

MATHIEU DUMONT

**L'INFLUENCE DU *BLACK METAL* SUR  
LA COMPOSITION DE QUATRE ŒUVRES  
MUSICALES ORIGINALES**

**Tome I**  
Texte

Mémoire présenté  
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval  
dans le cadre du programme de maîtrise en musique  
pour l'obtention du grade de Maître en musique (M. Mus.)

FACULTÉ DE MUSIQUE  
UNIVERSITÉ LAVAL  
QUÉBEC

2011



## RÉSUMÉ

Ce mémoire traite globalement de l'influence de la musique populaire sur la création de nouvelles musiques d'art, et plus spécifiquement de l'influence du *true norwegian black metal* (TNBM) sur quatre de mes compositions récentes. Dans la première partie du chapitre I, nous exposons les aspects musicaux et extramusicaux des principales périodes du *black metal* afin de bien comprendre la genèse du TNBM. Dans la seconde partie du chapitre I, nous abordons spécifiquement le TNBM de la même façon. Dans le chapitre II, nous démontrons concrètement, à l'aide de plusieurs exemples, les modes d'influence des musiques du TNBM sur les quatre musiques à l'étude. Ces types d'influence sont au nombre de cinq : les caractères propres au TNBM, ses caractéristiques structurelles, les techniques d'écriture employées, la gestion des hauteurs et les techniques instrumentales typiques. Je dresse un portrait sommaire en conclusion des enjeux importants de ma musique à venir : la musique de timbre et l'accessibilité de la musique d'art à un large public.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iii
Table des matières	iv
Liste des tableaux	vii
Liste des exemples	viii
Introduction	1
A. Le mélange des styles	2
B. Le <i>true norwegian black metal</i>	6
Chapitre 1	
1.1 Le développement global du <i>black metal</i>	8
1.1.1 <i>Black metal</i> embryonnaire : 1983-1988	8
1.1.1.1 Caractéristiques extramusicales du <i>black metal</i> embryonnaire	9
1.1.1.2 Caractéristiques musicales du <i>black metal</i> embryonnaire	10
1.1.2 <i>Black metal</i> primitiviste : 1988-1996	11
1.1.2.1 Caractéristiques extramusicales du <i>black metal</i> primitiviste	12
1.1.2.2 Caractéristiques musicales du <i>black metal</i> primitiviste	13
1.1.3 <i>Black metal</i> symphonique : 1994-2006	14
1.1.3.1 Caractéristiques extramusicales du <i>black metal</i> symphonique	15
1.1.3.2 Caractéristiques musicales du <i>black metal</i> symphonique	16
1.1.4 <i>Cyber black metal</i> : depuis 2002	17
1.1.4.1 Caractéristiques extramusicales du <i>cyber black metal</i>	18
1.1.4.2 Caractéristiques musicales du <i>cyber black metal</i>	19
1.2 Le <i>True Norwegian Black Metal</i>	20
1.2.1 Caractéristiques extramusicales du <i>TNBM</i>	20
1.2.2 Caractéristiques musicales du <i>TNBM</i>	24
1.2.3 Développement du <i>TNBM</i>	26

<b>Chapitre 2</b>	<b>28</b>
<b>2.1 Présentation des œuvres à l'étude</b>	<b>28</b>
2.1.1 <i>Putréfaction</i>	28
2.1.2 <i>The Five Adorations</i>	29
2.1.3 <i>Interjections</i>	30
2.1.4 <i>Nordic Landscapes</i>	31
<b>2.2 1<sup>er</sup> type d'influence : Les caractères propres au TNBM</b>	<b>32</b>
2.2.1 La nordicité	32
2.2.2 Le macabre	34
2.2.3 Le délire	35
2.2.4 Le satanisme	36
<b>2.3 2<sup>e</sup> type d'influence : Les caractéristiques structurelles</b>	<b>38</b>
2.3.1 Les variations de tempo	38
2.3.2 Les changements de texture	39
<b>2.4 3<sup>e</sup> type d'influence : Les techniques d'écriture</b>	<b>40</b>
2.4.1 Un patron mélodico-rythmique non évolutif	41
2.4.2 Un patron évoluant par déphasages temporels	42
2.4.3 Deux patrons simultanés évoluant par déphasages temporels différents.	43
<b>2.5 4<sup>e</sup> type d'influence : La gestion des hauteurs</b>	<b>44</b>
<b>2.6 5<sup>e</sup> type d'influence : Les techniques instrumentales</b>	<b>46</b>
2.6.1 Guitare : la distorsion	47
2.6.2 Guitare : le <i>tremolo picking</i>	47
2.6.3 Guitare : le <i>bend</i>	50
2.6.4 Guitare : le feedback	51
2.6.4.1 : Reproduction du feedback aux cordes	51
2.6.4.2 : Imitation du feedback par un instrument à vent	52
2.6.5 L'amalgame de plusieurs techniques instrumentales	53
2.6.6 Les techniques de la voix	55

<b>Conclusion</b>	57
A. Une nouvelle source d'inspiration : Sciarrino et la musique de timbre	57
B. Intéresser un plus large éventail d'auditeurs	58
<b>Annexe 1</b>	60
<b>Annexe 2</b>	61
<b>Annexe 3</b>	62
<b>Annexe 4</b>	63
<b>Bibliographie</b>	64
Monographies et ouvrages collectifs	64
Enregistrements vidéo	65
Source électronique	66
Discographie sélective	66

## LISTE DE TABLEAUX

Tableau 1 :	Généalogie des types de musiques métal.	2
Tableau 2 :	Forme de la pièce <i>Putréfaction</i> .	29
Tableau 3 :	Forme de la pièce <i>The Five Adorations</i> .	30
Tableau 4 :	Forme de la pièce <i>Interjections</i> .	31
Tableau 5 :	Forme de la pièce <i>Nordic Landscapes</i> .	31
Tableau 6 :	<i>The Five Adorations</i> , influence du poème sur la musique.	37
Tableau 7 :	Variation extrême et subit du tempo entre deux sections successives. Mayhem, <i>Freezing Moon</i> (1993).	39
Tableau 8 :	Variations de tempos dans <i>Putréfaction</i> .	39
Tableau 9 :	Changements de textures dans le TNBM. Satyricon, <i>Dark Medieval Times</i> (1993).	40
Tableau 10 :	Changements de texture entre sections dans <i>Interjections</i> .	40

## LISTE DES EXEMPLES

Exemple 1 :	Patron mélodico-rythmique non évolutif. <i>Putréfaction</i> , mes. 86-88, violoncelle.	41
Exemple 2 :	Patron mélodico-rythmique évoluant par déphasages temporels <i>Interjections</i> , mes. 37-39.	42
Exemple 3 :	Deux patrons évoluant par déphasages temporels différents. <i>Nordic Landscapes</i> , mesures 52-77, réduction.	43
Exemple 4 :	Hauteurs de base du 5 <sup>e</sup> riff de la chanson <i>Cromlech</i> de Darkthrone.	44
Exemple 5 :	Matériau de base de <i>The Five Adorations</i> .	45
Exemple 6 :	Dérivation du matériau de base des hauteurs par transposition <i>The Five Adorations</i> , mes. 11.	45
Exemple 7 :	Matériau de base des hauteurs joué harmoniquement. <i>The Five Adorations</i> , mes. 47-48.	46
Exemple 8 :	Cluster dérivé du matériau de base des hauteurs (transposé) <i>The Five Adorations</i> , mes. 85.	46
Exemple 9 :	Imitation de la distorsion par un instrument à cordes, <i>Interjections</i> , mes. 19.	47
Exemple 10 :	Ensemble des riffs d'une chanson joués en <i>tremolo picking</i> sur plusieurs hauteurs simultanément. Darkthrone, <i>Transylvanian Hunger</i> (1994).	48
Exemple 11 :	Ligne monodique interprétée en <i>tremolo picking</i> . Burzum, <i>My Journey to the Stars</i> . 1 <sup>er</sup> riff.	48
Exemple 12 :	<i>Tremolando</i> sur une seule corde à la fois. <i>Putréfaction</i> , mes. 52-53.	49
Exemple 13 :	<i>Tremolando</i> sur deux cordes simultanément. <i>Interjections</i> , mes. 23.	49
Exemple 14 :	<i>Flatterzunge</i> à la flûte inspiré du <i>tremolo picking</i> . <i>The Five Adorations</i> , mes. 24.	49
Exemple 15 :	Riff construit avec la technique du bend. Darkthrone <i>The Hordes of Nebulah</i> (1995), 1 <sup>er</sup> riff.	50
Exemple 16 :	Inflexion de hauteur au quart de ton à un instrument à cordes. <i>Putréfaction</i> , mes. 48.	50
Exemple 17 :	Inflexion de hauteur au quart de ton à un instrument à vent. <i>The Five Adorations</i> , mes. 7.	51
Exemple 18 :	Reproduction de <i>feedback</i> par amalgame d'harmoniques naturelles aux cordes. <i>Interjections</i> , mes. 81-82.	51
Exemple 19 :	Imitation du <i>feedback</i> par un glissando d'harmoniques naturelles sur deux cordes simultanément. <i>Putréfaction</i> , mes. 54.	52
Exemple 20 :	Imitation d'un <i>feedback</i> par un son multiphone à la clarinette. <i>The Five Adorations</i> , mes. 75.	53
Exemple 21 :	Imitation d'un <i>feedback</i> par un son multiphone à la flûte. <i>The Five Adorations</i> , mes. 117.	53
Exemple 22 :	Amalgame de la distorsion, du <i>tremolo picking</i> , du <i>bend</i> et du <i>feedback</i> . Satyricon, <i>Now Diabolical</i> (2006).	54
Exemple 23 :	Combinaison d'un <i>tremolando</i> et d'une inflexion de hauteur. <i>The Five Adorations</i> , mes. 178.	54
Exemple 24 :	Combinaison d'une harmonique glissée et d'un <i>tremolando</i> . <i>Putréfaction</i> , mes. 55.	54
Exemple 25 :	Combinaison du <i>molto ponticello</i> et d'une inflexion de hauteur <i>Interjections</i> , mes. 6.	55
Exemple 26 :	Cris gutturaux sur le mot <i>God</i> lors d'un climax. <i>The Five Adorations</i> , mes. 118-121.	55

## INTRODUCTION

Il n'est pas rare aujourd'hui d'entendre de la bouche d'un mélomane ou d'un musicien professionnel que « tout a été fait en musique » (il y a près deux cents ans, Franz Schubert ne proclamait-il pas déjà : « Que reste-il à inventer après les symphonies, les sonates pour piano et les quatuors à cordes de Beethoven ? »<sup>1</sup>). Ce point de vue se défend, car après plusieurs siècles de musiques occidentales – après la modalité, la tonalité et l'atonalité, après la musique du bruit et celle du timbre –, quelles sont les nouvelles avenues pour le créateur de musique d'art actuelle<sup>2</sup> ? Afin de renouveler la musique de leur temps et se doter d'un style personnalisé, on voit qu'un grand nombre de compositeurs opte pour le mélange des styles. Par exemple, si le compositeur Philippe Hurel ne s'inspire que vaguement des musiques jazz, Fausto Romitelli ne serait être capable de se priver de l'apport des musiques populaire dans sa démarche artistique, car selon lui : « Le son dans la musique contemporaine est castré par le formalisme et par les dogmes sur la pureté du matériau musical : un son cérébral, sans corps, sans chair ni sang. Moi, j'aime le son sale, distordu, violent, visionnaire, que les musiques populaires ont parfois su exprimer et que je cherche à intégrer dans mon écriture<sup>3</sup> ». Dans cette optique, le métissage de la musique d'art avec certaines musiques populaires recèle à mon avis les éléments de solution – à tout le moins partielle – du renouveau de la création musicale « après la musique contemporaine »<sup>4</sup>. Toutefois, certaines questions se posent sur l'adoption d'une telle démarche de création : Est-ce nécessairement tomber dans la trivialité et la facilité ? Et pourquoi la musique d'art actuelle se priverait-elle de l'apport des musiques « autres » pour se renouveler et s'enrichir ? Nous nous pencherons sur la problématique dans les prochains

---

<sup>1</sup> Franz Schubert, *Correspondances*, traduit de l'allemand par Catherine Mazères-Piskiewics (Toulouse : Le Pérégrinateur, 1997), 43.

<sup>2</sup> Le terme « musique d'art » renvoie à toutes les musiques que l'on qualifie communément – à tort ! – de « musiques classiques », soit les musiques pour le concert jouées sur des instruments de l'orchestre. Le terme « musique populaire » renvoie quant à lui, dans le présent mémoire, aux divers styles musicaux diffusés sur les radios commerciales à travers l'Occident (sauf dans le cas d'une référence évidente aux musiques d'avant 1900). Mais comme il serait injuste de réduire le terme « musique populaire » à une définition aussi générale, il m'apparaît également utile de donner celle du *New Grove online* : Voir annexe 4.

<sup>3</sup> Danielle Cohen-Levinas, dir. *La création après la musique contemporaine*, (Montréal : L'Harmattan, 1999), 88.

<sup>4</sup> Danielle Cohen-Levinas, dir. *La création après la musique contemporaine*, (Montréal : L'Harmattan, 1999).

paragraphe de l'introduction et nous y trouverons exemples et références justifiant la légitimité de ces questions.

## A. LE MÉLANGE DES STYLES

À une époque où toutes les cultures de la Terre se côtoient comme jamais auparavant, le métissage des peuples, des idéologies et des pratiques culturelles est désormais chose courante. Dans le domaine des arts, un métissage des genres et des styles est également perceptible, et parfois même explicite, que ce soit en littérature, en arts visuels, en cinéma ou en musique.

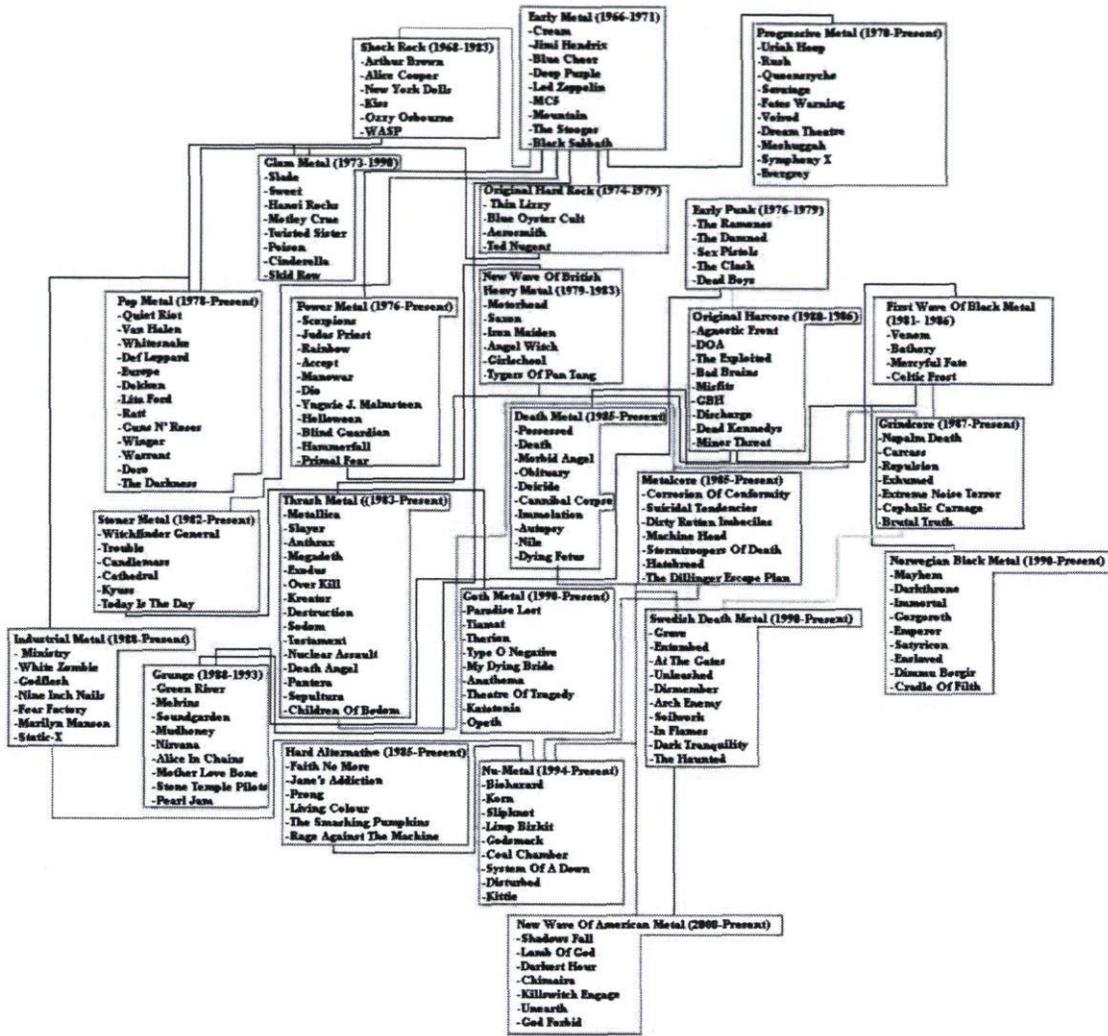
Cette dernière discipline n'échappe effectivement pas à cette tendance, à tout le moins certaines de ses sphères. Ainsi, en musique populaire, depuis plusieurs décennies déjà, on note que les nouveaux courants sont presque toujours le fruit d'un mélange de deux styles musicaux déjà bien établis, voire même trois ou quatre de ceux-ci. L'arbre généalogique de la musique *metal*<sup>5</sup> est symptomatique de cette tendance lourde, tellement d'ailleurs qu'il en est alambiqué (tableau 1).

**Tableau 1** – Généalogie des types de musique *metal*<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Même si certains regroupements de ce tableau sont discutables, il s'agit selon moi d'une généalogie pertinente.

<sup>6</sup> Dans Sam Dunn, *Metal : A Headbanger's Journey*, DVD (Banger Productions, 2005).



Si l'on remarque un métissage des styles sans ambages au sein de la musique populaire, cela ne semble pas être le cas, à première vue, dans la musique d'art récente. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la musique d'art est fréquemment perçue comme complexe, élitiste, refermée sur elle-même<sup>7</sup> et, en conséquence, peu encline au métissage. Par exemple, Tristan Murail « [...] préfère encore aujourd'hui parler de séparation entre *popular music* et *art music*. En bon adepte de la rupture musicale épistémologique, il ne veut pas entendre parler de points communs entre ces deux formes

<sup>7</sup> Même si, depuis les années 60, bon nombre de courants musicaux accessibles à un public assez large prirent leur envol : minimaliste, répétitif, néo-romantique, spectralisme, mysticisme est-européen, postmodernisme, néomodernisme, styles de musique dédiés à la musique d'art.

musicales incompatibles<sup>8</sup> ». Pourtant, à travers l'histoire de la musique d'art, les compositeurs se sont très souvent laissés influencer par les musiques populaires de leur temps. À la Renaissance, Josquin des Prez compose sa *Missa de l'homme armé* sur la chanson populaire du même nom. La musique du compositeur baroque Telemann est parfois imprégnée des musiques folkloriques polonaises, avec lesquelles ce dernier avait des accointances. Quelques décennies plus tard, à la période classique, Haydn travaillant à la cour d'Esterhazy en Autriche se laissa également influencé par les musiques folkloriques de son pays. Les compositeurs nationalistes de la période romantique (Chopin, Dvorak, Grieg, Groupe des cinq en Russie, etc.) s'inspirent allègrement des musiques folkloriques de leur pays. Plus tard, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, des compositeurs comme Kodaly et Bartók base la presque totalité de leurs œuvres sur un métissage du folklore balkanique et de la musique d'art. Bartok disait justement en 1938 : « La musique paysanne [...] simple, souvent brute, mais jamais stupide, constitue un point de départ idéal pour une renaissance musicale ; elle est le meilleur maître pour un compositeur recherchant de nouvelles possibilités »<sup>9</sup>. Bien qu'elles semblent anodines ou naïves à certains musiciens professionnels, les musiques du peuple et les musiques folkloriques restent malgré tout à l'origine d'un grand nombre de chefs-d'œuvre de la musique d'art. À travers les siècles, ce métissage a assuré, de manière plus ou moins ponctuelle, une plus grande diversité d'expressions musicales, tout spécialement en raison du mélange dynamique de la « structure » artistique et de la « spontanéité » populaire.

À notre époque, le contexte est déjà très différent des nationalistes du XIX<sup>e</sup> siècle ou même de Bartók, ne serait-ce que par l'accès généralisé aux technologies d'enregistrement, de reproduction et de diffusion. De plus, les musiques populaires les plus diffusées et les plus connues ne sont plus liées à la culture de la même manière : qu'on le veuille ou non, elles sont essentiellement aujourd'hui des produits de consommation destinés *en premier lieu* à générer des profits pour les compagnies de disques et à enrichir leurs actionnaires.

---

<sup>8</sup> Bertrand Ricard. *La fracture musicale: Les musiques populaires à l'ère du populisme du marché*. (Paris: L'Harmattan, 2006), 73.

<sup>9</sup> Philippe A. Autexier, Béla Bartók : *Musique de la vie* (Budapest : Éditions Stock, 1981), 83.

Outre quelques éléments de leur sonorité, ces styles de musique « hypermédiatisés<sup>10</sup> » reposent le plus souvent sur un langage musical pauvre<sup>11</sup>. Dans son livre *La fracture musicale : Les musiques populaires à l'ère du populisme de marché*, Bertrand Ricard s'est penché sur la problématique de la création dans la musique populaire et selon ses dires : « Il devient de ce fait plus dur d'innover et de créer un nouvel espace sonore ou une nouvelle temporalité musicale pour la musique populaire, lorsque l'on sait qu'un morceau de plus de dix minutes sera difficilement diffusé ou même accepté par la maison de disques et lorsque l'emploi de certains modes sonores, ou mêmes des dissonances, sera rejeté par le public<sup>12</sup> ». D'aucuns admettront que ces musiques ne présentent alors que peu d'intérêt ou d'utilité dans un projet d'enrichissement et de renouvellement des musiques d'art actuelles.

Toutefois, bon nombre de compositeurs – un peu trop généralisateur – refusent *de facto* de reconnaître à toutes les musiques populaires d'aujourd'hui un potentiel de renouvellement de leur art. En effet, Bruno Mantovani va plus loin que Murail en avançant explicitement que la musique populaire est non seulement incompatible, mais qu'elle se trouve en situation d'infériorité avec la musique d'art : « [...] selon lui, la musique contemporaine est la vraie musique actuelle, voire la seule. Les DJ sont de petits musiciens au regard des qualités d'un géant comme Christian Zanési, orfèvre selon lui de la musique électroacoustique<sup>13</sup> ». Pour ma part, il me semble trop simpliste de voir une opposition de type noir/blanc dans le rapport musique d'art/musique populaire. Il a toujours existé des zones « grises », et il en existe encore selon moi. Certains styles de musique populaire adoptent en effet une approche que l'on peut qualifier d'« artistique », sans pour autant être de la musique d'art. Par exemple, le rock progressif des années 1970 visait la

---

<sup>10</sup> « Sur une radio comme NRJ, seulement 40 titres occupent 62% de la diffusion quotidienne. Les rotations atteignent des pics de 60 à 80 passages par semaine, parfois jusqu'à 120 ». Voir le livre : Bertrand Ricard. *La fracture musicale: Les musiques populaires à l'ère du populisme du marché*. (Paris: L'Harmatan, 2006), 25.

<sup>11</sup> Après avoir analysé bon nombre de chansons actuelles à grand succès (dans les top 40 canadiens et américains), j'en suis arrivé à la conclusion, assez rapidement d'ailleurs, qu'elles sont le fruit de langages musicaux simplistes et peu diversifiés. Toutefois, il est important de mentionner qu'il s'agit ici de mes observations personnelles.

<sup>12</sup> Bertrand Ricard. *La fracture musicale: Les musiques populaires à l'ère du populisme du marché*. (Paris: L'Harmatan, 2006), 25.

<sup>13</sup> Bertrand Ricard. *La fracture musicale: Les musiques populaires à l'ère du populisme du marché*. (Paris: L'Harmatan, 2006), 73.

reconnaissance du plus grand nombre et reposaient malgré tout sur des langages et des discours musicaux riches et même souvent assez complexes. En grattant un peu, on arrive assez rapidement à la même conclusion pour les musiques jazz-rock, industrielles, *metal*, etc. Malheureusement, le contexte socioéconomique général de la musique aujourd'hui conduit trop souvent le compositeur de musique d'art à placer toutes les musiques populaires sous le chapeau des intérêts bassement commerciaux, et à détourner le regard. Il est clair qu'en cela il se prive ainsi – souvent bien malgré lui – de plusieurs sources d'inspiration viables et susceptibles de participer à l'évolution et à la pérennité de son art.

Personnellement, en tant que jeune compositeur de musique d'art, les enjeux touchant au présent et à l'avenir de ma discipline sont quotidiennement pour moi autant de sources de questionnements et d'inspirations. À l'instar de Schubert, des nationalistes romantiques, de Bartok et de la majorité de mes contemporains, je me pose les questions : « Comment puis-je définir un style qui m'est propre ? Que puis-je inventer de nouveau ? » Comme pour eux, une grande partie de la réponse est pour moi dans le métissage des styles. Même si je compose de la musique d'art, il est apparu évident pendant ma formation qu'il m'était difficile de créer des œuvres fondamentalement personnelles sans me laisser influencer par les musiques qui ont participé à la définition de ce que je suis. Effectivement, depuis mon enfance, j'ai vaguement été influencé par bon nombre de styles musicaux, mais il en est un dont le langage et les modes d'expression ont directement agi sur mon travail de création : le *true norwegian black metal* (TNBM).

## **B. LE TRUE NORWEGIAN BLACK METAL**

Au cours de l'apprentissage du métier de compositeur, il est normal – et même souhaitable – que l'apprenti se laisse influencer par les œuvres des grands maîtres ; que ce soit d'un point de vue technique, esthétique ou symbolique. L'analyse et le pastiche sont habituellement les méthodes par lesquelles celui-ci apprend comment le discours musical fonctionne et qu'il acquiert ainsi les principales techniques d'écriture et de composition. Après avoir assimilé l'essentiel de ces techniques, il est rapidement devenu important pour

moi de me singulariser en tant que créateur. Après seulement quelques réflexions et tâtonnements, le métissage de styles musicaux m'est apparu l'avenue qui correspondait le plus à mon bagage et à mes visées. Et j'ai tout particulièrement choisi de concentrer mon action sur l'influence que le *black metal* opère sur moi, tout particulièrement celle du *true norwegian black metal*.

Le *black metal* fait partie de mon quotidien depuis une quinzaine d'années. Il a été le pont entre mon statut de mélomane et celui de musicien. Touché au plus haut point par l'énergie violente de cette musique, elle a suscité en moi le désir, la volonté et la force de faire de mon hobby, un métier. Par la suite, j'ai rapidement accepté que je ne pouvais composer sans intégrer, d'une manière ou d'une autre, des éléments propres au *black metal* dans ma musique, que c'était bien là la voie singulière recherchée.

Ainsi, dans mon œuvre récente, l'influence du *black metal* et du TNBM est-elle omniprésente. Il en va donc nécessairement de même dans le présent mémoire. Dans la première partie de celui-ci, afin de bien situer le TNBM, j'expose d'abord les principales périodes et caractéristiques extramusicales et musicales du *black metal*. Je porte ensuite spécifiquement mon attention sur les traits propres au TNBM de la même manière. Dans la deuxième grande partie du mémoire, j'établis quelles caractéristiques du TNBM influencent ma création et je démontre comment elles se jumèlent et s'intègrent à mon langage de musique d'art. Je termine par l'énonciation des voies d'avenir que j'entends emprunter dans mon travail créatif.

## PREMIER CHAPITRE

Afin de bien comprendre de quelles manières le *true norwegian black metal* influence divers aspects de ma création, il est essentiel d'être au fait des principaux enjeux propres au *black metal* en général (origines, développement, caractéristiques musicales et extramusicales). Dans ce chapitre, il sera donc d'abord question du développement global du *black métal*<sup>14</sup> (point 1.1). Les quatre principales périodes et les genres qui les déterminent (embryonnaire, primitiviste, symphonique, avant-gardiste) seront abordés sur la base de leurs caractéristiques extramusicales et musicales<sup>15</sup>. Dans un second temps, il sera spécifiquement question du *true norwegian black metal* (point 1.2). Ses diverses particularités (origines socioculturelles, caractéristiques extramusicales et musicales, développement) seront étudiées en détail afin de bien mettre en relief les aspects qui lui sont propres, pour ultimement saisir au mieux les modes d'appropriation que j'opère.

### 1.1 DÉVELOPPEMENT GLOBAL DU *BLACK METAL*

#### 1.1.1 *BLACK METAL* EMBRYONNAIRE : 1982-1988

Au début des années 1980, des groupes *heavy metal* comme Iron Maiden et Judas Priest font étalage dans leur musique d'un certain niveau d'agressivité, voire même de violence. Des musiciens admirateurs de ces groupes entreprennent de créer des musiques allant plus loin encore dans l'agressivité et la violence<sup>16</sup> : c'est l'avènement du *black metal* dans sa phase dite « embryonnaire »<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Les dates retenues pour chacune des périodes sont approximatives.

<sup>15</sup> Une multitude de styles dérivés et de sous-genres ont aussi fait leur apparition depuis la naissance du *black metal* (*dark metal*, *viking metal*, *barbarian metal*, *war metal*). Plusieurs de ces styles s'éloignent significativement du *black metal* traditionnel — à telle enseigne qu'il apparaît superflu d'en traiter ici.

<sup>16</sup> À cette époque, malgré toute la controverse qu'il suscite, le *black metal* est un mouvement strictement musical, sans idéologie précise.

<sup>17</sup> Il est délicat de qualifier cette période d'embryonnaire. Les commentateurs ne s'entendent pas sur la terminologie : *black metal*, *heavy metal*, *thrash metal* ? Dérivé du *heavy metal*, le *thrash metal* se caractérise par des tempos très rapides, des solos de guitares virtuoses et des chansons agressives mais non moins accrocheuses, où l'on aborde essentiellement des thèmes urbains et/ou réalistes.

Si, à cette époque, les caractéristiques musicales du *black metal* sont proches de la vague *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM)<sup>18</sup> et de la première vague de *punk* britannique<sup>19</sup> (point 1.1.1.2), les sujets abordés dans les chansons (satanisme, haine) et la voix gutturale des chanteurs comptent toutefois parmi les traits propres au *black metal*<sup>20</sup>. Pour ces raisons, il semble justifié de considérer que le *black metal* est déjà vivant dans les années 1983 à 1987 ; même s'il semble plus approprié de parler ici de *black metal* « embryonnaire » afin d'éviter de longues digressions. Cette terminologie convient d'autant mieux que bon nombre de groupes de cette période ont vu par la suite leur esthétique se transformer en ce que d'aucun considère comme le véritable *black metal* (des groupes comme Bathory, Venom, Celtic Frost et Mayhem).

### 1.1.1.1 CARACTÉRISTIQUES EXTRAMUSICALES DU *BLACK METAL* EMBRYONNAIRE

Ihsahn, du groupe Emperor, soulignait en 1998 que « la plupart des premiers groupes de *black metal* comme Venom exprimait des opinions sataniques primitives et haineuses<sup>21</sup> ». Les membres du groupe Venom<sup>22</sup> – originaire de Newcastle en Angleterre – était d'ailleurs parfaitement conscient à l'époque de l'impact de la provocation sur les ventes de disques, et ont donc poussé la haine au paroxysme dans leurs textes dans un but strictement commercial. En effet, le chanteur de Venom, Cronos, déclare sans ambages en 1994 : « Écoutez, je n'ai jamais prêché le satanisme, l'occultisme, la sorcellerie ou quoi que ce soit. Le rock' n' roll, ce n'est qu'un spectacle<sup>23</sup> ».

<sup>18</sup> Cette vague de la fin des années 1970 est caractérisée par une musique construite sous les influences du punk et du hard-rock, ayant standardisé l'instrumentation heavy metal de base : voix, une ou deux guitares (souvent une guitare soliste et une autre rythmique), basse et batterie. Exemple de groupes: Iron Maiden, Judas priest, Saxon.

<sup>19</sup> Vague au sein de laquelle on retrouve les Sex Pistols et The Clash comme figure de proue.

<sup>20</sup> On peut en voir des exemples probants dans les albums *Welcome to Hell* (1981) de Venom et *The Return* (1985) du groupe Bathory

<sup>21</sup> Moynihan et Didrik Söderlind, *Lords of Chaos : The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* (Los Angeles : Feral House, 1998), traduit de l'anglais par Sylvia Rochonnat (Courty : Camion Blanc, 2005), 319.

<sup>22</sup> Venom, fut par ailleurs le premier groupe à utiliser le terme *black metal* pour titre d'un de ses albums — en l'occurrence le deuxième.

<sup>23</sup> Moynihan et Didrik Söderlind, *Lords of Chaos : The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* (Los Angeles : Feral House, 1998), traduit de l'anglais par Sylvia Rochonnat (Courty : Camion Blanc, 2005), 42.

À la même période, des groupes comme Bathory (Suède), Celtic Frost (Suisse), Mercyful Fate (Danemark), Possessed (États-Unis), Agressor (France), Root (République Tchèque) et Mayhem (Norvège) suivent la tangente amorcée par Venom et, dans le but de séduire une clientèle jeune en manque de sensations fortes, réalisent des produits musicaux dont la teneur est en opposition directe à certaines conventions morales occidentales. À titre d'exemple, les musiciens *black metal* de cette période sont les premiers à intégrer des signes sataniques ostentatoires à leur image<sup>24</sup> comme la croix inversée, le pentagramme inversé<sup>25</sup> et la tête de bouc (Baphomet)<sup>26</sup>.

### 1.1.1.2 CARACTÉRISTIQUES MUSICALES DU *BLACK METAL* EMBRYONNAIRE

Toutefois, la dimension commerciale de ces groupes ne se limite pas qu'au caractère provocant des symboles exhibés et du texte des chansons. Selon mon analyse, la plupart des groupes du *black metal* embryonnaire composent des chansons accrocheuses qui sont très conventionnelles sur le plan formel ; le plus souvent apparenté à la structure ABABCB (forme habituelle des chansons radiophoniques : couplet-refrain-couplet-refrain-bridge/solo-refrain).

Les mélodies instrumentales, construites pour la plupart sur le mode éolien, évoluent sur des progressions harmoniques elles aussi fort simple simples. Une des progressions harmoniques les plus courantes de la NWOBHM – VI-VII-i en mode éolien – constitue la base harmonique d'un nombre important de chansons du *black metal* embryonnaire.

Les groupes du *black metal* embryonnaire utilisent l'instrumentation traditionnelle du *hard rock* et du *heavy metal*, soit : une ou deux guitares, une basse et une batterie. Les modes de jeu employés sur ces instruments sont relativement les mêmes que ceux du *heavy*

<sup>24</sup> Si l'on fait exception des groupes rock Coven Witchcraft et Black Widow au début des années 1970.

<sup>25</sup> Le pentagramme inversé représente Satan, le diable et un rejet de la spiritualité au détriment du matérialisme. Voir dans Anton Szandor Lavey, *The Satanic Bible* (New York : Avon Books, 1969), 136.

<sup>26</sup> Pour les satanistes déistes, Baphomet représente la puissance des ténèbres. Voir dans Anton Szandor Lavey, *The Satanic Bible* (New York : Avon Books, 1969), 136.

*metal*. Les musiciens de groupes comme Venom et Bathory se sont ainsi inspirés d'une part de la lourdeur des guitares rythmiques et d'autre part de la virtuosité des guitares solistes de groupes cultes de la NWOBHM.

Si l'influence de la NWOBHM sur le *black metal* embryonnaire est évidente à bien des égards, l'influence de la première phase du *punk* britannique n'en est pas moins déterminante en ce qui a trait tout particulièrement au traitement de la voix. En effet, contrairement aux chanteurs des groupes de la NWOBHM, qui exécutent des mélodies à hauteurs définies, les chanteurs *punk* emploient une forme rude de chanté-parlé<sup>27</sup>. Comme le souligne Abaddon, batteur du groupe Venom, cette technique vocale propre au *punk* a sans aucun doute suscité l'émergence de chants gutturaux dans le *black metal* embryonnaire : « Notre musique, principalement notre façon de chanter, est née de l'explosion du *punk* en Angleterre [...] »<sup>28</sup>. On peut donc conclure que, à cette époque, ce sont les chants gutturaux de la voix qui s'avère être le seul élément novateur, pleinement caractéristique du *black metal*.

### 1.1.2 BLACK METAL PRIMITIVISTE : 1988-1997<sup>29</sup>

L'importance des rituels païens, de la forêt, de la nordicité, de toutes ces choses qui ont un lien avec une certaine forme de primitivisme est un exemple significatif de l'atavisme qui caractérise la culture et la musique des groupes de cette seconde phase du *black metal*, tout particulièrement en Scandinavie. Ainsi, si l'on trouve plusieurs dénominations pour cette période (*satanic black metal*, *chainsaw black metal*), à la lumière des caractéristiques musicales et extramusicales de ce genre, l'appellation « *black metal* primitiviste » résume le mieux selon moi les aspects les plus importants de ce mouvement.

<sup>27</sup> Plusieurs chanteurs *punk* de cette période, comme Johnny Rotten des Sex Pistols, chantent en effet avec agressivité des mélodies à hauteurs parfois indéfinies.

<sup>28</sup> Moynihan et Didrik Söderlind, *Lords of Chaos : The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* (Los Angeles : Feral House, 1998), traduit de l'anglais par Sylvia Rochonnat (Courty : Camion Blanc, 2005), 38.

<sup>29</sup> Il s'agit de la période où ce style a émergé le plus.

On note par ailleurs que le *true norwegian black metal* apparaît à cette période et qu'il est un des sous-ensembles les plus représentatifs du *black metal* primitiviste, mais aussi une de ses franges les plus extrémistes (point 1.2).

### 1.1.2.1 CARACTÉRISTIQUES EXTRAMUSICALES DU *BLACK METAL* PRIMITIVISTE

De nombreux groupes scandinaves de la première heure – Mayhem, Darkthrone, Burzum (Norvège), Abruption (Suède), Beherit (Finlande) – deviennent rapidement de plus en plus adulés dans leur pays et en vogue à travers l'Occident<sup>30</sup>. Cela est assez paradoxal car, à ce moment, ses groupes se tiennent volontairement loin du vedettariat. En effet, en réaction à l'éthique de groupes du *black metal* embryonnaire comme Venom, les groupes scandinaves primitivistes n'utilisent pas la provocation à des fins bassement commerciales, comme le satanisme par exemple, mais plutôt comme un moyen d'affirmation identitaire (nationalisme, anticonformisme). Ces musiciens nordiques souhaitent notamment renouer avec le mode de vie primitif de leurs ancêtres de la période préchrétienne.

Le succès fulgurant du *black metal* de cette période n'est donc pas le fruit de procédés commerciaux et de marketing traditionnel. Néanmoins, divers aspects extramusicaux caractéristiques – le maquillage *corpsepaint*<sup>31</sup>, les pseudonymes sataniques ou nordiques – font du *black metal* primitiviste un produit si anticonformiste, si inusité que l'on commence rapidement à en entendre parler de ce phénomène sur toutes sortes de tribunes médiatiques. Il est vrai que les incendies, les suicides et les meurtres commis par quelques membres du mouvement – qu'ils soient musiciens ou simples admirateurs – n'ont fait qu'amplifier sa portée et décupler l'intérêt qu'il suscite.

<sup>30</sup> Même si l'on constate l'apport de quelques groupes issus d'autres pays à ce mouvement (France, États-Unis, Allemagne), c'est clairement en Scandinavie que le *black metal* primitiviste s'est le plus développé.

<sup>31</sup> Le *corpsepaint* est un type de maquillage du visage (le plus souvent en noir et blanc) visant à donner un air macabre.

### 1.1.2.2 CARACTÉRISTIQUES MUSICALES SUR LE *BLACK METAL* PRIMITIVISTE

Même si les groupes du *black metal* primitiviste ont chacun une identité propre sur le plan musical, il est facile de constater un ensemble de techniques instrumentales et de moyens expressifs similaires entre ceux-ci : le *black metal* devient alors un style musical à part entière et reconnu comme tel. Toutefois, même si par divers aspects extramusicaux, le *black metal* primitiviste provient en ligne directe du *black metal* embryonnaire, il n'en va pas nécessairement de même au plan musical. C'est le *death metal* des années 1980 qui fut en fait leur plus grande influence, et ce, même si les musiciens de *black metal* rejettent souvent le *death metal* en arguant que celui-ci n'est pas assez maléfique<sup>32</sup>.

Le *death metal* est surtout la source d'inspiration pour presque toutes les techniques instrumentales ultra rapides du *black métal* primitiviste. Les musiciens de *death metal* cultes – comme Death et Napalm Death<sup>33</sup> – sont en effet de véritables virtuoses, quelque soit l'instrument (guitare, basse et batterie). Pour ne pas être en reste, les guitaristes du *black metal* primitiviste vont donc faire appel au *tremolo picking*<sup>34</sup> pour dynamiser à l'extrême les lignes mélodiques et les accords. Les batteurs versent eux aussi dans la virtuosité par un usage quasi systématique des nouvelles techniques très intenses du *black beat*<sup>35</sup> et du *blast beat*<sup>36</sup> (absentes du *black metal* embryonnaire).

D'un autre côté, les chanteurs de *black metal* primitiviste cherchent à rendre leur chant guttural encore plus agressif que ceux du *death metal* ou du *black metal* embryonnaire. Ils opteront donc pour des chants gutturaux aigus et stridents, en opposition aux chants gutturaux graves du *death metal*.

---

<sup>32</sup> Notamment en ce qui concerne l'habillement et les thèmes abordés.

<sup>33</sup> Napalm Death est également reconnu comme un groupe *grindcore*, frange plus politisée et plus crue du *death metal*.

<sup>34</sup> Issu principalement du *death metal*, le *tremolo picking* est une technique guitaristique où l'on répète très rapidement une note ou un accord par une alternance de mouvements du plectre.

<sup>35</sup> Le *black beat* est une technique à la batterie qui constitue à alterner très rapidement le hi-hat et la grosse caisse simultanés avec la caisse claire.

<sup>36</sup> Issu principalement du *death metal*, le *blast beat* est une technique à la batterie qui constitue à alterner très rapidement le hi-hat et la caisse claire simultanés avec la grosse caisse.

Sur le plan de la structure des chansons, les compositeurs écrivent des musiques plus riches, plus raffinées que celles de la période embryonnaire, mais toujours très proche d'un certain primitivisme. Par exemple, à l'instar du rock progressif, leurs chansons sont composées sur des formes rhapsodiques<sup>37</sup>. On note également que la gamme chromatique et une certaine forme d'atonalité font maintenant partie intégrante de leur langage musical<sup>38</sup>. Par ailleurs, les chansons de cette période sont souvent enregistrées en *low-fi*<sup>39</sup> afin de bien mettre de l'avant le caractère anticonformiste et primitif de ce type de *black metal*<sup>40</sup>.

### 1.1.3 BLACK METAL SYMPHONIQUE (1994-2006)<sup>41</sup>

Malgré la popularité toujours croissante du *black metal* primitiviste au milieu des années 1990, il est clair que celui-ci reste un style difficile d'accès à une très grande majorité de mélomanes. Les caractères maléfiques et extrémistes de certaines scènes (particulièrement la scène du *true norwegian black metal*) le rendent en effet rebutant pour certains et littéralement effrayant pour les autres. C'est justement à cette époque qu'une frange de musiciens *black metal*, plus ambitieux sur le plan commercial, cherchent à offrir un produit artistique plus accessible au grand public. Qui plus est, ils se donnent pour but de faire du *black metal* un art noble et durable. Ils apportent donc des changements assez substantiels à l'esthétique, à la musique et aux textes du *black metal*, sans pour autant dénaturer fondamentalement le style : on assiste alors à la naissance du *black metal* symphonique.

<sup>37</sup> Voir les chansons suivantes : « Katharian Life Code » (1991) de Darkthrone ; « My Journey to the stars » (1992) de Burzum ; « Dark Medieval Times » (1993) de Satyricon ; « Obscuritatem part I » (1993) de Abruptum.

<sup>38</sup> Voir les chansons suivantes : « The Oath of Black Blood » (1991) du Beherit ; « Natassja in Eternal Sleep » (1993) de Darkthrone ; « Autumnal Reaper » (1994) du groupe Marduk.

<sup>39</sup> Le terme *low-fi* désigne certaines méthodes d'enregistrement utilisées (par les musiciens et les réalisateurs) dans le but de produire un son flou et même de piètre qualité. En opposition à la haute fidélité (*hi-fi*), cette technique est le plus souvent volontairement utilisée par les musiciens underground (de plusieurs styles musicaux) qui pour eux le son de la musique populaire est trop aseptisé.

<sup>40</sup> Voir les chansons suivantes : « A Grave desecration » (1991) de Beherit ; « Soelen gaaer bag Aase need » (1994) de Ulver ; « Under the Pagan Megalith » (1994) de Gorgoroth ; « Transylvanian Hunger » (1994) de Darkthrone ; « Gava Fran Trulen » (1995) de Arkanum.

<sup>41</sup> Il s'agit de la période où le *black metal* symphonique fut le plus prédominant.

### 1.1.3.1 CARACTÉRISTIQUES EXTRAMUSICALES DU *BLACK METAL*

#### SYMPHONIQUE

Le *black metal* symphonique met en quelque sorte en veilleuse la volonté d'affirmation identitaire caractéristique de la période primitiviste. En effet, l'anticonformisme, le primitivisme et la nordicité – éléments de base de l'affirmation identitaire du *black metal* primitiviste – passent au second plan dans le *black metal* symphonique, au profit d'une esthétique plus raffinée. Néanmoins, le *black metal* symphonique conteste encore vigoureusement le christianisme, même s'il abandonne graduellement la dimension de révolte par les actes. La nature macabre du style reste quant à elle omniprésente et se traduit plus particulièrement par un intérêt croissant pour le vampirisme<sup>42</sup> et la mode gothique moderne<sup>43</sup>. On note également que certains aspects des arts baroque, classique et romantique (architecture, habillement, musique, littérature, poésie, peinture, philosophie) deviennent des sources d'inspirations récurrentes. Plusieurs musiciens et adeptes du *black metal* symphonique vivent ainsi presque quotidiennement dans un monde idéalisé et fantastique. Par exemple, certains d'entre eux vivent dans des maisons vieilles de trois à quatre cents ans<sup>44</sup> et portent des vêtements extravagants<sup>45</sup>, le plus souvent inspirés d'habits typiques des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles. Par tous ces artifices, par cette mise en scène de la vie quotidienne des musiciens du *black metal* symphonique, on cherche délibérément à séduire un auditoire plus large et plus diversifié.

---

<sup>42</sup> *Grosso modo*, le vampirisme est la démonstration d'une foi en l'existence des vampires par la pratique de rituels typiques ; par exemple, boire le sang d'autrui. Toutefois, même si quelques adeptes du *black metal* symphonique pratiquent réellement cette religion, le vampirisme pratiqué dans ce courant musical relève davantage simplement de l'imagerie macabre et, d'un autre côté, il permet de faire une certaine apologie de la femme, phénomène nouveau dans le *black metal*. Pour une réflexion plus scientifique, voir l'ouvrage : G. Lopez, *Le vampirisme au quotidien* (Le Bouscat Cedex : Éditions de l'Esprit du Temps, 2004).

<sup>43</sup> Il existe plusieurs sous-genres dans la mode gothique moderne. Dans le *black metal* symphonique, cette mode est en fait le résultat du métissage de trois de ces sous-genres : fantastiques (capes, gants en cuirs), fétichistes (chaînes, fouet) et historiques (costumes de l'époque médiéval).

<sup>44</sup> Dans la seconde moitié des années 1990, les membres du groupe Cradle of Filth vivent dans un vieux manoir aux allures de maison hantée.

<sup>45</sup> Phénomène facilement observable sur les pochettes de disques et à l'écoute des entrevues télévisées données par les musiciens.

### 1.1.3.2 CARACTÉRISTIQUES MUSICALES DU *BLACK METAL* SYMPHONIQUE

Au-delà des caractéristiques extramusicales du *black metal* symphonique, cette volonté de plaire à un plus grand nombre de mélomanes produit tout naturellement ses effets sur la production musicale. Spécifiquement, la musique du *black metal* symphonique est le résultat d'une sorte de métissage entre le *black metal* primitiviste et les premiers groupes de *heavy metal* symphonique qui prirent notamment leur envol au début des années 1990<sup>46</sup>. Les techniques instrumentales du *black metal* primitiviste (*tremolo picking*, *blast beat*, chants gutturaux aigus) se mêlent ainsi aux nouvelles instrumentations élargies inspirées de groupes *heavy metal* symphonique comme Therion et Symphony X. Ces derniers intègrent à l'instrumentation traditionnelle du *heavy metal* certains instruments de l'orchestre symphonique (notamment des cordes et des cuivres). Les musiciens du *black metal* symphonique feront de même, tout en respectant la facture résolument plus extrémiste de leur style. Ainsi, des groupes comme Dimmu Borgir enregistre même leur album avec l'apport d'un orchestre symphonique complet<sup>47</sup>. Le clavier synthétiseur intègre aussi l'instrumentation *black metal* à cette époque. Il est justement le plus souvent utilisé pour reproduire les sonorités des instruments de l'orchestre (cordes, cuivres, bois ou chœurs)<sup>48</sup>. Ce nouvel *instrumentarium* et les arrangements grandioses et somptueux qu'il permet donnent une dimension encore plus colossale à la musique *black metal*, une envergure nouvelle qui l'éloigne sensiblement de ses racines.

Au plan de l'écriture musical, le *black metal* symphonique s'inspire davantage du langage tonal de groupes *heavy metal* comme Therion et de Symphony X que du langage souvent atonal du *black metal* primitiviste. Cela se traduit notamment par l'emploi de modes tonals (surtout mineur harmonique) avec lesquels on compose des mélodies accrocheuses (souvent au clavier, et non plus systématiquement à la guitare) évoluant sur des progressions harmoniques rappelant les musiques des périodes baroque, classique et

---

<sup>46</sup> Le *heavy metal* symphonique est lui-même un amalgame entre le *heavy metal* traditionnel et le *power metal*.

<sup>47</sup> L'album *Puritanical Euphoric Misanthropy* fut enregistré en collaboration avec l'orchestre symphonique de Göteborg, Suède 2001.

<sup>48</sup> Il n'est pas vain de noter que cet instrument est souvent joué par une femme physiquement attrayante ; ce qui n'est pas pour déplaire à un auditoire essentiellement mâle : Graveworm (Italie et Allemagne), Dismal Euphony (Norvège) et Abigail Williams (Etats-Unis).

romantique. Plusieurs compositeurs de *black metal* symphonique pousseront encore plus loin l'intégration à leur langage des caractéristiques des musiques baroque et classique<sup>49</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si des groupes du *black metal* symphonique comme Emperor, Limbionic Art, Covenant et Hecate Enthroned utilisent des procédés comme la séquence mélodique et la marche harmonique. Les musiques de Bach et de Mozart sont même au cœur de certaines créations du groupe Children of Bodom<sup>50</sup> : on trouve en effet une citation de chaque compositeur dans deux chansons de ce groupe<sup>51</sup>.

Paradoxalement, si l'on observe que la qualité de la production des albums s'améliore nettement comparée à la période primitiviste – refus du *low-fi* pour favoriser l'accessibilité –, la plupart des chansons du *black metal* symphonique s'éloignent encore plus des standards radiophoniques : les pièces sont en effet généralement plus longues, de structures plus complexes. On remarque d'ailleurs que les paroles des chansons témoignent d'une volonté de produire des textes plus denses que ceux des périodes précédentes, et, raffinement et noblesse oblige, plus d'un auteur puise chez les poètes et les écrivains qui ont marqué la littérature au cours des quatre derniers siècles.

#### **1.1.4 AVANT-GARDE *BLACK METAL* OU *CYBER BLACK METAL* (DEPUIS 2001)**

Qu'il soit primitiviste ou symphonique, le *black metal* puise l'essentiel de ses sources d'inspiration du passé. Qu'elle soit du domaine de l'atavisme ou qu'elle reflète l'intérêt pour une esthétique artistique « historisée », cette anamnèse a donné un sens général, une forme de « direction artistique » globale au *black metal*. Après deux décennies toutefois, on note à ce sujet chez plusieurs musiciens une certaine lassitude, un désir de renouveau. Ainsi, au début des années 2000, une frange du *black metal* fait du futur la base

<sup>49</sup> La musique romantique influence surtout l'orchestration.

<sup>50</sup> Même si ce groupe est également étiqueté métal néoclassique, il possède assez de caractéristiques propres au *black metal* symphonique pour que l'on puisse aussi le classer sous cette dernière bannière

<sup>51</sup> Red light in my eyes part 1: invention 13 en la mineur, BWV 784

Red light in my eyes part 2 : symphony no 25, 1er mov. allegro con brio, k183

de son inspiration. Cette nouvelle tangente est aujourd'hui connue sous les appellations « *cyber black metal* » ou « avant-garde *black metal* »<sup>52</sup>.

#### 1.1.4.1 CARACTÉRISTIQUES EXTRAMUSICALES DU *CYBER BLACK METAL*

Les principaux thèmes abordés dans les chansons du *cyber black metal* reposent en général sur l'appréhension que les conditions de vie dans le futur seront funestes. Les principaux sujets traités sont : la vie extra-terrestre (menace), les catastrophes climatiques, les modifications génétiques, le clonage, l'intelligence artificielle. Exemple extrême mais non moins pertinent, le groupe de *cyber black metal* italien Aborym traite de l'imminence de l'éradication complète de l'être humain dans son album *With no Human Intervention* (2003).

Si le *cyber black metal* opte pour de nouvelles sources d'inspiration, il est encore fortement imprégné des divers aspects extramusicaux du *black metal* primitiviste. Ces éléments « traditionnels » sont toutefois adaptés à la nouvelle réalité du *cyber black metal*. Le maquillage, par exemple, constitue toujours un élément d'affirmation identitaire. Cependant, au lieu d'utiliser un maquillage de type *corpsepaint*, plusieurs musiciens *cyber* adoptent un maquillage fluorescent, souvent multicolore, pour donner un aspect futuriste à leur image. D'autre part, leur habillement s'inspire des costumes utilisés dans les films de science fiction, ainsi que des vêtements du *cyber-goth*<sup>53</sup>. Comme pour le maquillage et l'habillement, les pochettes d'album, le design de scène, les photos promotionnelles dénotent tous une approche futuriste.

---

<sup>52</sup> On trouve également, mais dans une moindre mesure, la dénomination « *industrial black metal* ». Afin d'alléger le présent texte, nous utilisons exclusivement l'appellation « *cyber black metal* ».

<sup>53</sup> Le *cyber-goth* est la frange futuriste de la mode gothique traditionnelle. Il se caractérise notamment par des vêtements militaires futuristes noirs ou fluorescents, des coiffures excentriques, des masques à gaz et des accessoires du domaine médical.

### 1.1.4.2 CARACTÉRISTIQUES MUSICALES DU *CYBER BLACK METAL*

Depuis la période embryonnaire, la musique *black metal* n'a cessé de se complexifier. S'inscrivant dans cette tangente, le *cyber black metal* produit des musiques d'une complexité inégalée. À une plus grande échelle, on note même que la « direction artistique » générale du genre est chaotique, que les enjeux et moyens musicaux varient beaucoup d'un groupe à l'autre. De ce fait, il n'est pas simple de répertorier de manière précise et exhaustive les différents groupes de cette période sous une bannière unique ; d'autant plus que les musiques *cyber* n'ont que très peu été étudiées ou commentées jusqu'à maintenant. Ce n'est donc qu'après une écoute attentive de plusieurs groupes de cette période que j'ai pu déceler certaines tendances ou conventions typiques du *cyber black metal*.

Sur le plan musical, le *cyber black metal* s'inspire principalement de deux sources : le métal industriel<sup>54</sup> et le métal progressif<sup>55</sup>. Par exemple, à l'instar du métal industriel (Nine Inch Nails, Ministry), des groupes *cyber* importants comme Dødheimsgard (Norvège), Abberant Vascular et Aborym (Italie) font une recherche constante de timbres inouïs, notamment par l'emploi de synthétiseurs sophistiqués, de l'échantillonnage et d'autres « nouvelles technologies ». En plus du langage tonal, ces groupes *cyber* font aussi usage de langages musicaux plus complexes (polytonalité, atonalité, polystylistique<sup>56</sup>) à l'image du métal progressif (Marillion et Dream Theater). La grande richesse rythmique du *cyber* est encore là le fruit de l'influence du métal progressif, tout spécialement les fréquents changements de métriques et de tempos qu'on y trouve. En bref, la complexité du métal progressif couplée à l'apport de nouveaux instruments issus du métal industriel font du *cyber black metal* un style musical unique.

<sup>54</sup> Le métal industriel se caractérise particulièrement par l'amalgame qu'il opère entre l'instrumentation *heavy metal* et celle de la musique industrielle des années 1980 (synthétiseurs, échantillonneur).

<sup>55</sup> Pour résumer, disons que le métal progressif provient de la fusion du rock progressif (expérimentation, virtuosité, complexité des structures, du langage et des arrangements) et du *heavy metal* (instrumentation, vitesse et agressivité).

<sup>56</sup> On pense ici à l'œuvre de Charles Ives, notamment les musiques regroupées sous le titre *Three Places in New England*, où l'on entend plusieurs mondes sonores bien distincts évoluer simultanément.

Malgré tout, le *cyber black metal* n'a pas fait table rase des éléments musicaux qui caractérisent le *black metal* primitiviste. Ainsi, les chants gutturaux, la virtuosité des guitaristes (solos et *tremolo picking*) et des batteurs (*black beat* et *blast beat*), le caractère macabre et violent des chansons, de même que les formes rhapsodiques constituent encore l'essence musicale du *cyber black metal*.

## 1.2 TRUE NORVEGIAN BLACK METAL (début en 1991)<sup>57</sup>

Le *true norwegian black metal* (TNBM) voit le jour à la période primitiviste et en est l'un des sous-ensembles les plus importants, et assurément le plus représentatif. La majorité des groupes phares de cette période (Darkthrone, Mayhem, Gorgoroth, Immortal, Burzum) sont justement des groupes typiques du TNBM. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un genre exclusivement norvégien. Les musiciens et les adeptes sont engagés socialement dans leur pays et sont d'ailleurs ultranationalistes pour la plupart. Si le *black metal* primitiviste s'éteint autour du milieu des années 90, le TNBM se perpétue et participe encore aujourd'hui à la vivacité et au développement global du *black metal*.

### 1.2.1 CARACTÉRISTIQUES EXTRAMUSICALES DU TNBM

Même si au cours de son développement le *black metal* s'est développé dans plusieurs pays (Suède, Finlande, Allemagne, France, États-Unis, Québec), c'est en Norvège qu'il devient, assez rapidement d'ailleurs, beaucoup plus qu'un style musical, un phénomène culturel à part entière : le *true norwegian black metal*. Encore aujourd'hui, c'est en Norvège que sont organisés les plus grands événements *black metal*, qu'opèrent un grand nombre de groupes et d'activistes influents. Il n'est dès lors pas étonnant, comme le souligne le cinéaste américain Sam Dunn dans son film *Metal : A Headbangers Journey* (2005), que le *black metal* soit l'un des principaux produits d'exportation de la Norvège. Il est donc essentiel, pour bien saisir ce qu'est le TNBM, de comprendre pour quelles raisons et de quelles manières le *black metal* s'est développé en Norvège avec une telle vigueur.

<sup>57</sup> Il n'y a pas de consensus sur la date de la création de ce style. Selon moi, le TNBM s'affirme pleinement avec la sortie de l'album *A Blaze in the Northern Sky* du groupe Darkthrone en 1991.

Pays scandinave de quelque 4,5 millions d'habitants vers la fin des années 1980, la Norvège se caractérise alors par un conformisme social omniprésent, notamment dans les sphères de la mode, de la musique et dans les habitudes de vie en général<sup>58</sup>. Nombre de jeunes norvégiens cherchent donc à cette époque les moyens de se démarquer de la masse et d'affirmer une identité qui leur est propre. Pour plusieurs jeunes musiciens, la création d'un genre musical extrémiste et l'adoption d'un style de vie marginal constituent la réponse souhaitée. Ihsahn, chanteur du célèbre groupe *black metal* norvégien Emperor<sup>59</sup>, dit d'ailleurs à propos des débuts du phénomène : « Le *black metal* voulait s'opposer à la société, à tout ce qui était commun<sup>60</sup> ». Autre icône du *black metal*, Varg, fondateur du groupe Burzum, va encore un peu plus loin et affirme que l'essence même de la philosophie *black metal* est « la volonté absolue d'être différent de la masse<sup>61</sup> ». Les premiers musiciens et adeptes de *black metal* rejettent et contestent en effet un grand nombre des valeurs répandues à cette époque en Norvège : ils se distinguent par un habillement et un *look* provocateurs (inspiré des styles punk et gothique), par rythme de vie essentiellement nocturne, par une attitude misanthropique et une opposition farouche au néolibéralisme.

Vers la fin des années 1980, certains acteurs de la scène *black metal* norvégienne ressentent le besoin de se démarquer encore plus de la norme et prônent une philosophie autrement plus controversée, en l'occurrence, le satanisme. Cependant, exception faite du concept d'animalité<sup>62</sup>, le satanisme véhiculé par le *black metal* norvégien ne présente que très peu de liens avec la philosophie satanique humaniste du *Church of Satan*, fondée par l'Américain Anton Szandor Lavey en 1966. D'ailleurs, le satanisme pratiqué initialement

---

<sup>58</sup> Dans le chapitre sur le *black metal* norvégien du film *Metal : A Headbangers Journey* (2005), plus précisément dans la section *Why Norway?* de ce chapitre, voir les témoignages d'Asbjørn Dyrendal, professeur à la NINU et de Thomas Eriksen, professeur à l'université d'Oslo.

<sup>59</sup> Comme il n'y a pas encore à cette époque de terminologie claire pour désigner les différents styles de *black metal*, il convient donc ici de n'employer que cette terminologie générique.

<sup>60</sup> Moynihan et Didrik Söderlind, *Lords of Chaos : The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* (Los Angeles : Feral House, 1998), traduit de l'anglais par Sylvia Rochonnat (Courtry : Camion Blanc, 2005), 318.

<sup>61</sup> Moynihan et Didrik Söderlind, *Lords of Chaos : The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* (Los Angeles : Feral House, 1998), traduit de l'anglais par Sylvia Rochonnat (Courtry : Camion Blanc, 2005), 264.

<sup>62</sup> L'animalité est une philosophie qui voit dans l'être humain un animal comme tous les autres, rien de plus. La majorité des groupes prônant le satanique adhèrent à cette philosophie.

par les adeptes et musiciens du *black metal* est surtout une inversion des rituels et des doctrines du christianisme (orgies, incantations démoniaques et messes noires). Par la suite, leur satanisme reposera beaucoup plus sur une volonté d'anéantissement du christianisme et sur une haine généralisée du genre humain que sur l'épanouissement de ce dernier.

Or donc, plus la scène *black metal* se développe et prend de l'ampleur en Norvège, plus le ressentiment de ses adeptes envers le christianisme gagne en intensité, et plus les comportements extrémistes se manifestent. Au début des années 1990, plusieurs églises sont ainsi brûlées et plusieurs tombes profanées. La scène *black metal* norvégienne est aussi assombrie par des sacrifices d'animaux, de nombreux suicides et même des meurtres, commis dans les deux cas par des musiciens et des adeptes du *black metal*. Suite à ces évènements, plusieurs médias norvégiens tenteront d'expliquer ces crimes par l'immaturation d'une jeunesse en manque de sensations fortes et en quête d'identité. Ce n'est pas complètement faux. Toutefois, pour ceux qui ont perpétré ces actes de violence, les raisons sont beaucoup plus nobles. Ils tiennent en effet le christianisme responsable de la disparition de la culture norvégienne traditionnelle, une culture basée sur la mythologie nordique et les rituels païens. Le musicien Varg, qui fut notamment inculpé pour plusieurs incendies d'églises, proclame d'ailleurs à maintes reprises depuis le début des années 1990 que « l'Église chrétienne est responsable d'avoir détruit tout ce qui était beau et qui constituait la véritable culture norvégienne, c'est-à-dire l'ère païenne »<sup>63</sup>. Incendier des églises constitue selon certains un juste retour du balancier puisque, en évangélisant la Scandinavie, les chrétiens ont brûlé nombre de sites païens et assassiné les sorciers traditionnels car considérés hérétiques. Toujours selon Varg, et selon plusieurs adeptes du *black metal* de l'époque, le retour aux traditions norvégiennes de l'époque préchrétienne semble le seul moyen de rebâtir une vraie nation norvégienne<sup>64</sup>. Musiciens et adeptes développent donc des affections particulières pour la nordicité : le froid, les forêts, la

---

<sup>63</sup> Moynihan et Didrik Sjøderlind, *Lords of Chaos : The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* (Los Angeles : Feral House, 1998), traduit de l'anglais par Sylvia Rochonnat (Courtry : Camion Blanc, 2005), 149.

<sup>64</sup> Le nationalisme devient donc à partir de cette époque un concept important dans l'expression du *black metal*. Si l'on trouve ce type d'enjeu dans l'ensemble des pays nordiques (Suède, Finlande, Québec), c'est surtout chez les Norvégiens que ce nationalisme s'est manifesté avec le plus de vigueur.

mythologie nordique (surtout l'ancienne *Edda*<sup>65</sup>), le concept de vie primitive<sup>66</sup>. Certaines figures de proue du TNBM vivent ainsi en autarcie dans la forêt nordique norvégienne (Ghall du groupe Gorgoroth<sup>67</sup>, Nocturno Culto du groupe Darkthrone<sup>68</sup>). On peut donc conclure que, pour certains, le satanisme fut surtout un passage vers le paganisme et le nationalisme.

Si un grand nombre de musiciens et d'adeptes du *black métal* norvégien sont aussi radicaux sur une base quotidienne, c'est pratiquement sans surprise que l'on observe maints évènements extrémistes lors des spectacles et des évènements promotionnels de groupes du TNBM. Dead, chanteur du groupe Mayhem, s'automutile jusqu'à l'évanouissement devant un alignement de têtes de porcs empalées sur des lances au devant de la scène (26 novembre 1990, Leipzig). Les membres du groupe Gorgoroth crucifient sur scène des femmes recouvertes de sang de porcs et de vaches qu'ils ont eux-mêmes égorgés (13 février 2004, Cracovie). C'est néanmoins le guitariste Euronymous du groupe Mayhem qui pose selon moi le geste le plus macabre, un geste nécessaire et injustifiable (Camus). C'est Euronymous qui découvre le corps inanimé du chanteur Dead, qui s'était enlevé la vie le jour même d'un coup de fusil à la tête<sup>69</sup>. Euronymous décide de manipuler les restes et de prendre des photos de la scène (l'une d'elles sera reproduite sur l'album *Dawn of the Black Hearts* paru en 1995). Il prélève également des fragments du crâne en guise de relique. Bien qu'il s'agisse là d'exemples d'actions jusqu'au-boutistes, l'ensemble des groupes du TNBM organise des spectacles plus ou moins controversés.

Par ailleurs, afin de se doter d'une image qui reflète la teneur de leurs idées et leurs actes, la plupart des musiciens du TNBM arborent un maquillage *corpsepaint* malpropre et des tenues vestimentaires faites de cuir dépareillé, parées de clous et munitions d'arme à

<sup>65</sup> L'*Edda* est le recueil le plus important de la mythologie nordique. Il s'agit d'un ensemble de poèmes mythologiques et épiques du XIII<sup>e</sup> siècles écrits en vieux norrois (vieux norvégien, langue morte).

<sup>66</sup> Par vie primitive, on entend ici l'idéal de l'Homme vivant en autarcie dans la forêt, en harmonie avec la nature, à l'écart de la culture de masse et indépendant des technologies modernes.

<sup>67</sup> Dans le film de Peter Beste et al., «*True Norwegian Black Metal*», distribué par VBS TV [En ligne] <http://www.vbs.tv/watch/music-world/true-norwegian-black-metal> (produit et réalisé en 2008).

<sup>68</sup> Dans le film de Ted Skjellum, *The Misanthrope : The existence of...solitude and chaos*; DVD (Peaceville DVDVILLE7, 2007).

<sup>69</sup> Oslo, le 8 avril 1991.

feu<sup>70</sup> : ainsi, le TNBM fait en quelque sorte l'apologie de la laideur<sup>71</sup>. On constate rapidement que cette esthétique visuelle n'a somme toute que peu de liens avec la tradition norvégienne païenne. Néanmoins, les musiciens du TNBM réussissent de la sorte à donner à leur apparence un caractère fabuleux, plus grand que nature. Et pour bien asseoir leur mythe, ils se présentent ainsi vêtus presque quotidiennement : sur scène bien sûr, mais aussi lors d'entrevues télévisées, de rassemblements d'adeptes et de la pratique de rituels.

Bien entendu, le texte des chansons du TNBM traduit également les idéologies de ce mouvement. Ainsi, les principaux sujets traités sont le satanisme, le paganisme, le primitivisme, la nordicité et le patriotisme. En cela, les chansons du TNBM ne sont pas très différentes de celles de l'ensemble du *black metal* primitiviste. On remarque toutefois que dans le TNBM les sujets sont abordés sur un ton résolument plus direct, plus cru ; un aspect de plus qui confirme la spécificité du TNBM au sein du *black metal* primitiviste.

## 1.2.2 CARACTÉRISTIQUES MUSICALES DU TNBM

Globalement, le *black metal* primitiviste s'avère musicalement plus substantiel que le *black metal* embryonnaire. La musique du TNBM se distingue quant à elle par une simplicité volontaire et une agressivité évidente. Le TNBM se veut d'ailleurs le chien de garde d'un *black metal* pur, primitif, *underground* et macabre<sup>72</sup>, faisant une certaine apologie de la laideur. Ainsi, afin d'inscrire leur production dans l'*underground*, lui donner un aspect fruste et un caractère primitif, les musiciens du TNBM enregistrent de plein gré leurs chansons à l'aide de systèmes d'enregistrement bas de gamme (*low-fi*).

L'album *Transylvanian Hunger* (1994) du groupe Darkthrone en est un exemple éloquent des enregistrements *low-fi*. On y trouve aussi une technique instrumentale chère au

---

<sup>70</sup> On peut par exemple observer ces caractéristiques dans un spectacle du groupe Carpathian Forest. Carpathian Forest : *We're going to Hollywood for this live persecutions*; DVD (Metal Mind Productions MMP DVD 0025, 2004).

<sup>71</sup> Peter Beste, *True Norwegian Black Metal* (Brooklyn : powerHouse Books, 2008).

<sup>72</sup> Dans ce milieu, les autres styles de *black metal* sont perçus comme superficiels et vendus à l'industrie de la musique.

TNBM sur cet album de Darkthrone : l'omniprésence du *tremolo picking*. En effet, tous les *riffs* de guitare des huit titres de cet album sont exécutés avec cette technique, qu'ils soient monodiques ou polyphoniques.

On note une autre spécificité de la musique TNBM sur cet album de Darkthrone, soit l'enchaînement par parallélisme d'accords en relation d'intervalles autres que la quinte<sup>73</sup>. Par exemple, dans la chanson « Over fjell og gjennom torner », on remarque la présence de *riffs* composés sur des enchaînements de tierces parallèles (majeures et mineures), chose peu courante dans les autres styles de musique. On trouve également ce type de discours harmonique, mais en relation de triton ici, au début de la chanson « Key to the Gate » (1993) du groupe Burzum. L'écriture harmonique en parallèle permet aux compositeurs de contrôler aisément les progressions harmoniques chromatiques de leurs chansons ; chromatisme qui renforce par ailleurs le caractère sombre et macabre de ces musiques.

Les musiciens du TNBM utilisent également une certaine forme de bruitisme afin de rendre leurs musiques agressantes et chaotiques. On note par exemple l'omniprésence de *feedback* stridents aux guitares électriques. Dans bon nombre de chansons, ces *feedback* ont même tendance à prendre le dessus sur le discours des hauteurs, ce qui a pour effet d'augmenter la confusion et le caractère chaotique de la musique<sup>74</sup>. Cette caractéristique contribue aussi à rendre le TNBM peu accessible à un large public.

Il en va de même avec l'emploi de la distorsion aux guitares électriques. Extrêmement crasseuse, cette distorsion exacerbée ne fait qu'accentuer les côtés agressants et chaotiques des musiques et perpétuer leur éternel inaccessibilité. La texture de la distorsion est parfois tellement dense et saturée qu'elle réduit la sonorité des guitares à un fond sonore. La perception des hauteurs et des gestes est flouée, le discours se brouille.

---

<sup>73</sup> Depuis les années 1960, probablement pour des raisons idiomatiques propres à la guitare, la grande majorité des chansons *rock*, *punk* ou *metal* reposent sur des enchaînements par parallélisme d'accords en relation de quinte.

<sup>74</sup> On pense notamment à plusieurs chansons de groupes tels que Gorgoroth, Darkthrone et Carpathian Forest.

Par ailleurs, les chants gutturaux, dans un contexte d'enregistrement *low-fi*, produisent tout un lot de sonorités plus froides les unes que les autres. Quant à la batterie, elle remplit un rôle identique à celui du *black metal* primitiviste et fait usage des mêmes moyens.

### 1.2.3 DÉVELOPPEMENT DU TNBM

Nous l'avons vu, vers la fin des années 1980, la pratique du satanisme par les adeptes et musiciens du TNBM se résume le plus souvent à une simple inversion des doctrines du christianisme. Vers le milieu des années 1990, le satanisme devient une réelle « philosophie » pour certaines figures importantes du TNBM : Ghall de Gorgoroth, Fenriz de Darkthrone et Ihsann du groupe Emperor. Pour d'autres à la même époque, comme Varg de Burzum et les membres du groupe Enslaved, le satanisme n'est essentiellement qu'un passage vers le paganisme. Même si satanisme et paganisme sont fondamentalement différents, ils partagent néanmoins une caractéristique commune, qui est aussi l'un des points névralgiques du TNBM : l'antichristianisme<sup>75</sup>. Ce n'est donc pas un hasard si les adeptes et les musiciens du TNBM prônent sans heurt ces deux « philosophies » simultanément pendant plus de dix ans.

Depuis la fin des années 1990, les sujets de chansons du TNBM ne se sont pratiquement pas diversifiés. Au satanisme et au paganisme, s'ajoutent seulement les thématiques de la guerre (Gorgoroth, Gehenna, 1349) et de la folie (Darkthrone). Ce peu d'ouverture est la conséquence directe de cette volonté de préservation des caractéristiques premières du *black metal*. Tout changement susceptible de rendre le TNBM plus accessible ou plus commercial n'est donc jamais le bienvenu. De la sorte, la musique TNBM actuelle n'est pas très différente de celle produite à l'époque du *black metal* primitiviste. En fait, depuis le début des années 2000, seule une certaine richesse notamment dans la recherche de timbres permet de différencier la musique TNBM des deux périodes ; des groupes

---

<sup>75</sup> Moynihan et Didrik Söderlind, *Lords of Chaos : The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* (Los Angeles : Feral House, 1998), traduit de l'anglais par Sylvia Rochonnat (Courtry : Camion Blanc, 2005), 334.

comme Mayhem, Taake, 1349 et Satyricon ont ainsi su faire évoluer le style – ne serait-ce que sommairement – tout en lui préservant sa pureté première.

## DEUXIÈME CHAPITRE

### L'INFLUENCE DU *TRUE NORVEGIAN BLACK METAL* SUR MA CRÉATION MUSICALE

Dans ce chapitre, il sera question de l'influence des musiques du *true norwegian black metal* (TNBM) sur quatre de mes compositions récentes. Ces œuvres seront d'abord présentées succinctement afin de définir minimalement leur genèse et leurs enjeux. Par la suite, les divers types d'influence du TNBM sur ces musiques seront analysés, des plus généraux aux plus spécifiques, principalement par la comparaison d'exemples musicaux tirés de chansons du TNBM avec des extraits de mes œuvres. Afin de démontrer l'importance de l'influence du TNBM sur mes créations musicales récentes, les extraits retenues proviendront de plusieurs d'entre-elles lors de l'étude de chacun des types d'influence.

## 2.1 PRÉSENTATION DES ŒUVRES À L'ÉTUDE

### 2.1.1 *Putréfaction*

La pièce *Putréfaction* (2007) est écrite pour quatuor à cordes. Sa durée est de 6 minutes, il s'agit donc de la pièce la plus courte des musiques à l'étude.

Comme son nom l'indique, cette œuvre traite de la décomposition, notamment celle des être vivants (humains, animaux, plantes), mais aussi celle de la matière musicale et celle du temps. Après une période d'écoute soutenu de musiques *black metal* macabres (paroles et musiques), je devins somme toute quelque peu obsédé par cette idée de décomposition. Des images sordides me tournaient dans la tête et je ressentis l'urgent besoin de les extérioriser, et de partager ainsi ma crainte de la mort.

De tout cela découle le choix de l'instrumentation, car le quatuor à cordes est selon moi le meilleur ensemble pour traduire musicalement un sentiment de peur et un caractère

macabre ; surtout si l'on utilise des techniques avancées bien typées. À un niveau symbolique, je vois dans l'homogénéité timbrale du quatuor à cordes, dans leur égalité, cette idée de justice finale que procure la mort à tous les êtres humains.

Si les prémisses de la composition de cette œuvre sont les fruits d'une approche empreinte de spontanéité, j'ai par la suite rigoureusement structuré la forme, les discours et les matériaux, en intégrant des caractéristiques des musiques du TNBM.

**Tableau 2** ■ Forme de la pièce *Putréfaction*.

<i>section A</i>	<i>section B</i>
mes. 1-49	mes. 50-103

### 2.1.2 *The Five Adorations*

La pièce *The Five Adorations* (2008) est écrite pour un ensemble de type *Pierrot Lunaire* : soprano, flûte, clarinette, piano, violon et violoncelle. D'une durée de 14 minutes, elle met en musique le poème éponyme de l'écrivain anglais Aleister Crowley (1875-1947).

Au départ, l'idée de cette musique met venue spontanément lors d'un concert où l'on jouait le *Pierrot Lunaire* (1912) d'Arnold Schoenberg. Cette interprétation m'a marqué à tel point que, suite au concert, j'ai immédiatement cherché un texte qui me correspondait afin d'écrire une pièce pour ce merveilleux ensemble instrumental. À l'instar de plusieurs musiciens du TNBM, je suis un grand admirateur de l'écrivain anglais Aleister Crowley. Considéré par plusieurs de ses adulateurs comme le père du satanisme moderne, Crowley a entre autre écrit plusieurs poèmes, dont *The Five Adorations* en 1917. Les évocations sataniques du poème sont à l'origine du processus de création de cette œuvre, et ce principalement sur deux aspects : la structure l'œuvre<sup>76</sup> et l'emploi d'un chant guttural<sup>77</sup>.

<sup>76</sup> Le rapport entre les évocations sataniques du poème et la structure est étudié au point 2.2.4.

<sup>77</sup> Même si le chant guttural n'est utilisé que parcimonieusement dans cette œuvre, son utilisation est selon moi essentiel au déroulement dramatique de la pièce.

Par ailleurs, l'influence du TNBM est omniprésente dans le discours musical de cette musique, notamment par les techniques instrumentales utilisées. L'hétérogénéité des instruments en permet d'ailleurs une gamme variée : multiphoniques, inflexions de hauteur, harmoniques peu usuelles, souffle aux vents, *clusters* au piano et jeux inusités aux cordes.

**Tableau 3** – Forme de la pièce *The Five Adorations*

<i>introduction</i>	<i>section A</i>	<i>section B</i>	<i>section A'</i>	<i>section C</i>	<i>section B'</i>
mes. 1-16	mes. 17-48	mes. 49-90	mes. 91-107	mes. 108-142	mes. 143-184

### 2.1.3 *Interjections*

La pièce *Interjections* (2009) est écrite pour voix de contre-ténor et trio à cordes (violon, alto et violoncelle). D'une durée de 9 minutes, elle met en musique un fragment du texte éponyme de l'écrivain français Antonin Artaud (1896-1948), publié dans le livre *Suppôts et Supplications* (1947)<sup>78</sup>.

À l'instar d'Alister Crowley, Antonin Artaud est un artiste controversé du début du XX<sup>e</sup> siècle, un écrivain qui lui aussi aborde plusieurs sujets tabous. Ce n'est donc pas un hasard si je suis attiré par l'œuvre d'Artaud et si j'ai pris la décision de mettre un de ses textes en musique.

Contrairement à *The Five Adorations*, le chant guttural si caractéristique du TNBM ne se prêtait pas à l'expression vocale d'*Interjections*. La voix y est plutôt influencée par une autre caractéristique du TNBM: la dimension répétitive des patrons mélodico-rythmiques (*riff*). On note en effet que chaque mot du texte est répété dans la musique selon un patron mélodico-rythmique plus ou moins déphasé dans le temps. Ce n'est donc pas la cohérence du texte qui prime, mais bien l'aspect dynamique des mots mis ainsi en boucle. Par ailleurs, cette technique issue de la musique répétitive se manifeste également dans le discours instrumental.

<sup>78</sup> La publication officielle n'aura toutefois lieu que trente ans plus tard, en 1978.

**Tableau 4** – Forme de la pièce *Interjections*.

<i>section A</i>	<i>section B</i>	<i>section A'</i>
mes. 1-57	mes. 57-122	mes. 123-157

### 2.1.4 *Nordic Landscapes*

La pièce *Nordic Landscapes* (2010) est écrite pour un orchestre de taille moyenne (2.2.2.2 – 4.2.2.2 – perc. – 12.10.8.6.4). Sa durée est d'environ 10 minutes.

À l'instar des musiciens du TNBM, j'éprouve une très grande attirance envers les paysages nordiques. À défaut de pouvoir me rendre sur place, je me suis néanmoins donné le plaisir de vivre cette réalité par la composition de *Nordic Landscapes*. Je cherche à mettre en musique ce que l'on ressent, à mon sens, lors de la contemplation d'un de ces espaces nordiques. L'instrumentation imposée sied bien à cette thématique : la large palette de couleurs de l'orchestre symphonique, sa densité et son intensité m'ont en effet permis de traduire les émotions ressenties telles que je les imagine.

Afin de donner le maximum de chance à cette musique d'être jouée en concert, j'utilise ici beaucoup moins de techniques instrumentales avancées que dans les autres musiques à l'étude. Pour palier à un certain manque de diversité dans le jeu instrumental, j'ai opté pour une forme plus complexe que dans mes autres œuvres.

**Tableau 5** – Forme de la pièce *Nordic Landscapes*.

<i>section A</i>	<i>section X</i>	<i>section B</i>	<i>section AX</i>
mes. 1-52	mes. 53-78	mes. 79-148	mes. 149-201

## 2.2 1<sup>ER</sup> TYPE D'INFLUENCE : LES CARACTÈRES PROPRES AU TNBM

Ce type d'influence, d'aspect général, est le seul à ne pas traiter directement du son. Son importance n'en est pas moins grande puisque la définition d'un caractère est, dans mes œuvres, à l'origine de la définition de la forme, de l'élaboration des discours et du traitement des divers paramètres musicaux. Pour pallier leur haut niveau d'abstraction, nous expliquerons dans un premier temps de quelles manières les quatre caractères spécifiques au TNBM – la nordicité, le macabre, le délire, le satanisme – se manifestent dans ce courant musical, puis, dans un second temps, j'expliquerai comment ils influencent ma création.

Il est important de statuer, avant de débiter l'examen de ces caractères, que si je me laisse mon inspiration en être influencé, on ne trouve pas de figuralisme volontaire ou de « premier niveau » dans mes œuvres. Or, s'il advenait que l'auditeur percevoir de manière évidente des manifestations de ces caractères dans mes œuvres, ce serait, outre quelques cas ciblés, bien involontaire de ma part.

### 2.2.1 LA NORDICITÉ

La nordicité est une source régulière d'inspiration pour les musiciens du *true norwegian black metal*<sup>79</sup>. On en trouve des expressions avouées dans les paroles des chansons et dans la musique elle-même (sonorité froide des guitares<sup>80</sup>), mais aussi dans les illustrations des pochettes de disques et des rares produits dérivés (paysages nordiques). Bien entendu, c'est surtout dans les paroles de chanson que l'auditeur perçoit le plus directement les aspects de la nordicité véhiculés dans le TNBM. À titre d'exemple, voici un extrait des paroles de deux chansons cultes du TNBM (page suivante).

---

<sup>79</sup> Nous l'avons vu au point 1.2.2.1, la nordicité n'est pas seulement une source d'inspiration ou un idéal, elle est également un mode de vie quotidien pour certains musiciens du TNBM.

<sup>80</sup> À mon avis, les types de distorsions utilisées jumelées aux enregistrements de type *low-fi* donnent à la musique TNBM une atmosphère froide.

## Immortal, « Battles in the North » (1995)

Riding towards the master fields  
 A ride from the North to the North  
 By our sacred ravens we are one  
 In the dead white moonlight  
 [...]
   
 Stronger than ice stronger than stone  
 A horde of the Northern throne

Battles in the North  
 [...]

## Darkthrone, « A Blaze in the Northern Sky » (1991)

Coven of a forgotten delight  
 Hear the pride of a northern storm  
 Triumphant sight on a northern sky  
 [...]

Dans mes œuvres récentes, l'influence de la nordicité se manifeste à un tout autre niveau. Par exemple, dans la pièce *Nordic Landscapes*, l'inspiration ne provient pas directement des caractéristiques premières de la nordicité, mais plutôt des sentiments qu'elle génère chez celui qui la contemple : le vertige devant l'étendu des paysages, une impression de froid, d'isolement et de pureté. Dans cette pièce pour orchestre, comme il n'y a ni texte, ni présentation d'éléments visuels<sup>81</sup>, ces sentiments et impressions s'incarnent exclusivement par des moyens musicaux. Concrètement, et à titre d'exemple, ces sources d'inspiration influencent de manière libre la gestion des différents paramètres musicaux de la première section de l'œuvre (mes. 1 à 51) :

- Le tempo est lent  $N = 56$
- Le discours principal aux cordes est statique, sa texture est mince et épurée
- L'activité agogique est faible
- Absence de pulsation précise
- Les vents exécutent des gestes non évolutifs, sans importance
- L'absence du registre grave donne un effet d'apesanteur

---

<sup>81</sup> Contrairement au TNBM, qui utilise une large gamme de supports visuels (photos et illustrations de boîtier de disque, chandails, posters, vidéos musicaux), on constate que la musique d'art est peu encline à intégrer des éléments extramusicaux matériels de cette ordre.

La nordicité a donc ici un effet, plus ou moins direct, sur la définition de toute sorte de paramètres musicaux : le tempo, le discours, le langage, le rythme, le temps, l'instrumentation et le choix des registres. Autant de choix dont la finalité est la réalisation d'une image sonore singulière et bien intégrée à la forme de l'œuvre.

### 2.2.2 LE MACABRE

Depuis ses débuts, le TNBM s'est défini de diverses manières comme un style musical macabre. Le macabre influence ces musiques sensiblement de la même façon que la nordicité : imagerie, sonorité, paroles. Encore une fois, c'est par les paroles de chansons qu'il est le plus facile d'illustrer en quoi le TNBM est directement influencé par ce caractère. Voici donc deux extraits de chansons caractéristiques :

Mayhem, « Necrolust » (1987-1988)

Your stinking corpse I desire  
 Nothing can take me higher  
 Fucking you till your bones break  
 Another one has to die  
 [...]  
 Eating the flesh of a thousand corpses  
 Bloodsucking cuntless nuns  
 Hey guts were boiling out of her butt  
 [...]

Aura Noir, « The Rape » (1995)

Merry you may be  
 For I am the flesh in your tounge  
 Create to yourself, images of these  
 glass-eyed figures  
 and expose to me your skin-  
 whorish as ever  
 They speak to me, your pores, your veins,  
 in a rush of melancholy.  
 In a stream of misanthropy

Malgré ces exemples probants, il ne faut pas omettre de souligner que le langage souvent atonal des musiques du TNBM, de même que ses multiples artifices sonores contribuent également à définir son caractère macabre. C'est justement à ces derniers niveaux, langage et texture, que le macabre s'intègre dans ma création – même si les résultats sont d'une tout autre nature – comme par exemple dans la première section de ma pièce *Putréfaction* (mes. 1 à 49). Le but poétique est ici de composer une musique susceptible de créer chez l'auditeur un sentiment de frayeur devant la mort et ses symboles. Pour parvenir à cette fin, j'opte pour les moyens suivants :

- Déséquilibres simultanés instrumentaux volontaires
- L'omniprésence de timbres grinçants aux cordes
- De nombreux glissandos (pour leurs profils flous)
- La microtonalité (frottements de quart de ton)
- Jeux d'archet entre le chevalet et le cordier (timbre inusité et grinçant)
- Accents dans le registre suraigu des violons (tranchant et dur)

L'ensemble de ces moyens témoigne – encore une fois – de l'influence que doit avoir un caractère comme le macabre sur différents aspects de la microstructure afin de produire une image macroscopique conséquente.

### 2.2.3 LE DÉLIRE

Anticonformistes et provocateurs, les musiciens du TNBM abordent couramment dans leurs musiques certains sujets tabous aux yeux de la masse conformiste. Le délire chez l'être humain en est un exemple significatif<sup>82</sup>. Contrairement aux deux caractères précédents du TNBM, le délire s'y exprime le plus souvent à un niveau strictement musical ; on pense ainsi notamment au chant guttural. Néanmoins, ce « délire musical » n'est jamais gratuit, il découle le plus souvent des paroles et des attributs de la chanson.

---

<sup>82</sup> Le délire fait ici exclusivement référence à l'exaltation et à l'extravagance causées et amplifiées par les émotions et les passions, et non pas de la perte totale du rapport au réel – qui est en fait de la démence – causée par un symptôme physiologique.

De la sorte, la chanson « Quintessence » (écrite en 1993 et parue en 1995) de Darkthrone met en scène une divinité diabolique possédant tous les pouvoirs, rôle interprété par le chanteur. Immunisée contre toute attaque, cette divinité peut obtenir et détruire tout ce qu'elle désire. Exaltée par le fruit de ses pouvoirs, la divinité/chanteur délire littéralement pendant toute la pièce. Cela se manifeste par l'emploi de chants gutturaux violents et des cris aigus, cependant que les instruments créent une atmosphère chaotique et agressive.

Dans ma création musicale, le délire se traduit sensiblement de la même façon : c'est-à-dire par la présence d'un chant guttural intense soutenue par une gestalt sonore floue et agressive. Par exemple, aux mesures 118 à 121 de la pièce *The Five Adorations*, on remarque que la musique affiche les caractéristiques suivantes :

- Discours peu unifiés : atmosphère chaotique
- Omniprésence d'un chant guttural aigu, de plus en plus intense
- Le *col legno battuto* au violon crée une atmosphère agressive
- Les nuances sont fortes.

#### 2.2.4 LE SATANISME

Le satanisme est l'un des éléments qui a le plus contribué à faire connaître le TNBM. Singulièrement moins humaniste que celui d'Anton Szandor Lavey, le satanisme norvégien est malgré tout bien ancré dans la vie quotidienne de plusieurs musiciens du TNBM. Nombre d'entre eux ont étudié les ouvrages de plusieurs auteurs satanistes ou d'adeptes des sciences occultes, notamment ceux de l'écrivain anglais Aleister Crowley (1875-1947)<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Aleister Crowley écrit au début du XX<sup>e</sup> siècle de nombreux ouvrages controversés sur la magie, le satanisme et l'occultisme. Depuis le début des années 1970, il est une source d'inspiration pour plusieurs vedettes du rock (Jimmy Page, Marilyn Manson).

Ma pièce *The Five Adorations* est composée sur le poème éponyme de Crowley.

Aleister Crowley, *The Five Adorations* (1917)

I praise Thee, God, whose rays upstart beneath the Bright  
and Morning Star:  
Nowit asali fardh salat assobhi allahu akbar.  
I praise Thee, God, the fierce and swart; at noon Thou ridest  
forth to war!  
Nowit asali fardh salat assohri allahu akbar.  
I praise Thee, God, whose arrows dart their royal radiance  
o'er the scar:  
Nowit asali fardh salat asasri allahu akbar.  
I praise Thee, God, whose fires depart, who drivest down the  
sky thy car:  
Nowit asali fardh salat al maghrab allahu akbar.  
I praise Thee, God, whose purple heart is hidden in the abyss  
afar:  
Nowit asali fardh salat al asha allahu akbar.  
DOST ACHIHA KHAN.

Selon mon analyse, les strophes 1-4-5 de ce poème évoquent une des quatre personnifications du diable invoquées par les satanistes lors de la pratique des rituels. Ces personnifications sont identifiées dans le tableau 6. J'y adjoints la signification que leur confère le poème. Puis je dévoile comment ces significations (ou qualités) influencent le discours musical de l'œuvre.

**Tableau 6 – *The Five Adorations*, influence du poème sur la musique**

<i>Poème</i> <sup>84</sup>	<i>Personnification du diable</i>	<i>Signification</i>	<i>Influence sur le musical</i>	
			<i>Registre</i>	<i>Discours</i>
1 <sup>ère</sup> strophe	Lucifer	la lumière, l'air, les étoiles	suraigu	étal
2 <sup>e</sup> strophe	***	***	***	***
3 <sup>e</sup> strophe	***	***	***	***
4 <sup>e</sup> strophe	Satan	la guerre	aucune	rapide, dense et violent
5 <sup>e</sup> strophe	Leviathan	serpent des profondeurs	moyen à grave	lent

<sup>84</sup> À chaque strophe du poème correspond une section de l'œuvre.

On note dans ce tableau que, contrairement aux caractères étudiés précédemment, il y a ici des transferts métaphoriques directs et volontaires du texte vers musique. Par exemple, dans la première strophe, les sujets traités sont l'air, la lumière et les étoiles. Afin d'illustrer de manière évidente ces sujets, je compose sciemment un discours étal dans le registre suraigu. La musique rattachée aux strophes 4 et 5 est également le fruit de transferts métaphoriques volontaires du même ordre.

## **2.3 2<sup>E</sup> TYPE D'INFLUENCE : LES CARACTÉRISTIQUES STRUCTURELLES**

Dans ce type d'influence du TNBM sur ma musique récente, la structure n'a surtout pas trait à un processus fluide de construction du discours global de l'œuvre – comme c'est souvent le cas dans la musique d'art depuis Ligeti –, mais plutôt aux relations de tension qu'entretient les éléments musicaux d'une section à l'autre. Cette conception de la structure (discontinuité) découle justement du fait que dans les musiques du TNBM le discours et la texture sonore peuvent passer d'un extrême à l'autre entre deux sections consécutives et ce, sans transition. En conséquence, le but premier de la structure n'est pas ici d'unifier l'œuvre, mais de maintenir l'attention de l'auditeur à son maximum en permanence.

De tous les éléments musicaux qui entrent dans cette logique de la discontinuité dans le TNBM, ce sont les changements extrêmes de tempos et de texture entre les sections qui influencent le plus la structure de mes œuvres.

### **2.3.1 LES VARIATIONS DE TEMPOS**

Les variations extrêmes et subits de tempos sont monnaie courante chez plusieurs groupes importants du TNBM (Mayhem, Immortal, Satyricon). La chanson « Freezing Moon » (1991) de Mayhem en est un exemple probant (tableau 7).

**Tableau 7 – Variation extrême et subit du tempo entre sections successives.**  
Mayhem, « Freezing Moon » (1993)

<i>sections</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>
<i>tempos</i>	N =78	N =160	N =48	N =160

Cette caractéristique de la musique du TNBM a des répercussions dans la plupart de mes œuvres récentes. Elle affecte tout particulièrement la structure de *Putréfaction*. D'une durée relativement brève (6 minutes), cette pièce ne comporte que deux sections, comprenant chacune un court insert. Le tableau 8 démontre comment la structure de cette œuvre se base sur des changements abruptes de tempos : d'une part, entre les deux principales sections (mes. 49-50) et, d'autre part, entre l'insert et la section dans laquelle il se trouve.

**Tableau 8 – Variations de tempos dans *Putréfaction*.**

<i>section 1</i>	<i>tempos</i>	<i>section 2</i>	<i>tempos</i>
mes. 1-11	N = 40	mes. 50-69	N = 128
mes. 12 (insert)	N = 76	mes. 70-81 (insert)	N = 64
mes. 13-49	N = 40	mes. 82-103	N = 128

Malgré leurs courtes durées, les inserts remplissent parfaitement leur rôle de cassure, de déstabilisation du discours et de renouveau de l'attention de l'auditeur.

### 2.3.2 LES CHANGEMENTS DE TEXTURE

Les changements extrêmes de texture sonore entre sections successives sont également une caractéristique structurelle courante dans les musiques du TNBM. Dans la chanson « Dark Medieval Times » (1993) de Satyricon, le discours du timbre varie ainsi de manière significative d'une section à l'autre (tableau 9).

**Tableau 9** – Changements de texture dans le TNBM.  
Satyricon, « Dark Medieval Times » (1993).

<i>Section 1</i>	<i>section 2</i>	<i>transition</i>
forte densité instrumentale distorsion crasseuse voix gutturale	faible densité instrumentale absence de distorsion chochottements énergie modérée	forte densité instrumentale distorsion crasseuse absence de voix très forte concentration d'énergie
<i>Section 3</i>	<i>insertion A</i>	<i>section 3'</i>
faible densité instrumentale absence de distorsion ajout d'instruments à vent	forte densité instrumentale distorsion crasseuse retrait des instruments à vent	ajout de chœurs mixtes réintégrations des instruments à vent plus forte densité qu'à la section 3
<i>insertion A'</i>	<i>conclusion</i>	
idem insertion A	faible densité instrumentale instruments à vent seulement	

On note maints exemples de l'influence de cette caractéristique sur la structure de mes œuvres récentes. La pièce *Interjections* est un cas de figure éloquent : les caractéristiques de la texture d'une section trouvent systématiquement leur contraire dans la section suivante (tableau 10).

**Tableau 10** – Changements de texture entre sections dans *Interjections*.

<i>section A</i> <i>mes. 1-57</i>	<i>section B</i> <i>mes. 57-122</i>	<i>section A'</i> <i>mes. 123-157</i>
musique de notes hauteurs importantes discours concret discours lent	musique du timbre hauteurs peu importantes discours abstrait discours rapide	idem section A

## 2.4 3<sup>e</sup> TYPE D'INFLUENCE : LES TECHNIQUES D'ÉCRITURE

Comme dans la plupart des styles de musique populaire, les chansons du TNBM font un usage extensif du *riff*. Patron mélodico-rythmique – parfois rythmique seulement □ répété et joué presque exclusivement par la guitare électrique, le *riff* est dans le TNBM le noyau autour duquel le discours des autres instruments se construit. Tout le corps

instrumental joue ainsi en phase avec le *riff* en suivant son rythme<sup>85</sup> (batterie, basse, voix) et/ou sa courbe mélodique (basse, deuxième guitare<sup>86</sup>). La technique du *riff* se traduit différemment dans mes œuvres. Si je fais effectivement appel à des patrons mélodico-rythmiques répétés à certains instruments, le discours des autres instruments n'est jamais en phase avec ces patrons, ni n'en épouse la courbe mélodique ou le geste. Contrairement au TNBM, le *riff* ne doit donc pas être considéré dans ma musique comme LE fondement du discours, mais plutôt comme un élément fondamental de ce discours, ne serait-ce que par la prégnance qu'il revêt par sa facture répétitive. On note dans ma musique trois principaux types d'état de ces patrons mélodico-rythmiques :

- 1) Un patron mélodico-rythmique non évolutif
- 2) Un patron évoluant par déphasages temporels
- 3) Deux patrons simultanés évoluant par déphasages temporels différents

#### 2.4.1 UN PATRON MÉLODICO-RYTHMIQUE NON ÉVOLUTIF

Dans la dernière section du quatuor à cordes *Putréfaction*, un patron mélodico-rythmique est répété au violoncelle sans interruption et sans aucune modification (outre l'intensité) de la mesure 76 à la mesure 89. L'exemple 1 montre que, contrairement au mode d'utilisation du *riff* dans la musique du TNBM, le reste du *corpus* instrumental ne se greffe d'aucune façon au patron mélodico-rythmique du violoncelle.

##### Exemple 1 – Patron mélodico-rythmique non évolutif.

*Putréfaction*, mes. 86-88, violoncelle. (Tome II page 31)

The musical score for Example 1 consists of four staves: Violon 1, Violon 2, Alto, and Violoncelle. The Violoncelle part (bottom staff) is the focus, showing a repeating rhythmic pattern of eighth notes with a crescendo. The other instruments have various melodic and harmonic parts, with dynamic markings like 'mp cresc.' and 'mf'.

<sup>85</sup> Ici, seule la basse joue presque toujours en homorythmie avec le riff. La batterie et la voix suivent le patron sans certes, mais avec quelques variations.

<sup>86</sup> Appelée également *rhythm guitar*, la deuxième guitare peut dans certains cas être celle qui joue le patron.

Ici, le patron est en fait davantage conçu comme un timbre global que comme un motif où les éléments mélodiques et rythmiques sont clairement perceptibles. Malgré son retour basé sur la métrique, ce patron revêt donc pour moi un profil flou, et, du coup, un haut niveau d'abstraction. Dans mon esprit, il est justifié que ce patron n'évolue pas dans le temps afin de compenser pour son haut niveau d'abstraction<sup>87</sup>.

## 2.4.2 UN PATRON ÉVOLUANT PAR DÉPHASAGES TEMPORELS

Dans un passage de la pièce *Interjections* (mes. 37-39), la voix émerge et se détache de l'alto, pour ensuite subir un léger déphasage temporel (insertion de silences). Si l'alto et la voix sont ici initialement en phase (comme dans le TNBM), c'est afin de produire un effet de fondu enchaîné et, par ailleurs, de faciliter le travail du chanteur.

### Exemple 2 – Patron mélodico-rythmique évoluant par déphasages temporels *Interjections*, mes. 37-39. (Tome 2 page 53)

The musical score consists of two systems. The first system, measures 37-39, is in 2/4 time. The vocal line (treble clef) starts with a whole rest, followed by a sixteenth-note pattern: quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth. The lyrics are 'ra - pro - chement' repeated five times. Dynamics are *p cresc.* and *f*. The alto line (bass clef) has a sixteenth-note accompaniment: quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth. Dynamics are *decresc.* and *pp*. The second system, measures 40-42, is also in 2/4 time. The vocal line has lyrics 'chement', 'ra - pro - chement', and 'ra - pro - chement'. Dynamics are *pp*. The alto line has a whole rest.

<sup>87</sup> Ce concept de compensation de la complexité par une certaine simplicité est omniprésent dans ma création musicale, mais n'a que peu à voir avec le TNBM.

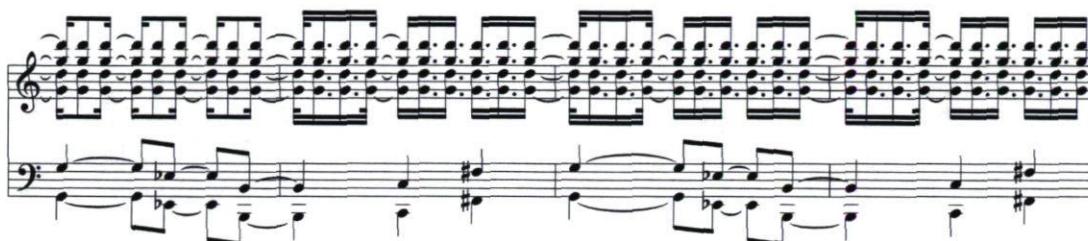
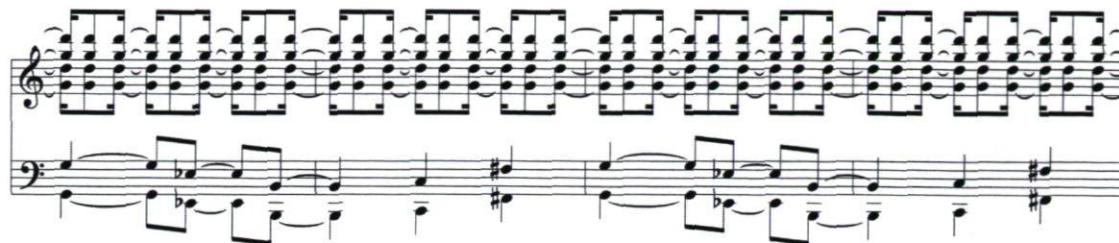
### 2.4.3 DEUX PATRONS SIMULTANÉS ÉVOLUANT PAR DÉPHASAGES TEMPORELS DIFFÉRENTS

Dans la première section de la pièce *Nordic Landscapes*, on trouve un épisode où deux patrons mélodico-rythmiques évoluent simultanément (mes. 52-77). L'exemple 3 montre que l'évolution de ces patrons divergent dans le temps : le patron de la portée supérieure subit plusieurs déphasages (déplacements métriques, plusieurs phases de diminution) et le patron de la portée inférieure n'en subit qu'un seul (diminution libre)<sup>88</sup>.

**Exemple 3** – Deux patrons évoluant par déphasages temporels différents.  
*Nordic Landscapes*, mesures 52-77, réduction. (Tome 2 pages 75 à 79)

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system is marked with a tempo of quarter note = 78. The upper staff uses a treble clef and the lower a bass clef. The upper staff contains a series of chords, some of which are beamed together in groups of two or three, creating a complex rhythmic texture. The lower staff contains a melodic line with notes and rests, some of which are beamed together. The second and third systems continue the patterns, showing how the upper staff's complexity increases through phase shifts and dynamics, while the lower staff remains relatively simple.

<sup>88</sup> Dans mon esprit, cette divergence est ici aussi le fruit d'un souci de compensation de la complexité : le patron de la portée inférieure est en fait une réelle phrase musicale : point de départ, sommet (dans le grave), point d'arrivée. Il m'apparaissait donc moins utile de le développer par de multiples déphasages, contrairement au patron de la portée supérieure qui ne repose quant à lui que sur la répétition d'une quinte octaviée.



## 2.5 4<sup>e</sup> TYPE D'INFLUENCE : LA GESTION DES HAUTEURS

Après avoir analysé les modes de gestion des hauteurs dans plusieurs musiques du TNBM, je conclus que les ensembles de hauteurs utilisés dans la construction des *riffs* se rapprochent le plus souvent de quelques modes diatoniques occidentaux : mineur harmonique, mineur mélodique, dorien, éolien et phrygien. Je note cependant que ces *riffs* n'affirment pas toujours complètement le mode utilisé, que certaines de ces notes importantes sont omises. Prenons par exemple le cinquième *riff* de la chanson *Cromlech* (1991) de Darkthrone (exemple 4).

**Exemple 4** – Hauteurs de base du 5<sup>e</sup> *riff* de la chanson « Cromlech » de Darkthrone.



Au premier coup d'œil, il semble clair que ces hauteurs proviennent du mode de *ré* mineur harmonique : les deux *ré* en octave affirment la tonique, le *do+* y est la sensible et le *si-*, le VI<sup>e</sup> degré abaissé. Malgré cela, la médiane (*fa*) et la quinte (*la*) de ce mode sont

absentes du *riff*. Qu'on le veuille ou non, il est donc impossible de garantir hors de tout doute qu'il s'agit bien ici du mode de *ré* mineur harmonique.

Ce type d'ambiguïté tonal n'est pas sans me plaire. Dans ma pièce *The Five Adorations*, j'emprunte carrément ce matériau mélodique à Darkthrone. Ne le trouvant cependant pas assez riche, j'y ajoute une hauteur, en l'occurrence un *mi* – (exemple 5).

**Exemple 5** – Matériau de base de *The Five Adorations*.



Le discours des hauteurs de cette pièce repose donc essentiellement sur ce matériau. Pour éviter la monotonie, je le dérive par quelques transformations simples. La transposition est un premier type de transformation du matériau. Dans l'exemple 6, le matériau de base passe à la transposition  $T^{10}$ , soit une seconde majeure plus bas.

**Exemple 6** – Dérivation du matériau de base des hauteurs par transposition  
*The Five Adorations*, mes. 11. (Tome II page 20)



Pour unifier le discours des hauteurs, j'utilise également le matériau de base harmoniquement. Toutefois, afin de préserver la légèreté de cette section, j'élimine l'octave initiale. L'accord généré est lui aussi susceptible d'être transposé.

**Exemple 7** – Matériau de base des hauteurs joué harmoniquement.  
*The Five Adorations*, mes. 47-48. (Tome II page 25)

Piano

$\text{♩} = 60$

T5 T2 T1 5 T

*mp*

Une partie des hauteurs de cet accord de base est aussi condensée afin de former un agrégat compact, un *cluster*. D'abord, la sensible *do+* se retrouve à un demi-ton sous le *ré*, puis j'ajoute le second degré abaissé *mi-*, et l'on obtient ainsi une grappe de trois hauteurs très serrée issue du matériau de base : *do+ - ré - mi-*. Ce cluster peut également faire l'objet de transposition (exemple 8).

**Exemple 8** – Cluster dérivé du matériau de base des hauteurs (transposé)  
*The Five Adorations*, mes. 85. (Tome II page 31)

Piano

$\text{♩} = 60$

6 T7

*p* *f*

## 2.6 5<sup>e</sup> TYPE D'INFLUENCE : LES TECHNIQUES INSTRUMENTALES

Dans les divers modes de jeu instrumental caractéristiques du TNBM, ce sont surtout les techniques guitaristiques qui influencent mon écriture pour les instruments dans mes compositions récentes. Le rôle de premier plan que joue la guitare au sein du TNBM n'est pas étranger à cette prédominance. L'influence des techniques guitaristiques se remarque surtout dans l'écriture des cordes (facture proche de la guitare) et, dans une moindre mesure, dans l'écriture des bois. Les techniques vocales propres au TNBM ont une influence sur le chant exclusivement, celle-ci n'est donc observable que dans la pièce *The Five Adorations*.

## 2.6.1 GUITARE : LA DISTORSION

*Grosso modo*, on obtient la distorsion d'une altération de la forme originale d'un signal audio : une onde sinusoïdale à laquelle on applique un volume surélevé devient saturée et par conséquent altérée en une onde carrée. C'est de ce phénomène acoustique que provient le son agressant de la distorsion. Les guitaristes du TNBM font usage de pédales électroniques puissantes afin d'obtenir une distorsion saturée en *gain* et stridente, proche du bruit de la scie mécanique. Résultat, la musique de groupes cultes comme Darkthrone, Mayhem, Burzum, Ulver et Gorgoroth est agressive et à la limite de l'écoeurement, ce qui la place de plein pied dans la marge<sup>89</sup>.

Dans mes œuvres récentes, ce type de distorsion extrême se traduit par l'emploi soutenu d'un jeu *molto ponticello* aux cordes. Pour ce faire, l'instrumentiste doit jouer avec l'archet extrêmement près du chevalet (pratiquement dessus). Il en résulte une sonorité grinçante et agressive. Ce mode de jeu aux cordes est présent dans toutes mes œuvres récentes, il est cependant omniprésent dans ma composition *Interjections* (exemple 9).

### Exemple 9 ■ Imitation de la distorsion par un instrument à cordes, *Interjections*, mes. 19. (Tome II page 50)

The musical notation is for an Alto part in 3/4 time, with a tempo marking of ♩=53 and the instruction *molto pont.*. The piece is in G major (one sharp). The notation shows a series of sixteenth notes, with a first group of nine notes marked *mf* and a second group of six notes marked *pp*. The notes are beamed together and have a slight upward curve, suggesting a tremolo effect.

## 2.6.2 GUITARE : LE TREMOLO PICKING

Le *tremolo picking* consiste à jouer une note ou un accord à la guitare de façon répétée et le plus rapidement possible. Cette technique est constamment employée dans les chansons de TNBM. Par exemple, dans l'exemple 10, on remarque d'une part, que cette

<sup>89</sup> Rappelons-le, le TNBM se veut le chien de garde d'un *black metal* échappant à tous procédés commerciaux.

technique peut être présente dans tous les *riffs* d'une chanson et d'autre part, qu'elle peut affecter plusieurs notes simultanément.

**Exemple 10** – Ensemble des *riffs* d'une chanson joués en *tremolo picking* sur plusieurs hauteurs simultanément.  
Darkthrone, « Transylvanian Hunger » (1994).

**Riff 1**

Guitare électrique

**Riff 2**

Guitare électrique

**Riff 3**

Guitare électrique

Il est aussi courant de trouver une ligne monodique interprétée en *tremolo picking*, particulièrement à la guitare soliste (exemple 11).

**Exemple 11** – Ligne monodique interprétée en *tremolo picking*.  
Burzum, « My Journey to the Stars ». 1<sup>er</sup> riff.

Guitare électrique

rapide possible du poussé et du tiré à l'archet. Il en résulte une sonorité proche d'un bourdonnement. Comme dans les musiques du *TNBM*, je demande que le *tremolando* soit joué sur une ou plusieurs cordes à la fois (exemple 12 et 13).

**Exemple 12** – *Tremolando* sur une seule corde à la fois.  
*Putréfaction*, mes. 52-53. (Tome II page 9)

Violoncelle

**Exemple 13** – *Tremolando* sur deux cordes simultanément.  
*Interjections*, mes. 23. (Tome II page 51)

Violon

Le *tremolo picking* a aussi des répercussions sur mon écriture des bois. J'emploie en effet assez régulièrement le *flutterzunge* à cette famille. On obtient le plus couramment le *flutterzunge* en faisant vibrer à l'aide de la consonne *r* ou ce qu'on appelle communément un « roulement de langue ». Le résultat sonore se rapproche du *tremolando* aux cordes, une sorte de bourdonnement, mais il est moins incisif (exemple 14).

**Exemple 14** – *Flutterzunge* à la flûte inspiré du *tremolo picking*.  
*The Five Adorations*, mes. 24. (Tome II page 22)

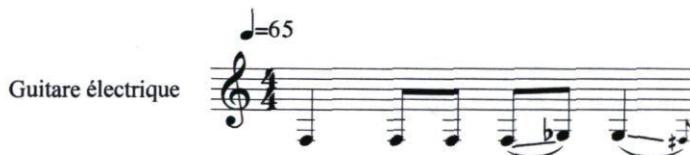
Flûte

### 2.6.3 GUITARE : LE *BEND*

À la guitare électrique, on produit le *bend* en appuyant sur la corde, puis en rapprochant celle-ci vers l'un des bords de la touche, soit vers le haut ou vers le bas<sup>90</sup>. Il en résulte une inflexion de la hauteur vers l'aigu, généralement entre un quart de ton et un ton et demi, selon l'étendu du déplacement de la corde.

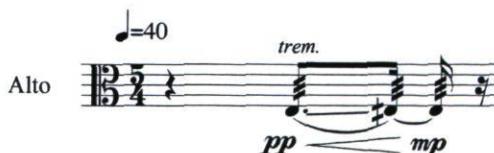
Si dans la plupart musique métal, le *bend* est notamment utilisé dans les solos, les guitaristes du *TNBM* l'utilisent quant à eux surtout dans la construction de *riffs*. Par exemple, dans la chanson « The Hordes of Nebulah » (1995) du groupe Darkthrone, plusieurs *riffs* sont ainsi construits avec un *bend* ; le *riff* principal est particulièrement probant (exemple 15).

**Exemple 15** – *Riff* construit avec la technique du *bend*.  
Darkthrone « The Hordes of Nebulah » (1995), 1<sup>er</sup> *riff*.



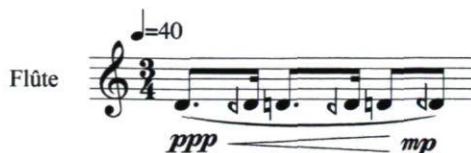
À l'instar du *tremolo picking*, la technique du *bend* a beaucoup influencé mon écriture des cordes et des bois. Dans les deux cas, cette technique se traduit surtout par des inflexions de hauteur allant au quart de ton. Toutefois, dans ma musique, contrairement au *bend* à la guitare, il est possible que l'inflexion se fasse vers le grave (exemples 16 et 17).

**Exemple 16** – Inflexion de hauteur au quart de ton à un instrument à cordes.  
*Putréfaction*, mes. 48. (Tome II page 8)



<sup>90</sup> Il en va de même pour la basse électrique. Toutefois, cette technique n'est que rarement employée à cet instrument dans le *TNBM*.

**Exemple 17** – Inflexion de hauteur au quart de ton à un instrument à vent.  
*The Five Adorations*, mes. 7. (Tome II page 19)



## 2.6.4 GUITARE : LE *FEEDBACK*

Pour résumer, on peut dire que le *feedback* est un bruit parasite qui résulte d'un retour de son dans le circuit électronique. Ce retour fait alors osciller les hautes fréquences d'une manière plus ou moins importantes. Grâce à cette technique, souvent couplée à l'emploi de pédales d'effets, les guitaristes du TNBM réussissent à créer des musiques atmosphériques, agressantes et chaotiques.

Le résultat n'est pas sans rappeler une certaine musique de timbre propre à la musique d'art. Afin de reproduire un résultat sonore similaire dans mes œuvres, je fais appel d'une part à deux modes de jeu aux cordes et, d'autre part, à un mode de jeu aux bois.

### 2.6.4.1 Reproduction du *feedback* aux cordes

Aux cordes, le premier mode de jeu consiste à recréer la sonorité d'un *feedback* par un amalgame d'harmoniques naturelles plus ou moins sonores<sup>91</sup> (exemple 18).

**Exemple 18** – Reproduction de *feedback* par amalgame d'harmoniques naturelles aux cordes.  
*Interjections*, mes. 81-82. (Tome II page 58)

<sup>91</sup> Les harmoniques naturelles de quarte et de quinte sonnent bien, mais celles de tierces majeure et mineure ont une émission plus difficile.

Le second mode de jeu aux cordes est le *glissando* d'harmoniques naturelles, tout particulièrement lorsqu'il est joué sur deux cordes simultanément. Sur deux cordes, ce type de *glissando* produit un effet plus flou, plus aléatoire que sur une seule corde : il se rapproche plus ainsi de la sonorité du *feedback* (exemple 19).

**Exemple 19** – Imitation du *feedback* par un *glissando* d'harmoniques naturelles sur deux cordes simultanément.  
*Putréfaction*, mes. 54. (Tome II page 9)

#### 2.6.4.2 Imitation du *feedback* par un instrument à vent

Le *feedback* a également une incidence ponctuelle sur mon écriture de la flûte et de la clarinette. Les sons multiphones (plusieurs sons) produits par ces instruments rappellent en effet la nature agressive et quelque peu chaotique du *feedback*, et je les utilise ainsi à des moments précis du discours de mes œuvres récentes.

**Exemple 20** – Imitation d'un *feedback* par un son multiphone à la clarinette.  
*The Five Adorations*, mes. 75. (Tome II page 29)

Clarinette

**Exemple 21** – Imitation d'un *feedback* par un son multiphone à la flûte.  
*The Five Adorations*, mes. 117. (Tome II page 35)

Flûte

## 2.6.5 L'AMALGAME DE PLUSIEURS TECHNIQUES INSTRUMENTALES

Nous avons jusqu'à maintenant regardé isolément chacune des techniques instrumentales du TNBM qui influencent ma création récente. L'analyse des musiques du TNBM montre que ces techniques instrumentales ne sont pas isolées les unes des autres, mais qu'elles sont le plus souvent fusionnées. Les combinaisons de techniques instrumentales y sont d'ailleurs pratiquement toujours les mêmes, en l'occurrence :

- Distorsion et *tremolo picking*
- Distorsion et *feedback*
- Distorsion, *tremolo picking* et *feedback*

Il est en fait assez peu commun de voir une combinaison constituée de toutes les techniques instrumentales étudiées (distorsion, *tremolo picking*, *bend* et *feedback*). La chanson *Now Diabolical* (2006) du groupe Satyricon est l'un des rares cas (exemple 22).

**Exemple 22** – Amalgame de la distorsion, du *tremolo picking*, du *bend* et du *feedback*. Satyricon, « Now Diabolical » (2006).

♩=128 Distorsion + Feedback

Guitare soliste

Guitare rythmique

Dans cet exemple, on remarque à la guitare électrique rythmique que l'inflexion se fait vers le grave. Comme l'inflexion de la hauteur par le *bend* est toujours vers le haut, le guitariste fait ici appel à la *whammy bar*<sup>92</sup>.

Étant donné la présence soutenue de combinaisons de techniques instrumentales dans les musiques du TNBM, il en va de soi que l'on trouve bon nombre de combinaisons de mode de jeu dans ma création musicale récente. Toutefois, afin de préserver la clarté des gestes et des lignes, je ne combine jamais plus de deux modes de jeu à la fois à un même instrument. Qui plus est, ce maximum n'est réservé qu'à la famille des cordes.

**Exemple 23** – Combinaison d'un *tremolando* et d'une inflexion de hauteur. *The Five Adorations*, mes. 178.

♩=60

Violon

trem.

*p* *mf* *p*

**Exemple 24** – Combinaison d'une harmonique glissée et d'un *tremolando*. *Putréfaction*, mes. 55. (Tome II page 9)

♩=128

Alto

*mp* *f* *mp*

<sup>92</sup> La *whammy bar* est une tige de métal intégrée au corps de la guitare électrique. Son mouvement occasionne une modification plus ou moins importante de la hauteur.

**Exemple 25** – Combinaison du *molto ponticello* et d'une inflexion de hauteur  
*Interjections*, mes. 6. (Tome II page 49)



### 2.6.6 LES TECHNIQUES DE LA VOIX

Les chanteurs du TNBM utilisent la technique du chant guttural aigu. Si cette technique y est omniprésente, son influence reste plutôt ponctuelle dans mes œuvres récente. Cet emploi parcimonieux découle principalement du fait que cette technique vocale est très typée et qu'elle ne concorde pas toujours avec la diversité des expressions de la musique d'art<sup>93</sup>. Par exemple, l'écriture pour quatuor à cordes peut difficilement supporter des chants gutturaux soutenus sans que ceux-ci ne créent des déséquilibres sonores et une certaine forme de monotonie. Toutefois, utilisés à bon escient, le chant guttural devient incontournable dans mon esthétique, notamment dans les climax ou pour mettre l'accent sur un mot.

Dans l'examen de l'influence du délire dans ma musique récente, nous avons étudié un extrait de la pièce *The Five Adorations* (mes. 118-121). Il s'agit là d'un passage où le chant guttural est utilisé de façon cohérente avec le contexte musico-dramatique de l'œuvre (climax général avec cris gutturaux sur le mot *God*).

**Exemple 26** – Cris gutturaux sur le mot *God* lors d'un climax.  
*The Five Adorations*, mes. 118-121. (Tome II page 36)

<sup>93</sup> En plus d'être en contradiction avec l'idiomatique du chant dit « classique ».

♩=60

Flûte

Clarinette

Piano

Voix  
God

Violon  
battuto  
ff sempre

Violoncelle  
au talon  
ff sub.  
p sub. f

Fl

Clar.  
Pavillon en l'air  
ff p

Pno.  
ff

Voix  
God

VI.

Celle  
p sub. f

## CONCLUSION

Mes études de deuxième cycle en composition m'ont permis d'approfondir mes connaissances du style musical qui m'est cher et, de là, de définir une esthétique qui me correspond et qui m'est propre. Le présent mémoire fait état de ces avancées. Et les œuvres à l'étude témoignent à leur manière de la viabilité du métissage entre musique populaire et musique d'art.

À la lecture chronologique de ces œuvres, on constate que les modes de gestion de l'influence du *true norwegian black metal* sur ma création ont graduellement évolué au fil du temps. Au départ, dans *Putréfaction* (2007) et *The Five Adorations* (2008), les premières idées musicales et leurs ébauches résultent d'une certaine impulsivité (liée à l'énergie inhérente au TNBM). Ces inspirations premières, irrationnelles, sont ensuite organisées rationnellement par un travail minutieux sur les paramètres. Plus tard, dans *Interjections* (2009) et *Nordic Landscapes* (2010), c'est plutôt le contraire qui se produit : étant plus au fait des caractéristiques musicales du TNBM, les principaux enjeux liés à cette musique sont initialement définis logiquement pour former une sorte de structure, et c'est par la suite que je laisse mon imagination, ma spontanéité organiser le discours musical.

### A. UNE NOUVELLE SOURCE D'INSPIRATION : SCIARRINO ET LA MUSIQUE DE TIMBRE

Mes recherches sur le *black metal* (riche en timbres inusités) m'ont indirectement mené à l'étude d'une esthétique récente de la musique d'art : les musiques de timbre (spectralisme, bruitisme, musique concrète instrumentale). Ces musiques s'inspirent principalement de l'étude des caractéristiques du son en tant que phénomène purement acoustique, de même que de certaines techniques électroacoustiques. Je me suis tout particulièrement intéressé à la musique du compositeur italien Salvatore Sciarrino. À travers les œuvres de celui-ci, parallèlement à mes recherches principales, j'ai approfondi mes connaissances du son et du geste musical, et je me suis exposé à une multitude de nouveaux timbres, de nouvelles sonorités instrumentales. On reste aussi fasciné devant son

génie de « faire du neuf avec du vieux », de s'inspirer du passé pour créer un présent inouï. Pour toutes ces raisons, je désire m'inspirer de l'approche et des idées de Sciarrino dans mes créations futures.

Liée à l'influence du TNBM, je pense que cette nouvelle esthétique a le potentiel de générer une multitude d'idées musicales intéressantes, ne serait-ce que par le paradoxe de ce métissage. Il est clair en effet que l'objectivité fondamentale des caractéristiques purement acoustiques du son s'oppose diamétralement au caractère résolument programmatique et subjectif de mes œuvres influencées par le TNBM. Ce nouveau métissage, avec ses liens et ses oppositions, deviendra le nouveau terroir de ma dramaturgie musicale.

## **B. INTÉRESSER UN PLUS LARGE ÉVENTAIL D'AUDITEURS**

Par choix, mais aussi par contrainte, peu de mes œuvres ont été jouées en concert durant mes études de deuxième cycle en composition. Cela dit, à chaque occasion où j'ai eu le plaisir de partager mon art, la réponse du public s'est avéré chaque fois d'une importance capitale à mes yeux. Ce désir, cette volonté de plaire au public devient donc pour moi la justification à la réalisation d'œuvres plus accessibles à l'auditeur moyen. Je me garderai bien cependant d'atteindre cet objectif par la composition de musiques « faciles » ou stupidement aguichantes. Car cette nouvelle éthique musicale vise en fait à faire concorder mon esthétique musicale, résolument moderne, et le côté altruiste de ma personnalité.

Étant naturellement enclin aux émotions extrêmes, j'ai mené tout au long de mes études en composition un combat de tous les instants contre ma nature profonde afin de développer davantage les côtés logique et constructif de mon intelligence et de ma sensibilité. En effet, dans la composition des quatre musiques à l'étude, je ne me suis accordé que la marge de manœuvre la plus faible quant à la logique de la définition de leur structure : tous mes choix y sont rationnellement justifiés. J'ai toutefois l'impression que si leur structure est irréprochable, ces œuvres restent néanmoins mal adaptées aux attentes

d'un large auditoire ; ce à quoi j'entends remédier dans mes œuvres à venir. Malgré tout, cette lutte contre moi-même ne fut loin d'être vaine, puisqu'elle m'a permis d'atteindre une certaine virtuosité d'écriture et une maîtrise des plus récentes techniques de composition ; outils indispensables à toute entreprise musicale. Mais il est maintenant clair que je ressens le besoin de communiquer plus efficacement avec le grand public. L'adaptation de mon esthétique aux caractères fondamentaux de ma personnalité m'apparaît par conséquent le moyen approprié de créer des musiques susceptibles d'intéresser un plus grand nombre d'auditeurs.

## ANNEXE 1

### *The Five Adorations* (Aleister Crowley, 1917)

I praise Thee, God, whose rays upstart beneath the Bright  
and Morning Star:

Nowit asali fardh salat assobhi allahu akbar.

I praise Thee, God, the fierce and swart; at noon Thou ridest  
forth to war!

Nowit asali fardh salat assohri allahu akabr.

I praise Thee, God, whose arrows dart their royal radiance  
o'er the scar:

Nowit asali fardh salat asasri allahu akabr.

I praise Thee, God, whose fires depart, who drivest down the  
sky thy car:

Nowit asali fardh salat al maghrab allahu akabr.

I praise Thee, God, whose purple heart is hidden in the abyss  
afar:

Nowit asali fardh salat al asha allahu akabr.

DOST ACHIHA KHAN.

## ANNEXE 2

*The Five Adorations* (texte tel que réaménagé dans mon œuvre éponyme)

I praise Thee, God, whose rays upstart beneath the Bright  
and Morning Star:

Nowit asali fardh salat assobhi allahu akbar.

I praise Thee, God, the fierce and swart; at noon Thou ridest  
forth to war!

Nowit asali fardh salat assohri allahu akabr.

I praise Thee, God, whose arrows dart their royal radiance  
o'er the scar:

Nowit asali fardh salat asasri allahu akabr.

I praise Thee, God, whose fires depart, who drivest down the  
sky thy car:

Nowit asali fardh salat al maghrab allahu akabr.

I praise Thee, God, whose purple heart is hidden in the abyss  
afar...afar...afar...

## ANNEXE 3

*Interjections* (Antonin Artaud, 1947, fragment tel qu'utilisé dans mon œuvre)

Compénétration

Pénétration

Ma langue

Mélange

Ma langue

Rapprochement

Pas de lointain

Pas de registre

Pas de général

Pas de total

Pas d'harmonie

Tout à veau l'eau

Mais pas moi

Pas de contact

Pas de rapprochement

Pas de pénétration

Pas de compénétration

Pas de copulation

Copulation

Pulation

## ANNEXE 4

### Popular music.

A term used widely in everyday discourse, generally to refer to types of music that are considered to be of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather than to an élite. It is, however, one of the most difficult terms to define precisely. This is partly because its meaning (and that of equivalent words in other languages) has shifted historically and often varies in different cultures; partly because its boundaries are hazy, with individual pieces or genres moving into or out of the category, or being located either inside or outside it by different observers; and partly because the broader historical usages of the word 'popular' have given it a semantic richness that resists reduction. The question of definition is further discussed in §I, 1, below.

Even if 'popular' music is hard to define, and even if forms of popular music, in some sense of the term, can be found in most parts of the world over a lengthy historical period, in practice its most common references are to types of music characteristic of 'modern' and 'modernizing' societies – in Europe and North America from about 1800, and even more from about 1900, and in Latin America and 'Third World' countries since the 20th century, and even more strongly since World War II. The focus in this article is on these musical types; the emphasis is on the main themes, debates and historical trends, and, in particular, on the USA and Britain, since 20th-century styles and practices originating in the USA (together with styles originating in Britain since about 1960) have come to dominate popular music worldwide. The period after about 1955 is discussed in more detail in Pop and in other entries on specific genres. Further information will also be found in articles on individual countries.

## BIBLIOGRAPHIE

### Monographies et ouvrages collectifs

- Anker, Peter. *The Art of Scandinavia*. London: Peter Hamlyn, 1970.
- Barton, Blanche. *The Church of Satan*. New York: Hell's Kitchen, 1990.
- Barton, Blanche. *The Secret Life of a Satanist*. Los Angeles: Feral House, 1990.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Flammarion, 1999.
- Berger, Philippe. *Bâtir sur le rock?*. Paris: Desclée de Brouwer, 1997.
- Beste, Peter. *True Norwegian Black Metal*. Brooklyn : powerHouse Books, 2008.
- Boukobza, Jean-François. *Bartok et le folklore imaginaire*. Paris: Cité de la musique, 2005.
- Carus, Paul. *The History of the Devil and the Idea of Evil*. Chicago: Open Court, 1990.  
Reprint, Avenel, NJ: Gramercy, 1996.
- Christe, Ian. *Sound of the Beast : l'histoire définitive du heavy métal*. Traduit de l'anglais par Anne Guitton. Paris : Flammarion, 2007.
- Colum, Padraic. *Nordic Gods and Heroes*. New York: Dover Publications, inc. , 1996.
- Eisler, Robert. *Man Into Wolf: An Anthropological Interpretation of Sadism, Masochism and Lycanthropy*. London: Spring Books, n.d.
- Hudson, Kevin Holm. *Progressive Rock Reconsidered*. London: Routledge, 2002.
- Kahn-Harris, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. London: Berg, 2007.
- King, Francis. *The Magical World of Aleister Crowley*. New York: Coward McCann & Geoghegan, 1977.
- Lavey, Anton Szandor. *The Satanic Bible*. New York: Avon, 1969.
- Lavey, Anton Szandor. *The Satanic Rituals*. New York: Avon, 1972.
- Martinez-Galiana, Jota. *Satanisme et sorcellerie dans le rock*. Traduit de l'espagnol par M. Monléon. Paris : La Mascara France, 1998.
- Moynihan, Micheal; Soderlind, Didrik. *Lord of Chaos: The Bloody rise of the satanic Metal Underground*. Traduit de l'anglais par Sylvia Rochonnat sous le titre de *Black métal satanique : Les Seigneurs du chaos*. Courtry : Camion Blanc, 2005.

Mudrian, Albert; Peel, John. *Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grindcore*. Los Angeles: Feral House, 2007.

Parrochia, Daniel. *Philosophie et musique contemporaine ou le nouvel esprit musical*. Seyssel: Éditions Champ vallon, 2006.

Purcell, Natalie J. *Death Metal Music*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2003.

Rhodes, H.T.F. *The Satanic Mass*. London: Jarrolds, 1968.

Ricard, Bertrand. *La fracture musicale: Les musiques populaires à l'ère du populisme du marché*. Paris: L'Harmatan, 2006.

Sharpe-Young, Gary. *Rock Detektor A-Z Death Metal*. Fitzroy, New Plymouth, Taranaki: Rock Detektor A-Z, 2003.

Sharpe-Young, Gary. *Rock Detektor A-Z Black Metal*. Fitzroy, New Plymouth, Taranaki: Rock Detektor A-Z, 2001.

Sharpe-Young, Gary. *Metal: The Definitive Guide*. London: Jawbone Press 2007.

Simek, Rudolph. *Dictionary of Northern Mythology*. Cambridge, UK: D.S. Brewer, 1996.

*Correspondances: Franz Schubert*. Texte choisis et présentés par Willi Reich. Traduit de l'allemand par Catherine Mazères-Pieskiewicz. Toulouse : Le Pérégrinateur, 1997.

*La création après la musique contemporaine*, textes réunis et présentés par Danielle Cohen-Levinas. Paris: L'itinéraire, L'Harmatan, 1999.

## **Enregistrements vidéo**

Dunn, Sam. *Metal-A Headbanger's Journey* Warner Home Video 2005

Carpathian Forest. *We're going to hollywood for this live perversions*. DVD. Metal Mind Productions MMP DVD 0025, 2004.

Mayhem. *European Legions*. DVD. Season of Mist SOM039, 1999.

Perera, Brian. *Black Metal Satanica*. DVD. MVDvisual MVDV4754, 2008.

Skjellum, Ted. *The Misanthrope: The Existence of Solitude and chaos*. DVD. Peaceville DVDVIL7, 2007.

## Source électronique

Beste, Peter, et al., « *True Norwegian Black Metal* », distribué par VBS TV [en ligne] <http://www.vbs.tv/fr/watch/music-world/true-norwegian-black-metal> (produit et réalisé en 2008).

« Popular music ». Dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://sn144w.snt144.mail.live.com/default.aspx?rru=inbox&wlexpid=7BD7C054B6A342299B51D3E818174D07&wrefapp=2&wa=wsignin1.0> (consulté le 5 janvier 2011).

## Discographie sélective

### **Black metal embryonnaire**

1. Venom – *Black Metal* (1982)
2. Celtic Frost – *Morbid Tales* (1984)
3. Mercyful Fate – *Don't Break the Oath* (1984)
4. Bathory – *Under the Sign of the Black Mark* (1986)
5. Mayhem – *Deathcrush* (1987)

### **Black metal primitiviste**

1. Beherit – *The Oath of Black Blood* (1991)
2. Marduk – *Fuck me Jesus* (1991)
3. Abruptum □ *Obscuritatem Advoco Amplectere Me* (1993)
4. Ulver □ *Nattens Madrigal - Aatte Hymne til Ulven i Manden* (1997)
5. Arckanum – *Kostogher* (1997)

### **Black metal symphonique**

1. Cradle of Filth – *Dusk and her Embrace* (1996)
2. Emperor – *Anthems to the Welkins at Dusk* (1997)
3. Hecate Enthroned – *The Slaughter of Innocence* (1997)
4. Limbonic Art – *In Abhorrence Dementia* (1997)
5. Dimmu Borgir – *Puritanical Euphoric Misanthropia* (2001)

### **Cyber black metal**

1. Thorns – *Thorns* (2001)
2. Arcturus – *The Sham Mirrors* (2002)
3. Aborym – *With no Human Intervention* (2003)
4. Aberrant Vascular – *Acteon* (2004)
5. Dødheimsgard – *Supervillain Outcast* (2007)

### **True Norwegian black metal**

1. Darkthrone – *A Blaze in the Northern Sky* (1991)
2. Mayhem – *De Mysteriis Dom Sathanas* (1993)
3. Burzum – *Hvis Lyset Tar Oss* (1993)
4. Immortal – *Battles in the North* (1995)
5. Gorgoroth – *Under the Sign of Hell* (1997)