

MESHUGGAH :

Une formation de Métal atypique

Esthétique et technique de composition

Remerciements

Nous tenons tout d'abord à remercier notre directeur Benoît Aubigny pour l'intérêt, la rigueur, « l'ouverture d'esprit et d'oreille » dont il a fait preuve et qui nous ont permis de mener à bien cette étude.

Nous tenons aussi à remercier Espen T. Hangård ainsi que tous les protagonistes des sites internationaux et français consacrés à *Meshuggah* pour leur enthousiasme, et Françoise Metzger et Patrick Le Mortellec pour leur lecture attentive, drôle et critique.

Enfin, nos remerciements vont aussi à notre famille et tout le « réseau des résistants » et résistante(s) : Collectifs Klonosphere et Terra Incognita, Association Limace et Phonolab et leurs multiples ramifications musicales.

Université de Poitiers, UFR Sciences Humaines & Arts
Département de Musicologie
Matthieu METZGER

MESHUGGAH : Une formation de Métal atypique
Esthétique et technique de composition

Juin 2003

**Mémoire préparé sous la direction de Monsieur Benoît Aubigny,
M-C à l'Université de Poitiers**

Avant-propos

Le genre musical présenté dans ce mémoire peut paraître trop violent, inaudible pour certains. Une écoute prolongée est certes fatigante, voire dangereuse en concert sans protection auditive. La violence y est présente, et en est même un des moteurs ; mais ce n'est pas pour autant une musique *contre* l'humain. Elle redéfinit les notions d'agression existantes pour mieux les utiliser. En cela elle est un miroir et une catharsis ô combien actuelle. Comme tous les amoureux (dont nous faisons aussi partie) de la musique « savante » contemporaine, du Free-jazz, du Rock, comme les Modernes faisant le pied de nez aux Anciens, nous défendons une culture récente mais déjà aboutie, capable de susciter plaisir et intérêt intellectuel. Le présent travail tente cependant d'en montrer la musicalité au-delà de l'esthétique. Que l'on se garde de penser que cela pourrait être du « n'importe quoi », nous aurions alors échoué !

Et surtout, que l'on n'entre pas dans cette étude à reculons.

Avertissement

La disposition du mémoire en deux volumes a été choisie pour une consultation aisée et régulière de la totalité des relevés musicaux. Le second volume contient aussi une grille de lecture et les correspondances avec le disque compact audio et multimédia joint. Il devient ainsi un document autonome permettant une écoute et une analyse personnelles. D'autre part, nous avons utilisé autant que faire se peut des traductions françaises pour les termes techniques, et utilisé deux types de guillemets selon leur signification (« » pour les noms de morceaux et l'utilisation traditionnelle du guillemet dans le texte, “ ” pour les citations). Enfin, nous sommes fiers d'avoir réalisé ce mémoire avec Open Office, suite bureautique libre et gratuite disponible à l'adresse Internet www.openoffice.org.

Introduction

Étudier une musique dite « vivante » comporte plusieurs inconvénients et de précieux avantages. Le recul sur les événements et leurs conséquences pour ce type d'analyse sont limités voire nuls. L'objectivité y est souvent mise à l'épreuve par le rapport direct entre acteur et commentateur. Pourtant, vivre l'évolution d'un sujet d'étude permet d'en connaître les protagonistes et d'évaluer celle-ci à l'échelle humaine du temps. Une étude actuelle sur la musique métal, courant jeune d'une trentaine d'années, porte en elle ces problèmes et ses solutions. Il faut en dépasser l'aspect sociologique et historique, certes important pour comprendre cette communauté désormais mondiale. L'évolution¹ de beaucoup de musiques actuelles dérivées du Rock, et en particulier du Métal, semble de plus en plus rapide, exponentielle. L'analyse musicologique nous permet peut-être de comprendre ce mouvement de l'intérieur, par la musique, sorte de référence immuable.

En outre, il faut avoir pu apprécier ce type de musique² un tant soit peu afin d'effectuer la démarche volontaire d'en parler, car ses aspects extrêmes semblent parfois être une barrière infranchissable. Cet inconvénient supplémentaire prouve néanmoins que le Métal ne laisse pas indifférent, forçant la fascination ou le dégoût. C'est ainsi une manière de rappeler l'aspect émotionnel primordial de la musique dans une époque où l'homme citadin est constamment et passivement submergé par celle-ci. Le résultat sonore d'une telle musique semble parfois consciemment déshumanisé, mais pas sa volonté musicale, voire dansée.

Il est évident que l'esthétique ici étudiée est bien moins habituelle que le traitement formel dont elle fait l'objet. Néanmoins, ce cheminement offre une nouvelle approche et un certain recul pour aborder cette musique. Le choix du groupe *Meshuggah* au coeur de ce genre musical nous permet de comprendre la culture métal par une formation née de celle-ci, mais l'ayant intégrée pour mieux en choisir ses limites, ce qui est l'autre but de ce mémoire : montrer la musique au-delà de l'esthétique. Ceci aboutit

¹ C'est-à-dire la mutation de phénomènes de mode doublées de progrès technologique, sans vision progressiste ni négative.

² Sans pour autant en connaître parfaitement la tradition, comme c'est notre cas.

alors à un certain aspect de la notion de culture, “qui ne correspond pas tant à connaître beaucoup de choses, mais de les connaître bien”³ et de pouvoir les « digérer » et les modeler. Nous nous sommes inspirés pour ce faire de la « Meshuggah Thesis »⁴ de Espen T. Hangård. Souvent citée par les amateurs de cette musique comme témoignage d'une certaine reconnaissance plus que d'une lecture, cette étude d'une dizaine de pages (dans le cadre d'un cursus universitaire en Norvège) aborde les sujets principaux qui sont ici détaillés, complétés et élargis à tous les albums du groupe jusqu'à l'année 2003.

Il nous a paru primordial de montrer dans un premier temps les événements sociaux, historiques et musicaux qui ont abouti à l'esthétique Métal, sorte d'imprégnation nécessaire. Celle-ci a elle-même développé des techniques de jeu nouvelles, des outils de compositions, et intégré d'autres musiques. Le cadre alors posé, et accepté comme un mouvement humain « cohérent », nous présente une de ses multiples possibilités. *Meshuggah*, groupe de Métal à l'instrumentation traditionnelle, utilise des techniques de composition correspondant aussi à bien d'autres musiques et bien d'autres modes de pensée⁵. Son évolution au cours de quinze années finit ainsi de poser un cadre d'étude en se focalisant sur le vif du sujet.

L'analyse de la musique de *Meshuggah* est ensuite envisagée techniquement en séparant le rythme, les éléments plus mélodiques et le chant. C'est le chemin de la composition, en tant qu'élément conscient évoluant dans la culture rock et métal, à son résultat musical qui est mis en avant.

Enfin, un corpus d'étude puisant à travers la discographie du groupe permet de faire un cheminement inverse. Il s'agit de systématiser la démarche de Espen T. Hangård (analyse technique, relevés, analyse prosodique si possible), de comprendre et rassembler les éléments précédemment détaillés grâce à quelques chansons « représentatives », témoins de continuité stylistique mais aussi d'évolution. Les cinq analyses sont volontairement indépendantes, suivant une même grille de lecture, décrivant structure et mécanismes des morceaux, et synthétisant les éléments de la seconde partie - ce mémoire peut alors être abordé en sens inverse, de l'aspect particulier et autonome du morceau à son contexte général. Ceci permet alors d'atteindre un nouveau niveau d'écoute plus conscient, élément concret d'une étude musicologique et / ou empirique.

³ *dixit* Jean-Claude Trichard, professeur au département Musicologie de l'Université de Poitiers.

⁴ Disponible à l'adresse Internet <http://www.notam.uio.no/~espenh/mesh/>

⁵ Ce que nous appelons succinctement « groupe de Métal atypique ».

Première partie

-

Introduction à l'univers de Meshuggah

1.1 - Musique métal

1.11 - Histoire

1.12 - Idées

a) Satanisme et Occultisme

b) Violence contre Puissance

1.13 - Popularisation

1.2 - Sonorités particulières et composition par riff

1.21 - Percussions

1.22 - Guitare et basse. La distorsion

1.23 - Voix

1.24 - Riff

1.3 - Une formation au coeur de l'esthétique métal

1.31 - Umeå

1.32 - De Metallien à *Psykisk Testbild*

1.33 - Un premier album, *Contradictions Collapse*

1.34 - Vers *Destroy, Erase, Improve*

1.35 - En attendant *Chaosphere*

1.36 - *Chaosphere*, le bien nommé

1.37 - Médiatisation

1.38 - Une nouvelle et longue gestation

1.39 - *Nothing*

Les écrits spécifiques à la musique métal, son histoire, son esthétique, sont rares, d'une objectivité voire d'une qualité discutable - essentiellement pour les publications spontanées sur Internet, ce qui est le plus courant pour ce genre de document. Tout au plus pouvons nous trouver des ouvrages d'étude sociologique sur le Hard-Rock, ou des interviews un peu romancées. Il ne s'agit pas ici de présenter un long et exhaustif historique de cette musique en devenir. Il nous faut seulement présenter la culture dans laquelle le cas précis de *Meshuggah* évolue, car une plongée *in medias res* nous semble peu adaptée pour ce genre de travail et la diversité des publics auxquels il est potentiellement destiné. Ceci nécessite ainsi quelques repères historiques, une présentation de la notion de *riff*, de l'esthétique sonore, pour enfin se focaliser sur l'exemple de *Meshuggah*.

1.1 - Musique Métal

Le Métal, tout comme la majorité des musiques populaires du vingtième siècle, est fortement lié à l'industrie du disque dans le sens où celle-ci impose son standard en matière de support matériel, de durée, de sonorité, de production. Si le Rock'n Roll est né dans les années cinquante avec l'essor de l'industrie phonographique, le Métal est arrivé plus tard, et fort de l'expérience du Rock.

Le rapport de l'auditeur à l'enregistrement s'est d'ailleurs inversé avec l'essor de ce dernier : comme dans beaucoup de domaines, c'est désormais un modèle « à l'américaine » qui régit la production phonographique mondiale. En effet, étant donné la mondialisation des marchés, y compris celui de la musique, on achète désormais un disque pour ensuite, éventuellement, aller écouter l'artiste en concert. Dans un premier temps, la réputation d'un groupe ne se forge plus grâce à sa prestation scénique et vivante.

L'autre aspect du milieu métal⁶, c'est-à-dire l'échange d'enregistrements pirates, de copies, et de démos⁷ de groupes locaux, profite aussi de la démocratisation des outils de l'industrie musicale, notamment informatiques et de communication, pour s'auto-produire. Les documents qui nous ont permis, préalablement à l'analyse musicale, de comprendre un tant soit peu le(s) mouvement(s) métal, les esthétiques et les

⁶ Tout comme celui d'autres musiques actuelles.

⁷ Voir glossaire.

éventuelles idées à la base de celles-ci, sont d'ailleurs principalement tirés de l'Internet. Il s'agit du guide www.allmusic.com, la chronologie d'Éric Lestrade⁸, et l'inégale compilation de « Spinoza Ray Prozac » issue du provocant www.anus.com⁹.

1.11 - Histoire

L'expression “Heavy Metal” apparaît pour la première fois dans la nouvelle *Nova Express* de William S. Burroughs¹⁰ où l'auteur dépeint une société fictive de haute technologie et de négation de l'humain. Elle est utilisée à la même époque dans la chanson *Born to be Wild* du groupe *Steppenwolf*¹¹. Ses paroles résument l'ambiguïté entre la violence, la peur, et la paradoxale attirance pour celles-ci :

I like smoke and lightning
Heavy Metal thunder
Racing with wind
And the feeling that I'm under¹²

L'histoire du Métal depuis ses origines donne une impression globale de questions-réponses entre la vieille Europe, principalement l'Angleterre (mais aussi la Scandinavie, l'Allemagne), et les États-Unis. En effet, la naissance des courants principaux s'opère toujours par réaction à un aspect trop brut et violent de la musique ou, au contraire, trop populaire et trop commercial. Dans le premier cas, le Métal, de par son caractère rock « universel » s'adapte aux particularismes locaux (comme dans la musique du groupe *Sepultura* par exemple), se métisse, ou s'assagit, se popularise et se commercialise mieux. Dans le second, un retour s'opère aux bases du Heavy Metal, qui revêt un caractère toujours plus violent, comme pour la naissance du Black Metal ou du Death Metal.

A partir de l'après deuxième guerre mondiale, le Rock, de langue anglaise et

⁸ <http://www.multimania.com/ericlestrade/>

⁹ Pour « American Nihilist Underground Society ».

¹⁰ BURROUGHS William S., *Nova Express*, éd. Grove Press, 1992, première édition en 1964, 192 pages, ISBN 0802133304.

Burroughs y décrit une destruction de masse par la technologie jusqu'à la toxicité biologique.

¹¹ *Steppenwolf*, Album *Born to be Wild*, 1965, Mca, ASIN B000002OHU

¹² “J'aime la fumée et la luminosité
Le tonnerre du métal lourd
Faisant la course avec le vent
Et la sensation d'être en dessous”.

de culture américaine, s'exporte. Né avec les enfants du baby-boom, il est un genre musical en devenir apprécié universellement. Il est donc naturel que deux groupes anglophones de la fin des années soixante soient à l'origine du Métal.

Le groupe anglais *Led Zeppelin* annonce premièrement la musique hard rock (littéralement « rock dur »). Ce groupe issu des *Yardbirds*¹³ joue à l'origine du Blues-Rock. Jimmy Page, guitariste et John Paul Jones, bassiste sont déjà, avant la formation du groupe, des musiciens de studio reconnus. *Led Zeppelin* va tout de suite s'orienter vers un style parfois nommé « Heavy Blues » étant donné la violence de l'interprétation. Au-delà de la musicalité et des influences du groupe, c'est la puissance de la batterie, de la guitare et de la distorsion, la voix parfois criée et suraiguë de Robert Plant qui ouvrent le chemin aux musiques plus extrêmes. Il existe certes des différences entre le Hard Rock et le Métal (notamment en ce qui concerne la technique de chant, qui peut définir à elle seule un des sous-genres de ces musiques), mais les deux vont par la suite beaucoup s'influencer pour finalement être difficile à séparer.

Il nous faut noter que *Led Zeppelin* a aussi eu beaucoup d'importance en terme économique, social et d'image. Outre les « on-dit » sur les penchants pour l'occultisme de certains de ses membres, cette musique est aussi liée à la démesure des tournées mondiales, des *shows* durant parfois plus de trois heures, et des profits engendrés.

Le deuxième groupe, également anglais, “moins subtile, mais plus déterminant” comme le décrit le guide www.allmusic.com, est *Black Sabbath*, groupe de Blues-Rock à l'origine¹⁴, et passionné par l'occulte et l'effet des drogues. La voix reste chantée (même si elle sonne « poussée ») et le jeu instrumental doit aussi beaucoup au Blues-Rock de l'époque, avec cependant une sonorité de guitare plus saturée, plus distordue¹⁵. Cette naissance du Heavy Metal se déroule parallèlement avec la fin de la musique psychédélique et le début du Rock progressif, catégories avec lesquelles le nouveau genre peut alors être un peu confondu.

Aux États-Unis, le courant apparaît sous une forme plus accessible et spectaculaire, avec des groupes comme *Alice Cooper*, *Kiss*, *Aerosmith*, *Van Halen*, *AC/DC*. La réaction du vieux continent au milieu de la décennie 70 est une sorte de

¹³ Formation où a d'abord officié le guitariste Eric Clapton par exemple.

¹⁴ Anecdote ou fait décisif, Tony Iommi, guitariste de *Black Sabbath*, compte parmi ses influences principales Django Reinhardt ; le point commun entre ces deux guitariste est leur handicap à la main gauche, qui a peut-être été un facteur important dans l'utilisation systématique de l'accord de puissance (voir 1.22 - Guitare et basse. La distorsion) telle qu'elle existe dans le Métal.

¹⁵ Voir 1.22 - Guitare et basse. La distorsion.

retour aux sources avec la naissance d'une musique plus rapide et plus menaçante : la New Wave of British Heavy Metal (avec notamment les groupes *Judas Priest*, *Iron Maiden*, *Motörhead*). Celle-ci influence elle-même la naissance du courant thrash dans les années 80, allant à l'encontre d'une nouvelle dérive *pop* du genre qui commence à entrer dans les classements de ventes. Le Thrash Metal (appelé aussi Speed Metal par certains) est rapide, à l'écriture complexe, très technique instrumentalement, parfois mélodique, et s'inspire aussi du mouvement hardcore / punk (lui-même anglais). Les meilleurs représentants du genre ont pour nom *Metallica*, *Slayer*, *Anthrax*, *Megadeth*. Si nous considérons la musique métal comme un signal d'alarme social, cette surenchère de technique et de violence peut aussi être une réaction par rapport à l'« American Way Of Life » et la société de consommation de l'époque.

A partir des années quatre-vingt-dix, le Métal s'ouvre à de nouvelles influences à l'image de l'évolution post-moderne de nos sociétés : le courant grunge, les influences hip-hop, la musique électronique viennent s'y mêler. Le son rock et distordu¹⁶, l'important volume sonore, le côté spectaculaire de la musique sont rentrés dans les moeurs mondiales. L'omniprésence des médias permet à ceux-ci de tirer parti du potentiel économique de cette musique de plus en plus populaire, ce qui influe en retour sur la création musicale et l'appréhension de cette partie visible du milieu Métal par le grand public. De plus, l'évolution technologique permet la démocratisation d'outils d'enregistrement de qualité, et d'auto-promotion avec l'Internet principalement.

Dans le même temps, le côté *underground*¹⁷ du Métal (authentique ou puriste selon les visions), même s'il peut bénéficier d'une manière ou d'une autre de la notoriété de groupes plus sages et plus commerciaux, se durcit. Deux styles dérivés du Thrash, encore plus rapides et plus violents, émergent : Death Metal et Black Metal¹⁸, ainsi que plusieurs autres de façon locale d'abord.

Nous voyons donc que la musique métal est une forme de musique violente très récente issue de Blues et du Rock, et qui a considérablement évolué en trois décennies. Accumulant les influences, elle a aussi engendré une multitude de sous-genres partout dans le monde, ce que nous montre le tableau d'Éric Lestrade.

¹⁶ Et dans une plus faible mesure la voix criée / chantée.

¹⁷ Voir glossaire.

¹⁸ Nous devons d'ailleurs noter que la naissance du Black Metal en Suède fut sanglante et décadente (meurtres, églises brûlées, néo-nazisme *etc.*) mais qu'à l'instar des autres styles de Métal, la démocratisation de celui-ci et de la mode « Gothique » l'a beaucoup assagi. Les groupes médiatisés tels *Dimmu Borgir* s'occupent désormais de musique et parfois de folklore « sataniste » inoffensif. D'autre part les exactions suédoises ne sont en aucun cas représentatives de la totalité du milieu Métal.

1.12 - Idées

Né d'un Blues-Rock confronté à l'essor de l'amplification électrique à laquelle ont largement contribué *The Who*, Jimi Hendrix, ou *Cream* par exemple, le Heavy Metal n'est pas coupé de la musique rock. Il en est une forme spéciale, "la plus extrême en volume, en violence, en théâtralité, et parfois dans l'idéologie même"¹⁹. S'il a toujours pu être controversé et considéré comme une musique pour adolescents ou un refuge musical pour satanistes²⁰, le Métal conserve une certaine constance, a généré beaucoup de styles, et possède un fort potentiel *underground*²¹, car il est une musique volontaire : les premières preuves en sont la multitude de concerts amateurs ou pas, le relatif bénévolat des musiciens (surtout dans le courant Hardcore), et la démarche de fans qui diffusent les informations et les tracts.

"Mon unique propos a toujours été de m'exprimer." Cette phrase de Paul Stanley, membre de *Kiss*, telle que nous la donne Spinoza Ray Prozac, résume parfaitement le côté hédoniste des musiques Hard Rock et Métal. Il se ressent dans leur aspect scénique, où l'hédonisme est mode d'expression de lui-même. Le volume sonore important, l'expression tribale des percussions, la « lourdeur » du son créent un rapport tellurique à la réalité. La définition que Spinoza Ray Prozac nous donne du Métal, d'un point de vue philosophique, est claire et convenable : un nihilisme existentialiste. En outre, le parallèle avec la philosophie de Nietzsche, notamment avec les notions de surhomme, de volonté de puissance, est possible mais relatif.

D'un point de vue social, le Métal peut être considéré comme une contre-culture, une réaction apolitique contre un système, et comparé à la musique punk en tant que signal d'alarme²². Nous pouvons aussi y retrouver des valeurs proches de celles d'un romantisme désabusé (vision nihiliste du monde), introspectif, aux sentiments exacerbés et fasciné par une mort salvatrice²³. Techniques musicales mises à part, il n'est pas impossible d'établir des correspondances avec les univers désabusés de Schubert,

¹⁹ <http://www.allmusic.com>

²⁰ Ce qu'il est véritablement ou a été pour certains, mais pas assez pour justifier un quelconque amalgame.

²¹ Voir glossaire.

²² Pourtant, pour résumer Spinoza Ray Prozac, *op. cit.*, le Punk, lié à une vision anarchiste de l'existence, est considéré comme inefficace par les « métalleux » (voir glossaire), tandis que le Métal, mû par une idée de puissance, possède un côté élitiste.

²³ Le baroque, parfois envisagé comme un genre cyclique dont le romantisme par exemple aurait été une nouvelle forme, peut également éclairer notre vision de la musique métal dans le sens où celle-ci, grandiloquente et démesurée, serait en même temps une immense vanité.

Schumann, des poètes qui les ont influencés, ou de l'expressionnisme allemand.

Cette musique est fascinée par le chaos, la mort et la souffrance, omniprésents dans les textes et les compositions même. En plusieurs points, elle s'oppose à une société occidentale qui a basé ses principes sociaux, individuels et mystiques sur une vision judéo-chrétienne du monde, la polarité du bien et du mal, le tabou de l'enfer, *etc.* Socialement, le Métal possède alors une nouvelle "image attractive [et structurante] pour des légions de jeunes de banlieues désabusés"²⁴. La rupture avec la société n'est évidemment pas totale, étant donné que cette contre-culture, "méthode d'examen de la peur et du désespoir" comme la définit Spinoza Ray Prozac, a pour armes les outils de composition occidentaux²⁵ et l'instrumentation du Rock. Le Métal puise sa force dans l'ambiguïté : chaos sonore et précision rythmique, folie destructrice et rédemption. Elle ne peut être considérée ni comme une agression apocalyptique, ni comme une complète catharsis.

a) Satanisme et Occultisme

L'intérêt pour les choses occultes et le « culte de Satan » a toujours été lié à l'image du Métal (genre lointainement issu du Blues, lui-même déjà décrit comme une musique du diable dès ses origines). En effet elle correspond parfaitement à l'idée de violence, de puissance de cette musique. Il faut néanmoins ne pas faire d'amalgame : si tous les groupes de cette esthétique ont forcément un jour été confronté à ces d'idées, beaucoup ne s'y sont pas assez intéressés pour influencer leur mode de vie. Les thèmes occultes ont aussi contribué à une sorte d'introspection culturelle, et le plus souvent bâti l'image du « méchant métalleux²⁶ » avant de servir des idées. Il faut aussi savoir que la prétendue Église Satanique aux États-Unis a d'abord été une mode à laquelle ont contribué *Led Zeppelin* mais aussi des formations à l'esthétique bien moins extrême tels les *Eagles*, ou les *Beatles*.

Même en étant en total désaccord avec de tels agissements, il faut admettre ce passé comme constituant de la musique Métal moderne, et assurément faire la part des choses entre l'idéologie des textes et de la mise en scène (la promotion démesurée en est

²⁴ <http://www.allmusic.com>

²⁵ La façon systématique de singer la religion chrétienne dans le Black Métal (pseudo-orchestration romantiques aux synthétiseurs, chœurs parfois même en latin) étant, par exemple et paradoxalement, une des principales spécificités de ce genre.

²⁶ Voir glossaire.

déjà une), la simple mode, qui est devenue presque un fond de commerce chez certains des anciens très assagis, et le fait musical. Les messages explicites d'appel à la violence ou au satanisme sont rares voire inexistant²⁷. Le Satanisme est représentatif du Métal²⁸ dans le sens où il est un enjeu politique : c'est alors une simple dérive du nihilisme, une réponse à la morale chrétienne ancrée dans la culture occidentale et encore liée à la politique, notamment aux États-Unis.

b) Violence contre Puissance

La musique métal revêt de par sa nature un aspect violent, voire très violent, lié comme nous l'avons vu à des idéologies, des contextes sociaux. Elle révèle sûrement un aspect masochiste du public et de l'être humain plus généralement. Nous y trouvons une volonté de destruction par la saturation, un volume sonore du moins incroyable sinon insensé, des événements de masse qui sont une négation du « moi » dans la foule et les décibels.

Cette manière occidentale d'appréhender la musique vivante (c'est-à-dire assister de façon passive à un spectacle) y côtoie cependant un aspect social fort. La notion de *slam*, où un spectateur tout à fait anonyme monte sur scène et saute dans une foule qui va le porter et le faire voyager dans la salle, au-dessus d'elle, en est une bonne preuve. Le Métal peut alors être comparé à une sorte de communion dans une agression sonore enveloppante²⁹. Cette musique d'énergie reste fortement liée au corps et sa résonance, dansé³⁰. Les enjeux de la production sonore, la rapidité d'exécution, la puissance sonore (comme pour la caisse claire de Tomas Haake, batteur de *Meshuggah*, qui est puissante mais pas agressive), la bonne sonorisation et le réglage précis du

²⁷ Si beaucoup d'albums ont été marqués de la pastille "Parental Advisory, Explicit Lyrics" ("Avis parental, Paroles explicites"), un seul procès peu concluant a été mené contre *Judas Priest*, en raison de tentatives de suicide de deux de leurs fans. Il faut d'ailleurs noter que cette pastille de mise en garde aux États-Unis a été obtenue grâce à un procès entre Tipper Gore, femme de l'ancien concurrent de George W. Bush aux élections présidentielles de 2001, et Franck Zappa (et non quelque *hard rocker...*), pour éviter une censure totale contraire au premier amendement de la constitution des États-Unis.

²⁸ Souvent rappelé par un signe de la main (poing tendu avec l'index et l'auriculaire relevés) représentant les cornes du diable, qui dénote une idée de puissance ou même de satisfaction durant un concert, et que l'on retrouve dans d'autres genres musicaux (certaines formes extrêmes de la culture rap par exemple).

²⁹ Peut être que seule l'expérience peut expliciter les arguments suivants.

³⁰ Nous pouvons d'ailleurs noter que dans toutes les musiques dérivées du Rock qui nécessitent une forte amplification, les spectateurs sont pris en compte comme facteur absorbant du son.

matériel sont autant de preuves d'une volonté de puissance et de perfection.

1.13 - Popularisation

Pour Spinoza Ray Prozac, l'influence musicale du Métal et de la culture métal sont des "indicateurs de pénétration des idées dans la culture mondiale au moins inconsciemment, où le symbolisme, l'esthétique et la nature communicative de la structure comme métaphore du Métal en tant qu'art fait effet"³¹. Nous observons un phénomène de mode depuis quelques années avec des groupes tels *Incubus*, *Korn* au niveau mondial, ou *Pleymo* en France. Celui-ci n'est-il pas un moyen pour les sociétés occidentales d'absorber une rébellion comme elle a pu le faire auparavant, par la commercialisation à grande échelle qui engendre une banalisation de l'objet et la mise en avant de la forme au détriment du fond ?³² Ainsi, Ozzy Osbourne, membre fondateur de *Black Sabbath*, possède aussi sa facette de promoteur de la musique métal avec la OzzFest (tournées et festivals aux États-Unis et dans le reste du monde), et accessoirement de héros d'une série-fiction très populaire sur la famille Osbourne³³ elle même.

1.2 - Sonorités particulières et composition par riff

Quelle que soit sa qualité ou son authenticité, c'est par sa sonorité singulière que le grand public peut identifier le Métal de prime abord. En effet, si l'on joue une chanson de Jacques Brel sur une guitare au son distordu, ou une fugue de Jean-Sébastien Bach (ce à quoi nombre de guitaristes électriques virtuoses se sont adonné), on dira communément que c'est une version « trash », « hardcore », voire « bourrin », termes très flous mais renvoyant à un style de musique particulier. En revanche, si l'on fait jouer de la musique métal par un claveciniste, une oreille non avertie n'y entendrait pas de référence directe. Tout au plus, l'aspect rythmique du morceau serait-il exacerbé.

³¹ <http://www.anus.com>

³² Les phénomènes de modes gothique, métal, néo-métal, mais aussi punk, reggae, *etc.* correspondent aussi à des stéréotypes réducteurs, et, accessoirement, des étiquettes dans les bacs de disques ou de vêtements.

³³ Ozzy Osbourne est d'ailleurs un grand amateur de *Meshuggah*, qu'il a déjà cité dans sa série et fait jouer à la OzzFest.

Il existe dans cette esthétique sonore une réelle volonté de puissance et / ou de violence, et la limite entre ces deux états s'avère souvent difficile à trouver. Dans le cas de *Meshuggah*, le groupe cherche à produire une musique “agressive mais de qualité. Une forme agressive de la musique”³⁴. L'agression sonore dans ce cas est tout d'abord une manière de s'exprimer et de se faire entendre, une sorte de happening sonore où le public ne peut échapper à la musique. Même si nous ne pouvons nier le potentiel de violence de cette musique, il s'agit plus souvent d'une sorte de communion avec le public dans la matière sonore omniprésente, où le lien entre musicien et spectateur semble rester très digne.

D'autre part, les amateurs de musiques amplifiées parlent volontiers de « gros son » lorsque celui-ci est fort mais bien géré et plaisant. La recherche d'un volume sonore à la limite du concevable en termes de dangers auditifs³⁵, et celle d'un son de plus en plus percussif et présent peuvent être vues comme une continuité de la facture instrumentale purement acoustique. Les techniques décrites ici sont des lieux communs pour un « métalleux »³⁶, et n'ont pas toutes été développées dans la musique métal, mais s'inscrivent dans une certaine logique de ce qui est communément appelé la production. Comme pour toutes les musiques amplifiées telles le Rap, la variété, le Rock ou la Techno, l'augmentation du volume sonore, et notamment des fréquences basses, fait systématiquement entrer un nouveau paramètre, celui de la résonance du corps humain, lié aussi au fait que le Métal reste une musique populaire dansée.

Que ce soit pour la voix, les guitares ou la batterie, nous retrouvons les techniques de traitement du signal dans toutes les musiques populaires amplifiées, à plus ou moins grande échelle. Néanmoins, la production du son est inhérente à cette musique (exigences de volume sonore, instruments nécessairement amplifiés, traitement du signal), d'où la nécessité de faire un tour d'horizon des outils employés. Très éloignées de la notion de musique vivante d'il n'y a pas même un siècle, ces outils et techniques sont à assimiler tels une sorte de postulat de départ pour comprendre la plupart des nouveaux courants musicaux.

1.21 - Percussions

³⁴ Interview dans le webzine Earpollution par Sabrina Wade, <http://www.earpollution.com/may99/profiles/meshuggah/meshuggah.htm>

³⁵ Il peut survenir dans certains concerts de grande envergure, des « pics » à 120 décibels, ce qui correspond approximativement au seuil de la douleur auditive humaine.

³⁶ Voir glossaire.

La sonorité Métal est reconnaissable par son instrumentation et le traitement du son inhérent à cette musique. La batterie, tout d'abord, doit être la plus percussive possible. Ce son est obtenu soit en tendant suffisamment les peaux des toms et de la grosse caisse puis en étouffant les résonances grâce à du tissu ou des gommages spéciales, soit en détendant à l'extrême les peaux pour éviter cette résonance et obtenir une attaque puissante. C'est ici une manière de préparer la percussion devenue presque systématique dans cette musique. Le volume sonore global étant très élevé, les amplificateurs des guitares peuvent facilement couvrir le son de la batterie ; celle-ci doit donc être sonorisée aussi. Dans le même ordre d'idée que la préparation physique, et que ce soit pour un concert ou un enregistrement, la résonance naturelle provenant de chaque fût est parfois tronquée, c'est à dire qu'un *noise gate*³⁷ est appliqué sur la piste de la table de mixage correspondant au microphone de l'élément de batterie.

Il en découle que l'auditeur n'entend qu'un élément sonore significatif de l'instrument de percussion, ce qui le définit en premier lieu, c'est-à-dire l'attaque. Ce procédé a aussi son explication pratique, car sur une scène au volume sonore important, toute résonance trop longue (comme cela peut être le cas dans un fût) peut faire « tourner » le son jusqu'à l'effet larsen³⁷. Dans la plupart des cas, le son coupé de sa résonance est alors compressé³⁷.

Le *noise gate* peut aussi être appliqué à la grosse caisse et à la caisse claire, quoique la caisse claire reste parfois un des éléments de la batterie utilisé en nuances. La compression bien gérée sur chaque élément donne l'impression de « gonfler » le son et de le rendre plus net, lui permet d'être plus fort et plus continu dans le cas d'attaques puissantes. Nous voyons donc qu'il n'y a plus de volonté de reproduire le son exact d'un instrument : l'intention est ici de vraiment modeler le son à sa manière, par tous les moyens possibles pour pouvoir le rendre plus fort, encore plus présent dans une logique d'agression sonore. Ainsi, pour éviter l'apparition d'effets larsen, de problèmes d'acoustique de salle, de variation dans l'attaque, le *trigger* est parfois utilisé. Des capteurs réagissent à l'attaque de la baguette sur la peau, et la transmettent à un appareil capable de traduire cette impulsion, qui va à son tour déclencher un son pré-enregistré (à l'aide d'un échantillonneur³⁷, permettant d'enregistrer et modifier le son désiré, ou une banque de sons prédéfinis par le constructeur). Cela permet d'obtenir le meilleur rendu possible dans n'importe quelle condition d'enregistrement ou de sonorisation. En

³⁷ Voir glossaire.

complément, et mixé moins fort, le vrai son du micro peut être ajouté pour garder les subtilités du son naturel et du jeu du batteur, mais celui-ci n'est pas prépondérant dans le rendu final du son de batterie. L'instrument reste le même sur scène pour des convenances visuelles, mais ce n'est pas par exemple le son de la grosse caisse que l'on entendra - ou presque pas - mais un son de grosse caisse « idéal ». Il peut en être de même pour les toms, la caisse claire. Il y a un indéniable effet d'illusion entre ce que l'on voit sur scène et ce qui en résulte, illusion de la production sonore inhérente à la préparation des instruments.

Dans le cas de *Meshuggah*, la sonorité de la batterie provient du fait qu'elle est enregistrée de manière acoustique, exception faite pour la caisse claire dans les albums *Destroy Erase Improve* et *Chaosphere*, qui elle est échantillonnée³⁸ et très mécanique. Le son acoustique de la grosse caisse, puissante et rapide grâce à l'usage courant en Métal d'une pédale à chaque pied, est retravaillé pour n'en conserver que l'attaque naturelle, peu de résonance, et plus ou moins de fréquences graves selon les albums. Ce son de grosse caisse convient au jeu homorythmique avec la basse et les guitares qui prennent une grande partie du spectre grave, surtout dans *Nothing*. Ainsi le claquant de la grosse caisse vient compléter l'attaque et les graves des guitares - nous dirions même « le gras » dans ce cas .

Nous avons donc ici une façon particulière d'envisager la batterie traditionnelle, à l'opposée de l'esthétique jazz, où les nuances (mais pas forcément la subtilité) existent moins. L'esthétique sonore seule est en corrélation avec l'esthétique musicale : une forme d'agression, de violence sans compromis. L'équilibre entre les instruments est totalement artificiel, et géré par l'ingénieur du son. Chaque événement, qu'il soit constitué d'un son (une cymbale, un cri, une note d'un solo) ou de plusieurs comme c'est plus souvent le cas, doit ressortir pour être entendu.

1.22 - Guitare et basse. La distorsion

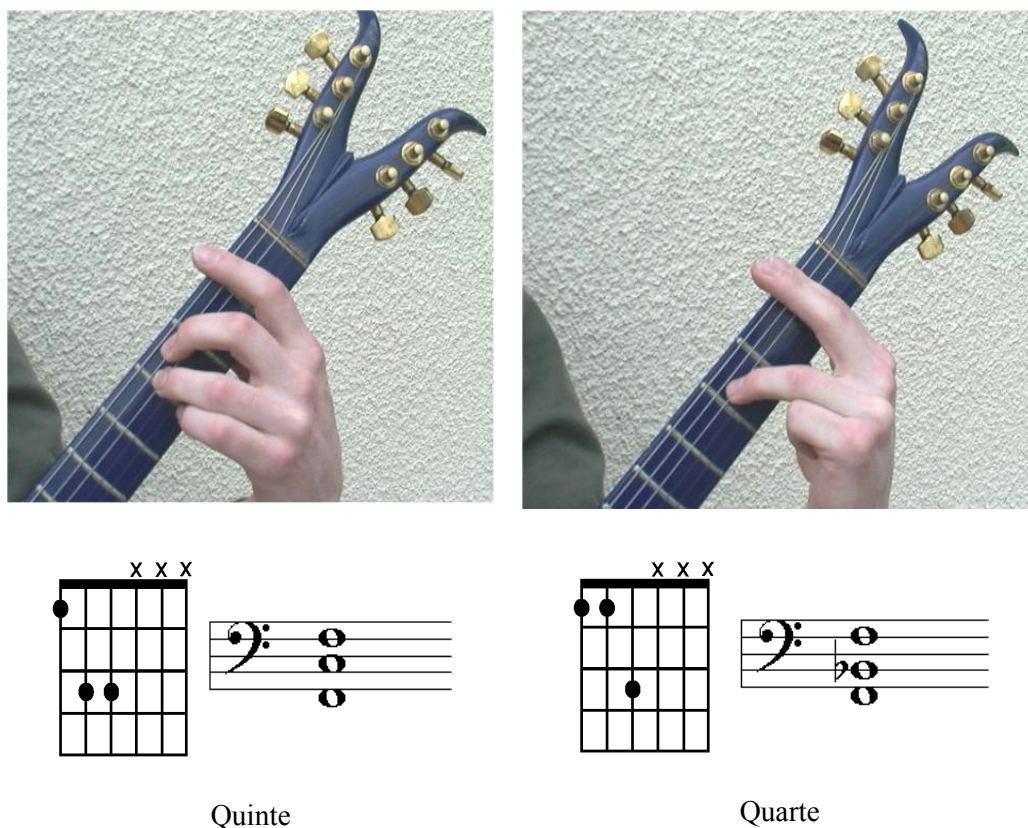
“Depuis les débuts du Métal, le *power-chord* a été l'accord de base dans les *riffs*³⁹ de Métal⁴⁰. Si le *power-chord*, que nous appellerons « accord de puissance »

³⁸ Voir glossaire.

³⁹ Notion détaillée en 1.24 - *Le riff*.

⁴⁰ Comme l'explique Espen T. Hangård dans « Meshuggah Thesis », <http://www.notam.uio.no/~espenh/mesh/>

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



Quinte

Quarte

Figure 2 : Positions simples des accords de puissance à trois cordes, et leur visualisation en tablature (notation rock courante) et en notation européenne

Nous voyons donc que l'accord de puissance est axé sur sa fondamentale, et qu'il est en définitive une seule note dont le spectre serait modifié (par l'adjonction de la quinte, et la doublure à l'octave), ce que Espen T. Hangård⁴¹ explique très bien : “L'

⁴¹ *op. cit.*

accord de puissance n'est pas utilisé dans un contexte harmonique, mais son usage est plutôt lié à la sonorité qu'il génère. Quand l'amplificateur sature [ce que l'on simule et retravaille grâce aux effets de distorsion], l'intervalle consonant [qu'est la quinte ou dans une mesure moindre la quarte] génère un son plein, clair.”

Le terme distorsion, qui renvoie à la distorsion d'un signal en physique, désigne dans ce contexte un signal saturé (implicitement « distordu jusqu'à la saturation ») de façon plus ou moins linéaire⁴². Nous pouvons nous représenter la saturation grâce à la membrane d'un haut-parleur, premier générateur sonore de distorsion : le signal sature lorsque celle-ci ne peut plus soit avancer, soit reculer. Il en résulte donc une forme d'onde qui se rapproche de plus en plus d'un signal carré au fur et à mesure qu'on fait saturer le haut-parleur par augmentation du volume, ou par simulation de cette saturation. Or un signal carré pur est la somme d'une fondamentale et de tous ses partiels (dont le volume est exponentiellement décroissant selon l'harmonique). Cela donne à la fondamentale un spectre harmonique artificiel. Ce spectre aigu est en d'autres termes un signal distordu de la fondamentale. Il faut ajouter que les harmoniques naturelles de la corde et les bruits parasites, dont l'attaque, prépondérants dans la sonorité d'un l'instrument, sont saturés avec le reste. Ces autres paramètres du son sont beaucoup moins présents qu'une fondamentale, mais ils en définissent aussi le timbre, et de par ce fait, la chaleur naturelle qui va rester même après la distorsion. Si celle-ci fait se rapprocher le son d'un signal carré, ce dernier restera toujours beaucoup plus pauvre qu'un son de guitare distordu, ce qui explique qu'un guitariste de Métal reste très regardant sur la sonorité naturelle de sa guitare autant que sur le traitement du son. Un schéma commenté en Appendices 1, « Sonorités de Guitares », permet de comprendre le travail du son chez *Meshuggah*.

En outre, trop de dissonances ou trop de saturation créent un son trouble. Le terme dissonance est ici utilisé dans un contexte un peu différent du langage classique. Plus l'intervalle est simple (rapport d'octave, quinte, quarte), plus la distorsion crée un son fondamental auquel des harmoniques sont ajoutées. Nous pouvons donc envisager le couple accord de puissance / distorsion comme un traitement sonore « à la base ». Les intervalles de triton, seconde, tierces, leurs renversements, et plus généralement, les rapports de fréquences complexes, créent un son brouillé perçu à l'audition comme un bloc compact d'où n'émerge aucune fondamentale précise. Les intervalles et accords plus fournis sont réservés à des parties en *clean* c'est-à-dire sans distorsion, ou alors sont

⁴² Il représente approximativement le mouvement de la / des cordes capté par le micro électromagnétique de la guitare.

utilisés comme bruitage, dans un but bien précis et occasionnel⁴³.

La distorsion peut donc être perçue comme une volonté de clarté et de plénitude sonore. L'accord de puissance et la distorsion constituent ainsi deux techniques complémentaires. Elle sont utilisées très différemment selon les courants issus du Rock ou même du Métal : *staccato* en aller simples ou aller-retour de la main, nombre de cordes variable, distorsion criarde ou sourde, très propre ou très sale *etc.* Selon Audun Strype⁴⁴, "l'approche de la distorsion de *Meshuggah*, si elle n'est pas scientifique [il se fallait cependant d'en comprendre les tenants et les aboutissants], est très consciente. [...] Ils ne montrent peu de respect pour le son d'origine".

Il découle des principes de cette interaction entre jeu de l'instrument et traitement du son. "Même si une chanson de Métal suit plus ou moins une tonalité définie [ou peut-être devrions nous dire un mode défini, ou seulement une réminiscence tonale], la quinte de l'accord de puissance est toujours une quinte juste, et n'est pas nécessairement altérée pour respecter l'échelle [ce qui implique alors un mode, une échelle, mais aussi, dès le départ, des notes situées entre la note étrangère et la résonance naturelle]." Espen T. Hangård⁴⁵ prend l'exemple d'un Fa dièse en Sol majeur, dont la quinte restera Do dièse au-delà des convenances tonales que les musiciens de Métal ont pourtant bien dans l'oreille de par leur culture occidentale. L'accord de puissance est ainsi utilisé comme une entité sonore pour ses qualités de puissance et de timbre. La basse y complète le spectre des guitares et assure à l'accord de puissance la prédominance d'une note fondamentale. Pour ce faire, la plupart du temps, elle double une corde du riff à l'octave inférieure (puisque la basse électrique, tout comme la contrebasse, sonne naturellement une octave en dessous de la guitare). D'après les travaux de Espen T. Hangård, le son de basse de *Meshuggah* est obtenu en mélangeant le son direct de la basse et celui distordu, ce qui lui confère un timbre plus grinçant et un spectre plus large.

1.23 - Voix

Le fait que la musique métal et ses différents courants se reconnaissent à leur sonorité tient aussi au chant. En effet la musique rock, dans sa grande majorité, est restée

⁴³ Le travail même de la saturation, sa résonance harmonique, des larsen relève plus de courants musicaux plus bruitistes comme l'Emocore par exemple.

⁴⁴ Ingénieur du son ayant travaillé avec le groupe, et cité dans la « Meshuggah Thesis » de Espen T. Hangård, <http://www.notam.uio.no/~espenth/mesh/>

⁴⁵ *op. cit.*

fidèle à la chanson, peut-être en raison de son caractère populaire. La voix y subsiste en tant qu'élément humain, concret⁴⁶, lien privilégié pour l'auditeur qui n'est pas obligatoirement connaisseur. C'est alors le timbre de la voix qui prime sur le texte⁴⁷, ce qui peut expliquer d'une part le désintérêt pour celui-ci, voire l'absence de paroles définies chez certains groupes, et parfois leur inintelligibilité d'autre part.

Presque tous les sous-genres de la musique métal utilisent la voix criée. Ce chant guttural consiste succinctement en une saturation artificielle de la voix. Si la plupart de ces voix ont un volume sonore puissant, ce n'est pas le cas pour toutes : le but est d'obtenir, de maîtriser, et de travailler le timbre d'un cri sans les inconvénients (détérioration des cordes vocales notamment). Cette voix artificiellement créée est alors obtenue par une contraction du larynx conjuguée à la propulsion d'un débit d'air important⁴⁸.

Si nous considérons l'esthétique et la puissance sonore de la musique métal, le cri semble presque être un cap obligé dans l'évolution rapide de l'amplification qu'a connu le vingtième siècle. La voix criée est devenue un standard de chant, preuve qu'elle a suscité l'intérêt et a été maîtrisée. Utilisée comme élément musical ponctuel dans la plupart des musiques, dont la musique rock, la voix criée a été systématisée par la musique métal, et de beaucoup de manières différentes. Si pour un néophyte tous ces chants se ressemblent⁴⁹, il existe des voix plus ou moins chantées (chez les groupe *Fear Factory* ou *Dream Theater*), plus ou moins parlées (*Type O Negative*), criées (*Meshuggah*), très graves (*Cannibal Corpse*) ou aiguës (*Craddle of Filth*), qui définissent parfois presque à elles seules un style. Il faut ajouter à cette liste tous les codes et tics de dictions ainsi que les différents traitements sonores couramment utilisés.

Les enjeux esthétiques d'une telle technique de chant se rapprochent de la distortion, dénaturant la voix en lui ajoutant un grand nombre d'irrégularités et d'harmoniques artificielles. Il n'est d'ailleurs pas rare d'entendre parler de « son clair » pour les parties de voix chantées de manière plus classique. Symboliquement, le cri est aussi la technique vocale la plus à même d'exprimer la vision de la vie, le nihilisme inhérent à la musique (ou du moins ses bases). Il est donc naturel qu'il se soit développé avec celle-ci. La voix est peut-être la preuve la plus évidente de la catharsis de la

⁴⁶ En opposition à l'abstraction que représente la musique.

⁴⁷ Ce qui ne remet pas en cause la qualité de certaines paroles.

⁴⁸ Nous avons notamment pu constater en enregistrant Jérôme, le chanteur du groupe de brutal-core *Inside Conflict*, que le volume de sa voix n'était pas très important, mais que la forme d'onde résultante se rapprochait de celle d'un bloc, caractéristique des sons compressés et saturés, alors que celle d'un cri normal varie beaucoup et comporte des "pics".

⁴⁹ Ils ressemblent en effet pour certains à « une truie qu'on égorge ».

musique métal : représenter les passions pour mieux s'en séparer.

Enfin, s'il est vrai que le texte chanté n'est généralement pas intelligible en raison du timbre particulier de la voix, nous pouvons comparer cet inconvénient de la voix gutturale à celui d'une voix d'opéra vibrée dont ne sortiront plus que des voyelles noyées : dans les deux cas, ce n'est qu'après plusieurs écoutes, ou étude du texte que l'auditeur peut en saisir toute la signification.

1.24 - Le riff

Un autre point important permettant d'intégrer la musique métal parmi les autres musique actuelles amplifiées issues du rock est la notion de *riff*. Celle-ci est définie par Allan Moore comme une "idée simple destinée à être répétée"⁵⁰. D'abord utilisé en Jazz comme technique d'orchestration ou comme matériau de composition (nous pensons notamment à « *Thriving from a Riff* » de Charlie Parker où le titre, « *Florissant sur un riff* », nous explique bien la démarche de composition), le *riff* s'est rapidement appliqué au Rhythm and Blues puis au Rock. Pour s'inscrire dans une continuité, nous notons aussi une parenté partielle entre la récente notion du *sample* et celle, plus historique, du *riff*.

L'idée de *riff* a donc « glissé » des instruments à vent à la guitare électrique, voire pourquoi pas aux machines, sans perdre son rôle d'élément moteur, soit de l'arrangement, soit du morceau lui-même. Il peut même devenir l'idée globale que l'auditeur retient d'un morceau : le *riff* d'introduction du « *Smoke on the water* » du groupe *Deep Purple*⁵¹, même joué une seule fois, fait dorénavant partie des clichés du Hard Rock et de la mémoire collective comme peut l'être le début de la cinquième symphonie de Ludwig Van Beethoven.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons dire qu'un *riff*, si complexe soit-il mélodiquement, est d'abord d'essence rythmique. En effet, que ce soit avec le Jazz, le Rock, ou les musiques Techno, le *riff* est toujours lié, dans un premier temps, à une tradition de musique dansée. De plus, un *sample* ou une mélodie, voire juste une note de guitare, n'ont pas obligatoirement de potentiel rythmique intéressant quand on ne les joue qu'une seule fois. C'est la répétition qui va apporter d'abord une certaine légitimité

⁵⁰ MOORE Allan, *Rock: The Primary Text*. Buckingham, éd. Open University Press, coll. « Popular Music in Britain », 1994, 227 p.

⁵¹ *Deep Purple*, *Album Machine Head*, 1972, Warner Bros, ASIN B000002KHB

mais aussi un rythme, puisque qu'elle va créer un cycle - nous pouvons aussi noter que cette répétition va induire un certain mode au sens large (échelle de hauteurs, voire de sons).

Le *riff* est donc une notion éloignée de l'idée classique du thème ; en revanche, il s'approche de celle du motif, et de la basse obstinée. Les mondes des musiques rock et « répétitives » ont d'ailleurs étroitement travaillé ensemble (nous pensons de façon non exhaustive à Brian Eno, Philip Glass ou Steve Reich), et contribué à effacer les frontières entre musiques savantes et populaires dans la deuxième moitié du vingtième siècle, se redéfinissant dans une esthétique post-moderne. Ainsi, la brève explication de légitimité du *riff* par la répétition pourrait aussi valoir pour les expériences électroacoustiques de Steve Reich telles « *It's gonna rain* », où un fragment de phrase enregistré est répété et retravaillé durant vingt minutes. Certes, même répétés indéfiniment de la même manière (par un instrument ou, encore plus fidèlement, par l'électronique), un sample, un motif, un *riff*, sont perçus différemment au cours du temps et selon l'auditeur, pouvant faire danser d'abord, bercer, puis énerver. Pourtant, le compositeur du morceau intervient toujours à un moment donné, ne serait-ce que dans le départ et la fin de la répétition, et la manière de le faire (rupture abrupte, *fade out*, c'est-à-dire *decrescendo* artificiel de studio). Que ce soit dans un morceau de Métal ou dans un des quatuor à cordes de Philip Glass, la matière première est ensuite travaillée, remodelée. Le libre arbitre du compositeur s'affirme dès le choix préalable du motif pour un potentiel quelconque, puis intervient le travail de composition, c'est-à-dire transformer et structurer les idées de départ.

Plus spécifiquement, la composition en Rock et en Métal reste assez collective et interactive puisqu'elle utilise peu la notation, au contraire des musiques européennes traditionnellement écrites, du Jazz actuel, dont les musiciens sont la plupart du temps lecteurs et improvisateurs, et de la musique électronique, qui est un système d'écriture « obligé » par l'enregistrement. Cependant, cette dernière technique d'écriture par l'utilisation du studio et de l'informatique comme outil de composition prend aussi une part importante dans le travail de nombreux groupes dont *Meshuggah*⁵². Ces nouvelles aides à la composition sont particulièrement adaptées à la notion de *riff* et à la gestion du temps et de la structure. C'est alors une méthode d'écriture simple d'accès, mais surtout très consciente pour qui veut la mettre au service d'une sensibilité personnelle.

⁵² Voir 2.1 - Méthodes de composition et structures.

1.3 - Une formation au coeur de l'esthétique métal - Biographie

1.31 - Umeå

“Le taux de suicide en Europe du Nord n’est-il pas trente fois supérieur à la normale ?” nous demande ironiquement l’éditeur de *Meshuggah* à la fin du livret de la compilation *Rare Trax*.

Umeå⁵³, d’où est originaire le groupe, est la ville la plus au Nord de la Suède, à onze heures de train de Stockholm. Les conditions géographiques et climatiques au nord de l’Europe imposent indéniablement un rythme de vie et une approche du temps particuliers, qui peut-être nous éclairent un peu sur cette question de l’éditeur, voire sur l’esthétique musicale du groupe.

La vie active à Umeå est principalement composée de son secteur industriel et de son université. Cette ville est ce que nous pourrions appeler un Liverpool, un Seattle à la Suédoise ; “on y trouve beaucoup de bons groupes” selon Jens Kidman, “probablement parce qu’il n’y a pas grand chose à faire”⁵⁴.

Beaucoup de musiciens de studio suédois travaillant à la capitale sont, d’après Mårten Hagström⁵⁵, originaires de Umeå. La ville comporte en effet beaucoup de groupes de Rock actifs, mais peu connus en dehors de celle-ci. La musique rock y côtoie aussi une importante scène jazz. Bien au-delà de la ville de Umeå, la Suède joue depuis longtemps un rôle non-négligeable dans l’histoire du Jazz européen, que ce soit par ses manifestations (tels les concerts de John Coltrane qui y ont été enregistrés) ou par son « vivier » de musiciens (ayant mené des carrières internationales personnelles ou avec des jazzmen tels Eric Dolphy ou Ornette Coleman). Ainsi, “les membres du groupe avaient un bon environnement pour développer leur propre style. [...] La ville était la plate-forme parfaite pour l’émergence du style de Meshuggah”⁵⁶.

1.32 - De Metallien à *Psykisk Testbild*

C’est dans ce paysage musical que se crée à Umeå, en 1985, le groupe

⁵³ Prononcer [umeo]

⁵⁴ Travaux de Espen T. Hangård.

⁵⁵ *Idem* note précédente.

⁵⁶ Biographie de *Meshuggah* d’auteur inconnu sur <http://www.metalrulestheworld.com>

Metallien. Composée de Roger Olofsson (chant), Peder Gustafsson et Fredrik Thordendal (guitares), Janne Wiklund (basse) et Örjan Lundmark (batterie), cette première mouture du groupe se sépare après quelques démos⁵⁷. Fredrick Thordendal continue alors le groupe avec Jensen Kidman (chant), et Per Sjögren (batterie), Johan Sjögren (guitare), Jörgen Lindmark (basse). *Metallien* enregistre encore quelques démos et change de nom pour *Meshuggah*, mot d'origine yiddish américanisé signifiant « fou ». Ce nouveau nom n'est d'ailleurs pas choisi tant pour son sens que pour sa sonorité. Peu de temps plus tard mais après plusieurs autres démos⁵⁸, Jensen Kidman quitte le groupe, et forme *Calipash* avec Torbjörn Granström (guitare), Peter Nordin (basse) et Niclas Lundgren (batterie).

En 1989, le *Meshuggah* original se sépare, Fredrik Thordendal rejoint *Calipash* que Torbjörn Granström vient de quitter, et qui à son tour va changer de nom pour *Meshuggah*. C'est cette deuxième configuration du groupe qui enregistre le premier disque en 1989, *Psykisk Testbild*, où, malgré l'influence de *Metallica*, certains éléments caractéristiques de ce que l'on appelle aujourd'hui le « style Meshuggah » sont déjà présents, notamment en ce qui concerne les polyrythmies, leur orchestration et les soli de guitare. Le disque vinyle n'est pressé qu'à mille exemplaires, et bien qu'offrant une musique déjà personnelle, reste donc assez confidentiel.

1.33 - Un premier album, *Contradictions Collapse*

Le batteur Niclas Lundgren quitte le groupe qui lui trouve un remplaçant en la personne de Tomas Haake. C'est à cette période que *Meshuggah* signe avec la compagnie Nuclear Blast, et sort en 1991 un premier album, *Contradictions Collapse*⁵⁹, dont la liste des chansons s'est constituée au cours des années. La compagnie allemande, spécialisée dans le Métal et par qui *Meshuggah* est distribué, fait peu de promotion ; ce disque se vend assez mal, et, une fois de plus, le groupe ne touche qu'un public assez restreint en dehors de Umeå.

Après cet album, Jensen Kidman décide de se consacrer au chant et se libère de sa fonction de guitariste rythmique en 1993. Tomas Haake fait alors appel à Mårten Hagström, un ami d'enfance originaire de Övik près de Umeå, et avec qui il a déjà joué.

⁵⁷ Voir glossaire.

⁵⁸ Voir glossaire.

⁵⁹ “Effondrement de contradictions”

Témoin de l'évolution du groupe et de son nouvel effectif, le mini-CD *None*⁶⁰, composé de cinq nouvelles chansons, sort en 1994. Sa promotion n'est pas plus importante que les précédents disques, mais il semble que ce soit à partir de celui-ci que le groupe commence à se faire connaître⁶¹ de la communauté métal mondiale.

1.34 - Vers *Destroy, Erase, Improve*

Une suite d'accidents arrive durant l'année 1994. En effet, les membres de *Meshuggah* ne vivent pas de leur musique, et travaillent pour la plupart en tant qu'intérimaires. Fredrik Thordendal, charpentier de profession, se coupe le majeur gauche ; il se le fait recoudre, et réapprendra progressivement à jouer avec. Trois mois plus tard, Tomas Haake s'entaille un doigt au travail. "Nous avons eu du sang dans le local de répétition. Et tous les instruments étaient esquinés. Oui ce fut la merde. C'est dur quand cela arrive" rapporte Jensen Kidman⁶² à propos de cette période difficile.

En prévision d'un nouvel album, *Meshuggah* enregistre quelques nouveaux morceaux afin de les envoyer à leur label, qui décide à leur grand étonnement d'éditer ces versions de travail. Le mini-CD *Selfcaged*⁶³, enregistré en Avril-Mai 1994, sort donc début 1995. Il contient encore quatre nouvelles chansons qui seront réinterprétées dans l'album suivant, plus une enregistrée en public. Il s'agit donc, malgré cette suite de déboires, d'une période féconde.

Le groupe retourne sur scène en Janvier 1995 pour une petite tournée européenne que leur label a organisé, puis rentre en studio le mois suivant pour enregistrer l'album *Destroy, Erase, Improve*⁶⁴. Celui-ci bénéficiera d'une meilleure promotion que les précédentes réalisations, mais des tensions entre la compagnie de distribution, Nuclear Blast et celle d'enregistrement, Relapse Records, empêcheront le groupe de jouer aux États-Unis pour la sortie de ce nouveau disque. Dès la sortie de celui-ci, le groupe repart pour une tournée de quarante-sept concerts en deux mois, en première partie du groupe *Machine Head*.

C'est alors au tour du bassiste Peter Nordin de tomber malade durant la tournée, ce qui lui causera des problèmes irréversibles de l'oreille interne. Peter Nordin

⁶⁰ "Aucun"

⁶¹ Interview du webzine Corridor of cells, <http://www.total.net/~zaraza/> (plus disponible).

⁶² Interview du webzine Earpollution, <http://www.earpollution.com>

⁶³ "Auto-emprisonné"

⁶⁴ "Détruit, Efface, Améliore"

ayant quitté la tournée et le groupe (il est aujourd'hui « administrateur système » pour de le réseau informatique de l'université de Umeå), le groupe décide de continuer la tournée à quatre, malgré l'aide que le bassiste du groupe *Machine Head* leur propose. Les deux guitaristes assurent cette fonction, en ajoutant un octaveur⁶⁵, voire en jouant les riffs et soli à la basse pour Fredrik. Leur tournée, en Scandinavie et en Allemagne durant l'automne 1995, en compagnie du groupe *Clawfinger*, commencera avec ce même effectif incomplet. Finalement le bassiste Gustaf Hielm (ancien membre de *Charita 77*) viendra les rejoindre comme remplaçant à partir de leur concert à Hambourg. Une dernière tournée avec *Hypocrisy* a alors lieu durant un mois, avant une longue période de silence pour le groupe.

1.35 - En attendant *Chaosphere*

Entre 1996 et 1997, Fredrik travaille à un album solo, *Sol Niger Within*⁶⁶, qu'il projetait de faire depuis longtemps, et qui sort en Juillet 1997. Il fait de plus une apparition sur un disque de *Mats et Morgan*⁶⁷, duo suédois connu notamment pour avoir joué avec Franck Zappa. L'actualité du groupe est pour ainsi dire nulle. En Avril 1997, le distributeur Nuclear Blast édite une chanson live sur un de ses disques promotionnels, peut-être afin de combler cette longue période d'inactivité.

Leur label leur demande alors de réaliser quelque chose de nouveau. Fredrik a tout juste fini son album solo, il n'y a pas de nouveau bassiste, et le groupe n'a composé qu'une seule chanson, *Sane*, qui sortira finalement en Août 1997 sur le mini-CD *The True Human Design*⁶⁸. Celui-ci comprend outre *Sane*, une plage multimédia dont l'édition posera quelques problèmes et une petite perte de temps, et plusieurs versions de *Future Breed Machine*. Cette chanson phare de leur précédent album y est réinterprétée et remixée⁶⁹ de différentes manières, telles des exercices de styles. Il s'agit là d'un compromis. En effet, c'est le label qui décide des personnes engagées pour faire les versions techno (ici un duo du nom de DOT). De même, la version humoristique *Futile Bread Machine* n'est pas au goût du producteur, qui l'édite à contrecœur - pensant

⁶⁵ Voir glossaire.

⁶⁶ *Fredrick Thordendal Special Defects*, Album *Sol Niger Within*, 1997, Relapse Records, ASIN B00000140S

⁶⁷ *Mats and Morgan*, Album *Trends And other Diseases*, Phantom Records, ASIN B00005Y00R

⁶⁸ "Le vrai dessein de l'homme"

⁶⁹ Voir glossaire.

d'abord à tort que les fans ne comprendront pas et que personne ne sera prêt à acheter le disque.

Suite à *The True Human Design*, le premier album *Contradictions Collapse* est réédité par Nuclear Blast au début de l'année 1998, avec en plus une partie de la démo *None*. Le groupe ne joue cependant pas beaucoup sur scène. Il fait quelques concerts de démonstration en Suède pour Sabian (sponsor de Tomas Haake pour les cymbales), et deux concerts occasionnels en Janvier et Février sont retransmis par les chaînes suédoises SVT et Svensk P3. Un article dans le *New York Times*⁷⁰ à propos du futur de la musique métal mentionne le groupe comme du « Math-Metal ». Dans l'ensemble, cette période est peu productive pour *Meshuggah*, et est résumée de la sorte par Marten⁷¹ : “Comme Fredrik était dans son travail en solo, et que Peter était parti, nous trois, Tomas, Jens et moi n'avons pas ressenti le besoin de répéter. Quand Fredrik est revenu, nous avons décidé d'engager Gustaf [Hielm, au début de l'année 1998], et de descendre de Umeå à Stockholm [afin d'être plus près du label notamment et de l'industrie du disque en général]. Trouver un appartement à Stockholm étant difficile, cela a pris un an avant d'avoir tout le monde ici. C'est pourquoi nous n'avons rien fait durant longtemps.”

1.36 - *Chaosphere*, le bien nommé

En avril 1998 est annoncé officiellement l'enregistrement d'un prochain album. Le groupe est enfin au complet et opérationnel en mai. Dans la capitale suédoise, la groupe a pourtant peu de temps pour écrire de la musique ou enregistrer, et supporte mal ces conditions. Il font même part de leur nervosité à leurs fans par le biais de leur site Internet officiel et non commercial, www.meshuggah.net.

“Tout le processus d'écriture et de production fût un chaos total parce que nous étions si pressés que nous avions peu de temps pour nous arrêter et réfléchir sur ce que nous faisons. Finalement nous sommes contents du résultat parce que nous ne savions pas comment cela devait finir” rapportera Marten peu de temps après⁷². Cet

⁷⁰ RATLIFF Ben, “The Mental Challenges of Metal”. *New York Times*, New York: éd. The New York Times Company, 16 Février 2000.

⁷¹ Interview dans *Loud and Heavy Magazine*, <http://www.loudandheavy.com.au/> (trouvée sur ce site mais plus disponible nulle part)

⁷² *Idem* note précédente.

empressement est expliqué par Jensen Kidman⁷³: “*Destroy Erase Improve* a été écrit sur plusieurs années, *Chaosphere*⁷⁴ sur trois, quatre ou cinq mois. C’était intense. Chaque jour, du matin au soir, à écrire des chansons. [...] L’enregistrement est à l’image de comment il a été fait. Tout était nouveau [...] excepté une chanson, *Sane*.”

Après une tournée avec le groupe *Slayer*, des apparitions pour Sabian en septembre ou à la radio suédoise NPK P3 fin octobre où le groupe joue ses nouvelles chansons, *Meshuggah* repart avec *Entombed* pour environ 25 concerts en Scandinavie. La sortie de l’album *Chaosphere* est accompagnée d’une « *Releaseparty* », sorte de soirée d’inauguration organisée à Stockholm le 8 novembre 1998.

1.37 - Médiatisation

Une série d’articles, de critiques dans la presse et sur Internet va alors suivre durant l’année 1999. Les guitaristes du groupe inaugurent une série d’articles de techniques instrumentales et sonores dans *Guitar World*⁷⁵, tandis que Tomas Haake apparaît notamment dans le magazine *Modern Drummer*⁷⁶.

Si certains critiques « amateurs » déplorent l’agressivité continue de l’album et lui préfèrent les précédents, cette reconnaissance médiatique se traduit aussi par le fait que le magazine *Rolling Stone* classe *Meshuggah* parmi les dix groupes mondiaux à surveiller pour l’année 1999⁷⁷.

Ces excellents échos de toutes parts ont des conséquences commerciales et surtout en nombre d’auditeurs. Tomas Haake déclare⁷⁸ que grâce à toute cette presse, “[...] plus de gens ont acheté [leurs] albums précédents, ce qui est toujours difficile quand cela vient de l’underground”.

1.38 - Une nouvelle et longue gestation

⁷³ Interview dans le webzine Earpollution, <http://www.earpollution.com/may99/profiles/meshuggah/meshuggah.htm>

⁷⁴ Par exemple “Sphère de chaos”.

⁷⁵ *Guitar world*, Mai 2000, <http://www.guitarworld.com/lessons/artists/2000/0005.mushugga.html>

⁷⁶ “Up & Coming: Tomas Haake”, *Modern Drummer October '99*, éd. Modern Drummer Publications Inc., Octobre 1999, pages 18 à 21, ISSN 0194-4533.

⁷⁷ *Rolling Stone Magazine*, éd. Rolling Stone LLC, Décembre 1998.

⁷⁸ Interview du webzine Metal On Mag, <http://www.metalonmag.com/Interviews/Issue10/Meshuggah.html>

Malgré cela, une tournée dans le Nord de l'Europe prévue pour Février 1999 est annoncée puis annulée pour raisons financières, et le fan-club du groupe, créé en Suisse, s'arrête vers Avril 1999 et n'est repris par personne.

Tomas Haake s'équipe d'une nouvelle batterie aux alentours d'octobre 1999, et c'est au début de l'année 2000 que le groupe demande aux webmestre de son site Internet de désactiver les adresses électroniques que celui-ci avait mises à sa disposition, afin de mieux se consacrer à leur musique. Ceci coïncide avec l'annonce d'un prochain disque, réitérée et détaillée en Juillet : un nouvel album précédé d'une compilation sont prévus. Ces projets de réalisation ont laissé du temps à Fredrik Thordendal pour faire une apparition en tant que soliste sur la chanson « *Psychic Pain* » (dont le titre n'est pas sans rappeler l'univers de *Meshuggah*) du second album du groupe *Darkane*. En outre, le groupe se produit pour quelques concerts de démonstration au courant du mois de novembre.

Durant la préparation de la compilation, qui prend beaucoup plus de temps que prévu, l'actualité du groupe est quasiment nulle. Un des webmestres du site officiel ouvre néanmoins en mai un forum Internet consacré uniquement au groupe.

Gustaf Hielm quitte le groupe en Juillet 2001, car les orientations musicales que le groupe prend ne l'intéressent plus, ce qui se passe néanmoins sans animosité, puisqu'il continuera à être le bassiste de scène du groupe.

La compilation *Rare Trax*⁷⁹ sort en Août 2001. Elle comprend notamment le premier disque de 1989, des versions remixées par le groupe ou des démos⁸⁰ des précédents albums, ainsi qu'une improvisation et une plage multimédia contenant des vidéos (illisibles dans les premières éditions, comme cela est déjà arrivé avec leurs précédentes compilations).

Meshuggah part alors en tournée aux États-Unis le mois suivant, en première partie (partagée avec le groupe *Fantomas*) de *Tool* et *Machine Head*. En une vingtaine de concerts, le groupe a donc l'opportunité, grâce aux membres du groupe *Tool* qui ont fait appel à eux, de jouer, au total, devant plus de 100 000 spectateurs dont la majorité ne les connaissait pas du tout. Une période de repos s'ensuit ; un unique concert européen est donné en Suisse à Vernier sur Rock le 10 Novembre 2001. Il s'agit d'une première partie de *Machine Head*, en remplacement de leurs amis de *Clawfinger* qui ont préféré faire la

⁷⁹ "Pistes rares"

⁸⁰ Voir glossaire.

première partie de *Rammstein* à Paris le même soir⁸¹.

1.39 - *Nothing*

Courant Janvier 2002, une maquette du prochain album est en préparation. Tomas Haake change à nouveau de batterie, et grâce à une société montée pour des facilités financières et juridiques, *Meshuggah* et *Clawfinger* (avec qui ils ont déjà collaboré sur *The True Human Design*) achètent un studio à Stockholm. Le processus d'écriture est entamé et, en mars, une démo de trois titres est prête. Ils ne souhaitent cependant pas l'utiliser pour le disque sous cette forme. En mai, la batterie est enregistrée par Daniel Bergstrand à son studio « Dug Out » de Stockholm. Les prises de guitares et de voix sont réalisées par le groupe et principalement Fredrick Thordendal dans leurs locaux.

Le mixage du disque, dont le titre sera *Nothing*⁸², est fait dans la foulée, et les bandes rendues *in extremis* avant le départ du groupe pour la Ozzfest, « Grand-messe du Métal », et une nouvelle tournée avec *Tool*. Une copie du disque est d'ailleurs diffusée illégalement sur Internet par un proche de la production. Il est alors trouvable sur certains moteurs de recherche de particulier à particulier dès Juillet.

D'une manière bien plus légale, la nouvelle version du site Internet, inspirée par le visuel de l'album *Nothing*, est mise en ligne, et annonce déjà une tournée suédoise dans courant de l'année.

⁸¹ C'est au lendemain de ce concert que nous les avons rencontrés et questionnés sur leur musique.

⁸² “Rien”

Deuxième partie

-

Le « style Meshuggah », analyse

2.1 - Méthodes de composition et structures

2.2 - Riff et rythme

2.21 - Mise en abyme de la notion de riff : le déphasage contraint

2.22 - Au-delà des mathématiques

- a) Cycles, tempi et déphasage en tant que démarche naturelle
- b) Corrélation de la caisse claire au riff
- c) Variations et composition dans le riff
- d) Mesures asymétriques et riffs « spéciaux »

2.23 - Langage mélodico-harmonique

- a) Résurgences du système tonal et du Blues
- b) Riff à une note et modes simples
- c) Triton

2.24 - Rôle de la batterie

- a) Cymbales
- b) Toms

2.3 - Ambiances et soli de guitare

2.31 - Influences

2.32 - Soli

- a) Contexte
- b) Modes de jeu
- c) Échelles
- d) Structure

2.33 - Ambiances

2.4 - Textes et chant

2.41 - Paroles

- a) Structure et place du texte
- b) Vers l'abstraction
- c) Entre *None* et *Nothing*
- d) Un vocabulaire très personnel
- e) Idées et absence d'idées

2.42 - Musique

- a) Crier un texte
- b) Techniques occasionnelles de chant et de studio
- c) Prononciation et placement rythmique

2.5 - Expérimentations

2.6 - Concrétisation sur scène

2.1 - Méthodes de composition et structures

“Nous ne sommes pas un groupe qui part répéter, boit quelques bières, et fait le bœuf. Nous ne l’avons pas fait depuis des années.”⁸³

La musique métal reste, de par son appartenance au monde du Rock, spontanée dans la composition : le musicien trouve un *riff* de guitare ou un *break* de batterie en jouant, en improvisant, seul ou en groupe, puis le fixe et le structure. Cependant, les musiciens de *Meshuggah* ont adopté une méthode de travail et une forme d’écriture qui s’est développée avec la démocratisation de l’informatique et de l’Internet, tout en restant au service d’une énergie rock. Tomas Haake, depuis les trois derniers albums, est presque le seul de la formation à écrire les textes, mais chacun propose ses *riffs* et ses rythmes de batterie, matérialisés par des séquenceurs et échantillonneurs MIDI ou enregistrés et compressés au format MP3. Ces normes informatiques permettent ainsi d’obtenir des documents compacts qui sont ensuite envoyés par l’Internet aux autres membres du groupe.

Si la qualité sonore d'un fichier MP3 est acceptable, elle peut être correcte ou exécrationnelle selon l'équipement du destinataire pour un fichier MIDI. En effet, un tel document ne contient aucun son, mais seulement, de façon codée, les notes à jouer. Le groupe a réalisé avec son producteur, Daniel Bergstrand, des échantillons de batterie très réalistes, commercialisés sous le nom de « Drumkit from Hell »⁸⁴, et utilisés pour composer des maquettes d'enregistrements ou des versions re-mixées de chansons comme c'est le cas dans l'album *Rare Trax*.

Étant donné les moyens techniques que s'est donné le groupe et ses méthodes de travail, nous pouvons affirmer que la composition chez *Meshuggah* se fait donc de façon très consciente. “Nous savons ce que nous faisons. Rien n’est laissé au hasard, parce que quand nous écrivons, nous le faisons rarement durant les répétitions. Nous restons à la maison, utilisons un ordinateur avec Cubase⁸⁵ et ce genre de trucs. Quand j’ai par exemple une chanson entière, la moitié, ou juste des parties de cette chanson, alors [je l’envoie et] j’attends juste que les autres [me répondent] par Internet et qu’ils me

⁸³ Interview réalisée par Anthony Syme pour le webzine Metalupdate, <http://www.metalupdate.com/interviewmesh.html>

⁸⁴ Disponible à l'adresse Internet <http://www.toontrack.com>

⁸⁵ Cubase est un programme de marque Steinberg, servant de séquenceur et d'enregistreur audio.

disent « Ah, c'est vraiment mortel ! et cette partie, je ne sais pas... »⁸⁶

La création reste donc collective et, probablement, spontanée, mais passe par une phase d'écriture informatique qui permet d'écouter directement le matériau sans forcément avoir recours à un système de notation traditionnel. Cette méthode nécessite de comprendre et d'intégrer le matériau avant même de le jouer. *Meshuggah* ne se réunit d'ailleurs que quand il en a besoin (pour les nouveaux morceaux ou avant une tournée), afin de concrétiser et mettre au point une écriture collective déjà finie.

S'il est impossible voire inutile de chercher un schéma type des chansons de *Meshuggah*, nous pouvons néanmoins y trouver des techniques d'écritures. Premièrement, la recherche de l'étonnement et de la variété que nous percevons dans les *riffs* se retrouve dans la structure globale. La forme d'une chanson très classique pourra toujours être modifiée imperceptiblement par plusieurs outils non moins classiques (annonces de guitare, ajout ou suppression de temps comme dans « *Soul Burn* »⁸⁷, proche de la forme rondo) afin d'en effacer la régularité. D'une manière générale, *Meshuggah* a intégré des formats musicaux issus de sa culture, telle la forme *song* (équivalent jazz et rock de la forme BAR), et la composition s'effectue à partir de celle-ci ; l'élément culturel n'est alors pas un aboutissement mais la base du travail.

Il n'existe pas dans la discographie de *Meshuggah* de morceaux très courts (moins d'une minute comme en Punk ou en Grindcore) ou très longs (tels certains « album-concepts »). Seules les chansons de *Chaosphere* se rapprochent plus des trois ou quatre minutes du format radio, parce que plus brutes, plus rapides, composées en peu de temps. Nous assistons album après album à une simplification des structures : alors que *Contradictions Collapse* est proche du groupe *Metallica*, avec des enchaînement de *riffs* complexes, que *Destroy, Erase, Improve* reste très varié, *Chaosphere* et surtout *Nothing* tendent vers des formats de chanson plus classiques, avec une plus grande unité, voire une certaine austérité dans les *riffs*. D'un côté la micro-composition (composition des *riffs* des textes *etc.*) se singularise, se complexifie, s'unifie. De l'autre, la macro-composition tend vers des formes de plus en plus épurées.

⁸⁶ Interview dans le webzine Metalupdate, <http://www.metalupdate.com/interviewmesh.html>

⁸⁷ *Destroy, Erase, Improve*, page 3 - voir analyse et relevés de *Soul Burn*.

2.2 - Riff et rythme

La composition chez *Meshuggah*, comme dans la musique rock en général, est souvent collective ; la base d'un morceau naît des différents *riffs* et de leur enchaînement. Il convient donc d'abord d'étudier individuellement les *riffs* du groupe, qui répondent à des types d'écritures polyrythmiques personnels, pour ensuite les envisager dans la structure de la chanson. Dès le premier enregistrement commercialisé du groupe, « *Psykisk Testbild* »⁸⁸, certains *riffs*, tout comme les soli ou ambiances, préfigurent déjà le *Meshuggah* actuel, et ce essentiellement dans l'aspect rythmique. L'influence de *Metallica* notamment persiste jusqu'à *Contradictions Collapse*, notamment « *We'll never see the day* »⁸⁹. Le son de *Destroy, Erase, Improve* témoigne encore d'une diversité visible d'influences. Cela s'effacera, avec *Chaosphere*, au profit d'une certaine unité, une linéarité dans l'agression sonore⁹⁰. Dans *Nothing*, le groupe renouvellera essentiellement son langage mélodique par la monodie et le mélisme, tout en conservant un ensemble propre de techniques que nous allons ici détailler.

2.21 - Mise en abyme de la notion de riff : le déphasage contraint

Si les mesures et les cycles rythmiques utilisés sont issus de la musique occidentale (généralement en quatre temps, carrures de huit mesures, *etc.*) et que le groupe ne remet pas en cause les fondements de la musique rock, leurs *riffs* ont eux-même une structure interne complexe ou du moins déroutante. La principale différence entre la notion commune du mot *riff* et celle, élargie, de *Meshuggah*, tient dans le fait que, tout en conservant un cadre rock traditionnel, la plupart de leurs *riffs* sont constitués d'entités plus petites. Ils sont une sorte de « *riffs* premiers » dans le *riff*, ou de mise en abyme de l'idée de *riff* dans celui-là même. Nous les appellerons motif. Le dénominateur commun entre *riff* et motif est très souvent la double croche ou la croche, et est parfois leur seul rapport. Il en résulte souvent des *riffs* rappelant le code Morse par leur

⁸⁸ Inclus dans la compilation *Rare Trax*.

⁸⁹ *Contradictions Collapse*, page 6.

⁹⁰ C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles certains fans préfèrent *Destroy, Erase, Improve* à *Chaosphere* : « Style mis à part, la plupart des *riffs* de *Chaosphere* ne sont pas aussi bons que sur *Destroy, Erase, Improve*, et la répétition et l'ennui de cet assaut ininterrompu épuise la force de l'agression. » - Extrait d'une chronique personnelle sur un site Internet (disparu) de Scott Andrews.

découpage, torturant la base binaire de la mesure. Nous y trouvons une interprétation particulière de l'agression propre à la musique métal. L'aspect mathématique, froid et impressionnant, régulier mais décalé, sied parfaitement à l'atmosphère que véhicule ce genre musical.

De tels procédés d'écriture sont utilisés par d'autres groupes de Métal actuels, tels *The Dillinger Escape Plane*, ou *Nostramo*. Nous retrouvons des exemples moins récents dans le Rock Progressif des années soixante-dix avec les musiques de Franck Zappa, *Genesis*, *King Crimson*, et le Jazz-Rock de cette époque⁹¹. Cette démarche existe aussi sous forme simplifiée en Métal avec l'utilisation d'un deuxième débit de façon restreinte sur quelques mesures (généralement la croche pointée dans une mesure binaire à quatre temps donnant un aspect très syncopé, parfois décrit comme « tribal »⁹²). De plus, cette démarche rythmique existe dans de nombreuses musiques, comme par exemple les musiques afro-cubaines, le Jazz, le Minimalisme répétitif⁹³. C'est peut-être ce dernier courant qui est le plus proche de *Meshuggah*, en raison du quasi-systématisme d'utilisation de ce procédé.

Riff et motif sont complémentaires. Alors que le *riff* entier évolue dans un cadre régulier régi par des multiples de deux (mesures, cycles) issus de la culture occidentale, le motif consiste en une petite phrase rythmico-mélodique de durée très variable selon les *riffs*. La structure même du motif utilisé se compose d'une ou plusieurs formules simples : un certain nombre de doubles-croches puis de quarts de soupirs totalisant généralement un nombre impair de double croches (ou réductible à un nombre impair).

Mélanger ces notions de *riff* et de motif consisterait à ne pas prendre en compte les fondements blues / rock de la musique de *Meshuggah*. Le motif n'est pas répété à l'infini. Étant donné que cycle et motif ne peuvent se rejoindre sur une longueur classique de cycle rock, un motif est modifié ou remplacé à un moment donné pour compléter le *riff*, et ce généralement en fin de cycle. Nous résumerons cette technique d'écriture par l'expression « déphasage contraint ».

Il en résulte des *riffs* longs et, paradoxalement, saccadés et linéaires, qui conservent un effet de « fraîcheur » dans la répétition même. En effet le motif, court,

⁹¹ Musiques qui ont aussi beaucoup influencé les membres de *Meshuggah*, notamment Fredrick Thordendal et Tomas Haake, qui a beaucoup écouté les batteurs de Jazz-rock Vinie Colahuta, Dave Weckl, etc.

⁹² Comme l'utilisent des groupes tels *Sepultura*.

⁹³ De l'hémiole baroque à l'écriture de Philipp Glass, nous pouvons retrouver sous diverses formes les bases de cette technique : faire émerger un nouveau tempo grâce à un dénominateur commun à deux types de mesures.

incisif, agressif se répète dans un débit donné par la mesure, mais se décale à l'intérieur de celle-ci (ce que nous observons sur le schéma ci-dessous avec les couleurs rouges et bleues). Ce nouveau tempo d'écoute déstructure le cycle tout en lui offrant une linéarité qui efface le systématisme de la mesure rock traditionnelle.

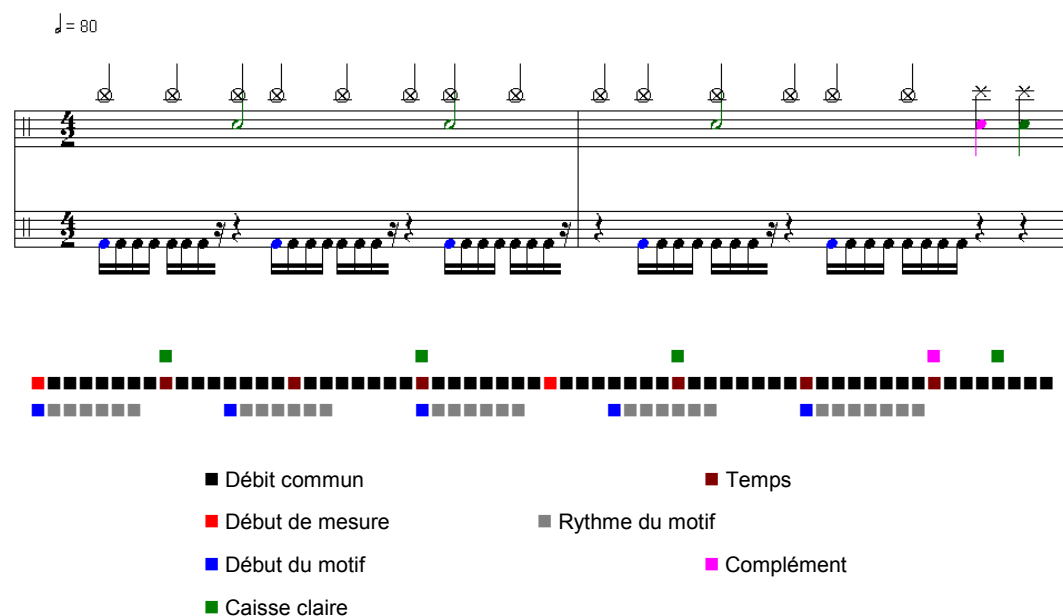


Figure 3 : Exemple visuel de déphasage contraint en deux notations⁹⁴

« *Suffer in Truth* », *Destroy, Erase, Improve*, page 9, 2'02

2.22 - Au-delà des mathématiques

Certains journalistes, dans un souci de reconnaissance propre au Métal de nommer de façon originale chaque nouveau genre, définissent *Meshuggah* comme du « Math-Metal » (en raison de la particularité de leurs *riffs*) ce que n'approuve pas vraiment le groupe. Ils n'ont d'ailleurs pas cherché à se définir comme cela arrive fréquemment dans ce type de musique. Leurs compositions ne se bornent pas au déphasage contraint, que nous devons juste envisager comme un outil compositionnel de base. Le groupe l'utilise consciemment, mais ne se l'impose pas : démarche naturelle, le

⁹⁴ Reproduit dans le cahier de relevés en R1. La notation graphique permet de mieux apprécier le déphasage avec la carrure rock.

déphasage existe déjà dès les premières traces discographiques. D'après Tomas Haake, qui, avant son arrivée dans *Meshuggah*, jouait surtout un Rock aux mesures composées⁹⁵, il s'agit justement d'une manière de faire « sonner » la mesure à quatre temps qu'il a dû longuement acquérir⁹⁶.

L'interaction entre le travail du batteur et la composition quasi-systématique de ses parties à l'ordinateur revêt certes un caractère austère et mathématique. Étant donné d'une part les inconvénients matériels (notamment en matière de prise de son sur scène et en studio) et d'autre part la qualité sonore des batteries échantillonnées dont dispose *Meshuggah*⁹⁷, le fait de faire jouer ces parties par un être humain apporte beaucoup à la sonorité du groupe et à la manière de faire vivre la musique.

Loin de l'idée d'un « Math-Metal », la personnalité et l'authenticité dans les compositions de *Meshuggah* existent par la transformation du *riff*, sa qualité mélodique, et la manière de l'orchestrer. Car, bien que le *riff* soit d'abord de nature rythmique, dansé, lié au corps, nous ne pouvons le séparer de son aspect mélodique, si simple qu'il puisse être en certains moments. Le changement de guitares entre l'album *Chaosphere* et *Nothing* nous révèle plusieurs aspects d'une même recherche mélodique, voire mélismatique selon les morceaux. En effet, si la guitare à sept cordes permettait de jouer l'accord de puissance avec quatre cordes pour obtenir un spectre plus large, la guitare baryton huit cordes, plus longue, encore plus grave, nécessite un jeu monodique⁹⁸. La mélodie des accords successifs a donc laissé place à des mélismes, plus graves et aux hauteurs plus difficiles à définir étant donné la souplesse de la corde de Fa grave. Plus complémentaire que contradictoire, ce changement n'a cependant pas dénaturé la personnalité du groupe, qui promettait que *Nothing* “serait encore bien du *Meshuggah*”⁹⁹.

⁹⁵ “Up & Coming: Tomas Haake”, *Modern Drummer October '99*, éd. Modern Drummer Publications Inc., Octobre 1999, pages 18 à 21, ISSN 0194-4533.

⁹⁶ Lors d'un entretien personnel, Tomas Haake a lui-même déclaré qu'il entendait les quatre temps rock dans l'interprétation du déphasage par les guitaristes.

⁹⁷ L'utilisation de batteries électronique n'étant pas une aberration dans ce milieu, beaucoup de groupes de Métal ayant passé le cap premièrement des capteurs (remplacement du son naturel par un son échantillonné et déclenché par capteurs) tels *Dimmu Borgir*, *Morbid Angel*, *Gojira* et de la boîte à rythme en studio et sur scène comme *Samaël*.

⁹⁸ Cela semblait être prévu étant donné que le groupe avait d'abord effectué des essais avec trois basses, comme il l'ont expliqué durant un entretien personnel.

⁹⁹ Entretien personnel.



Photo 1 : Marten Hagström en concert, « au-delà des mathématiques »

a) Cycles, tempi et déphasage en tant que démarche naturelle

Si la composition même du motif est primordiale, le choix des tempi de chaque morceau et la longueur des cycles caractérisent aussi les morceaux de *Meshuggah*. L'impression de rapidité d'un riff peut provenir du dénominateur commun entre tempo et motif, ce dernier utilisant toujours une subdivision entre la croche et la triple croche. Il arrive donc que les tempi des morceaux ne soient pas très rapides comme cela peut exister dans le Black Métal ou le Grindcore par exemple. Cette tendance se confirme d'ailleurs avec l'album *Nothing*, plus lent et plus lourd que tous les précédents. Les cycles sont quant à eux inhabituellement longs¹⁰⁰, assez pour permettre au déphasage d'imprimer une nouvelle idée de tempo sans pour autant l'installer.

Dans les cas de « *Soul Burn* »¹⁰¹ ou « *Future Breed Machine* »¹⁰², certains riffs utilisent un déphasage complet qui prend l'auditeur à contre-pied : le cycle est alors constitué d'une longueur inhabituelle de mesures¹⁰³ et le retour du déphasage contraint mis en relief.

¹⁰⁰ Tout en restant évidemment dans le cadre numéraire d'une puissance de deux, et généralement huit ou seize mesures.

¹⁰¹ *Destroy, Erase, Improve*, page 3, 4'28" - Corpus d'étude, « *Soul Burn* », 3.11 - Riffs F et F2.

¹⁰² *Destroy, Erase, Improve*, page 1, 3'42" - relevés 0 : Ajouts pour « *Future Breed Machine* » - Riff I.

¹⁰³ Plus exactement, le nombre de mesures d'un riff dans le cas d'un déphasage complet correspond à la longueur du motif et inversement.

b) Corrélation de la caisse claire au riff

Dans le cadre strict du *riff*, la caisse claire est jouée de deux manières. La première, et la plus courante, est de la placer sur les temps dits « faibles », c'est-à-dire deux et quatre d'une mesure à quatre temps (binaire ou ternaire). Caractéristique de la musique rock et de tous ses dérivés, ce placement peut être considéré comme un mouvement continu de tension-détente au sein même du *riff*. Par moment, comme dans « *Stengah* »¹⁰⁴, cette accentuation des temps faibles devient presque le seul repère pour l'auditeur cherchant à trouver un tempo.

La deuxième manière de placer la caisse claire, plus personnelle et typique du style *Meshuggah*, est de l'inclure dans le motif du *riff*. C'est dans le motif lui-même qu'est incluse l'alternance grosse caisse / caisse claire. Ainsi, elle participe au déphasage, et les cycles qu'elle suggère semblent incompréhensibles au premier abord : alors que la doublure des guitares avec la grosse caisse se produit acoustiquement dans la même bande de fréquences, la corrélation guitare / caisse claire est beaucoup moins évidente.

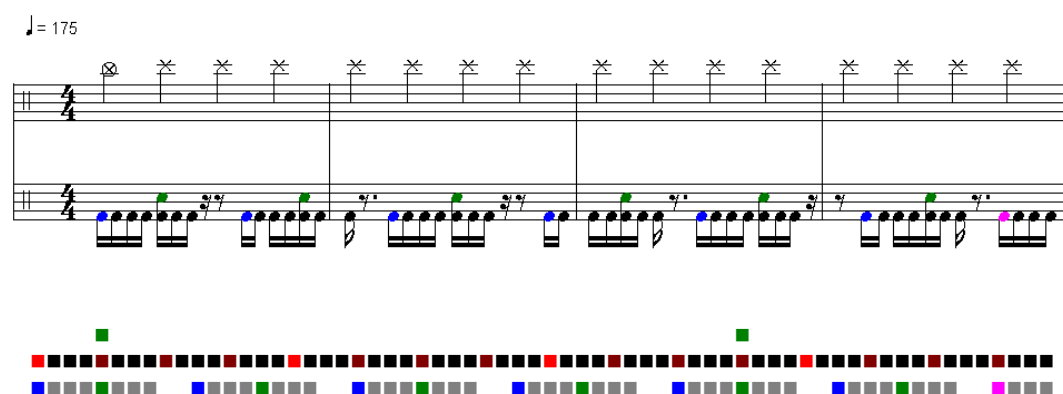


Figure 4 : Exemple visuel du déphasage de la caisse claire en deux notations
(premier riff de *Corridor of chameleons*¹⁰⁵)

Le motif et son déphasage de cet exemple sont clairs car ils restent assez simples. Nous pouvons noter, comme sur le schéma, l'ambiguïté des premier et cinquième coup de caisse claire, qui font partie du motif, mais correspondent aussi aux temps faibles, donc à leur place traditionnelle. Des exemples de parties de caisses claires déphasées et plus fournies (plusieurs coup de caisse claire dans le motif même) peuvent

¹⁰⁴ *Nothing*, page 1, 1'44" - relevé R2.

¹⁰⁵ *Chaosphere*, page 3, 0'00" - relevé R3 - Légende des couleurs à la Figure 2 - Reproduit dans le cahier de relevés en R3.

être entendus dans « *Glints Collide* »¹⁰⁶ ou « *The Mouth Licking What You've Bled* »¹⁰⁷, où celle-ci est jouée avec les accents du *riff* puis décalée, c'est-à-dire en rebonds rythmiques, composants liés au *riff* mais émancipés des guitares.

Enfin, que ce soit de manière régulière ou non, la caisse claire est vraiment interprétée par Tomas Haake, ce qui ajoute du *groove* à un passage donné, tout en rompant l'aspect mécanique et mathématique de la musique. Le premier *riff* de « *The Exquisite Machinery of Torture* »¹⁰⁸ nous montre une possibilité d'interprétation du motif : la tentative de notation régulière (à l'aide de la transcription de Tim Stevenson¹⁰⁹) s'approche du jeu de Tomas Haake, mais ne peut l'imiter. Ceci nous prouve qu'au-delà même de techniques polyrythmiques sophistiquées, la musique de *Meshuggah* nécessite précision et sensibilité dans l'interprétation des *riffs*.

c) Variations et composition dans le riff

Sonorités et durées

La chanson « *Spasm* »¹¹⁰, composée à partir de très peu de *riffs*, est ici un très bon exemple réunissant plusieurs techniques de variations possibles. Le première appartient au domaine de l'orchestration : changement de modes de jeu, de timbre, d'octave *etc.*

Les différentes techniques d'attaque et de prolongation des accords de puissance grâce à la distorsion permettent aussi des variations simples mais efficaces d'un *riff* où le *riff* initial est ensuite joué en laissant résonner les cordes. A l'inverse, l'étouffement de celles-ci permet de varier le timbre et la densité des *riffs* ; ce travail sur la sonorité est déjà présent dans une démo de 1991 comme nous le prouve le titre « *By Emptyness Abducted* »¹¹¹.

En outre, les bruits inharmoniques, amplifiés par la distorsion, peuvent faire partie d'un *riff*. Nous entendons par exemple les glissements de la main gauche sur le manche dans « *Stengah* »¹¹², ou les harmoniques très aiguës intégrées rythmiquement à

¹⁰⁶ *Nothing*, page 5, 0'00" - relevé R4.

¹⁰⁷ *Chaosphere*, page 5, 1'39" - relevé R5.

¹⁰⁸ *Chaosphere*, page 7, 0'00" - relevé R6.

¹⁰⁹ Disponible sur <http://www.meshuggah.net> rubrique « Tabs ».

¹¹⁰ *Nothing*, page 8, 2'35 - Corpus d'étude, « *Spasm* », 3.41.

¹¹¹ Démo de 1991 sur la Compilation *Rare Trax*, page 5, 1'58".

¹¹² *Nothing*, page 1, 0'49".

un riff de « *Closed Eye Visuals* »¹¹³.

Enfin, un même motif peut être utilisé pour plusieurs riffs différents. Ainsi dans « *Perpetual Black Second* »¹¹⁴, le motif utilisé dans un premier riff est déphasé deux fois plus longtemps dans le riff suivant, et la mélodie variée par le legato, des sauts d'octave ponctuels.

Mutation du motif

Nous constatons par ailleurs que le motif de base du riff peut devenir prétexte à composition si nécessaire. Dans des morceaux tels « *The Mouth Licking What You've Bled* »¹¹⁵ ou « *Beneath* »¹¹⁶, nous constatons que certains riffs n'utilisent pas un déphasage régulier : une mutation du motif est opérée sur une ou plusieurs itérations de celui-ci. Il s'agit généralement d'ajout de valeurs agogiques pré-existantes dans le motif de base ; un nouveau motif est généré à partir de l'ancien, et ceci pour un usage unique qui va complexifier le riff et assouplir l'effet de répétition.

Il arrive qu'un riff (souvent en son début) donne l'illusion d'une mutation du motif car celui-ci est modifié sans que la longueur du motif en soit altérée (plusieurs attaques remplacées par une valeur longue, ou une transposition mélodique par exemple dans « *Closed Eye Visuals* »¹¹⁷).

Riff en anacrouse

D'autre part, certains riffs peu complexes commencent en anacrouse du cycle rock. C'est le cas dans des morceaux tels « *Stengah* »¹¹⁸, ou l'introduction de « *Inside What's Within Behind* »¹¹⁹. L'apparence basique du riff aux guitares est décalée par rapport au cycle réel donné par la batterie, ce qui crée un effet entraînant et surprenant de syncope. Il en ressort ainsi que le déphasage contraint, bien qu'étant la base technique de la majorité des riffs de *Meshuggah*, est au service d'une nécessité de « fraîcheur » et de surprise que nous retrouvons souvent et au-delà de cette technique particulière.

¹¹³ *Nothing*, page 4, 0'36" - Corpus d'étude, « *Closed Eye Visuals* », 3.51 - Riff B.

¹¹⁴ *Nothing*, page 3, 2'48" et 3'13" - relevé R7.

¹¹⁵ *Chaosphere*, page 5, 1'39" - relevé R5.

¹¹⁶ *Destroy, Erase, Improve*, page 2, 4'19" - relevé R8.

¹¹⁷ *Nothing*, page 4 - Corpus d'étude, « *Closed Eye Visuals* », 3.51 - Riff A.

¹¹⁸ *Nothing*, page 1, 0'46" - relevé R9.

¹¹⁹ *Destroy, Erase, Improve*, page 7, 0'00" - relevé R10.

Déphasage mélodique

La technique du déphasage peut finalement être appliquée à la mélodie. L'exemple le plus systématique et le plus frappant est celui de « *Stengah* »¹²⁰. Habituellement, le motif est une phrase rythmico-mélodique ; ici motif rythmique et motif mélodique ne comportent pas le même nombre de notes. C'est une deuxième forme de déphasage, occasionnelle, qui s'ajoute à la première et va accroître la linéarité du *riff*.

Nous n'avons tenu compte des modulations mélodiques, des ambiances en son *clean*, ni des variations de la batterie qui seront traitées plus loin.

d) Mesures asymétriques et riffs « spéciaux »

L'utilisation de mesures asymétriques ou « composées » reste, malgré ce que nous pouvons lire dans quelques interviews, très marginale. *Meshuggah* utilise certes des motifs asymétriques, et tout au plus des cycles au nombre de mesures impair (et ce surtout dans *Destroy*, *Erase*, *Improve*), mais très peu de mesures différentes de celles utilisées traditionnellement dans le rock et la musique occidentale (essentiellement deux, trois et quatre temps, binaires ou ternaires).

Nous pouvons enfin noter l'utilisation exceptionnelle du *riff* à la guitare seule (ou aux deux guitares rythmiques). Technique très courante dans le rock et le Métal permettant d'introduire le *riff*, elle prend une nouvelle ampleur chez *Meshuggah*. L'introduction de « *Stengah* »¹²¹ (et par là même de l'album *Nothing*) ou la fin de « *Concatenation* »¹²² résumant bien cette technique : sans la batterie, le cycle rock de base n'est plus que lointainement sous-entendu, tandis que le motif devient réellement, pour quelques secondes, un nouveau tempo.

2.23 - Langage mélodico-harmonique

Le langage mélodico-harmonique de *Meshuggah* est très représentatif des diverses influences du groupe. Si le jeu des *riffs* sur une note accentue le côté rythmique, les enchaînements harmoniques plus typiques du Métal sont fréquents, ainsi que

¹²⁰ *Nothing*, plage 1, 1'28" - relevé R11.

¹²¹ *Nothing*, plage 1.

¹²² *Chaosphere*, plage 1, 3'31" - Corpus d'étude, « *Concatenation* », 3.31 - Riff A'.

certaines influences jazz-rock.

a) Résurgences du système tonal et du Blues

Le Métal est une musique née de la culture occidentale. Il a donc constamment été en contact avec la tradition musicale de celle-ci. S'il a pu intégrer des éléments de musique classique, c'est peut-être en raison d'un sentiment d'admiration ou de frustration par rapport à celle-ci (ou plutôt à la grandiloquence orchestrale du romantisme et à l'exubérance baroque). Sans verser dans le pastiche baroque comme cela a pu être fait, la musique de *Meshuggah* rappelle parfois les fondements de la musique occidentale, tout en restant dans une esthétique de sons distordus. Les principaux mouvements tonaux (I-IV ; V-I), que nous retrouvons aussi dans les formes modernes du blues, sont d'ailleurs des enchaînements faciles et qui « sonnent » avec des accords de puissance, par simple ajout ou suppression d'un doigt sur la deuxième corde comme nous l'avons déjà vu¹²³. Si nous considérons le son distordu ou l'accord de puissance en tant qu'accord incomplet mais sous-entendant fortement une tierce majeure, nous pouvons ainsi entendre une suite de cadences rompues dans les premiers riffs de « *Vanished* »¹²⁴ ou une alternance tonique / dominante dans « *Neurotica* »¹²⁵. Il en résulte néanmoins des suites d'accords parallèles, sans conduite individuelle de voix.

b) Riff à une note et modes simples

Il faut cependant envisager l'accord de puissance comme une entité et pas qu'une forme simplifiée d'une base tonale¹²⁶. Si nous le considérons maintenant comme une seule hauteur à la sonorité enrichie (la quinte naturelle étant artificiellement doublée), l'accord de puissance est envisageable comme un matériau simple, adapté à l'esthétique métal, avec possibilité de travailler le timbre par le nombre de cordes (jusqu'à quatre¹²⁷ chez *Meshuggah*), le réglage de la distorsion et les modes de jeu.

Si l'utilisation d'un seul accord de puissance, voire d'une seule note pour un

¹²³ Voir 1.22 - Guitare et basse. La distorsion.

¹²⁴ *Destroy, Erase, Improve*, page 5 (ou *Selfcaged*, page 1), 0'00 - relevé R12.

¹²⁵ *Chaosphere*, page 4, 0'00" - relevé R13.

¹²⁶ Voir 1.22 - Guitare et basse. La distorsion.

¹²⁷ Deux doublées à l'octave, comme c'est le cas dans *Destroy, Erase, Improve* et *Chaosphere*.

riff peut paraître traditionnelle dans la musique métal, l'usage qu'en fait *Meshuggah* l'est moins, ou du moins lui a permis de développer sa personnalité : en effet la simplicité harmonique sert ici la complexité rythmique et l'utilisation percussive de la guitare, comme nous le prouvent, à travers tous les principaux albums de *Meshuggah*, les morceaux « *Choirs of Devastation* »¹²⁸, « *Inside What's Behind* »¹²⁹, « *The Exquisite Machine of Torture* »¹³⁰ et « *Spasm* »¹³¹. L'usage de ce type de *riff* n'est cependant pas systématique dans un morceau ; il permet seulement un plus grand contraste avec des éléments plus mélodiques. Si les intervalles utilisés sont issus de la culture occidentale, et induisent ou évoquent certains modes existant, ils sont, dans le cadre de la chanson, joués pour eux-mêmes, et constituent en cela une échelle simple. Plus précisément, de même que l'accord de puissance, ils ne doivent pas obligatoirement être entendus comme des versions simplistes de systèmes connus mais en tant que finalité, à l'instar de « *New Cyanide Millenium Christ* »¹³² dont l'ambitus des *riffs* dépasse rarement un ton. Dans *Chaosphere*, le *riff* sur une note n'en prépare plus forcément un plus complexe : c'est l'usage brut du *riff* et sa violence qui sont recherchés. Ces ambitus restreints ont ensuite évolué avec l'album *Nothing* vers des phrases mélismatiques développées, octaviées, moins percussives que dans les précédents albums, en unisson aux deux guitares mais aux hauteurs de notes encore moins intelligibles. Nous entendons clairement ce type de *riff* dans « *Rational Gaze* »¹³³. Quelque soit l'album, l'ambitus restreint apporte d'ailleurs une certaine homogénéité, puisque plus proche des modulations de la voix, et, inversement, parce qu'ils laissent une place aux ambiances de guitare, à la batterie, aux soli.

De plus, la modulation n'est pas exclue : c'est même un des moyens souvent utilisés pour varier un *riff* essentiellement rythmique. Dans « *Soul Burn* »¹³⁴, ou à la fin de « *Spasm* »¹³⁵ par exemple, le fait de jouer un *riff* normalement puis au demi-ton inférieur donne un effet d'appesantissement, à l'inverse de la modulation au demi-ton supérieur que nous pouvons retrouver jusque dans les musiques de variété.

¹²⁸ *Contradictions Collapse*, page 8, 0'57" - relevé R14.

¹²⁹ *Destroy, Erase, Improve*, page 7 (ou *Selfcaged*, page 3), 2'02 - relevé R15.

¹³⁰ *Chaosphere*, page 7, 0'29" - relevé R16.

¹³¹ *Nothing*, page 8 - Corpus d'étude, « *Spasm* », 3.41 - Riff A.

¹³² *Chaosphere*, page 2.

¹³³ *Nothing*, page 2.

¹³⁴ *Destroy, Erase, Improve*, page 3, 0'45 - Corpus d'étude, « *Concatenation* », 3.31 - Riff B2.

¹³⁵ *Nothing*, page 8, 3'29" - Corpus d'étude, « *Spasm* », 3.41 - Riff A3.

c) Triton

Des *riffs* tels ceux de « *Concatenation* »¹³⁶, ou « *Perpetual Black Second* »¹³⁷ utilisent exclusivement l'intervalle de triton. Celui-ci occupe, dans le Métal en général, une place particulière, proche de celle qu'il a acquise au cours du vingtième siècle avec l'émancipation de la tonalité et surtout par le système dodécaphonique. Tout comme l'utilisation de bases « Classiques » ou Blues, l'utilisation de manière restreinte du total chromatique, dont le triton est l'exact milieu, est loin d'être étrangère à la musique métal.

Nous pouvons penser qu'à l'inverse de l'instabilité tonale qu'il représentait, et différemment de l'absence de hiérarchie des intervalles et des hauteurs que représente le dodécaphonisme, le triton tel qu'il est utilisé en Métal pourrait être un autre symbole de puissance, complément à la plénitude harmonique des intervalles justes (l'accord de puissance de Si b étant par exemple le complément parfait de celui de Mi). Utilisé depuis les débuts de la musique métal, il est de plus lié à l'idée occidentale de *diabolus in musica*. Les musiciens de Métal en jouent et l'utilisent consciemment, comme une exploration de la "peur et du désespoir"¹³⁸.

Si nous considérons les bases blues / rock de la musique métal, le triton est aussi analysable comme issu du mode blues - qui est à l'origine un mode pentatonique, généralement enrichi de telle sorte qu'il s'apparente pour une oreille occidentale à un mode mineur mélodique descendant dont la sensible, les quatrième et sixième degrés seraient mobiles¹³⁹.

L'utilisation du triton comme intervalle mélodique dans les *riffs* de *Meshuggah* peut enfin être comprise comme une résurgence de la culture jazz-rock de Fredrick Thordendal¹⁴⁰, simplification extrême d'un mode diminué ou altéré par exemple. Extension du triton, l'utilisation de notes issues d'accords de septièmes diminués et des gammes diminuées correspondantes est courant, sûrement pour le caractère ouvert de cet accord, et pour les mêmes raisons que l'utilisation du simple triton. Le solo de « *Soul Burn* »¹⁴¹ par exemple reflète bien ce mélange d'esthétiques.

¹³⁶ *Chaosphere*, page 1, 0'00" - Corpus d'étude, « *Concatenation* », 3.31 - Riff A.

¹³⁷ *Nothing*, page 3, 0'00" - relevé R17.

¹³⁸ Voir Première partie - Introduction à la musique métal.

¹³⁹ Le terme d'échelle étant plus convenable que gamme, puisque le blues n'est pas, à l'origine, une musique tempérée.

¹⁴⁰ Voir 2.3 - Ambiances et soli de guitare.

¹⁴¹ *Destroy, Erase, Improve*, page 3, 3'00" - Corpus d'étude, « *Soul Burn* », 3.11 - Riffs D et D'.

Étant donné que la transposition à la guitare est assez aisée, les combinaisons entre chromatismes, mouvements d'accords de puissance et quintes ou quarts, *riffs* à une corde, sont nombreuses et variées. Les morceaux « *Sublevels* »¹⁴² ou « *By Emptyness Abducted* »¹⁴³ sont remarquables pour la composition des *riffs*, et l'album *Nothing* en général, dans lequel le groupe a fait évoluer ses *riffs* vers des mélismes chromatiques très souvent monodiques et joués aux guitares baryton.

2.24 - Rôle de la batterie

La batterie est l'instrument qui, dans *Meshuggah*, effectue la jonction entre le cycle rock et le déphasage des motifs, qui sont la plupart du temps joués tous les deux par celle-ci. Loin d'être réduit à jouer une polyrythmie complexe née de la rencontre entre ces deux éléments, Tomas Haake ponctue le discours rythmique de manière événementielle et souvent déconcertante¹⁴⁴. Pour ce faire, sa batterie lui offre un éventail de sonorités important tout en restant dans le cadre d'une configuration de batterie traditionnelle. La figure 5 issue de l'article que la magazine *Modern Drummer* lui a consacré¹⁴⁵, représente la batterie utilisée pour *Chaosphere*, nous montre un large registre des timbres, de puissances (les Toms sont au nombre de cinq, ce qui est assez conséquent), en particulier en ce qui concerne les cymbales (de différentes tailles et qualités).

¹⁴² *Destroy, Erase, Improve*, page 10.

¹⁴³ Démo de 1991 sur la Compilation *Rare Trax*, page 5.

¹⁴⁴ Au delà du fait musical, nous constatons aussi que la place de Tomas Haake est au centre du groupe : en plus de réunir cycles et motifs dans son jeu de batterie, il écrit la plupart des textes et s'occupe de l'aspect visuel des albums.

¹⁴⁵ "Up & Coming: Tomas Haake", *Modern Drummer October '99*, éd. Modern Drummer Publications Inc., Octobre 1999, pages 18 à 21, ISSN 0194-4533.

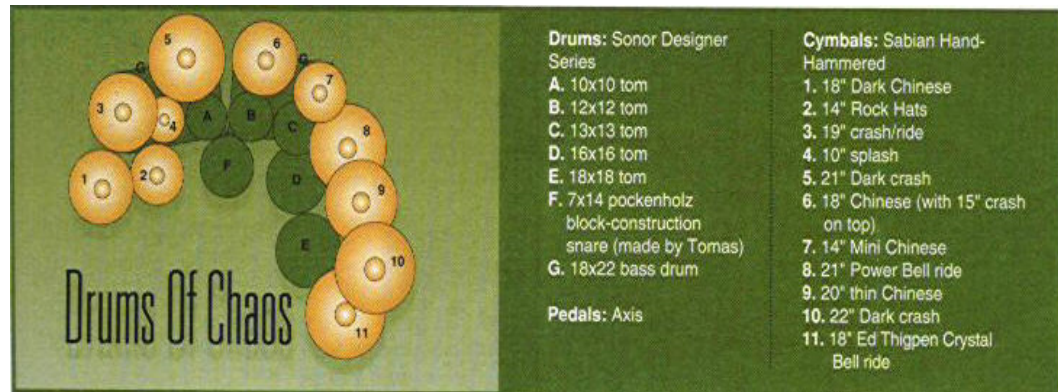


Figure 5 : Set de batterie de Tomas Haake pour l'enregistrement de *Chaosphere*

Enfin, pièce personnelle du set de batterie, la caisse claire a été entièrement façonnée par Tomas Haake¹⁴⁶. Au fil des années, le groupe a pris une place de plus en plus importante dans la production du son, mais a toujours fait appel à Daniel Bergstrand en ce qui concerne l'enregistrement de la batterie. Comparée à nombre de disques de Métal, celle-ci sonne d'une manière très acoustique malgré le volume sonore important.

Outre les différentes options rythmiques de caisse claire étudiées précédemment dans le cadre collectif du *riff*, et l'homorythmie guitare / grosse caisse, qui est quasiment systématique dans l'écriture des *riffs* et le choix de la sonorité du groupe, l'utilisation des autres éléments de batterie permet d'« orner » le *riff* et d'accentuer tour à tour le cycle rock traditionnel ou les déphasages.

a) Cymbales

Le tempo rock asséné

L'utilisation la plus courante des cymbales est celle d'un tempo asséné. Typiquement rock, cette manière de marquer également tous les temps permet aussi chez *Meshuggah* de faire entendre le tempo de base du morceau, et non celui du déphasage. Il n'est pas rare d'entendre ce jeu avec deux ou trois cymbales durant tout un morceau

¹⁴⁶ *Idem* note précédente.

En effet, la formation professionnelle de Haake est la menuiserie. Sa caisse claire en « pockenholz », bois extrêmement résistant, a été entièrement conçue et construite par ses soins. Il en résulte un son très puissant, mais clair et peu agressif.

tandis que les *riffs*, au contraire, sous-entendent plusieurs nouveaux tempi grâce au déphasage.

Souligner la structure

Plus ponctuellement, Tomas Haake souligne la structure rock du morceau grâce à l'ensemble de son set de cymbales. Ainsi, toute l'ingéniosité compositionnelle du jeu de batterie provient du fait que, paradoxalement, un coup de cymbale sur le premier temps de la première mesure d'un *riff* (ou au milieu exact de celui-ci) paraît décalé mais reste logique. Il oriente alors l'auditeur d'un tempo à l'autre, d'un cycle à l'autre¹⁴⁷. Le tempo et ses subdivisions peuvent aussi être joués par des éléments supplémentaires : nous pouvons entendre la cymbale charleston jouée au pied sur certains *riffs* de « *Glints Collide* »¹⁴⁸ tandis qu'une caisse claire irrégulière suit le déphasage contraint, que le cycle est marqué par certaines cymbales et les accents du *riff* avec d'autres.

Accentuer le riff

A l'instar de la caisse claire, les cymbales peuvent aussi souligner non pas seulement une carrure rock régulière, mais les accents décalés du *riff*, c'est-à-dire généralement le début du motif. Il en résulte des coups de cymbales sur les temps (déjà joués quand le tempo est asséné) mais avec un timbre différent, et sans rapport immédiat avec la structure.

D'autre part, il arrive souvent que le *riff*, dont le seul rapport avec le tempo de base est la croche ou la double croche, n'ait que peu d'accent en commun avec celui-ci. Le jeu de cymbale peut alors sembler arriver *ex nihilo*, totalement décalé, comme le sont les caisse claires liées au *riff*, mais l'auditeur ressent¹⁴⁹ l'homorythmie entre *riff* et cymbales. Dans « *Transfixion* »¹⁵⁰, la partie de batterie joue un rythme « Speed Metal »¹⁵¹, et ne suit donc pas le *riff* à la grosse caisse. Les cymbales appuient pourtant très clairement les accents de ce dernier. De même, le premier *riff* de « *Perpetual Black*

¹⁴⁷ Cet effet d'étonnement ne vaut d'ailleurs que quand plusieurs cycles déphasés cohabitent à un instant donné, et que celui de base est simple mais va sonner de manière discontinue ; l'auditeur comprend « qu'il ne comprend pas ». L'utilisation de mesures composées, ou « asymétriques » nous donnerait l'effet inverse : un effet de continuité à partir d'un matériau irrégulier.

¹⁴⁸ *Nothing*, page 5, 0'00" - relevé R4.

¹⁴⁹ ...étant donné le travail du son, et le fait que la musique métal et rock en général repose sur la puissance et l'unisson.

¹⁵⁰ *Destroy, Erase, Improve*, page 4, 0'30 - relevé R18.

¹⁵¹ Style de Métal qui est une des premières influences de *Meshuggah*. Nous trouvons essentiellement ce genre de riff, incisif et rapide avec une prédominance de la caisse claire régulière sur les deuxième et quatrième temps, dans *Destroy, Erase, Improve*.

Second »¹⁵² nous permet d'entendre clairement deux cymbales sur les accents du *riff* (alors que la subdivision du tempo est sous-entendue de façon irrégulière par la cymbale charleston jouée au pied, et les croches assénées exceptionnellement par les toms).

Enfin, il arrive dans des morceaux comme « *Concatenation* »¹⁵³ ou « *Soul Burn* »¹⁵⁴ que cette accentuation ponctuelle remplace l'énoncé régulier du tempo. Grosse caisse et cymbales sont alors corrélées, et l'auditeur perçoit vraiment une série de mesures composées qui totalisent un cycle rock classique (avec les conséquences et la variété rythmique en matière d'accentuation de la structure que cela entraîne).



Photo 2 : Tomas Haake à sa batterie

b) Toms

L'usage des toms est plus parcimonieuse tout en restant dans un cadre rock. D'une manière traditionnelle, ces peaux graves au nombre de cinq dans le set de Tomas Haake, sonorités liantes entre grosse caisse et caisse claire, annoncent la fin d'un *riff* (d'un cycle) et relancent le suivant. On parle alors d'un *break* de batterie.

L'utilisation peut en être minimale (un seul coup sur un ou deux toms simultanément) ou plus grandiloquente dans le cas de descentes de toms - coups ou roulements successifs sur plusieurs toms de plus en plus graves. Il arrive que cette intervention appartienne aussi au début du *riff* suivant, créant une ligne mélodique qui

¹⁵² *Nothing*, page 3, 0'00 - relevé R17.

¹⁵³ *Chaosphere*, page 1, 0'00" - Corpus d'étude, « *Concatenation* », 3.31 - Riffs A, B et variations

¹⁵⁴ *Destroy, Erase, Improve*, page 3, 2'18" - Corpus d'étude, « *Soul Burn* », 3.11 - Riffs C, C2 et C3.

survole la structure du morceau. Ainsi, dans « *Stengah* »¹⁵⁵ ou « *Spasm* »¹⁵⁶, la descente de toms, bien que pouvant commencer ou en terminer sur des appuis traditionnels, dépasse la longueur habituelle de cet effet tel que nous le connaissons dans la musique rock.

Dans quelques morceaux dont « *Glints Collide* »¹⁵⁷ ou « *The Exquisite Machinery of Torture* »¹⁵⁸, la batterie est jouée de manière « tribale » : ce sont alors les toms qui insufflent le tempo ou le débit de notes, rôle habituel des cymbales.

*

L'alternance entre les différents jeux aux cymbales, le fait que les différents types d'accents soient effectués avec des sonorités très proches, par le même musicien, et les différentes combinaisons liées au *riff* vues précédemment (grosse caisse liée au *riff*, caisse claire régulière ou déphasée *etc.*) offrent à l'auditeur une grande richesse rythmique et sonore. La batterie est, dans *Meshuggah*, le confluent affirmé entre un langage personnel et la tradition rock / métal.

2.3 - Ambiances et soli de guitare

Cette section hybride traite ici du rôle de Fredrik Thordendal en tant que guitariste soliste. Chaque membre de *Meshuggah* est interprète et compositeur, mais les soli et ambiances de guitares sont jouées uniquement par Thordendal. Nous pouvons diviser les interventions de Fredrik Thordendal en deux parties : « soli » et « ambiances ».

Ce que nous nommerons solo est une plage improvisée qui présente un intérêt d'analyse sur le plan de sa construction, de la recherche sonore *etc.* Le solo est souvent la seule différence évidente entre la version enregistrée d'un morceau et celle du concert. Très souvent situé vers le milieu du morceau, il fait contraste ou commente la ligne directrice¹⁵⁹ qu'est la voix.

¹⁵⁵ *Nothing*, plage 1, 3'29" - relevé R19.

¹⁵⁶ *Nothing*, plage 8, 0'40" - Corpus d'étude, « *Spasm* », 3.4.

¹⁵⁷ *Nothing*, plage 5, 0'00" - relevé R4.

¹⁵⁸ *Chaosphere*, plage 7, 0'29" - relevé R16.

¹⁵⁹ Puisqu'il est délicat de parler de ligne mélodique.

L' « ambiance » est une partie de guitare de durée moindre, plus simple. Souvent répétée, et identique en concert et sur disque, elle est donc, en opposition au solo, écrite. De plus, élément non négligeable, nous l'entendons parfois en contrepoint ou en introduction de celle-ci.

De son côté, Marten Hagström avoue ne pas s'intéresser à ces aspects de la guitare : “Je pense que c'est superflu. [...] Je fais les parties en clean et le boulot rythmique. Je suis fier de dire que je ne fais pas de leads du tout. [...] J'y suis allergique. [...] Mais je pense que Fred peut avoir quelque chose de vraiment, vraiment spécial en tant que guitariste de Métal”¹⁶⁰.

Le travail de Thordendal est aussi alimenté par ses expériences d'album solo, un trio de jazz « expérimental »¹⁶¹, et en tant que guitariste sur des projets différents des siens¹⁶². Ainsi l'album qu'il réalisa courant 1996-1997 en tant que leader, *Sol Niger Within*¹⁶³, nous montre, en plus de sa sonorité, plusieurs points de convergences avec l'univers de *Meshuggah* : déphasage rythmique sur des mesures rock, voix criées, soli de guitare, schémas harmoniques similaires (sur le solo de batterie final notamment). Néanmoins, ce projet solo n'est pas un album de *Meshuggah* déguisé. Nous y trouvons des structures d'improvisation ouvertes (ostinato) ou harmoniquement plus définies et modulantes, des textes tirés de Dante ou écrits spécialement pour le projet, un travail de composition en studio grâce au ré-enregistrement, un effectif instrumental plus varié (batterie, guitare, basse, voix, orgue, synthétiseurs, saxophone). Nous voyons ainsi que Thordendal est le seul membre de *Meshuggah* à avoir de fortes influences jazz-rock, à réaliser d'autres projets musicaux, et à apparaître sur quelques albums en tant qu'invité, c'est-à-dire à être interprète, compositeur, improvisateur en dehors du groupe.

2.31 - Influences

Les influences de Fredrick Thordendal sont issues autant du Jazz-rock que de la culture métal. Selon *Meshuggah*, l'influence jazz qu'évoque la majorité des journalistes est indirecte, et essentiellement due à l'apport mélodique de Thordendal.

¹⁶⁰ Interview dans le webzine Metalupdate, <http://www.metalupdate.com/interviewmesh.html>

¹⁶¹ Qu'il évoque dans Guitar Magazine “Meshuggah jazz metal”, *Guitar & Bass Magazine n°24*, éd. Guitar&Bass Editions, Décembre 1995, page 10, ISSN 1250-0216.

¹⁶² Voir 1.35 - En attendant Chaosphere.

¹⁶³ *Fredrick Thordendal Special Defects*, Album *Sol Niger Within*, 1997, Relapse Records, ASIN B00000140S

“Nous ne pensons pas que nous allons faire de la musique métal avec du Jazz. [...] on peut dire nous avons reçu des influences de la musique jazz, mais nous n’écoutons pas du jazz chaque jour ou quelque chose comme cela.”¹⁶⁴ “Je pense que le jazz est un grand style musical à cause de sa variété d’artistes et d’expressions, mais je ne pense pas que nous soyons jazz. [...] Le jazz a eu une influence sur nous comme n’importe quelle autre musique - à part la musique country”¹⁶⁵ Parler d’influence jazz chez *Meshuggah* est donc délicat voire faux ; Fredrik Thordendal apporte au groupe son univers plus qu’une « touche » jazz. Nous remarquons ce contraste d’esthétique avec les soli de « *Stengah* »¹⁶⁶ par exemple.

Cet univers est d’abord alimenté par des groupes tels *Metallica*, *Anthrax*, c’est-à-dire la culture rock / métal qui définit les fondements esthétique de *Meshuggah*, ou de plus récents comme *Strapping Young Lad* ou les projets de son chanteur, guitariste et compositeur Devin Townsend. Nous retrouvons cette base rock dans l’effectif instrumental et la place (très courante) d’unique soliste que tient Thordendal. L’aspect mélodique vient alors varier et compléter la voix - nous pouvons d’ailleurs noter que les soli de guitare arrivent toujours après celle-ci dans la construction des morceaux, mais jamais en même temps. Si certains soli de *Psykisk Testbild* et de l’album *Contradictions Collapse* s’inscrivent dans une continuité rock (doublures à la tierce supérieure, solo totalement écrit aux consonances « médiévales » dans « *Debt of Nature* »¹⁶⁷, utilisation de gammes pentatoniques en jeu au médiator ou en taping sur « *Erroneous Manipulation* »¹⁶⁸), ceux des albums suivants s’orientent définitivement vers un ensemble de techniques de jeu plus personnelles.

L’approche jazz et jazz-rock de la guitare solo est présente dès les premières productions de groupe, mais occasionnellement et en alternance avec des soli plus rock. L’influence majeure de Fredrik Thordendal est Allan Holdsworth¹⁶⁹. Virtuose de la guitare (voire « extra-terrestre » selon ses admirateurs), acteur du Jazz-rock et du Rock progressif (pour ses collaborations avec Bill Bruford, *Gong*, Tony Williams, Jean-Luc Ponty), ce dernier a développé le jeu de guitare, le travail du son et la facture instrumentale. Ses apports sur le plan guitaristique sont notamment un jeu legato très clair et un phrasé jazz-rock aux harmonies complexes. En ce qui concerne le son et la

¹⁶⁴ Interview du webzine Corridor of cells, 1999 - <http://www.total.net/~zaraza/>

¹⁶⁵ Interview du webzine Metalupdate, 2001 - <http://www.metalupdate.com/interviewmesh.html>

¹⁶⁶ *Nothing*, page 1, 3'25" - relevé S4.

¹⁶⁷ *Psykisk Testbild*, page 3, 3'37".

¹⁶⁸ *Contradictions Collapse*, page 2, 3'02".

¹⁶⁹ Voir Appendices 1 - Allan Holdsworth, extraits biographiques.

lutherie, Allan Holdsworth a collaboré avec la firme Rocktron à l'élaboration du « Juice Extractor »¹⁷⁰ pour amplificateur et utilisé des guitares baryton ou synthétiseurs, procédés et instruments que Thordendal utilise aussi dans *Meshuggah* et ses productions personnelles.

Enfin, Thordendal avoue¹⁷¹ porter un vif intérêt pour les batteurs de Jazz en particulier ; si cette remarque ne peut clore une liste non exhaustive des multiples influences du guitariste, elle nous renseigne néanmoins sur la variété de celles-ci (qui dépassent le cadre guitaristique) et sur la place du rythme dans l'univers musical de Fredrik Thordendal.

2.32 - Soli

a) Contexte

La grande majorité des chansons de *Meshuggah* contiennent généralement, excepté les *riffs*, les éléments guitaristiques suivants : un solo unique et une ambiance au minimum. Exceptionnellement, dans *Soul Burn*¹⁷², un solo supplémentaire vient se greffer entre deux couplets. Nous pouvons considérer cette partie comme une courte ambiance, en opposition au solo qui arrive plus tard et est beaucoup plus développé.

Nous remarquons que les soli ont une place et une durée bien définies. Le schéma type est une improvisation survenant après deux couplets, tel le « pont » d'une forme *song* de structure AABA¹⁷³. D'autre part, même si les techniques décrites ci-dessous correspondent plus ou moins à des types de solo, Thordendal les combine parfois entre elles comme dans « *Organic Shadows* »¹⁷⁴.

b) Modes de jeu

Legato

¹⁷⁰ Utilisé par Thordendal - voir Appendices 1 - Sonorité de Guitare.

¹⁷¹ "Meshuggah jazz metal", *Guitar & Bass Magazine* n°24, éd. Guitar&Bass Editions, Décembre 1995, page 10, ISSN 1250-0216.

¹⁷² *Destroy Erase Improve*, page 3, 2'44" - Corpus d'étude, « *Soul Burn* », 3.1.

¹⁷³ Que nous préférons à la forme BAR aussi évoquée en raison de ses origines jazz, rock, etc..

¹⁷⁴ *Nothing*, page 6, 2'45" - relevé S8.

Manière la plus habituelle d'utiliser la guitare électrique en solo, le jeu legato utilise alternativement les attaques du médiator et des notes tapées à la main gauche. Pour des groupes de notes rapides, une attaque au début au plectre suffit, puis est suivie pas plusieurs autres tapées. Les attaques et le jeu legato de Fredrik Thordendal peuvent être très nets, ce qui lui permet de faire sonner des longues notes grâce aux différents traitements du signal, ou de travailler le son instrumentalement notamment avec le vibrato, ou en combinant les modes de jeu.

Vibrato

Probablement héritée en partie du jeu d'Allan Holdsworth, l'utilisation du vibrato et des notes *bendées*¹⁷⁵ est quasiment incontournable quelque soit le solo de Fredrik Thordendal. D'abord très jazz-rock et rock à ses débuts (pour les disques avant *Destroy, Erase, Improve*) avec l'ajout progressif du vibrato en fin de note pour entretenir et / ou colorer celle-ci, ou avec l'attaque des notes « par en dessous », le maniement du *floyd* (barre solidaire du chevalet de guitare permettant le vibrato) s'est affiné et personnalisé. Il est courant que plusieurs notes consécutives d'un solo soient vibrées plus ou moins rapidement, à l'attaque, au milieu du son ou à sa chute, si bien que Thordendal crée un univers étrange voire malsain (comme sur « *Elastic* »¹⁷⁶ ou « *Acrid Placidity* »¹⁷⁷) ou qui rappelle des couleurs micro-tonales, certaines notes étant attaquées et maintenues à une hauteur n'existant pas dans une échelle tempérée. Il arrive enfin que le travail du son par la note vibrée soit prépondérant, comme pour le solo de « *The exquisite Machinery of Torture* »¹⁷⁸.

Taping

Une des techniques de prédilection de Fredrik Thordendal est le taping. Hérité de la musique rock et des guitar-heroes¹⁷⁹, celui-ci consiste en un mode de jeu percussif des cordes. En effet, les deux mains sont mises à contribution pour frapper des doigts les cases correspondant aux notes voulues, l'index de la main gauche servant la plupart du temps à garder une note pédale (et ainsi d'éviter la résonance de la corde après percussion), à moins que celle-ci ne soit une corde à vide. Cette technique est aussi très

¹⁷⁵ Ou « tirées », ce qui correspond à un petit glissando et un jeu sur la hauteur du son obtenu par le mouvement vertical des doigts du guitariste.

¹⁷⁶ *Chaosphere*, page 8, 4'14" - relevé S3.

¹⁷⁷ *Destroy Erase Improve*, page 6 - relevé S9.

¹⁷⁸ *Chaosphere*, page 7 - relevé S2.

¹⁷⁹ Terme désignant un guitariste soliste au niveau technique exceptionnel, mais aux prestations souvent plus démonstratives que musicales.

dépendante du son utilisé, et notamment de la distorsion, qui permet un gain accru et une linéarité de volume (comparables à une note attaquée avec un plectre) que le son brut d'une corde ainsi frappée ne possède pas.

Bien que cette méthode s'inscrive parfaitement dans la continuité de nombreux solistes de Rock et de Métal, Thordendal l'utilise peu souvent de manière bruitiste (excepté dans « *Soul Burn* »¹⁸⁰ où le tapping est utilisé avec une longue réverbération artificielle) ni en simples arpèges d'accords, comme c'est l'usage le plus courant. En outre il lui arrive, à l'instar d'Allan Holdsworth - qui se fit construire des guitares au manche plus long en raison de la taille exceptionnelle de ses mains - de jouer de grands arpèges en utilisant à la suite tous ses doigts excepté les pouces, dans une sorte de grand legato en note frappées.

Si, la plupart du temps, nous pouvons clairement reconnaître cette technique au timbre, il est plus difficile d'y repérer une note pédale constante. A ce mouvement mélodique s'ajoute le fait qu'il use souvent de motifs rythmiques de deux ou trois notes (essentiellement en double croches), ce qui est alors un jeu assez traditionnel (une en résonance à la main gauche et une ou plusieurs tapées à la droite), et permet de suggérer un tempo parallèle (celui de la croche pointée par exemple).

Les soli de « *Glints Collide* »¹⁸¹ et surtout de « *Transfixion* »¹⁸² résument ainsi les différents aspects du tapping de Thordendal. Nous trouvons dans ce dernier des motifs récurrents et évolutifs qui génèrent un nouveau tempo et une absence de pédale en tant que pôle tonal ou modal. De plus, l'exemple du solo de « *Perpetual Black Second* »¹⁸³ nous montre une évolution de cette technique : Thordendal y utilise l'idée de pédale en variant celle-ci tout en restant dans le grave de la corde, alterne entre des débits de deux et trois double croches (par adjonction d'une note à la main gauche) ce qui donne une sorte d'alternance très rapide d'appuis et de syncopes.

c) Échelles

Les échelles utilisées dans les soli sont essentiellement et directement issues du Jazz-rock, lui-même héritier du Jazz moderne (à partir de la période Be-Bop¹⁸⁴). Nous

¹⁸⁰ *Destroy Erase Improve*, page 3, 2'44" - Corpus d'étude, « *Soul Burn* », 3.1.

¹⁸¹ *Nothing*, page 5, 2'35" - relevé S7.

¹⁸² *Destroy Erase Improve*, page 4, 1'42" - relevé S1.

¹⁸³ *Nothing*, page 3, 2'48" - relevé S6.

¹⁸⁴ En opposition à une utilisation rock de la guitare qui est historiquement issue du jazz mais

trouvons principalement les modes diminué (mode 2 chez Olivier Messiaen commençant par le demi-ton), altéré (mode mineur mélodique ascendant dont la nouvelle fondamentale serait l'ancienne sensible), et plus rarement la gamme par ton (mode 1 de Messiaen). Dans certains cas, l'improvisation est totalement atonale, ou sous-entend des tonalités et des couleurs d'accords de façon très brève, et ce en corrélation ou pas avec les notes du *riff* (nous assistons alors brièvement à une sorte de polytonalité ou de polymodalité).

Tous ces modes ont pour point commun la liberté harmonique qu'ils procurent. Le premier est une échelle de huit notes, suite régulière demi-ton / ton qui ne suggère pas de tonique évidente, tout comme l'accord de septième diminuée, dont il est très proche structurellement. Ce mode permet beaucoup de possibilités de modulations tonales.

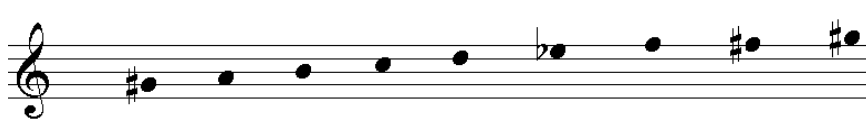


Figure 6 : Mode demi-ton / ton (sur Sol dièse)

Le second est beaucoup moins symétrique, et plus tendu ; il est constitué des sept notes d'une gamme mineure ascendante, mais débutant sur la sensible. Il en résulte une ambiguïté entre mode mineur et échelle « altérée ». Le solo de « *Closed Eye Visuals* »¹⁸⁵, ainsi que la plupart des riffs de ce morceau, illustrent bien l'ambivalence de ce mode et la manière dont Thordendal l'exploite. Nous pouvons en outre noter qu'il a des points communs avec la gamme par ton et le mode demi-ton / ton cités plus haut, et que l'utilisation tour à tour de ces échelles au cours des albums permet un renouvellement des univers musicaux tout en gardant une certaine unité.

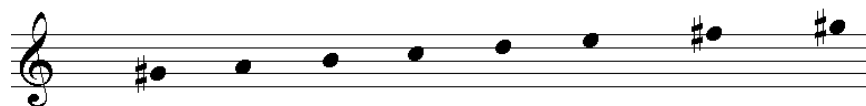


Figure 7 : Mode altéré (sur Sol dièse)

indirectement.

¹⁸⁵ *Nothing*, page 4, 4'27" - Corpus d'étude, « *Closed Eye Visuals* », 3.5.

Les modes diminué et altéré sont traditionnellement utilisés comme enrichissement de l'accord de dominante (en majeur pour le premier, en mineur pour le second), et appellent une résolution harmonique, une détente. Durant le vingtième siècle (avec la musique d'Olivier Messiaen, le Jazz modal et l'ouverture de l'Occident aux musiques d'autres cultures notamment), ces modes altérés ont trouvé leur place en tant qu'échelles musicales à part entière. C'est dans cette optique que Fredrik Thordendal semble les utiliser. Même si, mélodiquement, le phénomène de tension détente subsiste, les soli entretiennent donc la tension ou la commentent, tel un prolongement de la violence des guitares, de la voix, du texte, de la batterie.

Il arrive dans certaines chansons, et plus souvent en concert qu'en studio, que Fredrik Thordendal fasse fi de toute échelle mélodique et construise son improvisation d'une manière essentiellement rythmique et avec un caractère atonal et bruitiste en ce qui concerne la hauteur et le timbre des notes. Par bribes de phrases mélodiques courtes et décousues permettant un travail du timbre accru et de grands sauts d'intervalles, il organise alors son discours à la manière des premiers musiciens de Free-jazz : les morceaux de mélodies peuvent être aisément remis dans un contexte tonal, mais c'est leur agencement rythmique et le choix, la succession des groupes de notes qui prime. Les soli de « *Rational Gaze* »¹⁸⁶ et « *Elastic* »¹⁸⁷ montrent bien cet aspect bruitiste de la musique de Fredrik Thordendal ; nous pouvons aussi considérer que les techniques de vibrato et de variation constante de la hauteur participent à ce côté bruitiste bien au-delà du contexte totalement atonal.

d) Structure

Tout comme la voix, l'aspect rythmique du solo de guitare chez *Meshuggah* est constitué d'une alternance entre son propre langage rythmique (syncopes, décalages, gruppetto, envolées lyriques « au-dessus » du tempo) et celui du riff sur lequel il va venir se greffer en homorythmie parfaite ou partielle (sur ses accents par exemple).

De plus, si les soli ne suivent pas un canevas harmonique défini, l'aspect jazz de l'improvisation subsiste dans le fait que chaque solo répond à une sorte de grille non

¹⁸⁶ *Nothing*, page 2, 4'27" - relevé S5.

¹⁸⁷ *Chaosphere*, page 8, 2'43" - relevé S3.

pas d'accords mais de modes de jeu comme on peut le trouver dans les Nouvelles Musiques Improvisées ou le Jazz actuel. Tout ceci reste pourtant ancré dans la structure totalement prédéfinie du morceau, car comme le rappelle Marten Hagström, “Le jazz d’avant-garde est de forme libre. Pas nous”¹⁸⁸. Ainsi, en comparant les versions de concerts et sur disque¹⁸⁹, nous constatons outre une durée identique, une parenté dans les modes de jeu et leur évolution dans le temps, les moments d’homorythmie avec le *riff*, et éventuellement l’emplacement d’un climax.

Thordendal, en tant qu’improvisateur, se réserve néanmoins la possibilité d’outrepasser cette trame pour construire dans l’instant, avec pour seule contrainte la durée définie en nombre de mesures¹⁹⁰.



Photo 3 : Fredrik Thordendal

2.33 - Ambiances

L’« ambiance » correspond à une volonté d’orchestration et d’arrangement.

¹⁸⁸ Interview tirée du webzine Metalupdate, <http://www.metalupdate.com/interviewmesh.html>

¹⁸⁹ Par exemple sur « *Future Breed Machine* » (*Destroy, Erase, Improve*, page 1 et *The True Human Design*, page 2)

¹⁹⁰ Ce que nous avons constaté à l’écoute d’un enregistrement pirate.

Généralement jouée à la guitare¹⁹¹, elle allège la répétition de *riffs* et crée des climats variés. Elle utilise de nombreuses techniques de jeux et de traitement du son différentes, proches de celles des soli, et parfois impossible à recréer sur scène. Cependant, l'ambiance est beaucoup plus simple que le *riff* ou les soli, ayant parfois valeur de refrain.

Autre différence par rapport au solo improvisé chez *Meshuggah*, l'ambiance est une partie écrite¹⁹². Alors que la guitare soliste est une deuxième voix prépondérante qui alterne avec le chanteur, l'ambiance peut se mêler à la voix. En outre, elle interagit avec l'atmosphère de l'album, se nourrissant de celle-ci et l'amplifiant : ainsi, sur *Destroy, Erase, Improve*, les ambiances sont variées, très travaillées, et vont se simplifier par la suite pour donner un aspect brutal dans *Chaosphere*, et plus mélodique pour *Nothing*.

La plupart des techniques utilisées sont les mêmes que celles des soli et des *riffs* (legato, vibrato, légère distorsion). Du point de vue de la sonorité, nous y trouvons en plus des sons *clean*, c'est-à-dire sans distorsion.

Nous remarquons dans « *Sublevels* »¹⁹³, « *New Cyanide Millenium Christ* »¹⁹⁴, « *Corridor of Chameleons* »¹⁹⁵ une prédilection de Thordendal pour le triton et l'ambiguïté sur la qualité des intervalles (majeur, mineur, non tempéré). Il s'agit alors d'enchaînements harmoniques simples et de modes minimaux, versions épurées des modes altérés, demi-diminué, aussi utilisés dans les *riffs*¹⁹⁶. Lorsque l'ambiance est plus mélodique, plus développée, la partie est souvent simple, complétant ou sous-entendant une harmonie. « *Soul Burn* »¹⁹⁷ ou « *Straws Pulled at Random* »¹⁹⁸ en sont de bons exemples. Elle se rapproche alors du solo, mais reste restreinte et écrite.

L'ambiance peut aussi emprunter à la technique de déphasage utilisée pour les *riffs*. Elle est alors soit contrainte au *riff* comme pour « *Glints Collide* »¹⁹⁹, à plusieurs *riffs* comme c'est le cas dans « *New Millenium Cyanide Christ* »²⁰⁰, ou totalement libre. Le déphasage donne alors un ostinato évoluant en parallèle avec les *riffs*. C'est surtout

¹⁹¹ Quelques passages d'ambiance sont néanmoins ajoutés aux synthétiseurs.

¹⁹² Dans « *Abnegating Cecity* », *Contradictions Collapse*, page 5, 3'58" - relevé A1. Ce n'est pas la mélodie atonale qui est fixée mais la technique de jeu et son placement rythmique, ce que nous prouve l'autre version disponible dans *Rare Trax*, page 7, 3'55".

¹⁹³ *Destroy, Erase, Improve*, page 10, 3'50" - relevé A2.

¹⁹⁴ *Chaosphere*, page 2, 1'02" - relevé A3.

¹⁹⁵ *Chaosphere*, page 3, 2'02' / 3'54" - relevé A4.

¹⁹⁶ Voir 2.23 - Langage mélodico-harmonique.

¹⁹⁷ *Destroy Erase Improve*, page 3, 1'16" - Corpus d'étude, « *Soul Burn* », 3.1.

¹⁹⁸ *Nothing*, page 7, 4'00" - relevé A8.

¹⁹⁹ *Nothing*, page 5, 1'12" / 2'22" - relevé A7.

²⁰⁰ *Chaosphere*, page 2, 1'02" - relevé A3.

dans *Nothing* que l'ambiance s'émancipe du riff avec des morceaux tels « *Closed Eye Visuals* »²⁰¹ et « *Spasm* »²⁰².

Nous trouvons l'aspect bruitiste de *Meshuggah* dans certaines parties dissonantes mais fixées, comme le cluster d'introduction et de conclusion de « *Future Breed Machine* »²⁰³ ou la partie rythmique en réponse au riff de « *Corridor of Chameleons* »²⁰⁴. Cet aspect est toujours présent dans les ambiances utilisant un son distordu, car le contrôle de la saturation et la technique d'attaque utilisée permettent de créer, en plus des notes, des bruits parasites, eux-même amplifiés par l'ajout de réverbération comme il est courant dans *Chaosphere*.

Enfin, l'aspect harmonique apparaît dans les ambiances du type de celles de « *Stengah* »²⁰⁵, avec des enchaînements d'accords rappelant les modes altérés de Thordendal.

2.4 - Textes et chant

2.41 - Paroles

Depuis le premier vinyle de *Meshuggah*, les textes des chansons ont toujours été écrits en langue anglaise, démarche naturelle pour une musique issue de la tradition rock²⁰⁶. Ils ont évolué vers une certaine abstraction, qui permet des descriptions d'états psychologiques torturés tout en permettant une libre interprétation. Bien avant le contenu du texte, cette évolution se ressent dans les titres des albums qui vont se singulariser et se simplifier²⁰⁷. De même, les pochettes d'albums, réalisées par Tomas Haake, résument à elles seules cette abstraction progressive, de la figurative et surréaliste statue de la Liberté sur *Contradictions Collapse* jusqu'au vague visage noyé de couleurs sur *Nothing*.

Jens Kidman avoue ne pas penser au contenu précis des paroles qu'il chante sur scène²⁰⁸ ; elles n'ont, en effet, pas de message unique. Elles participent toutes à une même ambiance en étant très peu narratives, et peuvent être interprétées comme de la

²⁰¹ *Nothing*, page 4, 4'26" - Corpus d'étude, « *Closed Eye Visuals* », 3.5.

²⁰² *Nothing*, page 8 - Corpus d'étude, « *Spasm* », 3.4.

²⁰³ *Destroy, Erase, Improve*, page 1 - relevés 0 : Ajouts pour « *Future Breed Machine* ».

²⁰⁴ *Chaosphere*, page 3, 3'30" - relevé A4.

²⁰⁵ *Nothing*, page 1, 0'50" - relevé A5.

²⁰⁶ et pour des musiciens originaires de Suède, pays nordique où l'anglais est bien mieux maîtrisé qu'en France par exemple.

²⁰⁷ Les titres vont progressivement tendre vers un unique mot (*Nothing* par exemple) voire un néologisme (avec *Chaosphere*).

²⁰⁸ Comme il l'a affirmé lors d'une discussion personnelle.

pure fiction, ou comme métaphores psychologiques, politiques *etc.* Le seul déroulement chronologique est celui de la musique, art du temps et contraint dans celui-ci.

Nous savons que Kidman a rapidement arrêté d'écrire les textes des chansons pour la simple raison que Haake "est bien meilleur que lui"²⁰⁹. La quasi-totalité des paroles sont désormais écrites par Haake²¹⁰ en tant que poèmes à part entière, pour ensuite être remodelés et "appliqués" aux morceaux auxquels ils conviennent le mieux. Ce dernier dit s'inspirer beaucoup d'écrits de Clive Barker²¹¹, de science-fiction, voire de ses propres rêves²¹². La prosodie est totalement dépendante d'une musique pré-existante et la composition n'utilise donc pas de figuralismes conscients.²¹³

a) Structure et place du texte

L'organisation des paroles telles que reproduites dans les livrets ou pages multimédia des albums se fait toujours par vers et strophes. L'utilisation de rimes est présente dans le premier album et notamment « *We'll never see the day* » mais va vite disparaître au profit d'une utilisation plus linéaire du langage.

En outre, l'alternance couplet / refrain est utilisée de façon non systématique, et nous trouvons même dans « *Concatenation* », « *New Millenium Cyanide christ* » ou « *Elastic* »²¹⁴ des strophes entre parenthèses, non-chantées, mais faisant partie du texte original, puis remplacées dans le déroulement de la chanson par des parties instrumentales. Enfin, il arrive dans des morceaux tels « *Sane* », qu'une partie ayant valeur de refrain ne soit répétée et exploitée qu'à un moment précis du morceau.

Quelles que soient les structures ou méthodes utilisées, le texte ne domine jamais la musique, que ce soit dans le choix des interventions, la densité des paroles ou le

²⁰⁹ Article du premier Mai 1999 dans le webzine Earpollution, <http://www.earpollution.com/may99/profiles/meshuggah/meshuggah.htm>

²¹⁰ Si les auteurs des textes (Thordendal, Haake, Kidman ou Sjögren) sont variés sur *Contradictions Collapses*, nous n'en trouvons depuis *Chaosphere* que deux écrits par Hagström. Ce point nous révèle ainsi l'importance de Haake dans *Meshuggah* : il a une importante part de responsabilité dans le « visuel » du groupe, le contenu des paroles, un peu dans la composition, et son rôle de batteur est la jonction entre l'énergie rock et la rythmique complexe des guitares qui s'y superpose.

²¹¹ "Up & Coming: Tomas Haake", *Modern Drummer October '99*, éd. Modern Drummer Publications Inc., Octobre 1999, pages 18 à 21, ISSN 0194-4533.

²¹² Entretien personnel.

²¹³ Nous en trouverons dans la troisième partie, mais il s'agira plus d'écoutes possibles (et plus empiriques) de la musique que d'éléments moteurs dans la composition.

²¹⁴ *Chaosphere*, respectivement pages 1, 2 et 8

mixage de la voix. Celle-ci apparaît souvent après une introduction instrumentale, laissant la place au solo à un moment clé du texte. Ainsi, dans les chansons « *Corridor of Chameleons* » ou « *Elastic* »²¹⁵, Thordendal intervient lorsque le titre est cité dans les paroles, telle une révélation.

b) Vers l'abstraction

Nous avons vu que les textes du *Meshuggah* de l'album *Contradictions Collapse* sont d'auteurs variés, voire écrits collectivement. Il en résulte une certaine diversité. Les paroles, avec ou sans rimes, utilisent des expressions surréalistes parfois mêlées de messages politiques ou écologistes. Ainsi, Kidman utilise dans « *Paralyzing Ignorance* »²¹⁶ un langage très direct :

“Dethrone the impassive governments. No more of this DUPERY
Pollution of environment STOP THIS NOW”²¹⁷

Le groupe avait d'ailleurs projeté de nommer ce premier album “*(All this because of) Greed*”²¹⁸ (titre qui était celui de leur cassette de démo), ce qui montre un langage assez direct et peu équivoque. Néanmoins, un langage plus surréaliste est déjà en gestation, bien qu'intégré dans un texte dont le sens semble défini. Nous trouvons notamment dans « *Erroneous Manipulation* »²¹⁹, écrit collectivement, des expressions telles que “Birds with empty refridgerators” ou “Sorry, I'm in love with a door”²²⁰.

c) Entre *None* et *Nothing*

C'est à partir de *None* que les textes de *Meshuggah* vont tendre vers une certaine unité, les différentes chansons participant à l'élaboration d'un même univers. Les néologismes vont être plus fréquents, se confondant avec un lexique varié et inhabituel

²¹⁵ *Chaosphere*, respectivement pages 3 et 8.

²¹⁶ *Contradictions Collapse*, page 1.

²¹⁷ “Détrône les gouvernements passifs. Plus de cette DUPERIE
Pollution de l'environnement, ARRETE CELA MAINTENANT”.
Les majuscules correspondent à une réponse en chœur.

²¹⁸ “*(Tout cela à cause de) l'avidité*”

²¹⁹ *Contradictions Collapses*, page 2.

²²⁰ “Oiseaux avec des réfrigérateurs vides” ou “Désolé, je suis amoureux d'une porte”.

dans ce type de musique.

La violence des paroles semble alors universelle, et bien qu'étant très personnel, le sens ouvert reste en accord avec les canons du Métal tel que le décrit Spinoza Ray Prozac²²¹ : “une méthode d'exploration de la peur et du désespoir” ce qu'Hagström définit précisément au sujet de *Nothing* comme une “exploration exhaustive de la psyché humaine”²²².

Le style de Haake se caractérise par un langage concis et des termes précis. Il ne fait pratiquement pas usage de verbes. Nous les trouvons principalement sous forme de participes, ce qui évite d'imposer une temporalité au texte. De même, les pronoms sont peu utilisés, contrairement aux adjectifs très courants, voire systématiques. De plus, si cette évolution est surtout due à Tomas Haake, nous la trouvons presque exacerbée en concision, en brutalité, dans « *Nebulous* »²²³, écrit par Hagström ; ceci nous montre que ce mouvement est collectif, et non le fait d'un leader affirmé au sein du groupe.

La concision extrême se ressent dans les expressions obtenues par collage de mots tels “memory-nuances” (« *Soul Burn* »²²⁴) ou les néologismes avec le titre « *Transfixion* »²²⁵. Il en résulte des embryons de phrases, des phrases nominales, où l'utilisation exceptionnelle de conjugaison et de pronom participe au sens et à la structure du texte. Cette austérité grammaticale, à l'image de cet univers, est contrebalancée par la diversité des champs lexicaux, le mélange des niveaux de langue et le travail sur la sonorité.

d) Un vocabulaire très personnel

Les textes de Tomas Haake utilisent un vocabulaire varié, et des expressions renouvelées à chaque chanson malgré l'univers « unique » auquel elles participent. Ils sont néanmoins traversés par trois champs lexicaux principaux imbriqués.

Le lexique scientifique et futuriste est garant d'une forme de violence déshumanisée. Il correspond en cela au style de *Meshuggah* parfois décrit comme « chirurgical », « industriel », et comparé en certains points à des formations telles *Fear Factory*. Après *Contradictions Collapse*, ce lexique a été utilisé pour lui-même et

²²¹ *op. cit.*

²²² Interview par Jon Wiederhorn tirée du site Internet de la chaîne MTV, <http://www.mtv.com>

²²³ *Nothing*, page 9.

²²⁴ “nuances-mémoire” - *Destroy, Erase, Improve*, page 3 - Corpus d'étude, « *Soul Burn* », 3.1.

²²⁵ *Destroy, Erase, Improve*, page 4.

l'univers qu'il génère, et non au service d'un sens précis. De son utilisation banalisée découle une vision dégénérée et totalitaire de la technique. Nous pouvons y trouver un rapport direct avec les prémisses du Métal, et le rapport à la société et la technologie décrit dans les textes de *Steppenwolf* et les nouvelles de Burroughs²²⁶.

D'autre part, l'idée de lumière est complémentaire de l'obscurité et du sentiment de vide décrits plus bas. Son utilisation n'y est pas opposée au noir, « positive » : elle est violente, rappelle la souffrance, la radioactivité (comme par exemple les “flashes” évoqués dans « *Future Breed Machine* »²²⁷, ou « *Spasm* »²²⁸).

Enfin, le champ lexical de la souffrance est largement utilisé, mais l'absence de temporalité empêche de créer un lien de causalité entre cette souffrance et la technologie. Les expressions dénotent une douleur extrême, mais ne la jugent pas. Haake conserve cette ambiguïté propre au Métal. Plus courant dans ce type de musique, ce vocabulaire y insuffle un aspect humain qui aurait pu disparaître avec le lexique scientifique. Cette souffrance semble être psychologique, schizophrénique, comme nous le montrent des textes tels « *Suffer in Truth* »²²⁹. Ils décrivent une douleur née de l'incompréhension mais détachée du vocabulaire clinique. Les “tendons”, “os”, “muscles” ou “colonnes vertébrales” que nous retrouvons combinés différemment dans plusieurs textes semblent être des objets détachés d'un esprit qui en contemple avec effroi le démembrement. Ceci n'est pas sans rappeler l'idée utopique d'un corps sans organe, amélioré et souffrant, tel qu'Antonin Artaud a pu le décrire.

Ces types de lexique sont ainsi combinés différemment selon les textes, et surtout déclinés dans plusieurs niveaux de langage. La complexité et la précision technologique côtoient alors des termes désuets tels “stale”²³⁰ dans « *Concatenation* », terme de poésie anglaise ancienne. Nous trouvons parfois un langage familier, expression directe de la souffrance, voire quelques fautes grammaticales²³¹.

e) Idées et absence d'idées

²²⁶ Voir 1.11 - Histoire.

²²⁷ *Destroy, Erase, Improve*, page 1 - relevés 0 : ajouts pour « *Future Breed Machine* », et analyse de Espen T. Hangård correspondante.

²²⁸ *Nothing*, page 8 - Corpus d'étude, « *Spasm* », 3.4

²²⁹ *Destroy, Erase, Improve*, page 9.

²³⁰ “vieux”.

²³¹ Ainsi, dans le même morceau “Gone is all my hopes”, dont le verbe est mal accordé, est chanté par Kidman. Il ne s'agit pas ici d'une adaptation du langage à des fins poétiques.

Dualité

Étant donné l'austérité de l'écriture, l'ambivalence entre le « moi » et « l'autre » (ou la technologie et la spiritualité, *etc.*) est permanente. Nous la retrouvons musicalement dans la construction complexe mais violente du Métal de *Meshuggah*, l'opposition en voix brute et soli de guitare très mélodiques. Elle est contenue dans l'écriture même du texte et de la musique : les termes sont toujours accolés sous forme d'oxymore. Les idées contradictoires, les termes ou idées accolés sont ainsi étroitement liés, comme le texte de « *Vanished* »²³² nous le prouve. Le narrateur est peut-être, alors, son propre bourreau.

Le Vide et son remède

L'obsession du vide, du noir déjà présente par le titre dans « *We'll never see the day* » par exemple ou dans celui du mini-CD *None*, traverse l'album *Nothing*. Les titres « *Closed Eye visuals* », « *Obsidian* », « *Perpetual Black Second* », « *Nebulous* » en sont la preuve. Il s'agit là d'une unité consciente²³³ entre les textes de l'album. Paradoxalement, dans « *Closed Eye Visuals* », Haake crée cette ambiance de peur mêlée de descriptions lumineuses. L'idée de l'« obscur » va au-delà de la peur : elle est fascination, transcendance dans la fatalité. Le mal sauve d'un état psychique donné puisqu'il produit et s'oppose en cela au vide ; il réorganise, améliore, se mêle à la lumière.

Au-delà du sens, le poème sonore

Puisque Jens Kidman ne se concentre pas sur le sens du texte quand il l'interprète, la voix chez *Meshuggah* est aussi envisagée comme un instrument. La prosodie ne dépend pas vraiment du sens du texte : les paroles sont calées sur la musique en fonction de leur propre musicalité. Le lien entre texte et musique est loin du figuralisme : il se situe plus dans un système de correspondances, de résonances entre l'ambiance du texte et celle de la musique.

2.42 - Musique

a) Crier un texte

²³² *Destroy, Erase, Improve*, page 5.

²³³ Interview tirée du site Internet de la chaîne MTV, <http://www.mtv.com>

Qu'y-a-t-il de plus spontané et évident qu'un cri pour dire "Suffer in Truth"²³⁴ par exemple ? En cela, nous pouvons considérer la voix criée comme un figuralisme constant du texte. Assez présente au niveau du mixage de la plupart des albums, elle est en retrait sur *Chaosphere*, noyée dans la brutalité des guitares. D'autre part, les chœurs des autres musiciens, criés eux aussi, servent de ponctuation occasionnelle comme sur « *Internal Evidence* »²³⁵ par exemple. Ils disparaissent après *Destroy, Erase, Improve*, pour ne laisser que l'alternance chanteur / solo de guitare (grande tradition Rock et Métal).

La voix pleine et rocailleuse de Jens Kidman est criée sans fléchir avec de rares mouvements de hauteurs selon les riffs. Le registre utilisé n'est pas très grave par rapport au timbre des guitares, et rappelle dans les premiers enregistrements celui de Lars Ulrich de *Metallica*. L'ambitus utilisé sur les morceaux s'est restreint au fur et à mesure des albums, passant de petites mélodies pentatoniques (dans *Psykisk Testbild*) à un chant quasi-monotone (sur « *New Millenium Cyanide Christ* »²³⁶ par exemple). L'intonation correspond parfois à celle d'un langage parlé. Il arrive qu'elle suive plus la musique que le découpage du texte, comme le prouve la fin de la première strophe de « *Elastic* »²³⁷. Le mot "surge"²³⁸ suit la musique, et est alors chanté sans baisser le ton, presque de manière interrogative, alors que la phrase dont il provient est affirmative.

Tout comme l'ambitus de notes ou fréquences utilisées par la voix criée s'est restreint au profit d'une meilleure maîtrise, le timbre de voix de Jens Kidman est devenu plus uni, plus régulier, bien qu'il ne travaille pas en dehors des répétitions et du studio, tout comme Tomas Haake²³⁹. Cette régularité est d'ailleurs un peu plus aléatoire en concert. D'autre part, la chanson « *Nebulous* »²⁴⁰, chanson lente, pesante, sombre, nous montre les limites dans le grave de la voix de Jens Kidman, qui se marie alors moins bien avec les guitares que dans le reste de l'album.

Il en résulte un texte difficilement intelligible pour un néophyte, mais qui reste assez clair. Le vocabulaire particulier n'aide pas non plus à la compréhension immédiate de la chanson. L'auditeur est alors considéré comme « volontaire », et doit faire la démarche de lire le texte sur le livret, ou, depuis *Nothing*, sur la plage multimédia

²³⁴ "Souffrir dans la vérité".

²³⁵ *Contradictions Collapses*, page 4.

²³⁶ *Chaosphere*, page 2.

²³⁷ *Chaosphere*, page 8.

²³⁸ "houle".

²³⁹ D'après ce que ce dernier nous a lui-même expliqué.

²⁴⁰ *Nothing*, page 9.

du disque, encore moins directe. Il peut bénéficier en cela de plusieurs niveaux d'écoute successifs : une écoute rock de la musique, puis polyrythmique et mélodique avec les riffs et les soli, pour enfin envisager le tout dans le cadre de la chanson (peut-être le moins évident).

b) Techniques occasionnelles de chant et de studio

Il existe dans la discographie de *Meshuggah*, en plus de la voix criée, quelques techniques de chant différentes et des traitements sonores en studio. Certains passages de textes sont parlés par Jens Kidman ou Tomas Haake. Ce dernier participe aussi au disque de Fredrick Thordendal, *Sol Niger Within*²⁴¹, dans lequel il interprète le rôle du « Psychonaute », récitant des textes originaux et des extraits de Dante²⁴².

Chez *Meshuggah*, les voix parlées peuvent être vraiment mises en avant comme dans « *Spasm* »²⁴³, ou sous-mixées, mais se fondent dans la musique (bien que la prise de son soit faite à proximité du visage afin d'obtenir le plus de fréquences et d'articulation). Il en résulte une voix assez monotone, subliminale, calme mais malsaine.

Un seul essai de voix chantée a été entrepris dans toute la discographie de *Meshuggah*. Il s'agit de « *Ritual* »²⁴⁴, où un effet de *chorus*²⁴⁵ est appliqué sur la voix, sûrement en partie pour masquer quelques indécisions de l'intonation. Le groupe n'a pas du tout été satisfait du résultat²⁴⁶, et n'a jamais réitéré ce genre d'expérience.

Enfin, le traitement électronique de la voix est utilisé pour varier son timbre. La distortion, traditionnellement utilisée pour les guitares, est parfois appliquée sur le chant de Kidman dans des chansons telles « *Corridor of Chameleons* » ou « *Neurotica* »²⁴⁷. Elle accentue avec un timbre très « froid » l'effet naturel de déchirement de la voix criée. En fin de strophe par exemple, une réverbération peut aussi être ajoutée, créant un nouveau plan sonore lointain, à l'opposé des guitares très sèches.

²⁴¹ Fredrick Thordendal *Special Defects*, Album *Sol Niger Within*, 1997, Relapse Records, ASIN B00000140S

²⁴² L'univers créé par le texte étant d'ailleurs proche de celui de *Meshuggah*.

²⁴³ *Nothing*, page 8.

²⁴⁴ *None*, page 3.

²⁴⁵ Voir glossaire.

²⁴⁶ D'après une interview par Joe Florez parue sur le webzine Renegade et désormais indisponible.

²⁴⁷ *Chaosphere*, respectivement pages 3 et 4.

c) Prononciation et placement rythmique

D'une manière générale, les rythmes chantés sont simples, issus du courant Thrash, influences premières de *Meshuggah*. Le débit de la voix criée oscille généralement entre un débit simple, marquant le tempo ou ses subdivisions, et l'homorythmie avec le *riff*. Le chant peut donc paraître libre, mais n'est pas improvisé. Les deux refrains de « *Closed Eye Visuals* »²⁴⁸, par exemple, sont parfaitement identiques rythmiquement, et ont donc été fixés.

Le rythme de la voix étant souvent répétitif, la continuité des paroles et leur prononciation permettent de l'ornementer à chaque itération ; mouvements dans l'intonation, ajouts de syllabes sont alors exploités. A l'inverse, durant les *riffs* complexes, les temps sont parfois assésés par Kidman, comme pour les cymbales, participant ainsi à la richesse polyrythmique. Le texte est parfois totalement démembré par le riff que la voix suit comme c'est le cas dans « *Vanished* »²⁴⁹. Il peut aussi se détacher du riff et de la répétition pour dépasser les cycles, ce qui se présente alors sous forme d'anacrouses et de retards qui assurent une certaine continuité entre les riffs.

L'association de la voix aux parties de guitares et de batterie devient ainsi une réalisation hétérophonique d'une base répétitive et complexe, ce qui est clairement audible dans la chanson « *New Millenium Cyanide christ* »²⁵⁰.

²⁴⁸ *Nothing*, page 4 - Corpus d'étude, « *Closed Eye Visuals* », 3.5 - relevés 5.

²⁴⁹ *Destroy, Erase, Improve*, page 5.

²⁵⁰ *Chaosphere*, page 2.

2.5 - Expérimentations

Malgré l'extrême codification de la musique de *Meshuggah*, son écriture quasi-totale, une place est toujours laissée dans les albums pour des expérimentations bruitistes ou de longues parties instrumentales, plus libres que les structures rythmiques complexes des chansons. C'est d'ailleurs cette complémentarité entre ces « libertés sonores » et l'extrême rigueur de composition qui empêche ce genre d'expérimentations de « sonner » comme des collages artificiels, de simples délires de studio. Nous pouvons en outre noter que ce côté bruitiste est parcimonieusement utilisé en concert, ce que la plupart des enregistrements officiels ou pirates nous prouvent.

Le studio (ou les homes-studios que possèdent plusieurs des membres de *Meshuggah*) est véritablement un espace de composition dans la culture rock. Les expériences les plus courantes, soli et ambiances de guitare mis à part, sont le traitement de la voix, parfois parlée, la réverbération inversée *etc.* « *Choirs of Devastation* »²⁵¹ en est une bonne illustration. Le groupe a vite dépassé l'étape de la reproduction de la réalité par l'enregistrement, et ce depuis leurs premiers enregistrements (l'esthétique métal ne présentant d'ailleurs que peu de respect pour le son originel, qui doit toujours être plus présent, plus « gros »). La chanson « *Aztec Two Step* »²⁵² est l'exemple parfait de ce type de composition. Sa création fut, comme l'explique Jens Kidman, fort simple : « Nous l'avons fait en studio... "Si nous faisons une autre chanson" et nous l'avons fait aussi simple que possible. »²⁵³ En cela ces expériences de studio font partie de la musique rock, tout comme elle ont pu l'être chez des groupes tels *Pink Floyd* quelques décennies avant, et dont les membres de *Meshuggah* ne renient pas la prime influence.

La culture jazz-rock de Fredrick Thordendal est sûrement en partie à l'origine des expérimentations du groupe - ce dernier étant aussi co-producteur de la plupart des disques. Nous retrouvons des éléments semblables à ce que l'on peut trouver chez *Meshuggah* (improvisations frénétiques, traitement du son) dans son album solo, *Sol Niger Within*²⁵⁴.

Malgré le fait que les autres musiciens ne se considèrent pas comme improvisateurs, le montage en studio du dernier morceau de *Rare Trax*, « *Ayahusca*

²⁵¹ *Contradictions Collapse*, page 8.

²⁵² *None*, page 4.

²⁵³ Interview du webzine Corridor of Cells, <http://www.total.net/~zaraza/> (plus disponible).

²⁵⁴ *Fredrick Thordendal Special Defects*, Album *Sol Niger Within*, 1997, Relapse Records, ASIN B00000140S

experience », nous donne à entendre un étonnant moment de musique improvisée avec une sonorité restant dans l'esthétique métal (cris, batterie probablement programmée en MIDI²⁵⁵, guitares jouées avec la distorsion *etc.*).

Enfin, démarche logique de *Chaosphere*, le dernier morceau, « *Elastic* », débute par une chanson, puis se continue par une sonorité électroacoustique d'effet de guitare évoluant durant six minute, pour finir par un bloc sonore constitué de quatre chansons du disque jouées en même temps. Concept non-conventionnel pour un groupe de Métal, ce morceau semble pourtant parfaitement s'intégrer à l'album, reflet des conditions dans lesquelles il a été créé²⁵⁶. Il s'agissait seulement, comme le dit Jens Kidman, de créer “plus de chaos”²⁵⁷. Dans la même mouvance, « *Obsidian* », dernier morceau de *Nothing*, est une expérience instrumentale axée sur la qualité du son distordu et de l'homorythmie au service de l'agression musicale.

²⁵⁵ Voir glossaire.

²⁵⁶ Voir 1.36 - *Chaosphere*, le bien nommé.

²⁵⁷ Interview dans Heavy Metal par Alan Gilkeson,
<http://www.heavymetal.about.com/library/weekly/aa021899.htm>

2.6 - Concrétisation sur scène

Il nous a paru logique de conclure cette partie d'analyse traitant de musique « vivante » par son aspect scénique. Bien qu'ayant un certain potentiel commercial et ce surtout aux États-Unis - *Meshuggah* y est vite devenu plus populaire qu'en Europe où ils avaient pourtant beaucoup joué - la musique métal reste une musique de scène, exigeant beaucoup de précision et d'énergie. L'effet de surprise inhérent aux compositions de *Meshuggah*, que ce soit dans les *riffs* ou la structure même du morceau, se reflète aussi dans leur prestation scénique.



Photo 4 : Kidman, Thordendal et Hagström en concert

Meshuggah ne joue jamais l'intégralité de son répertoire ou de celui d'un disque en particulier, et il est très probable que certains morceaux n'aient jamais été joués sur scène : le concert réunit généralement des chansons choisies dans les trois derniers albums. La complexité de ceux-ci n'est pas un carcan pour le groupe. Hagström déclare même que les problèmes pouvant subvenir sur scène sont d'ordre technique (baguettes de batterie brisées, problème de son), mais qu'il n'y a jamais d'erreur humaine ou d'oubli, nouvelle preuve que cette musique provient d'une démarche naturelle. L'apport musical qu'offre le passage du studio à la scène est une liberté dans les tempi (souvent un peu

plus rapide que les originaux mais avec une précision égale).

La « présence » du groupe - son charisme - semble hypnotisante²⁵⁸. Les compte-rendus sont faits par un public déjà conquis ; pourtant, la notoriété de *Meshuggah* aux États-Unis, par exemple, a été acquise « à l'ancienne » durant les tournées avec *Slayer* et *Tool*, puisque le public découvrait d'abord sur scène un groupe dont la plupart n'avaient jamais entendu parler .

Auto-dérision

L'aspect scénique, voire théâtral de la musique métal impose souvent une sorte de frontière sonore et visuelle impressionnante entre les musiciens et le public. La production du son et les techniques musicales utilisées sont relayées et amplifiées par des détails de mise en scène, par le mouvement, la présence et l'énergie dégagées par les musiciens en action. L'image du « méchant métalleux » est alors poussée à l'extrême et mêlée à la musique afin de créer une certaine fascination. Les exemples les plus frappants (ou les plus grossiers parfois) peuvent être trouvés dans le milieu Black Metal, où la mise en scène pseudo-sataniste est presque de rigueur.

La particularité de *Meshuggah* dans ce domaine est une sorte d'aisance et d'auto-dérision qu'annonçait déjà leur nom. Les notions d'énergie et de mouvements quasi-dansés (liés aux instruments) ne sont pas remis en cause. Cependant, le groupe intègre souvent à sa prestation quelques éléments bruitistes issus d'expériences discographiques, comme les cordes grattées au médiator de façon bruitiste, en introduction de « *Soul Burn* »²⁵⁹. C'est aussi sur scène que la présence de Jens Kidman prend toute son ampleur. Si la qualité de sa voix est, certes, un peu moins régulière que sur disque, il en exploite mieux les possibilités. Il joue sur le contraste crié (durant les morceaux) / parlé (pour présenter ceux-ci) d'une manière décontractée et naturelle. Il arrive aussi qu'il présente les chansons de manière fantaisiste, avec des vocalises absurdes, un effet de délai sur la voix *etc.* Enfin, d'après plusieurs récits concordant de fans, durant la dernière tournée franco-suisse, le groupe était assez tendu sur scène durant les premières dates. Leur comportement a petit à petit glissé vers l'absurde, le chanteur passant par exemple l'aspirateur sur scène durant le concert. De même, nous trouvons sur le site officiel du groupe²⁶⁰ des photographies de concert où l'on peut voir Jens Kidman déguisé en une sorte d'Elvis Presley futuriste.

²⁵⁸ Divers témoignages de concerts publiés sur le site officiel, <http://www.meshuggah.net>.

²⁵⁹ Sur divers enregistrements pirates de concerts circulant sur Internet.

²⁶⁰ <http://www.meshuggah.net>



Photo 5 : Jens Kidman déguisé

Autres preuves de « folie » et d'auto-dérision du groupe en dehors du concert, quelques fausses photographies singeant des rituels satanistes peuvent être trouvées sur le même site. Les deux vidéos réalisées par le groupe reflètent aussi cet état d'esprit²⁶¹. L'une, incluse dans le disque *The True Human Design*, a été réalisée à partir d'une seule caméra amateur fixée sur la tête d'un des musiciens et filmant une répétition de « *Vanished* ». L'autre, sur *Rare Trax*, montre les musiciens interprétant « *New Cyanide Millenium Christ* » de la même manière que sur scène, à l'exception du fait que ceux-ci sont dans leur bus de tournée. Ils n'ont pas d'instruments (Kidman chantant dans un stylo, Haake jouant seulement des baguettes) mais reproduisent le geste musical note pour note dans le vide (soli, breaks de batterie), redéfinissant la notion de théâtralité que peut revêtir leur musique. Sur le même disque, nous retrouvons aussi un long assemblage de rushes intéressants, drôles, absurdes ou impressionnants, tirés de la tournée avec *Slayer* et de l'enregistrement de *Chaosphere*.

Il existe donc une profonde auto-dérision chez *Meshuggah*. Cet état d'esprit prouve aussi l'absence de compromis du groupe en terme de musique et d'image. La puissance qui se dégage du groupe, sur scène ou dans les médias, est alors exempte de clichés ou d'image de marque, et reste fondamentalement musicale.

²⁶¹ *Meshuggah* n'a réalisé qu'une vidéo avec des professionnels (pour la chanson « *Transfixion* »), qu'ils ont trouvé beaucoup trop onéreuse par rapport à l'intérêt qu'ils pouvaient y trouver.

Troisième partie

■

Corpus d'étude

3.1 - « Soul Burn »

3.11 - Rythme et Structure

3.12 - Chant et Texte

3.13 - Soli

3.2 - « Sane »

3.21 - Rythme et Structure

3.22 - Chant et Texte

3.23 - Solo et Ambiances

3.3 - « Concatenation »

3.31 - Rythme et Structure

3.32 - Chant et Texte

3.33 - Solo et Ambiances

3.4 - « Spasm »

3.41 - Rythme et Structure

3.42 - Chant et Texte

3.43 - Solo et Ambiance

3.5 - « Closed Eye Visuals »

3.51 - Rythme et Structure

3.52 - Chant et Texte

3.53 - Soli

L'intérêt du présent corpus d'étude est de synthétiser les éléments détaillés dans l'analyse précédente et de les rendre concrets. Il nous permet ici d'envisager la composition chez *Meshuggah* dans une dimension humaine : celle du temps d'une chanson, où *riffs*, soli et textes sont interdépendants et au service de l'unité que nous retrouvons sur disque, mais surtout dans le spectacle vivant. Les techniques d'écriture expliquées dans la partie d'analyse deviennent alors des guides pour l'auditeur. Ils permettent un nouveau niveau d'écoute, plus conscient - avec la reproduction, la traduction des paroles, les fichiers MIDI notamment et les morceaux intégralement reproduits sur le CD d'exemples.

Le choix des morceaux, s'il fut complexe, s'est progressivement orienté vers des chansons « phares » du groupe classées chronologiquement. Nous faisons commencer ce corpus d'étude à partir de *Destroy, Erase, Improve*, premier album enregistré par le *Meshuggah* actuel avec Marten Hagström, et où le chanteur Jens Kidman se consacre totalement au chant²⁶². L'intérêt des chansons sélectionnées réside aussi dans le fait qu'il existe plusieurs versions de celui-ci, qui s'éclairent mutuellement, ou témoignent d'une évolution - version de démo, « remixes », enregistrement de concert officiel. La version choisie pour l'analyse reste celle réalisée sur album.

Ces morceaux sont aussi représentatifs du groupe, de la diversité de ses influences, ou au contraire, de l'unité vers laquelle il va tendre progressivement au cours des enregistrements. C'est donc sûrement parce qu'ils expriment le mieux la personnalité de *Meshuggah* qu'ils connaissent un relatif succès auprès des métalleux²⁶³. Nous trouverons donc cinq exemples de morceaux assez différents, classés par ordre chronologique et mettant en application la précédente partie de manière concrète.

²⁶² Les bassistes successifs du groupe n'ayant jamais participé activement à la composition.

²⁶³ Voir glossaire.

3.1 - « *Soul Burn* »

Destroy, Erase, Improve, page 3 - Cd d'exemples, page 1 - relevés 1

« *Soul Burn* » est le troisième morceau de *Destroy, Erase, Improve*, le premier album du *Meshuggah* sous une forme et une instrumentation quasi-définitive. Il illustre l'originalité du groupe dans l'écriture des *riffs*, des structures, et la variété des influences musicales. Cette chanson est, à l'instar du disque, violente, complexe mais contrastée, raisons pour lesquelles une partie des fans de *Meshuggah* préfère cet album aux suivants, plus austères et moins variés.

Si les paroles ne comportent pas de refrain, la structure de la chanson s'apparente néanmoins à une sorte de forme Rondo sans refrain final. Les épisodes contrastant permettent ainsi la variété des matériaux musicaux utilisés.

Le solo de guitare se développe quant à lui sur plusieurs *riffs* différents, et procède donc en deux parties : l'une bruitiste et l'autre d'un style plus jazz-rock.

*

3.11 - Rythme et Structure

L'introduction de « *Soul Burn* » est basée sur un *riff* récurrent dans le morceau et essentiellement rythmique. Tandis que la batterie énonce la mesure à trois temps, les guitares jouent sur un deuxième débit de quatorze (quatre temps dans la mesure correspondant à la noire pointée) et autour d'un accord de Si mineur, ce qui permet une utilisation de la corde supplémentaire des guitares. En effet, *Destroy, Erase, Improve* est le premier album où le groupe utilise des guitares à sept cordes, qui permettent ici de faire sonner la quinte Si - Fa dièse une octave plus grave que sur une guitare électrique traditionnelle.

Le *riff* principal d'une longueur de quatre mesures à trois temps (qui dans une optique de forme rondo serait le refrain), est répété et varié dès l'introduction. Nous l'entendons premièrement « à l'envers » (*riff a*) : il ne commence pas au milieu de la

mesure (à contretemps du deuxième temps) comme c'est le cas dans le tout le reste du morceau, mais au début - ce que nous suggère la cymbale charleston jouée au pied. Ces temps s'inversent à la fin des deux énoncés pour se remettre « à l'endroit » : le *riff* **A** qui s'ensuit est joué deux fois. La caisse claire y assène les premiers temps. Evolution du *riff* **A**, le *riff* **A2** est alors joué deux fois aussi. Il est composé de deux **A** sur les silences desquels se greffent des accords de septièmes altérant progressivement l'accord de Si mineur, et des accents de caisse claire à contretemps sur les mesures deux et trois altérant à leur manière la perception de la mesure. Pour éviter que la distorsion ne gâche la qualité des accords, les guitaristes se les partagent en quintes ou quarts différentes (intervalles clairs dans un effet de distorsion), ce qui élargit en même temps la perception stéréophonique. Les occurrences suivantes de ce *riff* / refrain reprendront cette même succession des *riffs* **A** et **A2**, légèrement variés. L'introduction se termine par un temps ajouté à la fin du *riff*, pour compléter la phrase des guitares ; ainsi nous entendons un début de cycle sur ce temps ajouté, d'où une nouvelle impression de décalage rythmique.

La première partie contrastante du rondo commence alors sur le *riff* **b**, énoncé à une puis deux guitares et ponctué par une descente de toms régulière qui reviendra à chaque itération des *riffs* issus de **B**. Il s'agit comme pour l'introduction, de présenter le motif des *riffs* **B** autour desquels est construit ce premier épisode. Celui-ci utilise le même tempo que l'introduction (le temps de base pris pour des facilités d'écriture étant la blanche), mais il est d'une longueur impaire de noires (13 réparties en 3+3+3+4). Joué seul, le motif nous donne donc une sensation de mesure à quatre temps ternaires allongée en son dernier temps. Les guitares ont monté d'un ton, et jouent le motif sur la quinte Do dièse - Sol dièse, et sur la quarte Do dièse - Fa dièse que nous pouvons entendre comme une sorte de résolution (mouvement tonal V - I simplifié). Dans une optique de schéma tonal simple, nous pourrions même envisager ce pôle de Fa dièse comme une dominante du Si mineur récurrent du thème, la première partie étant une modulation à la quinte qui se résout au retour du **A**.

La carrure rock revient ensuite avec le *riff* **B** grâce à la batterie qui joue une alternance rock classique (tous les temps à la cymbale charleston jouée au pied, avec le deuxième marqué par la caisse claire), mais suit le *riff* des guitares à la grosse caisse. Nous avons donc tout de suite une nouvelle écoute du motif présenté dans **b**. Contrairement à la majorité des *riffs* de *Meshuggah* utilisant un décalage, celui-ci n'a pas de cycle rythmique rock classique. Ainsi, le motif est décalé tout le long du *riff* sans modification. Il en résulte un *riff* d'une longueur de treize mesures à deux temps (à la

blanche), et la sensation que le motif se déroule au-delà et au-dessus du cycle puisque la répétition est exacte et régulière. Le chant entre sur ce *riff B* joué deux fois. Une ponctuation de guitare suit sur le *riff B2*, similaire au *riff B*, mais joué un demi-ton au dessous (altération du ton comme une longue appoggiature) et où les cymbales accentuent les contretemps. Le chant revient alors sur deux variantes du *riff B* : **B3** (un *riff B* où la quinte Do dièse-Sol dièse est jouée en noires) puis **B3'** (où la grosse caisse et les guitares énoncent toutes les noires).

Le retour au thème s'effectue ici avec une transition ; à la fin de **B3'**, quatre temps du débit en quatuorlets réintroduisent l'ambiguïté rythmique du A sur la quinte Mi - Si. Ce que nous entendons comme le dernier quatuorlet n'est cependant pas la fin de la mesure mais le premier temps du *riff A*. En effet, celui-ci reprend, mais allongé de quatre mesures (il s'agit de la première mesure du *riff* répétée quatre fois et ponctuée par la caisse claire et les cymbales). De plus, nous assistons dans une optique tonale à un mouvement plagal de Mi vers Si, mais décalé puisque la quinte de Si n'arrive qu'au milieu de la mesure. La complexité apparente du passage est donc due au retour du thème qui est préparé et varié de façon à ce que *riffs*, notes et chant s'enchaînent progressivement. Les *riffs A* puis **A2** sont alors joués deux fois chacun. Pour passer au *riff C*, le dernier *riff A2* se voit amputé d'une noire pointée, de manière à ce que ce dernier temps devienne le début du *riff* suivant.

Le *riff C* va alors mettre tour à tour la batterie puis l'introduction du solo de guitare en avant. Sa métrique et surtout son interprétation sont impressionnantes. Nous pouvons d'ailleurs beaucoup hésiter sur la structure exacte de ce *riff*. Cependant, les méthodes de composition de *Meshuggah*, à partir de cycles binaires simples, nous orientent dans le déchiffrement des décalages rythmiques : le *riff C* est décomposé en un bloc de dix double croches et deux de onze. Au total, cela fait trente-deux double croches, soit huit noires ou encore deux mesures à quatre temps totalement transformées. Le premier groupe, de dix double croches se décompose en un rythme non-rétrogradable décomposé en 3+2+2+3²⁶⁴ et affirmé par grosse caisse, cymbales, et guitares, dans le milieu exact duquel vient se greffer un coup de caisse claire²⁶⁵. Le deuxième groupe, très proche du premier, est plus long d'une double : 3+3+2+3, et le coup de caisse claire est retardé lui aussi d'une double croche. Enfin, le dernier groupe utilise les valeurs ajoutées

²⁶⁴ Ce motif est aussi à la base du premier riff de « Concatenation », première chanson de l'album suivant.

²⁶⁵ Ce coup de caisse claire est le seul qui rappelle le cycle binaire puisqu'il intervient après quatre doubles, soit sur le deuxième temps (schéma rock classique).

en augmentation non régulière (2+2+3+4), le coup de caisse claire se situant cette fois-ci à la deuxième double croche. Tout ce *riff* se déroule très rapidement, d'où un effet de cohésion rythmique augmenté par les différents breaks de batterie (roulement de caisse claire, descentes de toms, accents aux cymbales) qui soulignent et survolent la structure du *riff*. Le tempo de ce passage accélère légèrement à certains moments, surtout en fin de *riff*, ce qui rend cette interprétation encore plus nerveuse. Ce *riff C* est joué quatre fois tel que décrit ci-dessus, puis quatre fois sous la forme **C2**, où les guitares soulignent l'aspect ternaire des valeurs ajoutées : chaque groupe de trois double croches étant joué double croche, quart de soupir puis double croche.

Le *riff C3* qui suit, lui aussi joué quatre fois, est essentiellement une variation d'orchestration ; il s'agit du *riff C* souligné par la cymbale charleston jouée au pied, tandis que les accents aux cymbales et les breaks ont disparu. La batterie retourne ainsi à un rôle d'accompagnement pour laisser place à la partie bruitiste du solo de guitare. La structure du morceau permet ici une transition douce entre voix et solo puisque celui-ci survient au milieu d'une partie, contrairement à la majorité des autres chansons de *Meshuggah* où solo et couplet, malgré la complexité des *riffs*, coïncident avec la structure de ceux-ci.

Annoncée par un appel de deux coups de caisse claire, la deuxième partie du solo est jouée sur un *riff* de quatre mesures qui n'utilise pas de décalage de motifs et semble éviter les temps que joue Tomas Haake d'une manière assez jazz-rock. Saccadé et syncopé, ce *riff D* tourne autour d'une gamme diminuée sur La²⁶⁶ ; il est répété quatre fois, puis deux fois sous une forme laissant plus de place à la résonance, **D'**, où les temps sont marqués par une cymbale ride et le *riff* joué en laissant sonner les cordes.

La dernière reprise du thème après cet épisode fortement contrastant s'effectue avec une nouvelle adjonction et de manière plus courte. En effet nous y retrouvons les *riff A* et **A2** mais joués seulement une fois chacun. De plus, deux temps de quatuorlets sont ajoutés avant le début du **A**, et deux sont supprimés à la fin de **A2** ; nous avons là un rappel de l'introduction (jouée « à l'envers ») et une nouvelle manière de traiter la troisième présentation de ce thème.

Le dernier épisode contrastant est constitué de deux *riffs* bien distincts. Le premier *riff*, **E**, joué sur un accord de puissance de Mi (Mi-Si), utilise une mesure ternaire à quatre temps. Celle-ci est de même durée que la mesure de trois temps binaires précédente ; c'est-à-dire que pour la même durée de mesure, le tempo passe de la blanche

²⁶⁶ Et plus généralement les notes de l'accord de septième diminuée correspondant.

à la noire pointée. Nous pouvons d'ailleurs noter que cette accélération était suggérée par le quatuor du thème depuis le début du morceau. Le *riff* est continuellement doublé par les toms et la basse tandis que la grosse caisse marque les temps : basé sur un débit de croches, il utilise principalement le rythme croche, demi-soupir et croche. Le chant est placé syllabe par syllabe sur cette dernière croche « en l'air », ainsi que les accents de caisse claire et cymbales. Ce *riff* est premièrement joué durant quatre mesures de transition avec la résonance des accords de guitare. Ensuite, ces dernières marquent le *riff* une mesure sur deux, et laissent résonner différents accords de puissance (en quinte, respectivement Fa dièse, Sol, Mi, Ré dièse²⁶⁷) la seconde mesure durant huit mesures, et enfin jouent huit mesure en homorythmie avec la basse.

L'enchaînement au *riff* suivant, **F**, procède par suppression de la croche à la dernière mesure de **E**, à l'instar d'autres transitions du morceau ; ce décalage vient alors s'ajouter à l'ambiguïté des accents « en l'air » de voix et de batterie, et précipite légèrement l'arrivée du *riff* **F**, plus rock. Nous observons un retour du schéma binaire « cymbale charleston au pied / caisse claire » des *riffs* **B**. Nous y retrouvons aussi une construction du *riff* **B** qui est de répéter un motif de longueur impair jusqu'à la fin de son cycle propre, et non de le contraindre artificiellement à un cycle de mesure plus classique. Cependant, le motif déphasé, joué par les guitares, grosse caisse, et le chant, est maintenant d'une longueur de cinq croches (réparties en un temps court de deux croches et un long de trois). Des chœurs de voix parlées / criées viennent accentuer de manière non régulière la voix sur les accents du *riff*. Une coupure de trois temps binaires suit alors les deux *riffs* **F** (peut-être un nouveau rappel du thème), asséné par les guitares, la grosse caisse et les cymbales tout de suite étouffée pour n'en conserver que l'effet percussif. Le *riff* **F2**, aussi joué deux fois, accentue le décalage du **F** car la caisse claire est alors le seul élément de batterie qui joue les deuxièmes temps, et donc à sous entendre la mesure binaire.

Le *riff* **C** achève le morceau tel un rappel de la deuxième partie. Pour conclure, il est joué huit fois, sans solo de guitare, avec de nombreuses interventions de batterie, et se finit par un dernier *riff* **C** allongé par plusieurs accents successifs.

²⁶⁷ Fondamentales qui pourraient rappeler la gamme diminuée utilisé dans le deuxième *riff* du solo.

3.12 - Chant et Texte

Bien que la musique ressemble à une forme rondo, la construction du texte n'utilise pas de véritable refrain si ce n'est le "Burn". L'absence de prosodie, le collage du texte préexistant sur la musique évite en tout cas la corrélation refrain musical / refrain chanté au profit d'une continuité dans le texte. Nous y trouvons par moment un jeu d'assonances et consonances en fin de phrases. Les rimes existent, mais ne sont pas une règle immuable d'écriture. Du point de vue du sens, nous observons un passage progressif d'un état psychologique à une souffrance physique. Les riffs A chantés sont dans la même mouvance bien que la deuxième soit plus liée au corps. Le texte commence par un premier couplet assez interrogatif. Le deuxième semble plus résigné. La transition de guitare sur le riff B2, syncopé, prend alors sa valeur dans le constat de ce changement. De plus le riff suivant, retour aux tempo asséné, devient reflet de cette progression.

La construction grammaticale de ce texte favorise une certaine ambiguïté : formes impersonnelles, absence de déterminants, questions intégrées dans le texte sans point d'interrogation. Celle-ci est déjà présente dans le vocabulaire employé, et l'abondance d'adjectifs qui permettent d'accoler plusieurs idées de façon antinomique. Il en résulte des expressions telles la "confusion impeccable", "dépourvu de vide", "la vérité des mensonges", voire des images plus surréalistes avec "le visage liquide". Cette technique d'écriture prépare bien les deux vers en aparté sur le riff E2. Cette idée schizophrénique du "déguisement" et de l'ambiguïté même de « reflet du moi » est ainsi annoncée au moment charnière où le morceau s'échappe de la forme rondo.

Nous trouvons en outre un champ lexical de la lumière bien développé ("brûle", "des flashes", "flammes"). Celui-ci est justifié par la métaphore filée de l'âme torturée semblant brûler. C'est en outre un lexique cher à Tomas Haake que l'on retrouve dans les autres albums.

Nous pouvons aussi noter que le sens du texte, bien qu'utilisant un vocabulaire concret, garde un sens ouvert. L'expression "cela n'a plus de sens de vivre ce gâchis" reste en suspens, et n'appelle à aucune conclusion, aucune conséquence ; le texte continue, comme une acceptation curieuse et résignée de la souffrance.

Sur le plan musical, nous devons tout d'abord noter l'intervention ponctuelle du chœur qui ne se fera plus sur les albums suivants. Il souligne de manière irrégulière et très rythmique quelques portions de textes afin de varier celui-ci, et non pour en souligner un passage plus important. Le placement des différentes strophes enrichit lui

aussi le morceau. En effet, l'entrée de la voix se fait à l'inverse de la musique: le chant entre sur **B**, le premier **A** étant instrumental.

D'un point de vue rythmique, la voix suit totalement le débit de noire pointée sur **A**, appuyée par le chœur²⁶⁸, allant même jusqu'à évoquer des croches dans ce nouveau tempo. Sur le **B**, les phrases sont calées sur le cycle du motif, et non aux mesures. Ensuite, la voix est placée de manière syllabique, plus régulière mais jamais sur les temps (avec les mots "pieces" ou "Reflections" sur le *riff* **E**), pour revenir à l'asymétrie du motif sur **F**. La conclusion horrible du texte sur ce dernier passage est alors accentuée par le *riff* décalé, déchiré entre son motif et la caisse claire seule immuable, pour finir sans chant sur le chaos millimétré du *riff* **C3**.

3.13 - Soli

A moins de ranger dans la catégorie des ambiances l'enchaînement harmonique du *riff* **A** joué de façon complémentaire par les guitares, ou la ponctuation de Thordendal sur le *riff* **B2**, nous ne trouvons dans « *Soul Burn* » que des interventions de guitare de l'ordre du solo. Le passage du *riff* **B2** est certes court, et intégré dans une longue partie chantée, mais les versions de concert du morceau nous indiquent qu'il est improvisé. Il souligne la modulation (il s'agit du *riff* **B**, monotone, abaissé d'un demi-ton) vers un mode ayant pour fondamentale Do. Thordendal joue de façon mélodique, dans le registre médium-grave de la guitare, legato, sans silence, et joue sur l'ambiguïté entre temps, et contretemps - spécialement marqué dans ce *riff* par les cymbales. L'aspect mélodique global du solo (le mouvement des notes clés de celui-ci) est légèrement ascendant, surtout dans sa deuxième moitié, structure que l'on retrouve à plusieurs reprises chez Fredrik Thordendal.

Le véritable solo du morceau est quant à lui divisé en plusieurs parties bien distinctes. Premièrement sur quatre *riffs* **C3**, Thordendal commence de manière bruitiste. Par un jeu très rapide du médiator utilisant sûrement beaucoup de chromatismes, de vibrato, et son son solo habituel noyé dans de la réverbération, il nous donne l'impression de glissandi « sales » et nerveux et termine en homorythmie avec le *riff* sur quatre notes aux hauteurs définies. Le milieu du solo sur le *riff* **D** est alors beaucoup plus binaire, jazz-rock. Thordendal joue avec le mode sous-entendu par le *riff*, à savoir demi-

²⁶⁸ Sur le premier retour de refrain de la forme rondo, quelques secondes avant à 2'00".

ton / ton sur La dans un registre assez aigu. D'abord rythmiques, syncopées, et événementielles, les interventions de guitares augmentent pour arriver sur une grande phrase legato partant du registre grave de la guitare, en sextolets, qui parcourt le mode par mouvements conjoints globalement ascendants. Ce débit rythmique annonce l'enchaînement sur le *riff D'*, et les grandes phrases liées se transforment alors en grands intervalles joués en tapping, toujours en sextolets, et très en dehors du mode de départ. Tout comme pour le premier petit solo, la fin de celui-ci est légèrement ascendante.

*

Ce premier morceau du corpus d'étude nous révèle une musique violente mais contrastée du point de vue rythmique (déphasages contraints ou non, ajout de temps dans la structure) et mélodique comme le prouvent les différentes parties du solo. Sa structure aussi est complexe ; il est ainsi à l'image de *Destroy, Erase, Improve*, révélateur des diverses influences du groupe sous sa forme quasi-définitive, et du chemin personnel parcouru depuis le premier album.

3.2 - « Sane »

Chaosphere, page 6 (et *The True Human Design*, page 1)

Cd d'exemples, page 2 - relevés 2

Seule chanson de l'album *Chaosphere* ayant déjà été enregistrée sur un précédent disque (*The True Human Design*), « Sane » est la seule chanson qui peut donc vraiment témoigner de l'évolution d'écriture entre le deuxième et le troisième album de *Meshuggah*. Elle offre une palette variée de polyrythmies, et l'utilisation d'une métrique irrégulière comme ponctuation exceptionnelle, et non comme élément musical moteur, conformément à ce que le groupe revendique, c'est-à-dire son appartenance à la musique rock et une énergie rythmique fondamentalement binaire. Son intérêt dans un cadre analytique est une construction riche à partir de motifs simples et qui reste très minimaliste.

Le solo de guitare, combinaison de plusieurs techniques guitaristiques, y est presque « caché » derrière le rythme obsédant. Il laisse ainsi la place à un texte tragico-futuriste qui, comme souvent chez *Meshuggah*, décrit un état psychologique torturé, et nous éclaire ici sur les fantasmes malsains d'un despote imaginaire.

*

3.21 - Rythme et Structure

Le morceau s'ouvre sur un *riff* A assez court et simple, très syncopé, et joué quatre fois sur un Ré grave. Nous verrons cependant qu'il prépare l'auditeur en introduisant tout de suite un deuxième tempo, ou plus précisément un deuxième débit, celui de la croche pointée. L'effet syncopé réside dans les quatre premiers accents du *riff*, que nous pourrions aussi noter avec quatre noires de quatorzièmes (trois pour quatre ici), avec un temps de complément pour « remplir » la mesure classique de quatre temps. Il s'agit d'ailleurs pour ce dernier temps du rythme croche et deux doubles-croches, que Tomas Haake utilise fréquemment en fin de cycles (et qu'il utilisera plus loin dans le

morceau), peut-être parce qu'il induit un sentiment de relance rythmique - parce qu'il « avance » (c'est d'ailleurs le rythme typique des « galops » orchestraux).

Le tempo de base et ce deuxième débit installés enchaînent alors sur le *riff B*, sorte d'image symétrique du **A**. Sa découpe à la batterie peut en effet être vue comme un miroir de **A** puis le **A** lui-même (une noire et quatre quatuorzièmes, puis l'inverse). Nous pouvons noter que la double pédale énonce, à l'exception du premier temps toutes les doubles croches, ce qui crée un repos non pas en fin de *riff* comme c'est souvent le cas, mais au début.

Le débit de croche pointé est tout aussi constant, et développé ici par les guitares sous la forme croche - double croche, c'est-à-dire comme un rythme ternaire. Seule la dernière double-croche est tronquée. Le *riff* est joué sur Do dièse, auquel s'ajoute un Mi en début et fin de cycle, ce qui vient perturber la perception du début de *riff* et implique en même temps une sorte de mode mineur. La superposition des deux motifs de batterie et de guitare donne alors une sorte de question-réponse ; si les deux jouent sur un débit de croche pointée, la batterie commence son cycle par une noire, ce qui crée par la suite un décalage et donc un effet d'écho qui vient appuyer toutes les doubles-croches de la mesure. Il faut néanmoins noter que tout ceci se déroule dans le cadre strict de deux mesures à quatre temps, affirmées par les cymbales.

Le *riff C* joué ensuite deux fois est une simplification du canevas que proposait le **A**, et qui consiste en l'énonciation des accents, à laquelle s'ajoute, pour le dernier temps, le rythme de relance de Tomas Haake, joué à la caisse claire. Un point d'orgue de deux temps crée alors un étonnant arrêt, qui reprend tout de suite sur les *riffs B* puis **C2**. Le *riff* correspond au **C** plus agressif et varié mélodiquement, jouant sur la qualité de la tierce supérieure de Do dièse, résurgence presque blues rock du mode mineur proposé plus tôt, mais dissimulée derrière la distorsion.

Joué seul puis développé par la suite sur le solo de guitare, le *riff D* consiste en une affirmation violente (caisse claire et cymbale) du premier temps de la mesure, et un motif de guitare qui nous paraît hésiter entre Ré et Do dièse, et constitué de quatre doubles-croches et un quart de soupir. Cette partie est d'ailleurs une simplification du *riff D2*. Dans la première version de « *Sane* », Tomas Haake continuait le motif de **B** en y rajoutant des accents aux cymbales. Nous avons donc ici une simplification efficace, qui clarifie la structure et varie le propos rythmique. Sur **D2**, *riff* du solo, cette même idée est développée sur deux mesures au lieu d'une, avec le retour, de plus, du débit de croche pointée à la caisse claire. Nous avons alors trois débits différents (tempo de la noire, 5/16

et 3/16), chose peu courante chez *Meshuggah*, qui préfère souvent une opposition plus simple.

Le riff **D** est alors ré-exposé huit fois durant le couplet. Alors que les riffs **A**, **B**, **C** et **D** procédaient souvent de manière similaire quant aux décalages rythmiques, le **E** qui suit interrompt le débit régulier de la mesure à quatre temps et des cymbales, qui vont exprimer ici avec la caisse claire les temps inégaux. Il s'agit en effet d'une cellule de 7 (2+2+3) croches qui devient le rythme de base, dont les riffs **E'**, **E2**, **E2**, **E3** et **E4** vont varier les différents éléments de l'orchestration tout les cycles de huit riffs : grave des guitares, peaux et ambiance sur **E2**, puis ajout du couplet et ensuite du refrain et des guitares en accord de puissance sur **E4** pour revenir sur **E2'** (qui diffère de **E2** par un coup de caisse claire ajouté).

Cette rythmique asymétrique qui dénote un sentiment de finitude (par frustration des temps réguliers, continus, pleins) et utilise un climat « tribal », va, une nouvelle fois, être interrompue par le riff suivant, joué aux seules guitares dont la spatialisation opérée au mixage donnent l'effet d'un dialogue entre haut-parleurs gauche et droite alternativement. Ce riff **F'**, version guitaristique et ébauche du **F** suivant, nous renvoie au mode de fonctionnement des décalages des premiers riffs à ceci près que le cycle est maintenant composé de neuf noires qui permettent alors une continuité dans le déphasage du premier motif (étant donné que les 36 -9 fois 4- doubles-croches de la mesure peuvent se diviser linéairement en 12 fois 3). Il répond donc en cela au besoin de continuité qu'engendrait la partie précédente, en délivrant le motif du carcan qu'était la mesure à quatre temps.

Le riff **F** joué quatre fois fait alors place au riff **F2**, le dernier du morceau, joué au moins trois fois, que le *descrescendo* utilisé au mixage efface alors progressivement jusqu'au silence. Nous y retrouvons la contrainte de la mesure à quatre temps, mais beaucoup moins importante puisque le décalage dans le cycle donné par **F'** s'étend sur huit mesures et que seules les cymbales évoquent celui-ci. L'ambiance de l'introduction, réutilisé ici, ajoute son caractère tragique à la rythmique et sa fin « impossible » (puisque *decrecendo* sur le disque), réunit alors en plusieurs strates les cycles de deux et huit mesures, et débit de croche pointée (et plus précisément 9/16 comme les accents à la caisse claire et le phrasé de guitare nous l'indiquent).

3.22 - Chant et Texte

La voix criée de Jens Kidman est, dans « *Sane* », totalement liée aux rythmes imposés par guitares et batterie, mais aussi à la structure du morceau - si l'on excepte les anacrouses dues à la prononciation choisie en fonction des accents musicaux. En effet, les seuls passages où la voix sort quelque peu du carcan rythmique sont : les *riffs* **B** (que l'on peut tout de même comprendre comme nés du mélange des parties, décalées, de batterie et guitares), les *riffs* **C** dont les notes tenues et point d'orgue créent de l'espace pour la voix, et le *riff* **E3** qui, parlé d'une voix grave (en opposition au crié-chanté), suit lointainement les guitares tout en restant « au-dessus » du temps. Pour le reste de la chanson, la voix suit parfaitement la rythmique et la plupart du temps le débit de croche pointée (sur **F** et la deuxième exposition du **D**) ou accentue par une simple tenue criée le début du *riff* - ou d'un sur deux (sur **E**, **E4**, **F2** et la première exposition du **D**), c'est-à-dire les transitions importantes de la structure. Nous pouvons entendre une hauteur corrélée aux notes de guitares pour ces notes tenues : la voix est alors une résonance des guitares (aidée dans son rôle par un effet de réverbération ajouté au mixage), et est une extension harmonique des notes données par la fondamentale des guitares (tierce majeure, quinte).

En ce qui concerne la signification du texte, les couplets traitent du despote qu'est le narrateur, la manière dont celui-ci opère. Nous y trouvons une abondance de pronoms personnels à la première personne, et des champs lexicaux très manichéens. Si les couplets n'utilisent pas la rime de façon systématique ni l'égalité dans le nombre de pieds et de vers, leur construction au niveau lexical est fortement semblable, hormis le couplet 4, parlé, qui est beaucoup plus court, musicalement à part, et qui annonce une partie du couplet 5 tout comme le *riff* **F'** annonce le **F** sur lequel ce dernier couplet est chanté. Dans les longs couplets, le sens évolue plus ou moins d'une vision abstraite et mentale de la situation à une représentation concrète. Ainsi le « maniaque » torture sa « marionnette », les « mensonges » sont le résultat d'une « triste composition des choses viles », le « ministère » devient celui de la « souffrance » *etc.*

Le refrain reste plus ambigu. Le mot « sane », mot-refrain éponyme, est probablement un verbe transitif à l'impératif puisque sans sujet mais suivi du complément « me ». Même si nous comprenons, ne serait-ce que grâce au contexte, le sens de ce mot, qui induit l'idée d'une chose « saine », pure, nettoyée, il n'apparaît dans aucun dictionnaire en tant que verbe. Il s'agirait donc ici d'un néologisme au service du sens du

texte mais peut-être principalement pour sa qualité sonore. D'autre part, le complément "me" reste ambiguë. S'il semble désigner ce "dieu auto-proclamé de jeux malsains", réclamant cette purification (ce qui paraît logique à la lumière des autres textes de *Meshuggah* où transparaît toujours un besoin de rédemption) ce refrain minimal et de plus d'un anglais « nouveau » ne nous donne pas toutes les clés de compréhension. En adoptant une vision encore plus sombre et masochiste du texte, nous pensons même alors que ce pourrait être la victime du despote, sa marionnette, qui réclame cet assainissement. Cela n'est évidemment qu'une lecture possible, mais qui nous montre le sens ouvert du texte de Tomas Haake.

3.23 - Solo et Ambiances

Les ambiances de guitare de « *Sane* » sont relativement simples, peut-être en raison de l'absence de Thordendal durant la composition du morceau²⁶⁹. Pour l'introduction et la fin du morceau, nous y retrouvons néanmoins l'efficacité cher à ce dernier du triton (ici sol dièse puis Ré en homorythmie avec le *riff* en Ré), qui bien qu'étant ambigu harmoniquement, renforce la note du *riff*.

Le contre-chant joué sur le *riff* E et ses dérivés suit le *riff* et tourne aussi autour du Ré, hauteur centrale du morceau, mais au demi-ton supérieur. La résonance du Ré entretient la tension du texte et nous pouvons ajouter que dans plusieurs versions de concerts pirates, le Ré est, en plus, brodé au demi-ton supérieur.

Le solo placé assez tôt dans le morceau est utilisé certes comme ponctuation du texte, à la manière du pont d'une forme *song* assez classique mais surtout comme annonce du troisième couplet. Si le solo de la première version de « *Sane* » contient déjà beaucoup d'idées de celui de *Chaosphere* (débit en croche pointée placé au même moments, glissandi), ce dernier est plus axé sur la construction, tandis que le premier semble être un geste né d'une énergie simple et bruitiste. Volontairement sous-mixé, comme la plupart des soli de l'album *Chaosphere*, il a dû être relevé à l'aide de filtres sonores pour atténuer le son des cymbales et les fréquences graves. Construisant son improvisation en deux parties, Fredrik Thordendal débute par une seconde mineure attaquée, telle une annonce, voire un cri (d'autant plus dissonante que même son son

²⁶⁹ Voir 1.35 - En attendant *Chaosphere*.

lead est saturé). Il procède ensuite par arpèges en *taping* (dans un débit de double croches) dont nous pourrions dégager une tonalité en si bémol mineur si le *riff* **D2** sur lequel le solo est construit n'oscillait pas entre les notes Ré et Do dièse. Le motif central, mesure quatre du solo, en triolets de double croche est repris et transformé pour arriver sur un ré aigu glissé à l'attaque et dans sa résonance, point culminant. La mélodie devient alors atonale à la fin du solo, avec des intervalles de plus en plus grands, utilisant un large ambitus, mais se place en homorythmie sur le rythme du *riff* (dont le motif de batterie a pour longueur la croche pointée).

Fredrik Thordendal nous donne donc l'impression d'un solo qui s'émancipe au fur et à mesure qu'il s'écrit. C'est bien le cas mélodiquement - il débute par un demi-ton chromatique, passe par l'emprunt tonal pour s'ouvrir à une liberté atonale dans un large ambitus en jouant, de plus, sur le tempérament. Pourtant c'est l'inverse rythmiquement, puisque le débit de double croches finit par abdiquer devant l'omnipotence du *riff*.

*

Bien que la variété des climats musicaux subsiste dans « *Sane* », nous y découvrons une certaine unité dans ceux-ci, un fil conducteur plus explicite entre les *riffs* notamment. Cette chanson est ainsi un bon exemple de transition entre deux disques, et les différentes versions permettent d'évaluer le soin apporté à la production sonore dans sa version sur l'album *Chaosphere*. Écrite par Kidman, Haake et Hagström durant la période où Fredrik Thordendal travaillait à son album solo, elle nous montre que le style du groupe existe au-delà d'un personnage moteur et compositeur.

3.3 - « Concatenation »

Chaosphere, page 1 (et *Rare Trax*, page 9) - Cd d'exemples, page 3 - relevés 3

L'album *Chaosphere*, brut, violent et sans concession, puisque le groupe avait clairement décidé - compte tenu du temps qu'il lui était donné - de ne pas se focaliser sur l'arrangement, s'ouvre sur « *Concatenation* », morceau qui montre bien les différents niveaux d'écoute qu'offre la musique de *Meshuggah*.

Nous avons ici une structure de chanson assez classique, découpée en couplets et refrain, avec quelques variations et un solo instrumental après le deuxième refrain. Rythmiquement, le déphasage entre la mesure rock à quatre temps qui semble définir la structure, les *riffs* irréguliers en cycles de cinq, six, sept ou dix doubles-croches, et les ambiances de guitare beaucoup plus lentes, au-dessus du reste, sont déjà trois niveaux d'écoute à des tempi totalement différents - avec pour rapport le débit de doubles-croches. A cela se superpose un solo de guitare très rythmique, hoquetant sur le débit de double croches et le *riff* qui l'accompagne, ainsi que la voix qui, si elle reste axée sur le débit en quatre temps, avance constamment par de fréquents départs en anacrouse. Le texte quant à lui dépeint l'univers de l'album, une description d'états psychologiques torturés, laissant, tout comme la musique, plusieurs niveaux de lecture possibles.

*

3.31 - Rythme et Structure

L'agencement des *riffs* nous donne la structure globale de *Concatenation*, articulé autour du motif de base énoncé plus haut (3+2+2+3 double croches, varié et transformé). Le premier *riff* du morceau - et de l'album - sert pour l'introduction, le refrain et le couplet, avec certaines mutations : c'est autour de cette rythmique que la structure du morceau s'articule, excepté pour le passage du solo de guitare. Il s'agit d'une découpe métrique particulière d'une carrure classique en rock comme dans toute la

musique européenne, quatre mesures à quatre temps. C'est du moins la découpe pour laquelle nous optons grâce aux relevés de MTI (disponibles sur le site internet officiel de *Meshuggah* dont il est le webmestre), car cette introduction et les récurrences de ce *riff* ne nous font pas entendre très clairement le cycle à quatre temps : toute la rythmique est focalisée sur une mesure à dix double croches (précisément 3+2+2+3) joué six fois, plus un ajout de quatre double croches pour compléter le cycle de quatre temps. De plus, le coup caisse claire, traditionnellement réservé aux temps deux et quatre, appartient ici au *riff* en dix double croches (sur la cinquième double), et ne marque pas du tout les appuis en quatre temps.

Tous les *riffs* du morceau fonctionnent sensiblement de la même manière : ils ont leur propre vie dans la limite du cycle de quatre fois quatre noires, et sont constitués d'un motif impair répété plusieurs fois, plus un motif tronqué, ou un temps ajouté. Pourtant le fait que les temps rock soient presque effacés nous donne une impression de tempo (d'une mesure en 10/16) peu stable puisque contraint dans le cycle rock, ce à quoi viennent s'ajouter des éléments tels les cymbales en quatre temps qui semblent cohérents, mais cassent la régularité des *riffs*. Ceux-ci sont joués dans le grave des guitares et de la basse, sur la corde grave. Ils sont construits autour du triton Si bémol (corde à vide) - Mi (*riff A*), ou du demi-ton Si bémol - Si bécarré (harmonique du Mi, que nous pouvons voir comme une substitution sur le *riff B*), voire de Si bémol - Do dièse - Mi à quoi viennent s'ajouter Sol et Fa (sur le *riff C2*). Nous remarquons que ces notes sont essentiellement un assemblage de tierces mineures issues des modes demi-ton / ton fortement utilisés en Métal comme en Jazz, qui n'imposent pas vraiment d'échelle ni de note pivot, de fondamentale, si ce n'est que le Si bémol est plus grave et donne plus d'assise. Il y a alors une tension continue du fait de ces intervalles instables (demi-ton, triton, empilement de tierces mineures telles un accord diminué arpégé très rapidement) qui n'appellent aucune résolution fixe ; cette part d'incertitude venant s'ajouter à l'ambiguïté rythmique.

La différence fondamentale entre les *riffs* notés **A** et **B** est l'élargissement de l'ambitus mélodique et de la dixième double croche jouée, qui donne une sensation de relance rythmique du *riff*. Il n'y a que peu de changements métriques à l'intérieur des cycles immuables de quatre fois quatre temps : **B2**, variante du **B** pour le deuxième couplet, alterne motif de dix double-croches (3+2+2+3) et mutation de celui-ci en douze double-croches (3+2+2+2+3). L'agencement des motifs est alors 10+12+10+12+10+10. Nous pouvons considérer que cette mutation du **B** (lui même variante du **A**), est vraiment

une prolongation de lui-même, utilisant son propre matériau pour donner un nouveau *riff*. En effet la découpe 3+2+2+3 devient 3+2+2+2+3, grâce à l'adjonction d'un élément déjà existant (la durée de deux double croches), pour créer un élément nouveau mais fortement corrélé à l'ancien.

La variation **B3** est ensuite une simplification du **B** : du motif de base elle garde les dix double croches et énonce violemment les deux premiers coups (3+2 doubles) auxquels répondent les autres accents basiques du **B** ; ceci est joué dix fois plus le temps de complément. La grosse caisse énonce alors toutes les double-croches.

Le *riff* **C** et sa variation **C2** (où les notes ne sont plus étouffées mais résonnent, variation courante chez *Meshuggah*) fonctionnent sur un principe un peu différent. La continuité est assurée par le tempo du cycle classique, immuable. Le nouveau *riff* sonne plus aéré car sa construction rappelle un peu les nuances agogiques des **A** et **B** mais son motif de base est allongé (13 double croches réparties en 3+3+3+4). Pour compléter le cycle sont aussi utilisées douze double croches (3+3+3+3) au lieu de quatre pour tous les autres *riffs*. Du point de vue des hauteurs, le pôle le plus utilisé devient de Do dièse. Nous notons d'ailleurs que le triton Do dièse - Sol est utilisé en renversement dans l'ambiance de guitare qui suit. Ce nouveau *riff* crée un nouvel espace pour le solo ; l'ambiance de guitare est jouée sur **C2**, qui n'est autre que **C** joué avec la résonance de la corde. Elle impose un tempo supplémentaire, celui de la blanche, qui semble stopper le temps et commenter gravement la situation qu'évoque le texte. Une courte transition (**A'**) constituée du motif de **A** (avec un temps de silence ajouté) et jouée seulement à la guitare crée ensuite une rupture pour nous amener sur le **A** lui-même, puis sur la coda (jouée sur le *riff* **B3** très légèrement varié pour la dernière fois).

L'oreille oscille entre le tempo rock en quatre temps et l'affirmation d'un *riff* irrégulier (par rapport au premier) qui semble ici prendre le pas sur le premier. Pourtant, le fait que le *riff* reste contraint au cycle rock classique n'entretient pas un état extatique comme ce pourrait être le cas de plusieurs rythmes superposés et répétés, continuant leur vie indépendamment jusqu'à ce qu'ils « retombent » ensemble : cela entretient peut-être une frustration, une sorte d'emprisonnement (dont la chanson fait état, mais l'ambiance générale de l'album aussi), mais gagne en fraîcheur rythmique, et fait avancer le morceau de manière constante.

3.32 - Chant et Texte

Il n'y a pas eu pour cette chanson, comme pour tout l'album *Chaosphere*, de volonté de lier étroitement texte et musique : en effet, nous remarquons des portions de textes entre parenthèses, qui font partie du texte tel qu'on peut le trouver sur la pochette ou le site officiel, qui ont été écrits avant la musique, mais n'ont pas servi. Le texte brut a donc dû être transformé pour coller à la musique. Son sens reste ouvert, et tour à tour nous pouvons y voir des allusions à la schizophrénie ou une vision tragico-futuriste de l'humanité avec un champ lexical technologique ("Branche moi", "reconnecte moi"). De façon plus empirique, nous pouvons penser au conflit entre apparence et réalité de l'homme, au vieillissement du corps ("Pour redevenir celui que j'étais"), voire au suicide ("les outils de la séparation"). Tous ces termes, d'une façon inverse, peuvent aussi être compris à la manière d'une catharsis, ce qui nous donne, pourquoi pas, le sens d'un combat solitaire contre la déshumanisation par la machine, une quête spirituelle au-delà d'un corps mortel.

D'une manière générale, Jensen Kidman interprète ce texte en voix criée / chantée. Il brode rythmiquement autour de **A** ou **B** pour les deux premiers couplets. Les phrases ou groupes nominaux descriptifs commencent souvent sur le début du motif constituant le *riff* (de 3+2+2+3 ou 3+2+2+2+3 double croches), ou en de très brèves anacrouses sur des déterminants ou des verbes, qui sont plus suggérés (tel des syllabes « fantômes ») que criés. Elle est ensuite plus binaire et suit les quatre temps rock de la batterie sur le couplet 3, pour finir en valeurs beaucoup plus longues sur le couplet 4 / conclusion.

Même si la voix est créée sans fléchir, et qu'il n'y a pas de volonté, selon le groupe, de définir une hauteur précise d'émission vocale, nous entendons néanmoins que les couplets 1, 2, 3 sont criés / chantés autour d'une hauteur proche d'un sol (415 Hz comme fréquence reconnaissable et stable) et les refrains et le couplet 4 / conclusion autour d'un La (440 Hz) et de temps en temps d'un Si.

Nous voyons, comme le montre déjà le texte en lui-même, que les mots sont mis en avant par rapport au sens global : c'est leur sonorité, et aussi leur signification dans le contexte (l'ambiance qu'ils évoquent devrions-nous dire, tout comme la guitare évoque d'autres états), ou leur absence de sens précis justement, qui sont privilégiés. Ainsi, sur le refrain, les fins de vers et le dernier couplet, la voix joue avec les contrastes de voyelles criées et la sonorité même du mot. Ici est reflétée l'ambivalence du texte, la

voix de plus en plus confondue avec la musique, et déchirée rythmiquement entre les différents niveaux d'écoute du morceau.

3.33 - Solo et Ambiances

Nous retrouvons les ambiances de guitare dans la deuxième moitié de l'introduction et dans la coda, sur un Mi (note appartenant au *riff*, comme pour renforcer l'instabilité du triton qui constitue celui-ci), en tremolo noyé dans la réverbération. D'autre part, après le solo, une autre ambiance aussi longue que ce dernier (quatre cycles) est jouée, plus grave, avec un son beaucoup plus clair, tel un commentaire lent et extatique du solo torturé.

Le solo de Fredrick Thordendal est bien improvisé - ainsi la version remixée de « *Concatenation* » sur *Rare Trax* comprend un solo de guitare totalement différent pour la même structure de morceau. Se déroulant sur quatre cycles (16 mesures à 4 temps), il peut être divisé en deux parties : la première de sept mesures, tournant par un système de multiples broderies autour d'une note pivot qui pourrait être un Ré, et ceci dans un ambitus restreint (de Do à Sol). L'utilisation systématique du vibrato de la guitare y ajoute une couleur micro-tonale. Le même travail est effectué rythmiquement, avec une alternance de double croches, demis et quarts de soupir. Cette constante instabilité se résout partiellement dans la deuxième partie du solo (sur les neuf mesures suivantes), qui utilise le rythme du *riff* C auquel Thordendal mêle des lignes mélodiques rock / jazz-rock plus traditionnelles en débit de double croches, avec des phrasés liés et des notes répétées, pour arriver sur la deuxième ambiance de guitare beaucoup plus lente et tragique.

*

Cette première chanson de l'album *Chaosphere* offre une entrée *in medias res* dans l'univers du disque. Même si nous ne pouvons aller trop loin dans l'interprétation de la prosodie, nous voyons que *riffs*, solo et ambiances contribuent à cet esprit d'« enchaînement » qu'évoque le texte. Le morceau nous entraîne dans un

tourbillon rythmique très construit, mais que nous ne comprenons pas de prime abord. Une lecture beaucoup plus abordable de sa structure est d'ailleurs proposée dans la compilation *Rare Trax*, à tempo presque deux fois plus lent, une batterie (électronique) plus régulière (en quatre temps), et un autre solo de guitare.

Cette version originale de « *Concatenation* » est un des plus violentes compositions de l'album *Chaosphere*, et est comme tout l'album - et selon les dires du groupe - “un poing dans la gueule”²⁷⁰ dans le sens où il force l'émotion : au pire restons-nous d'abord froids et imperméables à l'agression qu'il représente, ce bloc de son qui révèle sa richesse au fur et à mesure de l'écoute.

²⁷⁰ D'après notre entretien.

3.4 - « *Spasm* »

Nothing, page 8 - Cd d'exemples, page 4 - relevés 4

Le choix de « *Spasm* » met en avant l'utilisation occasionnelle de la voix parlée en plus de la voix criée habituelle chez *Meshuggah*. Cette technique reste exceptionnelle dans l'esthétique du groupe, mais apparaît de façon événementielle dans la plupart de ses productions. D'autre part, cette chanson appartient à la catégorie des morceaux que *Meshuggah* ne jouera probablement jamais sur scène dans la version du disque, et ce pour des raisons techniques (parties de guitares ajoutées, prise de son spéciale de la voix).

Comme pour tout les morceaux de *Nothing*, il n'existe qu'une seule version officielle, mais cette manière de traiter le texte est présente dans tous les albums du groupe²⁷¹. A partir de quelques motifs et quatre types de *riff* seulement, les compositeurs Thordendal et Haake parviennent ici à une structure proche d'un format classique de chanson tout en restant très personnels et complexes et en évitant ici totalement le schéma couplet / refrain.

*

3.41 - Rythme et Structure

La linéarité et l'unité du morceau doivent beaucoup au nombre restreint de *riffs*, et surtout de motifs utilisés. Ceci provient du fait que tous ces *riffs* fonctionnent de la même manière : cycles de huit mesures, corrélation de la caisse claire au motif, utilisation quasi-systématique d'une seule note (Si bémol) ou tout au plus de deux (Si bémol et Ré bémol). L'aspect mélodique du *riff* est d'ailleurs contenu autant dans la partie de batterie, avec le choix des coups de caisse claire, que dans ce jeu de guitare monodique.

²⁷¹ Nous la retrouvons par exemple dans *Chaosphere* avec « *The Mouth Licking What You've Bled* » (page 7), ou dans *Destroy, Erase, Improve* avec « *Sublevels* » (page 10) et déjà plusieurs passages de *Contradictions Collapse*.

Joué deux fois en introduction du morceau, le *riff A* annonce le tempo médium (140 à la noire) utilisé tout au long du morceau et le type d'écriture utilisé. Un motif sur Si bémol y est déphasé strictement sur une durée de sept temps. Il est ainsi répété quatre fois et est complété par les quatre premiers temps de ce même motif - ce qui équivaut à la dernière mesure du cycle. C'est ici un exemple de déphasage simple et strict mais efficace, puisque la sensation d'un cycle classique, comprenant quatre itérations du même motif, est donnée au bout de sept mesures. Cet effet est alors renforcé par le complément qui commence exactement sur la dernière mesure du *riff*, comme un "faux début". La pauvreté mélodique de ce premier *riff*²⁷² met en avant le travail sur les durées et les accentuations de batterie. En effet, la partie de guitare développe déjà des nuances agogiques et de durées variées, et c'est durant ces prolongations des accents du *riff* que viennent s'intercaler les coups de caisse claire.

La première variation du *riff A* durant l'introduction, **A'**, est une simple corrélation des cymbales (indiquant habituellement le tempo) au motif des guitares des quatre dernières mesures. Ceci rompt pour quelques secondes l'énoncé immuable du tempo mais pas du cycle, et annonce le *riff B*, joué une seule fois.

Le type d'écriture utilisé précédemment se trouve complexifié. Le motif est long de dix-neuf double croches, et joue moins sur les durées des notes. Cependant, la construction même du motif fait que nous y percevons un effet d'accélération et de décélération qui se répète. L'alternance Si bémol - Ré bémol y est ajoutée, et suivie strictement par la caisse claire²⁷³. De plus, un accent de ce même élément est ajouté juste avant la dernière note du motif. Il s'agit ici d'un déphasage régulier dont le motif est plus complexe que pour le *riff A*. Chose inhabituelle, le complément n'apparaît pas que pour la fin du *riff*. Il commence par un motif de onze double croches assez semblable à celui du déphasage, et un coup de caisse claire "rock" sur le deuxième temps. Le véritable motif est alors répété six fois, puis le cycle est complété par les trois premières double croches de ce même motif²⁷⁴. La répétition stricte du motif est véritablement "entourée" par des éléments de celui-ci. Enfin, la partie de batterie du *riff B* est plus conséquente dans son énonciation du tempo régulier : nous pouvons entendre, en plus des temps des cymbales, les croches jouées au pied avec la cymbale charleston .

C'est après avoir posé ces deux *riffs*, et durant un long *break* de toms

²⁷² La sonorité lourde, « grasse » et agressive du simple Si bémol (probablement une des cordes à vide des guitares) étant d'ailleurs plus prépondérante et que la hauteur de celui-ci.

²⁷³ Respectivement Si bémol pour la grosse caisse et Ré bémol pour la caisse claire.

²⁷⁴ Ce qui totalise donc $11 + 19 \times 6 + 3 = 128$ double croches (ou huit mesures).

(débordant sur le *riff* suivant) qu'entre la voix. Les deux couplets sont mis en musique en utilisant l'ordre inverse de l'introduction. Le *riff* **B2** - il s'agit du *riff* **B** dont les temps sont joués, de manière plus calme, à la cymbale charleston avec les baguettes - est alors joué deux fois. Le *riff* **A** revient une fois sous la forme **A2**, où les cymbales régulières ont disparu, et laissent la place à des descentes de toms non systématiques mais en corrélation avec la répétition du motif.

La seconde intervention vocale de cette première partie est séparée de la première par un *riff* de type **B** instrumental. Nous le notons **B'** puisque un break simple d'une mesure puis une mesure de silence y sont ajoutés. Il est aussi composé de deux *riffs* **B2**, ou plus précisément **B2'**, car la cymbale charleston est plus marquée que précédemment²⁷⁵. Deux **A** suivent enfin pour clore l'alternance **A-B** et annoncer, principalement par le texte, l'arrivée de nouveaux *riffs*. Nous remarquons en outre que cette alternance, parallèlement à la succession de couplets forme une structure en arche²⁷⁶. Son centre en serait le *riff* **A2**, le seul sans tempo énoncé et ponctué par les toms.

La seconde moitié du morceau, plus variée, consiste en l'apparition des nouveaux *riffs* **C**, **C2** et **D**, encore plus complexes (notamment pour le solo de guitare), puis en un rappel du motif de **A** sous une forme nouvelle et très répétitive. Cette partie de développement reste assez courte. Le **C** est énoncé deux fois sous une forme minimale. Les accents sont marqués de manière très sèche par les guitares et la grosse caisse en homorythmie. Le débit de double croches à la caisse claire, remplaçant ici le tempo des cymbales, possède lui aussi des accents, mais totalement différents du *riff* des guitares. Ce *riff* **C** ne semble pas être bâti autour d'un motif régulier. Il joue autour de la durée entre les accents en homorythmie, sur l'inattendu et l'agression sonore que cela génère. Sa construction, notée en durée de double croches, est la suivante : 5+6+5+5+5+5+7+5+5+5+5+6²⁷⁷. Nous pouvons aussi y trouver une construction en arche presque parfaite (autour du sept) rappelant la structure de la première partie et le complément en début de *riff* de **B** (avec la durée de cinq). La partie de caisse claire, répétée donc « écrite », utilise quant à elle les mêmes types d'accents (par groupe de cinq, six ou sept généralement), mais de manière non régulière. Il s'agit ainsi pour l'auditeur d'une sorte d'étonnement permanent travaillé afin d'obtenir une absence totale de

²⁷⁵ A la manière des notes « fantômes » utilisées notamment dans les musiques dérivées directement du Jazz.

²⁷⁶ Matérialisée dans le tableau de structure par les chiffres entre crochets.

²⁷⁷ Ce qui totalise soixante-quatre double croches, et reste donc dans le cadre normal de quatre mesures à quatre temps.

systématisme. Le *riff C* est ensuite varié en **C2**, joué lui aussi deux fois. Les accents sont les mêmes, mais les guitaristes laissent résonner la corde, donnant toute l'ampleur de leur guitares baryton, tandis que la partie de batterie est étoffée par les croches à la cymbale charleston (jouée au pied) et les cymbales sur certains accents.

Le dernier type de *riff* apparaît alors pour le solo de guitare. A l'instar du **A** et du **B**, il est long de huit mesures, et son motif très complexe est déphasé quatre fois de manière classique. Il combine la monotonie sur Si bémol du **A** et le placement « en l'air » de la caisse claire, et l'effet d'accélération / décélération du motif de **B**. Sa longueur de vingt-sept double croches en fait un des motifs les plus complexes de *Meshuggah*. L'auditeur ne perçoit quasiment plus l'effet de répétition mais un flux homorythmique paradoxalement « linéaire et saccadé ».

Nous observons enfin un retour à un motif connu après le solo de guitare. Un peu à la manière de la fin de « *Sane* », le *riff A3* est composé d'une mutation du motif de **A** en neuf temps qui génère le *riff* et avec lequel il se confond désormais. Au motif de **A** ont été ajoutés deux temps de silences après le troisième temps et à la fin, ainsi qu'une légère simplification des deux dernières notes (une transformation en croches). Il s'agit alors d'une mesure « composée » exceptionnelle, bien qu'il soit aisé d'entendre ce dernier *riff* en trois temps, à la blanche pointée, ce que confirmerait l'ambiance de guitare décrite ci-dessous. C'est seulement pour cette dernière partie que le morceau module. Nous sommes alors en La, modulation au demi-ton inférieur chère à *Meshuggah* qui « assombrit » immédiatement la musique. Le *riff A3* est répété onze fois, nombre premier en opposition totale avec les cycles du reste de la structure²⁷⁸. Il est d'abord joué avec la voix, puis continue pour enfin laisser l'ambiance se terminer seule sur deux temps, donnant ici l'impression d'une machine dont les rouages s'arrêtent uns à uns.

3.42 - Chant et Texte

Contrairement aux précédents albums, l'utilisation de la voix parlée n'est faite que dans « *Spasm* », et ce durant tout le morceau, sans alternance avec la voix criée. Ce choix de simplifier et approfondir les techniques utilisées pour chaque morceau reflète

²⁷⁸ Mais qui correspond au nombre de *riffs* joués jusqu'au *riff C* (durant la « possible » structure en arche).

bien la mouvance générale et la maturité²⁷⁹ de l'album.

Bien avant les mots, le timbre étrange de cette voix, parlée exceptionnellement par Tomas Haake, nous plonge au coeur d'une ambiance du texte fait en partie de lexique technologique. Il est probable que cette sonorité ait été obtenue de façon presque acoustique, en superposant deux fois le même texte interprété rigoureusement de la manière, et de façon monotone, à des hauteurs quasiment identiques (une probable différence de hauteur proche du demi-ton générant cette « voix de robot »²⁸⁰). De plus, la prise de son de la voix a du être réalisée avec un microphone sensible placé très près de la bouche de Haake afin de capter les moindres détails de l'articulation du texte, et les fréquences basses de la voix. Le résultat est alors plus habituel que le cri, mais peut être tout aussi « malsain » dans le contexte de cette chanson.

Le texte, avare en verbes et riche de phrases nominales, fait cohabiter trois champs lexicaux bien distincts. Le premier, lié au corps et à la douleur, et représenté par des mots tels “contorsions”, “agonies procréatrices”, ou tout simplement le titre de la chanson. Le second est d'ordre technologique, et utilise des termes tels “fréquence”, “stroboscopique”, “pulsar”. Nous pouvons noter que le timbre particulier de la voix réunit l'aspect humain de la parole et la froideur monotone liée à la technologie. Les adjectifs “lumineux”, “aveuglante”, ainsi que des expressions telle la “brillance qui ne s'apaise pas” renvoient enfin au dernier lexique qui est celui de la lumière, et que nous trouvons aussi dans « *Closed Eye Visuals* »²⁸¹.

Le propre de l'écriture de Tomas Haake est alors de mêler les champs lexicaux, voire d'utiliser des mots pivots : ainsi la “focale” appartient aux domaines de la lumière et de la technologie, et réalise en un mot l'interaction des trois univers. C'est ce qui se passe grammaticalement dans la plupart des vers, génère des expressions très imagées mais au sens ouvert : “Focale perdue tandis que je me tortille et convulse”, “Soleils irréguliers qui tordent mes yeux”, “Oscillation du corps à la fréquence d'une onde lumineuse”.

Cette alliance de termes parfois paradoxale va toujours dans un sens productif, un souci d'amélioration, de rationalisation qui n'est cependant pas positif. Nous trouvons ainsi apposés “malsaine, divine”, et l'idée de réunion qui domine la fin du texte

²⁷⁹ Appréhendée comme de l'austérité selon certains fans.

²⁸⁰ Peut-être obtenue, si elle n'est pas « naturelle », par un simple effet baissant la voix d'un certain nombre de comas tout en la mêlant subtilement à l'originale.

²⁸¹ Cf Analyse suivante, 3.5.

(sur le *riff* **A3**) semble être celle d'un corps réarrangé, séparé de l'esprit, au delà de la douleur théorique décrite tout au long du texte. Les expressions du type “étiré et déchiré dans une nouvelle création” amènent progressivement à plusieurs phrases choc, à des maximes : “Déchiré, défait, dissout”, puis “Un objet sans mot, un mot sans objet”²⁸².

La présence d'une force omnipotente (peut-être les “dieux incandescents”) se confond par moment avec l'idée de lumière. L'utilisation des pronoms possessifs sans nommer clairement le possesseur fait qu'il subsiste toujours un inconnu dans la scène décrite, mais qui semble en tenir les ficelles.

Si la mise en musique du texte n'utilise pas de figuralisme voulu, la prosodie met pourtant en avant certains aspects du texte. La fin du texte, la “malformation née de la lumière”, conclut la chanson sur le dernier *riff*, joué un demi-ton en dessous de tous les autres donc plus sombre, paradoxe propre à l'ambiance des textes de Haake.

La voix est rythmiquement bien moins complexe que beaucoup de chansons de *Meshuggah*. Tomas Haake énonce pour ce faire les temps ou des syncopes régulières plusieurs fois de suite en les interprétant constamment grâce à la prononciation et imprime à cette base simple la qualité du texte. La voix suit donc peu les *riffs*. Ce systématisme est toutefois atténué par le fait que chaque fragment de texte rejoint le *riff* sans commencer obligatoirement sur le premier temps de celui-ci.

D'un point de vue structurel, chaque fragment de couplet sur les *riffs* **A** et **B** correspond à une description un peu différente de la précédente, mais sans valeur chronologique. La travail du temps semble être réservé à la musique qui imprime au texte son déroulement et non à la narration elle-même. Celle-ci s'arrête d'ailleurs en premier pour laisser place à la fin du *riff* **A3** et du leitmotiv.

3.43 - Solo et Ambiance

La seule ambiance du morceau, une des plus singulières de la production du groupe, est jouée quasiment tout au long de celui-ci. Elle habille la chanson en jouant sur les timbres de manière plus ou moins prosodique, mais utilise aussi la technique de déphasage de manière non contrainte. En effet, c'est un leitmotiv de six noires qui est répété au-dessus des *riffs*, finit seul, et ne s'arrête que pour les *riffs* **C** et **D** et le break de

²⁸² Cette figure de style rappelle aussi le miroir de la forme en arche.

B'. Nous pouvons peut-être trouver dans cette ambiance de guitare un figuralisme simple renvoyant aux paroles “une irrégulière radiation de pulsar”²⁸³, ou plus simplement, au titre « *Spasm* ».

Cette répétition continue dénote cependant une certaine liberté par contraste avec les cycles très « carrés » dont elle emprunte aussi la simplicité mélodique : une alternance Si bémol - La renforçant l'obsession monodique du morceau. La seule corrélation avec le cycle, outre le tempo commun, est le changement de timbre qui est effectué en début de *riff* indépendamment de la répétition. Fredrick Thordendal alterne trois sonorités différentes : un son clean percussif car joué en « paume bloquée »²⁸⁴, des notes résonnées en son clean ou avec de la distorsion.

La fusion des cycles entre ambiance et *riff* s'opère avec le **A3**. En effet, celui-ci est composé de neuf temps, il suffit de deux *riffs* (ou de trois leitmotifs) pour que le début de ces deux éléments coïncident. L'ambiance est alors, tout comme le *riff*, jouée un demi-ton en dessous, et de manière plus grinçante grâce aux résonances conjuguées à la distorsion. Cette fusion exprime alors, de façon consciente ou pas, une des dernières phrases du texte : “Étiré et déchiré dans une nouvelle création”. Le *riff* **A**, démembré en **A3**, correspond enfin à ce leitmotiv joué dès le début de la chanson.

Le solo de guitare est ici peu démonstratif, et à l'image de la composition : simple mais très riche rythmiquement. Il est quasiment « lancé » par la phrase “Limité à mon ombre inversée” qui lui donne ainsi, peut-être inconsciemment, un rôle figuratif. C'est un complément au chant, beaucoup plus mélismatique, chantant, et moins austère que celui-ci. Nous y retrouvons des accélérations et décélérations appliquées au travail des timbres et des attaques, avec une prédilection pour le débit de noire pointée qui vient apaiser l'obsession du tempo marqué par les cymbales et l'ambiance. Les quelques notes s'ajoutant petit à petit au Si bémol central définissent l'embryon d'un mode « arabisant » caractérisé principalement par la seconde augmentée Do bémol-Ré.

L'ambitus du solo s'élargit surtout dans la deuxième moitié de ce solo, qui pour finir se confond homorythmiquement avec le deuxième *riff* **D**. Celui-ci, en contraste à quelques autres de l'album, est très peu virtuose en terme de vitesse, mais témoigne d'une grande maîtrise de la sonorité de guitare par Thordendal.

²⁸³ A la manière du cluster de « *Future Breed Machine* » sur *Destroy, Erase, Improve* représentant éventuellement “an even strobe”.

²⁸⁴ Voir glossaire.

« *Spasm* » est peut-être la chanson la plus austère de l'album *Nothing*. Sa structure paraissant très linéaire se base sur peu de *riffs*, ceux-ci étant très complexes par moments. Nous y trouvons économie de moyens et simplicité, efficacité dans les arrangements. La voix exceptionnellement parlée ne paraît pas si éloignée de l'habituelle voix criée, de même que les *riffs* C totalement démembrés : le style de *Meshuggah* s'affirme ici dans la structuration et la justesse du propos.

3.5 - « *Closed Eye Visuals* »

Nothing, page 4 - Cd d'exemples, page 5 - relevés 5

Cette chanson, quatrième de l'album *Nothing*²⁸⁵, est faite de *riffs* efficaces mais complexes mélodiquement et rythmiquement, une utilisation non systématique et développée de la technique de déphasage, un solo modal très mélodique et virtuose, et un texte fait d'images mêlant différents champs lexicaux très éloignés. Elle revêt de plus un caractère plus orchestral, un soin particulier étant apporté à l'arrangement avec une longue partie mélodique en continuation du solo. C'est aussi par sa longueur inhabituelle (il s'agit du morceau le plus long de l'album) que « *Closed Eye Visuals* » renoue avec des durées rappelant le tout premier album du groupe, *Contradictions Collapse*.

*

3.51 - Rythme et Structure

Si ce morceau exploite la forme *song* en son début, il va s'en éloigner progressivement, ce qui nous donne globalement une structure de type AABC dont les *riffs* se ressemblent étrangement à la manière d'une variation continue, où chaque *riff* est générateur du suivant. Les sept minutes du morceau permettent en outre un bon équilibre entre *riffs* instrumentaux, texte, solo et ambiance de guitare.

Le premier *riff*, bien qu'étant une introduction précédant le chant, nous plonge tout de suite dans l'univers rythmique du morceau. Le jeu de cymbale régulier marque les temps - ou la subdivision du temps puisque le tempo de la mesure rock, qui elle n'est jamais affirmée, semble être assez lent. La toute première mesure pose le jeu d'alternance entre grosse caisse et caisse claire qui va être développé *riff* après *riff*. Elle énonce aussi le débit de croches sur lequel la partie de batterie repose. Ce *riff* A en déphasage contraint est constitué de trois motifs de cinq temps plus un temps de complément pour un total de quatre mesures. Une mutation (l'ajout d'un coup de caisse

²⁸⁵ Ce qui est souvent une place de choix dans un album rock, pour ne pas dire la position idéale pour le « tube »...

claire à contretemps) est appliquée au premier motif, ce qui n'en change pas la longueur mais efface la régularité de la répétition. La partie de guitares est faite d'un jeu mélodique autour d'un embryon de mode demi-ton / ton dont la fondamentale navigue entre le Fa grave (leur première corde à vide) et le Fa dièse. La mélodie assez conjointe suit néanmoins la batterie presque homorythmiquement, et les coups de caisse claire font octavier la note qui leur correspond. Il en résulte de grands intervalles (septièmes mineures, octaves augmentées) qui donnent l'illusion de rester conjoints étant donné la flexibilité des cordes, leur timbre, et leur accord très grave²⁸⁶.

Ce *riff* est joué quatre fois. Nous pourrions noter par la suite que la première mesure de chaque *riff* (et donc seulement le début des motifs de chaque *riff*) suivant sera rythmiquement très proche de celle du **A**, voire identique.

Le *riff* **B'** qui s'ensuit est joué seulement aux guitares, et annonce mélodiquement la première moitié du *riff* **B**. La durée de cinq temps du motif, le mode utilisé et le principe d'octaviation (avec le Fa dièse aigu) subsistent, bien que la batterie ne le suive pas. En outre, cette amorce de *riff* présente un motif dont la désinence est un **Fa**, ce qui oriente l'oreille vers cette fondamentale. Le **B'** est lui aussi constitué de quatre mesures. Le temps de complément nécessaire n'est pas joué, faisant donc place à l'entrée de la voix en anacrouse.

Le *riff* **B** développe le motif annoncé par **B'** par une complexification progressive. Le **B** est long de huit mesures et va être joué deux fois. Sa structure est proche de celle du **A**, mais est prolongée et développée dans les quatre mesures supplémentaires. Le motif est répété de la même manière que pour **B'**. Le complément qui s'ensuit correspond aux deux premiers temps du motif. Elle se trouve ainsi au milieu exact du *riff* (comme nous le verrons aussi pour le *riff* **C**) ; elle souligne en cela le cycle rock traditionnel de quatre mesures. Le motif revient alors trois fois sous différentes formes. Il est premièrement raccourci d'une croche, puis allongé de trois croches en son milieu (sur un Fa dièse grave), et enfin raccourci d'un temps pour compléter le cycle rock. Le réalisation de cette chanson en studio a en outre permis d'ajouter à ce *riff* **B** des harmoniques de guitares très aiguës, sous-mixées, et placées sur quelques croches renforçant la rythmique. Enfin, la batterie suit le rythme du motif tout en gardant une caisse claire libre. Celle-ci se décale par endroits pour sous entendre les accents de la mesure binaire.

²⁸⁶ De même, quelques appoggiatures au demi-ton sont ajoutées, mais la réponse physique des cordes produit alors une légère variation de hauteur en glissando.

La construction du *riff C* est plus régulière, mais habilement maquillée. Tout comme le **B**, elle exploite la structure du *riff A*, mais de façon plus rigoureuse. Ainsi, la division en 5+5+5+1 des seize temps du *riff A* est utilisée et suivie de son « miroir »²⁸⁷, ce qui nous donne alors 5+5+5+2+5+5+5.

Le motif tourne chromatiquement autour du Sol dièse grave, note pivot utilisée plus tard dans le solo. Cela donne alors une modulation claire, amène une certaine tension, par contraste avec les précédents *riffs* dont les notes fondamentales hésitaient entre Fa et Fa dièse. Celle-ci se justifie par le fait que le refrain est chanté sur ce *riff*. La première note de chaque motif est octaviée de façon non régulière sur le premier motif, le troisième, le complément, et les deux derniers. Ces deux derniers motifs sont d'ailleurs légèrement décalés d'une croche²⁸⁸. Enfin, la batterie suit le motif, ajoutant avant la dernière note un coup de caisse claire « en l'air ». La linéarité du *riff* et sa ressemblance avec le **A** et le **B** provient du fait que le coup de caisse claire du premier motif, normalement au début du motif, est décalé sur la deuxième croche de celui-ci : la première mesure de batterie ressemble alors à celle de **A**, et est identique au **B**. Le *break* de batterie de la dernière mesure l'est aussi, ce qui crée une certaine unité et permet de « gommer » quelque peu la structure.

Ce déroulement des trois premiers *riffs* est alors répété intégralement²⁸⁹ à l'exception du **B'**. Il n'est plus utile, en effet, d'introduire la voix et le *riff B*. Le développement est introduit par **D**, qui exploite beaucoup d'éléments mélodiques des *riffs A*, **B** et **C**, mais cette fois sans les intégrer à une déphasage régulier²⁹⁰. Nous pouvons néanmoins entendre un découpage simple de ce *riff* en plusieurs motifs successifs et apparentés : un de quatre temps puis deux de six (dont le deuxième en anacrouse), un de quatre, un de huit et finalement un de quatre (en anacrouse). Il s'agit ici d'une bonne illustration du premier vers du refrain, une « transmission du signal d'esprit émaciée, distordue, courbée, effrénée ».

Nous retrouvons mélodiquement le retour au Fa dièse comme note centrale autour de laquelle gravitent les autres, l'ornementation et les grands intervalles à l'octaviation. Le jeu de batterie est lui aussi mélodique, suivant le *riff* sans y être

²⁸⁷ Il s'agit néanmoins d'une symétrie dans la structure et non dans les motifs eux-mêmes.

²⁸⁸ Plus précisément à la fin de cinquième et au début de dernier. Cela donne alors un petit effet de ralentissement.

²⁸⁹ D'où la ressemblance de structure avec le début d'une forme *song* ou *BAR*.

²⁹⁰ Il serait certes possible, mais peut-être pas musical dans le cadre d'une composition d'esthétique rock restant spontanée, d'analyser ce *riff* en une suite permanente de mutations alambiquées et de compléments. Ceci nous prouve aussi que le déphasage contraint n'est pas un postulat de composition, mais une démarche naturelle qui comporte ses variantes.

contraint (la caisse est ajoutée en ponctuation, et pas forcément sur les notes octaviées).

Ce riff **D**, joué deux fois au centre du morceau, permet un contraste fort entre les différentes parties. Il annonce des riffs utilisant des déphasages plus rapides ou plus complexes, et assurément moins linéaires que dans la première partie. Sa construction semble plus chaotique, à la manière de l'explosion de lumières dont traite le texte.

Le break de toms en sextolets à la fin du deuxième **D**, très nerveux, ré-injecte une certaine tension pour arriver sur le riff **E** long de huit mesures. Celui-ci exploite un motif d'une durée de trois temps. Il s'agit ici d'une accélération flagrante²⁹¹, bien que nous restions dans le même tempo. Le motif n'est autre que l'incipit du riff **D** ; nous assistons ainsi à une « rationalisation » rythmique de celui-ci par le déphasage. A l'instar des autres riffs, ce dernier n'est pas strict. Le motif de trois temps (ou six croches) est allongé à neuf croches à ses troisième et dernière itérations dans le riff, ainsi qu'à dix croches la cinquième fois (au centre du riff). Nous remarquons que ces allongements du motif sont réalisés avec des éléments mélodiques du riff lui-même. Le riff suivants, **E2** consiste en une modulation au ton supérieur du riff **E**, avec de minimes variations mélodiques qui viennent accentuer le mouvement ascendant de la modulation.

Construit de manière plus simple et plus habituelle chez *Meshuggah*, le riff **F** opère la transition avec la dernière partie du morceau. Il utilise pour ce faire un motif de treize croches composé des deux premiers temps des riffs **D** ou **E** puis d'un Fa dièse aigu résonnant jusqu'au motif suivant. La batterie ponctue cette note tenue par deux coups de grosse caisse et un de caisse claire plus espacés. Il est joué quatre fois, donnant ainsi l'impression d'un cycle complet, mais est complété par un motif quasiment identique seulement raccourci d'une croche, afin de convenir au cycle de huit mesures. Ce motif, plus long que les précédents, ainsi que l'illusion du cycle complet qui en découle, donne alors un effet de ralentissement.

Les première et dernière mesures du riff **G** sont identiques. Celui-ci sonne ainsi comme la plupart des autres riffs du morceau, comme s'il comprenait un complément naturel dû à un déphasage. Il se rapproche du riff **D** de par sa structure, son écriture rythmique et mélodique : une variation continue du motif énoncé dans sa première mesure. Ce motif commence par une note octaviée, ce qui imprime un mouvement descendant. Il s'oppose ainsi au mouvement ascendant des autres motifs, et

²⁹¹ Puisque l'auditeur peut encore avoir dans l'oreille le cycle des motifs de cinq temps utilisés durant les trois premières minutes. Cette accélération est d'ailleurs amplifiée par la sensation « culturelle » de la mesure rock en quatre temps allongée (motif en cinq) puis réduite de la même manière (le temps ajouté est ensuite soustrait).

plus spécialement celui du très régulier **F**. Nous proposons une lecture possible de ce *riff* en le rapprochant du **D** : quatre temps pour énoncer le motif, deux fois six temps où le motif est démembré et allongé de deux manières différentes, quatre temps de retour au motif mais octavié différemment, huit temps où sont ajoutés silences et notes tenues, pour enfin revenir au motif initial. Le *riff* **G** est joué deux fois, puis encore deux fois sous la forme **G'**, ce qui correspond à la longueur exacte du solo de guitare. **G'** est une légère variation de **G**. Le tempo y est asséné par la cymbale crash, et la subdivision en croche jouée aux pieds à la cymbale charleston.

La partie **H** n'est pas du domaine du *riff*. Nous l'analyserons dans le cadre de l'ambiance de guitare. Elle correspond au paroxysme de l'ambiguïté mélodique et rythmique du morceau, bien qu'elle soit plus calme. Le reprise du *riff* **G'**, joué quatre fois pour le dernier couplet puis quatre fois en guise de conclusion, se fait alors de manière très abrupte, très violente.

3.52 - Chant et Texte

Le texte, qui est bâti autour d'un refrain répété seulement une fois, consiste en une sorte de description synesthésique de sensations essentiellement visuelles et de sentiments. Il est crié de façon monotone, en suivant toutefois la modulation du refrain, et seulement parlé bas sur le *riff* **J**. Jens Kidman navigue entre un placement rythmique basique et les *riffs* complexes, débitant cependant le texte de manière régulière. Nous trouvons plus que jamais dans ce dernier une imbrication des champs lexicaux, et beaucoup de néologismes ou d'expressions obtenues par collages. Plusieurs aspects du fonctionnement humain sont mis en perspective. Ainsi les termes tels “neurones”, “synapses”, “race cellulaire”, appartiennent à un langage technologique et médical. Il sont mêlés à des idées plus abstraites, faisant référence à la morale, à la réflexion, avec les expressions “explications personnelles”, “mensonges”. Ces deux aspects de l'humain sont ainsi réunis dans la description sensitive. Cette réunion est opérée par l'idée d'une lumière et de formes apparaissant “les yeux fermés” (comme l'indique le titre), et de manière atemporelle, “loin du temps”. Elle est doublée d'une notion résignée d'éternité lorsque la narrateur, homodiégétique, apparaît exceptionnellement par le pronom “Je”.

Malgré cette désignation évasive d'un éventuel personnage, l'autre, l'ennemi, semble être uni au soi par la lumière. Nous sommes ici proche des thèmes qu'évoque

Marten Hagström²⁹² à propos de l'album *Nothing* : une recherche sur la psyché humaine, la prédestination génétique.

Nous pouvons qualifier ces descriptions d'impressions de « synesthésies malsaines », ce que l'expression « couleurs de peur et de peine » évoque parfaitement. Cependant, à l'instar des autres textes du *Meshuggah* actuel, la souffrance est décrite sans être jugée. L'idée d'amélioration par cette réunion douloureuse constitue même le dernier vers.

3.53 - Solo et ambiances

Le solo développé sur les *riffs* **G** et **G'** est très mélodique et reste dans l'esthétique jazz-rock. Bien qu'il ne dure qu'une minute, il peut être divisé en deux parties (une pour les deux *riffs* **G** et la seconde pour les deux **G'**) elles-mêmes scindées en deux sous-parties. Dans sa première moitié, nous observons l'utilisation du Sol dièse comme note pivot autour de laquelle Thordendal construit le solo. Le mode utilisé est apparenté à Fa dièse mineur mélodique ascendant bien qu'il n'y ait pas de mouvement tonal. L'insistance sur la note pivot, alors second degré, revêt ainsi une couleur très jazz. Cependant, l'ambiguïté de fondamentale existant depuis le début du morceau peut aussi faire penser au mode de Fa altéré, et dont les notes sont identiques au Fa dièse mineur précédent, mais pas les degrés.

La première sous-partie commence autour du Sol dièse pour descendre progressivement à la quatre inférieur. La deuxième sous-partie retourne la note pivot qui va cette fois-ci monter à la quatre supérieure. Ce mouvement ascendant prépare la deuxième moitié du solo, sur **G'**. Aidé par la partie de batterie fournie, le phrasé devient alors plus vélocé, en mouvements conjoints et lié à la manière d'Allan Holdsworth. L'ambitus utilisé s'élargit, exploitant le grave de la guitare pour ensuite accélérer progressivement le débit de notes et monter dans le médium aigu. Les huit dernières mesures sont alors plus lyriques, au-dessus du tempo.

L'ambiance de guitare de « *Closed Eye Visuals* » est utilisée à plusieurs reprises sous la même forme. Elle apparaît d'abord avec le solo, continue durant la partie **H**, sans batterie, et revient sur les quatre derniers *riffs*. Elle consiste en un motif de six

²⁹² Interview MTV, <http://www.mtv.com>

notes (La, Sol dièse, Fa dièse, La, Ré dièse, Mi dièse) joué deux fois en noires pointées, plus un Sol dièse de même durée. Nous pouvons ainsi noter qu'elle utilise le principe d'ambiguïté modale des *riffs* et du solo. Le motif est répété constamment, avec très peu de contraintes par rapport au cycle²⁹³, comme c'est le cas dans *Spasm* par exemple. C'est ainsi un leitmotiv qui comprend son propre tempo (la noire pointée), un contrepoint mélodique et rythmique simple. C'est sur **H** que cette ambiance de guitare est la plus évidente. Bien qu'elle soit répétée durant un cycle qui correspond exactement à quatre *riffs* de huit mesures²⁹⁴, elle est seule à imposer son tempo, celui de la noire pointée. La mélodie de basse, contrepoint de ce leitmotiv, peut alors être entendue de deux manières totalement différentes : à la noire, ou à la noire pointée. Son écriture rythmique est faite de notes tenues placées alternativement sur les temps ou les contretemps²⁹⁵. Cette mélodie est calme, complémentaire du solo qui la précède. En opposition à celui-ci, elle utilise le mode demi-ton / ton à partir de Fa dièse²⁹⁶, ce qui entretient l'effet suspensif de cette partie.

*

Nous trouvons dans ce « *Closed Eye Visuals* » la classique alternance voix / solo, ainsi qu'une longue partie calme et contrastante. Les *riffs* utilisent le déphasage d'une manière non-systématique, très construite, et mélodique. *Meshuggah* réalise ici une sorte de synthèse claire de son style sous tous ses aspects. Nous sommes ici loin des « formats radios » et de la rapidité extrême atteints avec *Chaosphere* ; l'agression musicale n'y est pas moindre, mais exprimée différemment.

²⁹³ La boucle de ce motif est seulement réamorcée au début de la partie H.

²⁹⁴ Ou cent vingt-huit noires, conservant en cela la technique habituelle d'écriture de *Meshuggah* qui la contraint à un autre cycle plus conventionnel.

²⁹⁵ Quel que soit le tempo entendu.

²⁹⁶ Un Do dièse pris dans un mouvement chromatique est la seule note étrangère à ce mode utilisée.

Conclusion

Le groupe *Meshuggah* appartient à la culture métal : une esthétique violente née musicalement du Rock, mais aussi une volonté positive de puissance et un témoignage de l'évolution politique, économique ou sociale depuis la fin des années soixante. L'histoire du Métal et sa tradition sont vaguement connues du grand public; pourtant ses diverses évolutions (par phénomènes de mode ou réactions à ceux-ci) touchent un nombre croissant d'individus par la médiatisation notamment. Un historique et une explication des idées propres au Métal ne permettent pas obligatoirement d'apprécier son aspect musical sans une description de l'esthétique sonore et des techniques de composition héritées du rock. Les notions de distorsion, d'accord de puissance, de voix criée, de *riff* deviennent familières. C'est dans ce contexte, dans cette culture qu'est envisagée l'histoire de *Meshuggah* jusqu'à l'album *Nothing* sorti en Juillet 2002. Le décor ainsi posé nous permet alors de franchir la barrière esthétique et d'entrer dans l'analyse musicale.

La méthode de composition du groupe, continuité d'une tradition rock mais assistée par l'informatique, nous invite à séparer les éléments construits séparément: *riff*, soli et ambiances de guitare additionnels, chant. Le *riff* est d'abord présenté sous ses aspects rythmiques et mélodiques, adaptés aux divers instruments et, surtout, avec les particularités propres à *Meshuggah* qui le différencient du *riff* traditionnel. L'étude des soli et des ambiances va de pair avec celle du guitariste soliste Fredrik Thordendal qui apporte à la musique du groupe un aspect improvisé, une plus large palette d'esthétiques et de sonorités tout en restant dans le cadre d'une chanson de Métal. C'est enfin dans cette optique de la chanson à la musique complexe que les textes et le chant crié sont envisagés.

Le corpus d'étude, dernière partie du mémoire, permet ensuite de reconstituer les éléments de la musique de *Meshuggah*. Continuité et élargissement du travail de Espen T. Hangård, cette synthèse opérée sur cinq morceaux prend plus en compte la structuration et l'évolution de la musique aux cours des albums. Nous remarquons alors

au fil des productions une tendance chez *Meshuggah* à simplifier les formes sans perdre son originalité. Cette unité observée reste au service d'une esthétique brutale.

Le groupe affine sa personnalité dans la tradition de la chanson métal, format « abordable » mais modelé par des techniques de composition par l'étonnement. La sonorité et la composition sont renouvelées à chaque album mais avec des techniques de jeu issues d'une même maturation. Les subtilités de structures, le déphasage contraint en tant que technique récurrente en sont la preuve. En effet, ce dernier porte en lui-même le décalage, la juxtaposition de structures. De cette technique, travaillée et acquise consciemment par des modes d'écriture nouveaux, naît l'illusion d'une linéarité et d'un changement permanent dans la répétition.

Le riff « à la *Meshuggah* » est parfois utilisé par la presse spécialisée pour décrire ce nouveau type de composition et de jeu complexe qui en découlent : déphasage complexe et / ou percussivité des guitares totalement liées à la batterie tel un « code Morse » au timbre brutal. *Meshuggah* a aussi su conserver et accentuer la « lourdeur » (ici terme positif) de la musique Metal. Le tempo martelé et la tradition rock traversée par les riffs atypiques sont issus de la volonté du groupe: faire du Rock à sa manière.

C'est peut-être cette modernité assumée dans une tradition affirmée qui vaut à *Meshuggah* son statut de musique compliquée voire « démente » pour certains (nous pensons aussi au terme « savante ») mais de plus en plus populaire, surtout aux États-Unis où le groupe s'est fait connaître sur scène en première partie de grands groupes du genre.

Plusieurs noms de la tradition du Métal, notamment *Metallica*, prime influence de *Meshuggah*, ou *Ozzy Osbourne*, sont amateurs de la musique décrite dans cette étude. La tradition reconnaît ainsi sa continuité. Des formations plus jeunes, notamment *Deftones* ou *Tool* citent aussi le groupe dans leurs préférés. Enfin, des formations de Rock plus « populaire » comme *Porcupine Tree* ou des musiciens de Jazz tel le guitariste français Marc Ducret connaissent et écoutent *Meshuggah*. Le groupe est donc apprécié pour sa recherche, ancrée dans une tradition dans laquelle il s'inscrit. *Meshuggah* nous montre une culture comme un point de départ propice au développement personnel : la culture consciente d'elle-même.

Appendices

1 - SONORITES DE GUITARE

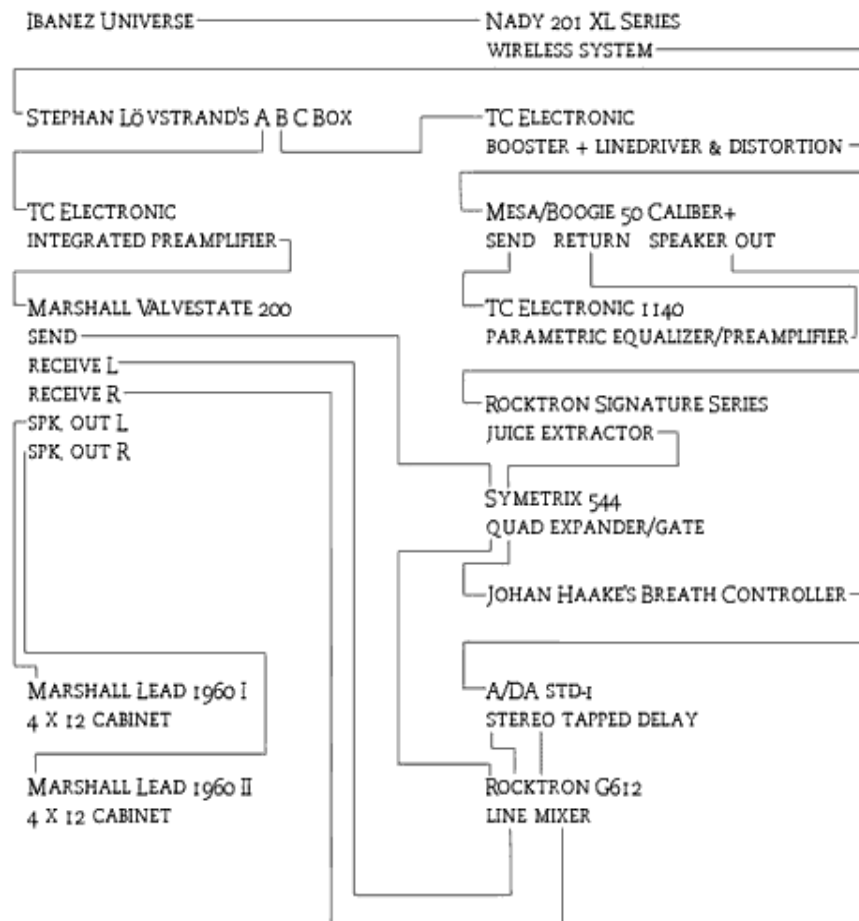


Schéma issu de l'interview des guitaristes Marten Hagström et Fredrick Thordendal dans Guitar World, <http://www.guitarworld.com/lessons/artists/2000/0005.mushugga.html>

La complexité du schéma vient du fait que certains effets stéréophoniques sont utilisés indépendamment pour deux circuits de son qu'il faut étudier séparément. Le son des micros de la guitare Ibanez est transmis par un system sans fil (Nady 201 XL Series) à un pédale artisanale servant à l'envoyer soit dans le circuit A (pour la distortion) ou B (son clean et solo).

A - Distorsion

- Pré-amplification du signal (TC Electronic).
- Distorsion de l'amplificateur (Marshall Valvestate 200) qui sort en envoi d'effet (Send).
- Expander / gate (Symetrix 544) qui coupe le son, et donc le souffle et les débuts de larsen, au dessous d'un certain niveau sonore.

B - Lead

- Pré-amplificateur et compresseur dédié à la guitare (TC Electronic).
- Amplificateur (Mesa Boogie 50 Caliber) avec un égaliseur / pré-amplificateur branché dans la boucle d'effet.
- La sortie prévue pour le haut parleur de l'amplificateur passe dans une "boîte de direct" (DI) spéciale, (Rocktron Juice Extractor mis au point par Allan Holdsworth), qui remet le signal à une impédance et un niveau normalisés. Elle restitue cependant le grain de l'amplificateur.
- Expander / gate (Symetrix 544).
- Prototype de contrôleur de volume à souffle construit par Johann Haake, frère de Tomas.
- Echo numérique en stéréophonie (A/DA std1).

*

Les deux circuits sont mixés (Rocktron G612) et le signal résultant est envoyé dans l'amplificateur, en retour d'effet, après la distortion, avant d'être diffusé sur deux corps de haut-parleurs différents.

2 - ALLAN HOLSDWORTH - Extraits biographiques

“ Allan Holdsworth [né à *Bradford*, Grande Bretagne, en 1946,] est connu des musiciens contemporains en tant que virtuose intransigeant qui redéfinit et réinventa la portée de la guitare électrique. [...]

En tant que producteur et compositeur, il continue d'explorer et d'étendre la galaxie des synthétiseurs contrôlés à la guitare. [...] Il cultive l'alternance de son fameux style legato et de ses colorations d'accords toujours en évolution. [L'album] *The Wardencllyffe Tower* est rempli d'innovations à la guitare électrique, incluant notamment deux plages aux guitares baryton²⁹⁷. [...]

Beaucoup de fans de rock découvrirent d'abord l'inventivité d'Holdsworth

²⁹⁷ Voie que le *Meshuggah* actuel explore aussi.

grâce à sa présence dans deux importants albums du "rock progressif" de la fin des années 70 : *U.K.*, et le *One of a Kind* de Bill Bruford (un groupe qui à l'origine devait être une réunion de *King Crimson* jusqu'à ce que le guitariste Robert Fripp abandonne le projet). Bruford suggéra que le trio restant essaie de travailler avec Holdsworth - connu alors pour être le guitariste "jazz / rock" anglais prometteur grâce à son travail avec Tony Williams, *Gong*, et Jean-Luc Ponty. L'alchimie personnelle de *U.K.* se révéla trop volatile pour contenir quatre leaders musicaux dans un groupe. Holdsworth et Bruford quittèrent le groupe, et continuèrent leurs carrières en évoluant vers des esthétiques différentes. [...]

Comme peu de guitaristes auparavant, Holdsworth réalisa un style, un timbre, et une technique personnelle - technique qu'il essaie toujours de parfaire. Il fut nommé aux Grammy Awards en 1984, et reçu plus tard cinq récompenses consécutives des lecteurs de *Guitar Player Magazine's* en tant que "Best Guitar Synthesist", qui le fit entrer au panthéon des guitaristes. Sa fascination pour l'innovante Synthaxe (contrôleur de synthétiseur à l'allure de guitare) débuta au milieu des années quatre-vingt. Il lui ajouta rapidement un contrôleur à vent²⁹⁸ - peut-être pour continuer inconsciemment de poursuivre l'instrument qui l'attira tout d'abord : le saxophone.

Pour l'héritage de son phrasé de guitare vélocité et legato, l'éditeur de *Guitar Player's*, Tom Mulhern le considère comme un de ces rares guitaristes qui "engendrèrent leur propre école".

Allan Holdsworth continue de tourner au Japon, en Europe, et aux U.S.A. Dans une chronique jazz du *L.A. Time* à propos de la nouvelle tournée d'Holdsworth, le critique Don Heckman le décrit comme "un guitar-hero atypique dont le phrasé à beaucoup en commun avec les expressions du saxophoniste John Coltrane". "

Traduit de la biographie de Christopher Hoard telle que reproduite sur European Jazz Network - www.ejn.it

²⁹⁸ De même que Fredrick Thordendal utilise des prototypes de contrôleurs à vent construits par Johan Haake, frère du batteur Tomas.

Glossaire

Accord de puissance : Voir 1.22 - Guitare et basse. La distorsion.

Bourrin : Terme vague désignant un courant musical violent apparenté au rock. Peut être utilisé comme nom commun ou comme adjectif.

Break : Intervention écrite ou improvisée du batteur, généralement à la jonction de deux parties, ou de deux riffs.

Bend : Voir 2.32 - Soli

Capteur : Capteur de pression appliqué généralement sur une peau de percussion pour traduire l'information d'attaque en langage MIDI (voir 1.21 - Percussions).

Chorus : Traitement du signal sonore qui le désaccorde de façon cyclique et infime (quelques cents) ou plus marquée (aux alentours du demi-ton) et le mélange au son d'origine. Cela crée un effet de chœur électronique (d'où son nom), une sorte de quasi-unisson qui rend le son plus présent.

Clean : Son de guitare électrique non distordu. L'expression est parfois étendue à la voix non criée.

Compression : Traitement du signal sonore qui permet de varier le volume d'une façon non-linéaire et paramétrable. Les parties les plus faibles du son sont plus augmentées que les parties les plus fortes, ce qui a pour effet d'aplanir un peu les nuances possibles mais de remplir de cette manière l'espace sonore, de préparer le son à sa diffusion, de rendre celui-ci plus présent sans être plus agressif pour l'oreille (on peut noter que les muscles de l'appareil auditif humain procèdent sensiblement de la même manière pour s'adapter à la qualité sonore d'un milieu donné, et que la compression anticipe et imite le travail de l'oreille).

Délai ou Delay : Effet numérique ou analogique simulant un écho paramétrable.

Démo : Le terme « démo » désigne l'enregistrement d'une maquette de morceaux et, par métonymie, son support audio. Une démo sert à démarcher auprès de maisons de disque et d'organiseurs de concerts, ainsi qu'à préparer un enregistrement (on parle aussi de pré-production), qui se distingue de celle-ci par plus de temps de travail, de moyens, et une meilleure qualité sonore.

Distorsion : Voir 1.22 - Guitare et basse. La distorsion

Échantillon : Son enregistré afin de l'exploiter comme entité sonore.

Échantillonneur : Machine permettant de jouer et travailler des échantillons sonores (ou samples) à partir d'un clavier maître (ou désormais tout autre instrument à la norme MIDI).

Fla : Double coup de caisse claire obtenu par un léger décalage des mains dans le temps, et dont le deuxième coup est plus fort.

Groove : Balancement, potentiel dansé d'une interprétation rythmique.

Hardcore: Littéralement « branche dure ». Bien que ce terme soit employé dans les musiques techno ou rap, il désigne dans l'esthétique métal un style brut aux influences punk. Pour un néophyte, le mot hardcore peut néanmoins avoir la même valeur évasive que le mot « bourrin » (voir **bourrin**).

Headbanger : Voir Métalleux

Larsen (effet larsen) : Du nom de l'électro-acousticien danois Søren Absalon Larsen. Il s'agit d'une circuit fermé dans un système de sonorisation : un micro sonorisé capte un son et l'amplification de ce son lui-même que les hauts-parleurs lui envoient, provoquant ainsi une réaction en chaîne et un sifflement de fréquence variable selon les conditions. Problème né avec l'amplification et la sonorisation, le larsen a aussi été progressivement utilisé comme élément

musical en musique électroacoustique et surtout chez les guitaristes électriques (en rapprochant les micros de la guitare de l'amplificateur).

Lead: Voix prépondérante, chantée ou jouée, qui guide ; nous sommes ici dans une vision européenne et classique de la mélodie accompagnée. Ce terme peut aussi désigner la sonorité de cette voix (on parle volontiers de son *lead* de guitare).

MIDI : Musical Instrument Digital Interface. Norme de communication informatique entre instruments électroniques (synthétiseurs, échantillonneur, voire consoles de lumières) née au début des années 1980. Elle consiste en une suite de codes dictant au générateur hauteur, durée, nuance d'une note et quelques autres paramètres du son (glissando, réverbération, spatialisation etc.), par le biais d'une liaison informatique de type série.

Métalleux ou Metalhead : Amateur de musique métal.

MP3 : MPEG-1 Layer 3. Format de compression audio très répandu sur Internet puisque facile d'accès et très efficace : le taux courant est de 1 pour 10, ce qui donne des fichiers prenant dix fois moins de place que les originaux et facilement échangeables. Ce format permet notamment un véritable échange et une démocratisation planétaire des musiques, parfois au détriment des droits d'auteurs et surtout des maisons de disques. Ce phénomène n'est cependant pas nouveau (il a été précédé par la commercialisation de la cassette audio, puis vidéo, et du disque compact enregistrable), et encore moins résolu (le format DivX et le DVD enregistrable prennent désormais la relève dans le domaine du cinéma).

Noise Gate : Traitement sonore en temps réel qui coupe le signal celui-ci en-dessous d'un certain niveau sonore paramétrable. Ceci permet de nettoyer le « souffle » résiduel qui peut être entendu lorsque rien n'est joué, évite la naissance de larsen, préparant éventuellement le signal à d'autres traitements.

Octaveur ou Octaver : Traitement sonore en temps réel qui transpose généralement le

signal à l'octave inférieure. La qualité du timbre obtenu varie selon les méthodes utilisées (calcul informatique, pédale d'effet etc.).

Paume bloquée ou Palm Muted : Technique guitaristique développée dans la musique métal consistant à jouer l'accord de puissance en bloquant les cordes avec la paume de la main droite. Il en résulte un son plus percussif, précis, plus sourd et sans résonance.

Power chord : Accord de puissance. Voir 1.22 - Guitare et basse. La distorsion.

Remix, remixé : Se dit d'une nouvelle version d'un morceau. La différence avec la simple « reprise » ou la variation est que le *remix*, expression empruntée aux musiques électroniques, fait alors appel aux outils de celles-ci (batteries échantillonnées, sons synthétiques etc.).

Riff : Voir 1.24 - *Riff*.

Sample, Sampler : voir Échantillonneur, Échantillon.

Séquenceur : Machine ou logiciel de musique servant à enregistrer, éditer et lire des séquences de notes en langage MIDI. Il s'agit du mode d'écriture musicale propre au monde informatique.

Taping : Voir 2.32 - Soli.

Trigger: Voir Capteur.

Underground : Littéralement « sous-terrain ». Réseau artistique (dans notre cas) volontaire et en marge des médias.

Webzine : Équivalent du magazine, mais uniquement accessible sur Internet par le biais d'un site.

« Netographie »

et bibliographie commentées

Les documents sur *Meshuggah* ou la musique metal sont quasiment inexistantes. Ce dernier type d'écrit existe outre atlantique, mais s'attache beaucoup à un aspect sociologique. Les seuls documents sur papier traitant exclusivement de *Meshuggah* sont des périodiques comportant chroniques de disque et interviews.

La plupart des documents sont donc issus de sites Internet, aisés à manipuler, mais dont le principal inconvénient est la sûreté des sources (tant sur la véracité des faits, la qualification des auteurs, que sur la stabilité des adresses). La musique Métal est néanmoins soutenue par des amateurs volontaires, ce qui garantit une certaine qualité de réalisation, et un nombre suffisant de documents permettant de comparer les informations. Il arrive que des interviews parues sur Internet ne soient plus disponibles. Nous avons donc jugé utile de joindre leur intégralité au CD-ROM d'exemple afin d'alléger le mémoire.

En outre, notre entretien à Genève avec le groupe datant du 11 novembre 2001 n'est pas disponible, étant donné la très mauvaise qualité sonore de l'enregistrement (partiel) des quelques heures de discussion. Il a néanmoins guidé, à sa manière, la rédaction de ce mémoire, comme cela est parfois mentionné en bas de page.

Histoire de la musique

MOORE Allan, *Rock: The Primary Text. Buckingham*, éd. Open University Press, coll. « Popular Music in Britain », 1994, 227 p.

Un ouvrage de référence sur l'histoire de la musique Rock, ses outils de composition, et par conséquent de ceux des genres dérivés.

SITES INTERNET

www.anus.com

Le cyniquement nommé www.anus.com a été trouvé par hasard durant une recherche sur *Meshuggah*²⁹⁹. Ce site aux initiales de l'« American Nihilist Underground Society » regroupe beaucoup de textes et commentaires sur le Métal

²⁹⁹ En tapant « Meshuggah Tomas Haake » dans le moteur de recherche *Google*, <http://www.google.fr>

écrit par un certain « Spinoza Ray Prozac », animateur radio américain se définissant d'emblée comme passionné de « philosophie, de Métal, et de Majiruana ». Trois principaux textes peuvent retenir notre attention dans le cadre d'une introduction à la musique Métal sur le plan social et musical. L'inconvénient de ces écrits est une mise en parallèle du mouvement métal et de notions philosophiques, qui, si elles sont parfois judicieuses, encombrant souvent le texte.

Histoire de la « Metal Subculture »

L'auteur, attaché à l'« underground », fait usage de nombreux exemples sans se soucier dans un premier temps de la popularité ou du potentiel commercial de la musique. Ceci nous garantit donc une certaine objectivité par rapport à la majorité des écrits sur l'histoire du métal publiés dans le cadre de périodiques par exemple.

Une vision très critique de l'histoire américaine après la seconde guerre mondiale sert à dépeindre les conditions de gestation et de développement du Métal en tant que phénomène musical, social et philosophique. L'auteur définit ainsi quatre périodes dans son évolution, dans lesquelles il se concentre sur le contexte historique, la naissance de techniques de jeu et des différents courants, et fait ensuite un parallèle avec des considérations philosophiques. Si la description et l'existence des événements politiques, musicaux, au-delà de la lecture possible de « Spinoza Ray Prozac », est instructive, la mise en parallèle systématique de concepts philosophiques est beaucoup plus empirique, voire douteuse par moments. L'auteur cherche en quelque sorte à y trouver l'essence même d'un courant mondial.

Son soucis de tout expliquer, tous théoriser, lui fait apparemment rejeter en bloc le White Metal (aussi appelé « métal chrétien »)³⁰⁰, et seulement effleurer, de façon consciente ou non, l'évolution d'une scène un peu moins « puriste » dont fait partie *Meshuggah*. Enfin, il ne parle que peu de l'influence du Rock (ne serait-ce que dans l'instrumentation et le traitement du son) dans la musique Metal, considérant que la base musicale de celui-ci est le blues. De même, il cite très peu le Hard Rock, musique assez voisine.

Foire Aux Questions

<http://sunsite.rediris.es/ftp/mirror/news-faq/alt/music/grindcore/>

Cette compilation de texte citant directement *Meshuggah* est de qualité très variable, puisque ses sources sont multiples. Les descriptions techniques pointues (techniques de double pédale, réglage de distorsion et de matériel) y côtoient des paroles de chansons et des citations provocatrices ou douteuses.

Chronologie d'Eric Lestrade tirée du petit guide du Métal Atmosphérique

www.multimania.com/ericlestrade/

Issu du « Petit Guide du Metal Atmosphérique » d'Éric Lestrade, site conséquent mais plus mis à jour, il s'agit d'une chronologie des principaux genres du Métal. Contrairement aux textes de www.anus.com, le Hard Rock y est cité, et ce malgré le fait que le schéma s'inspire directement des travaux de Spinoza Ray Prozac. D'autre part, *Meshuggah*, y apparaît classé dans l'obscur catégorie « indus-grindcore », ce qui ne remet pas en cause la qualité de cette chronologie

³⁰⁰ Des réponses « musclées » à un des articles de Spinoza Ray Prozac contre le « Métal Chrétien » sont consultables sur le webzine « Chronicles of Chaos » à l'adresse <http://www.etext.org/Zines/ASCII/ChroniclesOfChaos/coc043.txt>

reproduite en 1.11 - Histoire.

Guide Allmusic - www.allmusic.com

Ce guide Internet en anglais est une base de donnée de résumés, d'explications claires pour la plupart des musiques occidentales du vingtième siècle, de courtes biographies de toutes les figures marquantes de ces musiques *etc.* Il propose des nombreux liens par noms, et des parallèles entre les styles à l'intérieur même des fiches.

European Jazz Network - <http://www.ejn.it>

Nous avons trouvé les informations biographiques concernant Allan Holdsworth sur ce site regroupant des dizaines de liens et de textes sur les musiciens de jazz européens.

Documents sur Meshuggah

“Up & Coming: Tomas Haake”, *Modern Drummer October '99*, éd. Modern Drummer Publications Inc., Octobre 1999, pages 18 à 21, ISSN 0194-4533.

Longue interview de Tomas Haake à propos des principaux aspects de son rôle de batteur dans le groupe: formation, manière d'aborder la polyrythmie, matériel utilisé et construit par lui-même.

“Meshuggah jazz metal”, *Guitar & Bass Magazine n°24*, éd. Guitar&Bass Editions, Décembre 1995, page 10, ISSN 1250-0216.

Courte interview de Fredrik Thordendal entrecoupée de commentaires sur *Meshuggah*. Il y est surtout question des influences et expériences jazz du guitariste, et sa fascination pour Allan Holdsworth.

RATLIFF Ben, “The Mental Challenges of Metal”. *New York Times*, New York: éd. The New York Times Company, 16 Février 2000.

Article sur les groupes *Meshuggah* et *The Dillinger Escape Plane* les présentant comme l'avenir « intelligent » et conscient du Métal.

SITES INTERNET

Site Officiel du groupe- <http://www.meshuggah.net>

Créé gracieusement par des fans scandinaves avec l'accord du groupe, référencé dans presque la totalité des pages Internet ayant un rapport avec *Meshuggah*, ce site offre une vision globale du groupe. Le groupe lui-même, dans sa production discographique n'hésite pas à remercier le DSD³⁰¹. On y parle de l'évolution du groupe sous forme d'historique, de ses productions musicales, sans oublier un aspect plus technique et plus poussé (Lien sur la « Meshuggah Thesis » de Espen T. Hangård, relevés rythmiques, tablatures), ainsi que des nouvelles du groupe mises à jour, leur prochains concerts, et quelques productions d'amateurs en liens avec l'univers du groupe (images futuristes, pochettes imaginaires). C'est d'abord par là qu'il faut cliquer pour obtenir des informations sérieuses et fiables à propos du groupe.

Site Officiel Français - <http://www.cyberkaos.fr.st> ou <http://www.cyberkaos.com>

Ce site, qui ne se veut pas un concurrent de l'officiel mais plutôt un complément (il est référencé dans le site officiel), contient quelques dizaines de photographies de concert ou du groupe, une discographie, des contacts et des liens vers d'autres informations sur *Meshuggah*. L'intérêt principal de cette adresse Internet est dans les transcriptions que le concepteur du site (infographiste de profession, et batteur en amateur éclairé) a fait des parties de batterie : nous en trouvons quatre sous forme de fichiers au format MP3, de façon réaliste et claire.

Meshuggah Thesis de Espen T. Hangård - <http://www.notam.uio.no/~espenh/mesh/>

Cette étude, datant de 1997, d'un morceau phare du groupe par un étudiant norvégien en musicologie (qui créera plus tard leur site Internet officiel) est un des points de départ de notre mémoire. Nous y trouvons une introduction aux méthodes de composition rock, à la sonorité distordue de guitare, et une analyse technique (avec relevés de riffs) mêlée de point de vues sensibles, quant à la prosodie notamment. Cette analyse est reproduite intégralement sur le support CD-Rom joint avec le mémoire.

INTERVIEWS ISSUES DE WEBZINES

Loud and Heavy - probablement 1999 (non daté) <http://www.loudandheavy.com.au/> (plus disponible)

Il s'agit d'une présentation des réalisations du groupe sous forme d'interview (anonyme) de Mårten Hagström. Elle s'arrête à l'album *Chaosphere* en promotion à cette époque.

³⁰¹ Les « Docile Servant Dog » comme ces fans se sont appelés eux-même en référence au texte « Future Breed Machine » de Tomas Haake.

Meshuggah Interview with Jens Kidman - Heavy Metal - 18 Février 1999

<http://heavymetal.about.com/library/weekly/aa021899.htm>

Un entretien de Alan Gilkeson avec Jens Kidman, dans lequel il aborde la réalisation du dernier album en date, *Chaosphere*, ainsi que leurs expériences peu fructueuses en matière de clip vidéo et de marketing. Il est ensuite question des morceaux plus « expérimentaux » du groupe.

Earpollution Profiles - Mai 1999

<http://www.earpollution.com/may99/profiles/meshuggah/meshuggah.htm>

Intéressante interview par Sabrina Wade du chanteur Jensen Kidman et de Mårten Hagström après un concert aux États-Unis (où le groupe a très rapidement conquis un public). La journaliste n'hésite pas à introduire sa vision sensible de leur musique, et les questionne notamment sur leur façon particulière de composer, et leurs influences, l'interdépendance instrumentale dans ce genre de musique, le travail de la voix et des paroles, la communication et l'énergie entre la scène et le public...

Corridor of Cells - 1999

http://www.geocities.com/~zaraza_doom/int_meshuggah.htm

Cette page Internet nous livre une interview qui suit chronologiquement l'histoire du groupe et de sa production discographique, et montre leur évolution d'un disque à l'autre. Jensen Kidman répond librement aux questions d'un anonyme qui connaît bien son sujet.

MetalUpdate - 2000

<http://www.metalupdate.com/interviewmesh.html>

Cette interview de Mårten Hagström réalisée par Anthony Syme traite des diverses influences du groupe et de la façon dont ils ont pu les assimiler, la relation avec leur label et le commerce de leur musique, l'origine du nom du groupe, et encore une fois de leur manière d'aborder la composition, mais aussi un peu d'éducation musicale (par rapport à la technique et la pratique instrumentale notamment), d'une façon claire et avec le franc-parler habituel des membres du groupe.

Metal On Mag - Interview with Meshuggah - 2000

<http://www.metalonmag.com/Interviews/Issue10/Meshuggah.html>

Une interview (journaliste anonyme) avec Tomas Haake, qui nous montre quelques aspects de la vie du groupe : problèmes financiers d'une tournée, exigences en terme de temps des producteurs, mais aussi rapport au public, évolution de leur musique au cours des albums.

Meshuggah Interview - www.abrasiverock.com - 2000

<http://www.abrasiverock.com>

Voici un exemple type de ce dont l'Internet peut nous offrir dans le pire des cas, et qu'il nous a fallu apprendre à éviter. Si le guitariste Mårten Hagström fait preuve de clarté et de patience, et que les questions ne sont pas,

globalement, dénuées d'intérêt pour une présentation générale, la forme même de cette interview est plus que douteuse. L'interviewer, Mark Carras, ne connaît pas le nombre d'albums, ni vraiment le genre de musique, et interroge en guise de conclusion sur le matériel utilisé. La version audio de l'interview est téléchargeable (format MP3 - voix assez mal équilibrées), qui ressemble plutôt à un curieux téléphonant pour avoir des renseignements qu'à une investigation « journalistique ».

Guitar world - 2000

<http://www.guitarworld.com/lessons/artists/2000/0005.mushugga.html>

Disponible sur le site Internet du magazine, mais sans informations quant à son édition ni au journaliste.

Cette interview traite presque uniquement de la sonorité de guitare de *Meshuggah*. Un schéma de traitement du son y est inclus (reproduit et commenté en Appendices 1 - Sonorités de Guitare).

Necrozine - Mai 2000

<http://www.necrozine.com>

Il s'agit ici de questions variées par un certain Florent (dont le patronyme n'est pas mentionné) à Tomas Haake et Fredrick Thordendal à propos de la « lenteur » du groupe à produire ses albums, de leur producteur, leurs influences, etc.

Metalbite - 10 Août 2001

<http://www.metalbite.com/interviews/meshuggah.html>

Cette interview de Mårten Hagström par Chris « Zgred » présente tout d'abord la compilation *Rare Trax* puis des expériences de tournées du groupe.

Renegade - 14 Août 2001 - Plus d'adresse Internet disponible

Nouvelle interview de Mårten Hagström par Joe Florez pour la promotion de *Rare Trax*, prétexte à détailler les périodes et les expériences du groupes rassemblées dans la compilation.

Mtv.com - 8 Juin 2002

<http://www.mtv.com>

Cette chronique de l'album *Nothing* est mêlée à des passages d'interview par Jon Wiederhorn de Mårten Hagström qui parle ouvertement de leur maturité musicale, d'unité dans la composition et des thèmes abordés dans les chansons.

Discographie

Nous avons choisi de ne mentionner que les réalisations officielles de *Meshuggah*. Il n'est pas question ici de présenter des disques représentatifs de la musique métal, ni d'album précis des genre musicaux auxquels *Meshuggah* pourrait faire penser. En outre, il existe aussi des enregistrements pirates du groupe, mais impossibles à référencer, et à trouver « à l'aveuglette » sur Internet de par leur nature. Les informations concernant l'album solo de Fredrik Thordendal et des quelques disques d'autres groupes cités dans le texte sont notées en bas des pages correspondantes.

Les titres en italique correspondent à une chanson faisant l'objet d'une autre version dans une réalisation suivante, où ils sont alors notés en gras.

Meshuggah , “Psykisk Testbild”



1989 Garageland
Records

- | | |
|----------------------------------|--|
| 1. <i>Cadaverous Mastication</i> | Jens Kidman - Guitare, Voix |
| 2. <i>Sovereigns Morbidity</i> | Fredrik Thordendal - Guitare |
| 3. <i>The Dept. of Nature</i> | Niclas Lundgren - Batterie
Peter Nordin - Basse |

Durée: 20'

Contradictions Collapse



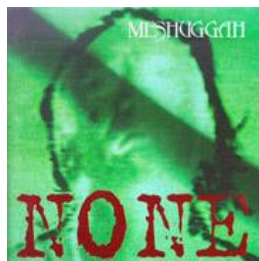
1991 Nuclear Blast
Records

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------|
| 1. <i>Paralyzing Ignorance</i> | Kidman - Guitare, Voix |
| 2. <i>Erroneous Manipulation</i> | Thordendal - Guitare, Voix |
| 3. <i>Abnegating Cecity</i> | Haake - Batterie, Choeurs |
| 4. <i>Internal Evidence</i> | Nordin - Batterie, Choeurs |
| 5. <i>Qualms of Reality</i> | |
| 6. <i>We'll Never See the Day</i> | |
| 7. <i>Greed</i> | |
| 8. <i>Choirs of Devastation</i> | |
| 9. Cadaverous Mastication | |

Durée: 57'

ASIN : B00007GUIM

None



1994 Nuclear Blast
Records

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| 1. <i>Humiliative</i> | Kidman - Voix |
| 2. <i>Sickening</i> | Thordendal - Guitare |
| 3. <i>Ritual</i> | Haake - Batterie |
| 4. <i>Gods of Rapture</i> | Mårten Hagström - Guitare |
| 5. <i>Aztec Two-Step</i> | Nordin - Basse, Choeurs |

Durée: 30'

ASIN: B000000H0U

Selfcaged



1995 Nuclear Blast
Records

1. *Vanished*
2. *Suffer in Truth*
3. *Inside What's Within Behind*
4. **Gods of Rapture** (concert)

Kidman - Voix
Thordendal - Guitare,
Synthétiseur
Haake - Batterie, Choeurs
Hagström - Guitare
Nordin - Basse

Durée: 21'

Destroy, Erase, Improve



1995 Nuclear Blast
Records

1. *Future Breed Machine*
2. *Beneath*
3. *Soul Burn*
4. *Transfixion*
5. **Vanished**
6. *Acrid Placidity*
7. **Inside What's Within Behind**
8. *Terminal Illusions*
9. **Suffer in Truth**
10. *Sublevels*

Kidman - Voix
Thordendal - Guitare,
Synthétiseur
Haake - Batterie, Choeurs
Hagström - Guitar
Nordin - Basse

Durée: 47'

ASIN: B000000H2N

True Human Design



1997 Nuclear Blast
Records

1. *Sane*
2. **Future Breed Machine**
(concert)
3. **Future Breed Machine**
(mayhem version)
4. **Futile Bread Machine**
(campfire version)

Kidman - Voix
Thordendal - Guitare et
Synthétiseur
Haake - Batterie, Voix
Hagström - Guitare
Gustaf Hielm - Basse

Durée: 36'

Remixes par DOT :

5. *Quant's Quantastical Quantasm*
6. *Friend's Breaking and Entering*

ASIN: B000000H2D

Une présentation du groupe et un clip de *Terminal Illusions* (*Destroy Erase Improve*) en page Multimédia.

Chaosphere



1998 Nuclear Blast
Records

1. *Concatenation*
2. New Millennium Cyanide
Christ ?
3. Corridor of Chameleons
4. Neurotica
5. The Mouth Licking What
You've Bled
6. **Sane**
7. The Exquisite Machinery of
Torture
8. Elastic

Kidman - Voix
Thordendal - Guitare,
Synthétiseur
Haake - Batterie
Hagström - Guitare
Hielm - Bass

Durée: 48'

ASIN: B00000F1U5

Rare Trax



2001 Nuclear Blast
Records

1. War
2. Cadaverous Mastication
3. Sovereignes Morbidity
4. The Dept. of Nature
5. By Emptyness Abducted
6. Don't Speak
7. **Abnegating Cecity**
8. **Internal Evidence**
9. **Concatenation**
10. Ayahusca Experience

Musiciens de *Psykisk*
Testbild, Destroy, Erase,
Improve et Chaosphere

Durée: 56'

ASIN: B00005B82Z

Compilation d'anciens titres, de version alternatives, contenant un montage vidéo et un clip de *New Millenium Cyanide Christ*.

Nothing



2002 Nuclear Blast
Records

1. Stengah
2. Rational Gaze
3. Perpetual Black Second
4. Closed Eye Visuals
5. Glints Collide
6. Organic Shadows
7. Straws Pulled At Random
8. Spasm
9. Nebulous
10. Obsidian

Kidman - Voix
Thordendal - Guitare, Basse
Haake - Batterie
Hagström - Guitare, Basse

Durée: 54'

ASIN: B000069ATO

Informations et paroles en page Multimédia.

Table des figures

Figure 1 : Chronologie de la musique métal d'Éric Lestrade, source http://www.multimania.com/ericlestrade/	14
Figure 2 : Positions simples des accords de puissance à trois cordes, et leur visualisation en tablature (notation rock courante) et en notation européenne.....	22
Figure 3 : Exemple visuel de déphasage contraint en deux notations.....	41
Figure 4 : Exemple visuel du déphasage de la caisse claire en deux notation.....	44
Figure 5 : Set de batterie de Tomas Haake pour l'enregistrement de <i>Chaosphere</i> , source Modern Drummer d'Octobre 1999, ISSN 0194-45333.....	51
Figure 6 : Mode demi-ton / ton (sur Sol dièse).....	61
Figure 7 : Mode altérée (sur Sol dièse).....	62

Table des photographies

Photo 1 : Marten Hagström en concert, « au-delà des mathématiques » (c) Olle Carlsson.....	43
Photo 2 : Tomas Haake à sa batterie, source http://www.cyberkaos.com	54
Photo 3 : Fredrik Thordendal (c) Olle Carlsson.....	63
Photo 4 : Kidman, Thordendal et Hagström en concert, source http://www.cyberkaos.com	75
Photo 5 : Jens Kidman déguisé (c) Olle Carlsson.....	77

Index des noms

- A**
AC/DC, 12
Aerosmith, 12
Anthrax, 13, 57
Artaud Antonin, 69
- B**
Bach Jean-Sébastien, 18
Beatles, 16
Bergstrand Daniel, 35, 37, 52
Black Sabbath, 12, 18
Brel Jacques, 18
Bruford Bill, 57, 120
Burroughs William S., 11, 69
Bush George W., 17
- C**
Calipash, 29
Cannibal Corpse, 25
Charta 77, 31
Clapton Eric, 12
Clawfinger, 31, 35
Colahuta Vinie, 40
Coleman Ornette, 29
Coltrane John, 28, 120
Cooper Alice, 12
Cradle of Filth, 25
Cream, 15
- D**
Dante, 56, 72
Darkane, 34
Dave Weckl, 40
Deep Purple, 26
Deftones, 117
Dillinger Escape Plane (The), 40, 127
Dimmu Borgir, 13, 42
Dolphy Eric, 29
Ducret Marc, 117
- E**
Eagles (The), 16
Elvis Presley, 77
Eno Brian, 27
- F**
Fantomas, 34
Fear Factory, 25, 69
- G**
Genesis, 40
- Glass Philip, 27, 40
Gojira, 42
Gong, 57, 120
Gore Tipper & Al, 17
Granström Torbjörn, 29
Gustafsson Peder, 29
- H**
Haake Johan, 120
Hendrix Jimi, 15
Hielm Gustaf, 31, 32, 34, 132
Holdsworth Allan, 57-60, 114, 119, 120, 127
Hypocrisy, 31
- I**
Incubus, 18
Inside Conflict, 25
Iommi Tony, 12
Iron Maiden, 13
- J**
Jones John Paul, 12
Judas Priest, 17
- K**
King Crimson, 40, 120
Kiss, 12, 15
Korn, 18
- L**
Led Zeppelin, 12, 16
Lindmark Jörgen, 29
Lundgren Niclas, 29, 131
Lundmark Örjan, 29
- M**
Machine Head, 31, 34, 35
Mats and Morgan, 31
Megadeath, 13
Messiaen Olivier, 61, 62
Metallica, 13, 29, 38, 39, 57, 71, 117
Metallien, 29
Morbid Angel, 42
Motörhead, 13
- N**
Nietzsche, 15
Nostromo, 40
- O**
Olofsson Roger, 29
Osbourne Ozzy, 18
- P**
Page Jimmy, 12
Parker Charlie, 26
Peter Nordin, 29, 31, 131, 132
Pink Floyd, 74
Plant Robert, 12
Pleymo, 18
Ponty Jean-Luc, 57, 120
Porcupine Tree, 117
- R**
Rammstein, 35
Reich Steve, 27
- S**
Samaël, 42
Schubert Franz, 15
Schumann Robert, 16
Sepultura, 40
Sjögren Johan, 29
Sjögren Per, 29
Slayer, 13, 33, 76, 78
Stanley Paul, 15
Steppenwolf, 11, 69
Strapping Young Lad, 57
- T**
Tool, 34, 35, 76
Type O Negative, 25
- U**
Ulrich Lars, 71
- V**
Van Beethoven Ludwig, 26
Van Halen Eddie, 12
- W**
Who (The), 15
Wiklund Janne, 29
Williams Tony, 57, 120
- Y**
Yardbirds, 12
- Z**
Zappa Franck, 17, 31, 40

Table des matières

Première partie Introduction à l'univers de Meshuggah

1.1 - Musique métal	10
1.11 - Histoire	11
1.12 - Idées	15
a) <u>Satanisme et Occultisme</u>	16
b) <u>Violence contre Puissance</u>	17
1.13 - Popularisation	18
1.2 - Sonorités particulières et composition par riff	18
1.21 - Percussions	20
1.22 - Guitare et basse. La distorsion	21
1.23 - Voix	24
1.24 - Riff	26
1.3 - Une formation au coeur de l'esthétique métal - Biographie	
1.31 - Umeå	28
1.32 - De Metallien à <i>Psyisk Testbild</i>	29
1.33 - Un premier album, <i>Contradictions Collapse</i>	29
1.34 - Vers <i>Destroy, Erase, Improve</i>	30
1.35 - En attendant <i>Chaosphere</i>	31
1.36 - <i>Chaosphere</i> , le bien nommé	32
1.37 - Médiatisation	33
1.38 - Une nouvelle et longue gestation	34
1.39 - <i>Nothing</i>	35

Deuxième partie Le « style Meshuggah », analyse

2.1 - Méthodes de composition et structures	37
2.2 - Riff et rythme	39
2.21 - Mise en abyme de la notion de riff : un déphasage contraint	39
2.22 - Au-delà des mathématiques	40

a) <u>Cycles, tempi et déphasage en tant que démarche naturelle</u>	43
b) <u>Corrélation de la caisse claire au riff</u>	44
c) <u>Variations et composition dans le riff</u>	45
d) <u>Mesures asymétriques et riffs « spéciaux »</u>	47
2.23 - Langage mélodico-harmonique	47
a) <u>Résurgences du système tonal et du Blues</u>	48
b) <u>Riff à une note et modes simples</u>	48
c) <u>Triton</u>	50
2.24 - Rôle de la batterie	51
a) <u>Cymbales</u>	52
b) <u>Toms</u>	54
2.3 - Ambiances et soli de guitare	55
2.31 - Influences	56
2.32 - Soli	58
a) <u>Contexte</u>	58
b) <u>Modes de jeu</u>	59
c) <u>Échelles</u>	61
d) <u>Structure</u>	62
2.33 - Ambiances	64
2.4 - Textes et chant	65
2.41 - Paroles	65
a) <u>Structure et place du texte</u>	66
b) <u>Vers l'abstraction</u>	67
c) <u>Entre <i>None</i> et <i>Nothing</i></u>	68
d) <u>Un vocabulaire très personnel</u>	68
e) <u>Idées et absence d'idées</u>	70
2.42 - Musique	71
a) <u>Crier un texte</u>	71
b) <u>Techniques occasionnelles de chant et de studio</u>	72
c) <u>Prononciation et placement rythmique</u>	73
2.5 - Expérimentations	73
2.6 - Concrétisation sur scène	75

Troisième partie Corpus d'étude

3.1 - « Soul Burn »	81
3.11 - Rythme et Structure	81
3.12 - Chant et Texte	85

3.13 - Soli	87
3.2 - « Sane »	89
3.21 - Rythme et Structure	89
3.22 - Chant et Texte	91
3.23 - Solo et Ambiances	93
3.3 - « Concatenation »	95
3.31 - Rythme et Structure	95
3.32 - Chant et Texte	98
3.33 - Solo et Ambiances	99
3.4 - « Spasm »	101
3.41 - Rythme et Structure	101
3.42 - Chant et Texte	104
3.43 - Solo et Ambiance	106
3.5 - « Closed Eye Visuals »	109
3.51 - Rythme et Structure	109
3.52 - Chant et Texte	113
3.53 - Solo et ambiances	114
Conclusion	116
Appendices	118
1 - Sonorités de Guitare	118
2 - Allan Holdsworth, extraits biographiques	119
Glossaire	121
Netographie et bibliographie commentées	125
Discographie	130
Table des figures	134
Table des photographies	134
Index des noms	135
Table des matières	136

