 120,
121, 138
VENOM, 29, 171
Verdi Giuseppe, 58
Vikernes Varg (alias le
Comte Grishnackh), 29
Vincent David, 93
Vivaldi Antonio, 137

W

Wagner Richard, 58, 140
Wah-wah (pédale), 116,
121, 166
Walser Robert, 18, 19, 21,
22, 23, 25, 32, 36, 37,
38, 39, 40, 41, 43, 46,
47, 65, 66, 73, 74, 77,
80, 99, 100, 108, 109,
110, 111, 112, 113,
121, 123, 126, 138,
139, 140
Weinstein Deena, 19, 21,
22, 23, 25, 27, 32, 34,
35, 36, 41, 43, 45, 46,
48, 51, 53, 72, 73, 77,
78, 79, 80, 99, 100,
107, 109, 125, 126, 127
White-metal, 54, 142,
143

Z

Zimmer Hans, 83

Table des matières

Remerciements	9
Introduction	11

PARTIE I

Le Métal : Présentation d'un genre musical particulier

A) <u>L'Émergence du Métal</u>	18
1- Éléments de définition générale	19
2- Contexte social, politique, économique	26
B) <u>Le monde du Métal et sa représentation</u>	32
1- Portrait des acteurs du milieu Métal	32
2- Le Métal : une musique populaire dénigrée ?	37
3- ... Mais soutenu par une communauté soudée	44
4- Le Métal : une représentation musicale et sociale menaçante ?	50
C) <u>Notes sur le bruit et la violence</u>	56
1- Le Bruit	57
2- La Violence	61

PARTIE II

Etude des aspects extra-musicaux relatifs au Métal

A) <u>Le visuel</u>	70
1- Les codes de l'apparence	70
2- Deux symboles récurrents de l'imagerie Métal	76
3- Conclusion	77
B) <u>Les thématiques – les textes</u>	79
1- L'Heroïc-fantasy & le Power-metal européen	81
2- L'introspection & le Néo-metal	84
3- L'occulte & le Black-metal	88
4- L'horreur & le Death-metal	91
5- L'onirique & le Métal-progressif	95
6- Conclusion	99
C) <u>La musique et le corps</u>	101
1- Pratiques gestuelles dans le Métal	101
2- Synthèse & réflexion	104
D) <u>Métal et ambiguïté de l'identité sexuelle</u>	107
1- L'Emphase de la masculinité dans le Métal	108
2- Une forme de Métal adoucie	109

3- L'androgynie comme jeu de l'identité sexuelle	111
---	-----

PARTIE III

Analyse de quelques aspects musicaux

A) <u>Sur les instruments et le son</u>	116
1- La guitare	117
2- La basse	121
3- La batterie	122
4- La voix	125
5- Tentative de définition du « son » Métal	127
B) <u>Analyse musicale : l'émancipation rythmique dans le Métal</u>	128
1- Dream Theater – « Metropolis Part. 1 » – Passage instrumental	129
2- Conclusion	134
C) <u>Un héritage particulier : la musique « Classique »</u>	136
 Conclusion	 141
 Annexes :	
1. <i>History of Metal</i> / Eric Lestrade	145
2. <i>Arbre phylogénétique du Métal</i> / Fabien Hein	147
3. Dream Theater – « Metropolis Part 1 » - Partition Guitare	149

4. Dream Theater – « Metropolis Part 1 » - Partition Batterie	155
5. Dream Theater – « Metropolis Part 1 » - Solo Basse	161
Glossaire	163
Bibliographie	167
Sites Internet	169
Discographie	170
Films / Vidéos	171
Table des figures	172
Table des illustrations	172
Index	173
Table des matières	177