



**L'analyse des paramètres narrato-musicologiques
dans l'élaboration du récit phonographique
transgressif :
Le cas du metal extrême**

Mémoire

Méi-Ra St-Laurent

Maîtrise en musique - musicologie

Maître en musique (M. Mus.)

Québec, Canada

© Méi-Ra St-Laurent, 2013

Résumé

Le metal extrême, tiré du heavy metal, demeure souvent pointé du doigt en raison de la musique et des sujets transgressifs le caractérisant et qui, a priori, ne communiquent qu'une violence décousue. Or, ces dernières années, plusieurs musicologues se sont intéressés au potentiel de la narratologie pour l'analyse de la musique populaire; la chanson est alors considérée comme un véritable récit, où les musiciens transmettent leur propre vision du monde. Dans ce mémoire, je propose donc une analyse musicologique et narratologique de quatre chansons dites transgressives tirées du metal extrême, soit « Mad Architect » (Septicflesh), « Her Ghost in the Fog » (Cradle of Filth), « When the Joyful Dead are Dancing » (Unexpected) et « Puritania » (Dimmu Borgir). Ces analyses permettront donc de mieux comprendre la structure narrative et musicale interne, ainsi que les différents codes esthétiques régissant ce répertoire.

Summary

Extreme metal, derived from heavy metal, remains often singled out because of the music and subjects viewed as transgressive and which, a priori, communicate a disjointed violence. However, in recent years, several musicologists have been interested in the potential of narratology for the analysis of popular music; the song is then considered as a true narrative, where musicians communicate their own conception of the world. In this thesis, I propose to perform a musicological and narratological analysis of four songs known as transgressive and derived from extreme metal, namely “Mad Architect” (Septicflesh), “Her Ghost in the Fog” (Cradle of Filth) “When the Joyful Dead are Dancing” (Unexpect) and “Puritania” (Dimmu Borgir). These analyses will enable a better understanding of the internal musical structure and narrative, and the different aesthetic codes governing this repertoire.

Table des matières

Résumé.....	iii
Summary	v
Liste des exemples musicaux	ix
Liste des tableaux.....	xi
Liste des abréviations.....	xiii
Remerciements.....	xv
Avant-propos.....	xvii
1. Introduction.....	1
0.1 Présentation du sujet	1
0.2 État de la recherche	3
0.3 Problématique et objectifs.....	8
0.4 Cadre théorique.....	9
0.4.1 Le cadre théorique littéraire : La narratologie de Gérard Genette.....	10
0.4.2 Le cadre théorique musicologique : l'adaptation de la narratologie à la musique populaire par Lacasse	14
0.4.3 Le cadre théorique sociologique: Le concept de la transgression dans la musique metal	18
0.4.4 Le cadre théorique sémiologique	20
0.5. Méthodologie	21
0.5.1 Le corpus.....	21
0.5.2 Procédure.....	23
0.5.3 Contenu	24
Chapitre 1 : Les différences inhérentes entre le heavy metal et le metal extrême : le rôle des transgressions sonores et thématiques dans la construction du langage musical	25
1. Introduction.....	25
1.1 La mise en contexte socioculturelle	25
1.2 La formation d'un genre transgressif : 1 ^{er} période (1970-1978)	27
1.3 Le pop metal et la NWOBHM : la 2 ^e période (1979-1985)	30
1.4 Le courant fondamentaliste : la 3 ^e période (1986-1995).....	31
1.5 Le metal extrême : la 4 ^e période (1996-aujourd'hui)	33
1.5.1 La transgression sonore du metal extrême	36
1.5.2 La transgression thématique du metal extrême	42
1.6 Sommaire du chapitre 1.....	45
Chapitre 2 : Les mécanismes suscitant l'aliénation dans « Mad Architect » de Septicflesh	47
2. Introduction.....	47
2.1 L'analyse des paramètres abstraits.....	48
2.2 L'analyse des paramètres narrato-musicologiques.....	56
2.2.1 Le temps du récit.....	56
2.2.2 Le mode et la voix du récit.....	59
2.3. La place de l'aliénation dans le récit de « Mad Architect »	62
2.4 Sommaire de l'analyse « Mad Architect »	64
Chapitre 3 : Les mécanismes narratifs gothiques dans la chanson « Her Ghost in the Fog » de Cradle of Filth	65
3. Introduction.....	65
3.1 L'analyse des paramètres abstraits.....	67
3.2 L'analyse des paramètres narrato-musicologiques.....	73

3.2.1	Le temps du récit	74
3.2.2	Le mode et la voix du récit	78
3.3	« Her Ghost in the Fog »: Une fable gothique.....	84
3.4	Sommaire de l'analyse de « Her Ghost in the Fog »	86
Chapitre 4 : L'utilisation de l'humour noir et de la dérision dans « When the Joyful Dead are Dancing » de Unexpect.....		89
4.	Introduction	89
4.1	L'analyse des paramètres abstraits	90
4.2	L'analyse des paramètres narrato-musicologiques.....	96
4.2.1	Le temps du récit	97
4.2.2	Le mode et la voix du récit	100
4.3	Quand la mort devient esthétique : une comparaison entre les mondes de Tim Burton et de Unexpect.....	105
4.4	Sommaire de l'analyse « When the Joyful are Dancing ».....	107
Chapitre 5: La construction de la puissance et de l'oppression dans la chanson « Puritania » de Dimmu Borgir.....		109
5.	Introduction	109
5.1	L'analyse des paramètres abstraits	111
5.2	L'analyse des paramètres narrato-musicologiques.....	117
5.2.1	La voix et le mode du récit	117
5.2.2	Le temps du récit	124
5.3	La construction de la puissance et de l'oppression.....	126
5.4	Sommaire de l'analyse de « Puritania »	130
6.	Conclusion.....	133
Bibliographie		147
Médiagraphie.....		155
Annexes.....		159
Schéma segmental de « Mad Architect »		159
Grille analytique de « Mad Architect »		161
Schéma segmental de « Her Ghost in the Fog ».....		165
Grille analytique de « Her Ghost in the Fog ».....		169
Schéma segmental de « When the Joyful Dead are Dancing »		177
Grille analytique de « When the Joyful Dead are Dancing »		181
Schéma segmental de «Puritania»		185
Grille analytique de « Puritania ».....		187

Liste des exemples musicaux

Exemple 1: Gamme blues	28
Exemple 2: Mode phrygien.....	28
Exemple 3: Mode locrien.....	28
Exemple 4: Exemple de deux séquences employant l'harmonie médiantique.....	38
Exemple 5: Musème 1, introduction (00:00-00:09). Retranscription du piano et du clavecin	51
Exemple 6: Musème 1, var. 2, ritournelle (02:04). Réduction de l'orchestre	52
Exemple 7: Musème 2, var. 1, tremplin 1 (00:49). Réduction de l'orchestre	52
Exemple 8: Musème 2, var. 2, refrain 2 (01:40). Réduction de l'orchestre	53
Exemple 9: Musème 1, musème 2, musème 3, refrain 3 et coda (02:57-03:20). Réduction de l'orchestre.....	54
Exemple 10: Retranscription de la progression médiantique, introduction (00:05-00:18) .	68
Exemple 11: Musème 1, var. 1, introduction (00:20). Réduction clavier	69
Exemple 12: Musème 3, couplets C et C' (01:38, 04:26). Réduction de la voix de soprano et du clavier.....	70
Exemple 13: Musème 8, 2 ^e section de la coda (06:00) Retranscription du piano et de la guitare.....	70
Exemple 14: Musème 2, couplet B (01:05). Réduction de la guitare et du clavier.....	71
Exemple 15: Musème 7, couplet B' (03:50). Retranscription de la basse.....	71
Exemple 16: Musème 5, 1 ^{ère} section du pont (02:31). Retranscription de la guitare	72
Exemple 17: Musème 6, 2 ^e section du pont 2 (03:01). Retranscription de la guitare,	72
Exemple 18: Musème 4, refrain 1 (02:01). Retranscription de la ligne vocale féminine et de la guitare.....	73
Exemple 19: Musème 1, couplets A et D (00:03, 00:55). Retranscription du clavier.....	93
Exemple 20: Musème 2, couplet B (00:20). Retranscription de la voix masculine	94
Exemple 21: Musème 3, couplet E et ritournelle 1 (01:30-01:48). Retranscription du clavier	95
Exemple 22: Musème 3, var. 2, pont 1 (02:16). Réduction du violon et du clavier.....	95
Exemple 23: Musème 4, ritournelle 2, couplet E', ritournelle 3 (02:36, 02:59, 03:14). Retranscription du clavier	95
Exemple 24: Musème 5, pont 3 (00:44). Retranscription du clavier	96
Exemple 25: Retranscription de la ligne mélodique féminine, couplet B (00:28).....	101
Exemple 26: Retranscription de la ligne vocale masculine et du clavier, pont 3 (00:00-00:15)	104
Exemple 27: Musème 1, introduction (00:05). Réduction de la batterie.....	112
Exemple 28: Musème 1, var. 2, couplet A (00:57). Réduction de la batterie et de l'orchestre	112
Exemple 29: Musème 2, couplet A (00:18). Réduction de la batterie et du clavier.....	112
Exemple 30: Musème 3, couplets B et B' (01:13, 02:13). Réduction orchestrale.....	113

Liste des tableaux

Tableau 1: Grille de perception des fréquences	115
Tableau 2: Équivalence textuelles en lien avec les sections et les protagonistes	118

Liste des abréviations

ca.	à peu près (circa)
p. ex.	par exemple
prog. harmo.	progression harmonique
v.	vers
prota.	protagoniste
var.	variation

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au support de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance. Je tiens d'abord à remercier tout spécialement mon directeur de mémoire, Serge Lacasse pour ses conseils avisés, qui m'ont guidée dans ma réflexion. Je désire aussi remercier Gérald Côté pour m'avoir encouragée tout au long de ma rédaction. Je voudrais également exprimer ma gratitude à mes amis et collègues, qui m'ont apporté leur support moral et intellectuel tout au long de ma démarche. Un grand merci à Julien Simard pour m'avoir encouragée à me dépasser jour après jour et à ma mère pour son oreille attentive tout au long de mon processus de réflexion.

Avant-propos

Mon intérêt pour la narratologie s'est développé en janvier 2011 à la suite d'un séminaire en analyse de la musique populaire donné par Serge Lacasse. C'est d'ailleurs dans le cadre de ce cours que j'ai exécuté une première analyse narratologique de la chanson « Puritania », dont la version finale apparaît dans le chapitre 5 de ce présent mémoire. Une autre version de cette analyse, dont je suis l'auteur principal, est sous presse présentement et paraîtra au cours de l'année 2013 dans l'ouvrage collectif *Chant pensé, chant vécu, temps chanté: Formes, usages et représentations des pratiques vocales*, sous la direction de Nicolas Bénard et Charlotte Poulet, aux éditions Camion Blanc. L'autorisation des directeurs de la publication a été donnée pour la reproduction partielle du texte dans le présent mémoire. En effet, puisque l'ouvrage à paraître est avant tout sociologique et historique, l'analyse musicologique qui fait l'objet du chapitre 5 de ce mémoire a été allégée au profit d'une analyse sociohistorique plus approfondie. Plus spécifiquement, les exemples musicaux n'apparaissent pas dans le chapitre de l'ouvrage collectif, et la dernière portion du chapitre à paraître, qui comporte une section retraçant la notion de l'apocalypse à travers l'histoire, a été reprise en partie dans le présent mémoire et figure dans la conclusion. De plus, une version allégée de la grille analytique de la chanson « Puritania » (dont une version plus détaillée est présente dans l'annexe du mémoire) paraîtra également dans l'ouvrage collectif. Enfin, le titre exact du chapitre sous presse est « La construction de la puissance et de l'oppression dans la chanson 'Puritania' de Dimmu Borgir ».

1. Introduction

0.1 Présentation du sujet

De tous les courants de musique populaire, le metal¹ semble être le moins connu et le plus mésestimé. Comme le souligne le sociologue Fabien Hein, depuis son avènement dans les années 1970, le heavy metal est souvent qualifié par les médias ou par différents groupes politisés² de musique machiste, menant à la violence gratuite, et qui encouragerait le satanisme ou les pratiques néo-nazies (Hein 2003, 178-189). Toutefois, pour Robert Walser, qui est le premier musicologue à s'être intéressé au heavy metal, ce genre musical serait plutôt le fruit d'un dialogue culturel, puisqu'il intègre les usages de la musique savante occidentale (plus spécifiquement de la musique baroque) et ceux du blues, dans le but de créer un équilibre entre la liberté musicale des solos et le contrôle des riffs (Walser 1993).

Depuis son avènement au début des années 1970, le heavy metal n'a cessé de se développer et de se fragmenter en plusieurs courants et styles³. Plus spécifiquement, au cours des années 1990, le metal extrême, un courant très lourd, aux thématiques violentes, occupe de plus en plus de place sur la scène metal et remplace graduellement le heavy metal traditionnel, dont il s'éloigne sur le plan sonore et textuel. Toutefois, pour le littéraire Ronald Bogue, le metal extrême représente une véritable « déterritorialisation⁴ des conventions musicales ». Plus spécifiquement, il explique que ce genre tend à éliminer toute forme de dialogue

¹ Dans le cadre de ce mémoire, le terme « metal » (sans accent sur le *e*) est utilisé pour désigner l'ensemble des styles découlant du heavy metal, qui apparaît dans les années 1970 (Hein 2003, 9).

² Pendant les années 1980, le groupe Parent's Musical Resource Center (PMRC) a vu le jour dans le but d'informer les parents sur les prétendus méfaits de la musique metal sur leur enfant. L'organisme avançait, entre autres, que cette musique pouvait pousser au suicide et au meurtre, en raison des paroles au contenu violent et de sa sonorité agressive (Walser 1993, 137-146).

³ Dans son ouvrage *Hard rock, heavy metal, metal : histoire, cultures et pratiquants*, le sociologue Fabien Hein (2003) a répertorié une cinquantaine de styles de metal.

⁴ Pour Bogue, les concepts de reterritorialisation et de déterritorialisation, qu'il emprunte à Deleuze et Guattari (1972), s'expliquent comme suit : « [...] music's reterritorialisation of sound is largely a recording of sound in terms of itself, that is, in terms of formal systems such as those of traditional harmony and counterpoint in Western tonal music. Yet human music is not simply a collection of deterritorialized refrains, for it is also a deterritorialising force that interact with non-musical rhythmic patterns and provides them with sonic analogues within musical works (Bogue 2004, 96).

propre à la musique populaire et à la musique classique : les mélodies et les progressions harmoniques demeurent peu élaborées, la texture rythmique est très rapide, dense et présente peu de variations et finalement, la voix transformée en grognement mi-humain n'a pour fonction que de renforcer certains accents rythmiques (Bogue 2004, 101-107). De plus, sur le plan textuel, Bogue ajoute: « ... the lyrics [...] seldom offer plots or stories for their main purpose is to evoke emotions, moods, attitudes through expressions of anti-social desire » (Bogue 2004, 107). Enfin, il mentionne que les relations texte-musique demeurent très faibles et, à ce propos, il ajoute : « It is clear, then, that there is no inherent relation between the music and the lyrics, that the manifest continuities in musical practices across the subgenres do not have equally consistent continuities in the handling of the lyrics » (Bogue 2004, 108).

Pourtant, comme l'explique le sociologue Keith Kahn-Harris, même si le metal extrême peut sembler non musical pour les néophytes, ce sous-genre est basé sur une grande complexité des paramètres musicaux et textuels, qui participent à l'élaboration d'un dialogue spécifique. Il avance également que le metal extrême, dans un acte de transgression, repousse les limites des éléments constitutifs de la musique savante occidentale (p. ex mélodie, harmonie, rythme, voix) et donc du heavy metal (Kahn-Harris 2007, 30-31). Ainsi, une analyse du metal extrême, pour mieux en comprendre la structure et en déterminer le discours, doit prendre en compte son vocabulaire musical et textuel différent du metal extrême, tout en le mettant en relation avec cette volonté de transgression.

Ces dernières années, quelques musicologues (Lacasse 2006, Sibilla 2003, Nicholls 2007, Neal 2007) se sont intéressés de plus près à l'utilisation des concepts issus de la narratologie, une discipline qui étudie la structure du récit dans les textes littéraires, pour les appliquer à l'analyse de la musique populaire. En effet, les musicologues prônant cette approche proposent de concevoir la chanson comme un véritable récit, où le musicien en est le narrateur, partageant sa propre vision du monde à travers la musique et les paroles (Sibilla 2003). Or, cette notion de récit

devient particulièrement importante dans la musique metal, puisque contrairement à ce qu'avance Bogue, on y retrouve souvent de nombreux personnages qui racontent leur histoire. Qui plus est, ces histoires se déroulent souvent dans des univers fantastiques et sont supportées par un langage musical très varié. Comme le spécifie l'éthicien Niall Scott : « One of the strongest features of the metal scene and community is that it is a realm of performing storytellers and listeners. Ronnie James Dio's⁵ works or for example the genres of Viking Metal, amongst many others, are fine examples of the storytelling tradition in metal » (Scott 2011, 113).

Une analyse narratologique de la musique metal, qui examinerait la structure du récit, jointe à une étude musicologique, permettrait donc, en principe de mieux comprendre ce courant musical spécifique. Aussi, dans le cadre de ce mémoire, j'analyserai quatre chansons metal tirées de trois différents styles (black metal, death metal et metal d'avant-garde), en me basant à la fois sur les outils de la musicologie populaire, ainsi que sur ceux de l'analyse narratologique. L'utilisation de ces deux méthodes me permettra de rendre compte plus exactement des différents éléments constitutifs de ce répertoire.

0.2 État de la recherche

Depuis la fin des années 1980, la musique populaire est largement abordée par les musicologues. En effet, ceux-ci prennent maintenant en considération ses caractéristiques plus spécifiques, telles que le rôle de la technologie dans l'enregistrement, ainsi que l'importance du timbre et des inflexions vocales dans la communication des émotions (McClary-Walser 2000; Middleton 1990; Moore 1993, 2012; Tagg 2000; Frith 1996). Pourtant, la musique metal demeure, même aujourd'hui, très peu abordée par les musicologues, qui en grande majorité, ne semblent pas prendre ce genre au sérieux et ne pas en percevoir la complexité

⁵ Ronnie James Dio (1942-2010) est connu, entre autres, pour avoir été le chanteur de Black Sabbath entre 1979 et 1982. Il demeure une figure importante de la scène metal internationale en raison de sa voix très distinctive (Prato 2013).

stylistique (Walser 1993, 20-24; Cope 2010, 2)⁶. Quelques articles et ouvrages traitant du sujet méritent toutefois une attention accrue.

En 1993, Robert Walser publie la première monographie musicologique dédiée entièrement à la musique heavy metal : *Running with the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal*. Avec cet ouvrage, l'auteur situe la musique, les textes et les pratiques liées à la musique heavy metal dans le contexte des luttes politiques et culturelles de la société américaine (Walser 1993, xiii)⁷. En 2010, un nouvel ouvrage musicologique d'envergure sur la musique metal est publié par Andrew L. Cope. Dans cette nouvelle monographie, l'auteur démontre que le groupe Black Sabbath, de par sa spécificité musicale et idéologique, est à l'origine de l'avènement du heavy metal, et qu'il demeure une source d'influence majeure pour les groupes de musique metal actuels⁸ (Cope 2010).

Il existe également quelques travaux universitaires sur la musique metal, dont la thèse de doctorat de Esa Lilja (2004), où celui-ci s'intéresse à la structure des accords dans le heavy metal. Il traite aussi de l'importance d'une analyse théorique rigoureuse du heavy metal, qui, selon lui, devrait être à la base de toute analyse sociologique ou culturelle⁹. Enfin, à cette brève liste, il convient d'ajouter les deux articles publiés par Jonathan Pieslak (2007; 2008). Ainsi, dans « Re-Casting Metal » (2007), Pieslak s'intéresse plus spécifiquement aux structures rythmiques

⁶ Au début des années 1990, les sociologues sont parmi les premiers universitaires à s'intéresser à la musique metal. Voir par exemple Gross (1990), Weinstein (1991), Breen (1991), Hind (1992).

⁷ Walser traite plus spécifiquement de la sonorité du heavy metal en tant que discours construit selon ses propres codes (chapitre 2), il effectue plusieurs rapprochements musicaux et idéologiques entre la musique classique et la musique heavy metal, partitions à l'appui (chapitre 3) et il se penche sur les aspects esthétiques (mise en scène théâtrale, androgynie marquée) et idéologiques (horreur, mysticisme, fantastique) liés au heavy metal (chapitre 4-5) (Walser 1993).

⁸ Cope s'intéresse aux différences de syntaxe musicale entre la musique de Black Sabbath et de Led Zeppelin, ainsi qu'à leurs particularités esthétiques, en établissant plusieurs parallèles avec l'ouvrage de Robert Walser (chapitre 2-3). Enfin, il souligne la manière dont les groupes metal du début du 21^e siècle (2000-2010) ont conservé ou modifié certains éléments musicaux et esthétiques propres à la musique de Black Sabbath (chapitres 4 et 5) (Cope 2010).

⁹ Lilja s'intéresse, entre autres, aux principales notions acoustiques liées à ce genre, aux constructions typiques des accords, des gammes et des modes propres au heavy metal, provenant à la fois de la musique blues et de la musique classique (Lilja 2004).

et métriques complexes du groupe de metal d'avant-garde Meshuggah¹⁰. Dans le second article, Pieslak effectue une analyse poético-musicale de la chanson « Hey Daddy » du groupe Korn (1999). Cette analyse a pour objectif de mieux comprendre l'idéologie du nu-metal¹¹ (dont ce groupe est issu) et de saisir l'appartenance identitaire des amateurs à ce style. En outre, l'auteur aborde très succinctement la question narrative dans la chanson à l'étude, en identifiant le narrateur, ainsi que quelques éléments de son récit (Pieslak 2008, 40-41).

Quant à la discipline de la narratologie, bien qu'aucun ouvrage musicologique n'en fasse spécifiquement mention en tant que méthode analytique¹², il existe quelques articles pertinents qui s'y intéressent en profondeur. En premier lieu, David Nicholls (2007) explique que la musique doit être considérée comme une section à part entière du discours narratif, puisqu'elle est en mesure de fournir des significations extramusicales, et ce, grâce à l'association d'objets ou de concepts (Nicholls 2007, 300). Gianni Sibilla, quant à lui, s'intéresse à la narrativité dans la musique du rappeur Eminem (2003). En effet, l'auteur explique que l'utilisation de la narrativité dans la musique populaire permettrait de mieux comprendre de quelle manière cette musique est vécue collectivement et peut être comprise comme le partage d'un message. De plus, Sibilla met l'accent sur le rôle social de la narration, en considérant le musicien comme un narrateur, qui transmet, à travers les chansons, sa propre vision du monde. Il met aussi en contexte la théorie narratologique avec la chanson « Without Me » de Eminem (2002), en se basant sur les éléments contextuels, textuels, paratextuels, intertextuels, intermédiaires et

¹⁰ Le metal d'avant-garde est reconnu pour sa grande complexité rythmique, métrique et formelle (Pieslak 2008, 46-47). Par exemple, Pieslak explique que dans la chanson « Rational Gaze » de Meshuggah (*Nothing*, 2002), on retrouve une métrique changeante passant de 25/16 à 26/16, le tout superposé à la batterie par un rythme en 4/4 (Pieslak 2007, 220).

¹¹ Souvent qualifié de metal « commercial », le nu-metal se caractérise par l'utilisation de voix « rappée » jointe à des boucles d'échantillonnages et met l'accent sur la recherche sonore, ainsi que sur l'utilisation de différents timbres (Pieslak 2008, 36-37).

¹² Les principaux ouvrages musicologiques, tels que celui de Middleton (1990), de Moore (1992) ou de Frith (1996), expliquent l'importance de prendre en considération les paroles dans leur contexte musical, mais aucun ne fait mention spécifiquement de l'utilisation d'une analyse narratologique appliquée à la musique populaire.

macronarratifs de cette chanson¹³ (Sibilla 2003). La narrativité dans la musique country a également été abordée par Jocelyn R. Neal (2007), qui s'intéresse plus spécifiquement au paradigme narratif du changement temporel (time-shift paradigm). En effet, Neal a relevé ce paradigme dans plusieurs chansons du répertoire country, dont plus spécialement « Long Time Gone » des Dixie Chicks (2000). Ce paradigme est construit d'après la combinaison des structures poétiques, formelles et harmoniques qui influencent la compréhension de la segmentation temporelle de l'histoire et de la narration (Neal 2007)¹⁴.

De plus, Serge Lacasse (2006) s'intéresse aussi à la narrativité dans la musique d'Eminem en démontrant comment « la technologie contribue à mettre en forme et à actualiser le récit ». De plus, l'auteur fournit une revue de documentation détaillée sur la narratologie en musique, tout en expliquant les principales notions et concepts en lien avec la narrativité dans la musique populaire (j'y reviendrai plus loin). Puis, il propose une analyse narratologique de la chanson « Stan » de Eminem (2000) en adaptant les concepts du littéraire Gérard Genette (le temps, le mode et la voix) à son objet d'étude (Lacasse 2006). Enfin, il convient de mentionner la thèse de doctorat du sociologue Cyril Brizard (2011), qui reprend plusieurs concepts de Lacasse. Plus spécifiquement, Brizard s'intéresse à la dimension narrative de la musique du groupe finlandais de metal symphonique Nightwish, mais en mettant l'accent sur les paroles.

Comme le démontre cet état de la recherche, on s'aperçoit, d'une part, qu'il existe peu de sources traitant du metal dans le champ de la musicologie de la

¹³ Sibilla explique que les éléments contextuels se réfèrent au contexte spécifique en lien avec le texte d'une chanson, les éléments textuels sont en lien avec les caractéristiques narratives du langage du chanteur, les éléments paratextuels désignent la mise en scène du vidéoclip en lien avec le texte, l'intertextualité symbolise la relation entre le texte de la chanson et les autres textes du même artiste ou de différents médias, l'intermédiativité représente la manière dont le texte est interprété dans les différents types de médias (radio, télévision, internet), et enfin le niveau macronarratif traite de l'influence d'une chanson dans la carrière d'un artiste (Sibilla 2003, 847).

¹⁴ Plus spécifiquement, l'auteur explique que la principale thématique abordée dans le répertoire country est en lien avec le cycle de la vie (naissance, croissance, mort, vie après la mort) et que les structures narratives, formelles et musicales de ces chansons reflètent bien ce passage du temps (Neal 2007, 48).

musique populaire. D'autre part, on constate que la narratologie est encore peu utilisée en tant que méthode d'analyse de la musique populaire, mais qu'elle constitue un outil très pertinent, puisqu'elle permet une meilleure compréhension des mécanismes soutenant un récit. Toutefois, seul l'article de Lacasse propose un cadre théorique détaillé (qui sera étudié plus loin) et applicable à la musique metal. En effet, même si Pieslak emprunte brièvement certains concepts narratologiques, ils ne sont pas centraux à son analyse, pas plus qu'ils ne sont définis ou renvoyés à un cadre méthodologique particulier. Le texte de Sibilla, quant à lui, offre plusieurs pistes intéressantes, mais son analyse est davantage axée sur les études culturelles et offre peu d'outils analytiques sur la musique elle-même.

Il faut aussi noter que l'analyse de Neal, bien qu'elle soit particulièrement intéressante sur le plan musicologique, n'est pas applicable à la musique metal, puisque l'auteur se concentre sur un paradigme narratif très spécifique à la musique country. Quant à Brizard, il soulève un point fondamental dans l'analyse du récit de la musique, puisqu'il explique que souvent la musique demeure « [...] trop imprécise, car insuffisamment narrative, pour être correctement identifiée ». Il ajoute : « Alors que l'on comprend plus aisément qu'un texte puisse faire référence aux images qu'il décrit, la musique ne semble rien dire, ou si peu » (Brizard 2011, 222; 223). D'ailleurs, Nicholls soulève un questionnement similaire lorsqu'il avance que certaines chansons ne présentent pas toujours les mêmes degrés de narrativité. Pour pallier ce problème, Nicholls propose de séparer les chansons en cinq catégories; la première comprend des chansons qui ont un potentiel narratif limité, les paroles ne relatant pas de récit spécifique (p. ex. « Love Me Do » des Beatles), tandis que la dernière renferme les chansons qui comportent un discours narratif complexe, puisque la narration est présente tant sur les plans de la parole, de la musique, de la prose, que de l'art graphique du livret (p. ex. *The Lamb Lies Down on Broadway* de Genesis) (Nicholls 2007, 301).

0.3 Problématique et objectifs

Depuis l'avènement du heavy metal dans les années 1970, ce genre continue toujours autant à fasciner qu'à révolter. Aujourd'hui, plus de 50 styles de metal se sont développés, faisant appel autant à des sonorités classiques (p. ex. Therion, Nightwish) qu'à des percussions sud-américaines (p. ex. Sepultura) (Hein 2003). En outre, la musique metal est devenue davantage qu'un simple genre musical contestataire; elle est devenue l'expression de toute une scène musicale, tant locale, régionale qu'internationale, et vit, comme l'explique l'historien Nicolas Bénard, un véritable « désenchantement face à un monde subverti par la globalisation et l'uniformisation » (Bénard 2009, 68). Ainsi, les thèmes principaux abordés par les groupes de musique metal (p. ex. le paganisme, la guerre, l'imaginaire fantastique, la mythologie, la mort) doivent être compris comme l'expression du « rejet d'une société jugée superficielle, une société qui ne répond plus à certaines questions fondamentales » (Bénard 2009, 67).

Jusqu'à maintenant, les principales analyses musicologiques du metal ont porté sur les constituantes musicales spécifiques (instruments utilisés, organisations des éléments musicaux), ainsi que sur les aspects esthétiques et idéologiques de ce genre. D'autre part, les autres analyses existantes, surtout celles issues de la sociologie, s'attardent principalement aux éléments sociaux structurant le metal, et analysent d'abord les paroles et très brièvement la musique en elle-même (Weinstein 1991, Walzer 2007, Kahn-Harris 2003; Bayer 2009). Ce faisant, ils traitent, bien involontairement, la chanson metal comme un objet littéraire. Pourtant, comme le musicologue Simon Frith l'explique : « a song doesn't exist to convey the meaning of the words; rather, the words exist to convey the meaning of the song » (Frith 1996, 166). Une meilleure compréhension de la musique metal, en prenant en compte l'élaboration du récit mis en musique, pourrait donc nous permettre de mieux comprendre la teneur des messages potentiellement transmis dans la musique metal.

À la lumière de ce qui précède, le présent travail vise à répondre aux questions générales suivantes : dans quelle mesure les outils narratologiques sont-ils efficaces pour rendre compte des multiples facettes de la musique metal? Comment ces outils narratologiques peuvent-ils aider à cerner la construction musicale du metal et donner un regard nouveau à ce répertoire? Dans cette optique, les objectifs spécifiques de ce mémoire sont les suivants :

- 1) révéler les mécanismes du récit et leur fonctionnement dans la musique metal;
- 2) définir de quelle manière, à travers leurs chansons, les musiciens metal communiquent leur propre vision du monde;
- 3) démystifier ce courant pour les non-connaisseurs, en démontrant qu'il est structuré musicalement et narrativement, et ce, de manière cohérente avec l'idéologie et l'esthétique lui étant propres.

0.4 Cadre théorique

Comme démontré précédemment, peu de cadres théoriques existent en ce qui a trait à l'analyse de la musique populaire sous l'angle de la narratologie. Cela peut s'expliquer principalement par le fait que cette discipline relève des études littéraires et qu'elle soit destinée à l'analyse d'ouvrages littéraires ou poétiques. En outre, les littéraires spécialisés en narratologie, tels que Roland Barthes (1968) ou Gérard Genette (2007), n'ont démontré que peu d'intérêt pour les textes des chansons populaires, la trouvant peu adaptée à leur objet d'étude, comme le résume Nicholls :

On the face of it, narrativity and popular music are not the most obvious of bedfellows: narrativity is theoretically a feature common to all activities involving the representation of events in time, but it is almost invariably encountered in the context of storytelling. Popular music, on the other hand, tends to manifest itself in three- to four-minute songs, often intended as dance accompaniments, which describe essentially static—rather than kinetic—cameos, vignettes, or states of mind (Nicholls 2007, 97).

Par ailleurs, le peu de sources en musicologie populaire en lien avec la narratologie rend également compte du faible intérêt des musicologues pour cet outil

méthodologique. Cela s'explique aisément par le fait qu'en musicologie populaire, l'étude du texte seul est une pratique peu estimée, qui ne rend pas justice à la chanson dans sa totalité (Middleton 2000, 7)¹⁵. Néanmoins, comme l'a démontré Lacasse, ces outils peuvent s'avérer très efficaces pour mieux comprendre ce répertoire s'ils sont joints à des paramètres analytiques spécifiques à la musique populaire.

Mon cadre théorique recoupera donc quatre principaux axes : les études littéraires, avec la méthodologie de la narratologie; la musicologie, avec l'adaptation des principes de la narratologie et des outils analytiques à la musique populaire; la sociologie, avec la notion de transgression et son application à la musique metal; la sémiologie, faisant référence aux émotions et sentiments générés par la musique.

0.4.1 Le cadre théorique littéraire : La narratologie de Gérard Genette

En 1972 et en 1983, le théoricien littéraire Gérard Genette (né en 1930) écrit deux ouvrages, soit *Le discours du récit* et *Le nouveau discours du récit*, qui contribueront de manières significatives au développement de la narratologie. En effet, Genette y élabore une série de concepts approfondissant l'analyse d'ouvrages littéraires, qui seront d'ailleurs adaptés à d'autres pratiques artistiques, dont le cinéma et la musique populaire.

Dans ces ouvrages, Genette s'intéresse principalement aux différentes relations qu'entretient le récit avec l'histoire et la narration. Ainsi, « l'histoire » se décrit comme une suite d'événements et d'actions situées dans un cadre spatio-temporel,

¹⁵ Ces dernières années, plusieurs musicologues de la musique savante (p. ex. Jean-Jacques Nattiez, 1990 et Carolyn Abbate 1991) se sont grandement intéressés à la question narrative. En effet, en prenant comme point de départ la musique instrumentale classique (excluant la musique vocale et la musique à programme), ils se sont demandé si ce médium pouvait transmettre clairement des concepts et des idées. Enfin, ils ont statué que la musique instrumentale (même dans le cas de la musique à programme) ne peut être en aucun cas narrative, puisqu'elle est seulement en mesure d'éveiller ou de suggérer des émotions, des concepts ou des idées, sans les transmettre clairement (Nattiez 1990, 72-73).

la « narration » fait référence à la manière dont les éléments de l'histoire seront organisés et rapportés par un narrateur, tandis que le « récit » est le résultat entre la fusion de l'histoire et de la narration, tout en représentant la version de l'histoire racontée par le narrateur (Genette 2007, 15). Genette fait également référence au terme « diégèse »¹⁶, désignant l'univers d'une œuvre, qui englobe les événements, les personnages et les lieux qui la caractérisent (2007, 18). En outre, l'ouvrage de Genette est centré sur trois aspects du récit : le temps du récit, le mode du récit et la voix du récit, qui seront définis ci-dessous (2007, 17-19).

0.4.1.1 *Le temps du récit*

Dans un récit, la dimension du temps couvre trois aspects primordiaux : l'ordre, la durée et la fréquence. En effet, une analyse du temps du récit permettra de définir le lien entre l'ordre temporel de la succession des éléments dans une histoire et leur disposition spatio-temporelle dans le récit. Plus spécifiquement, le narrateur, selon le récit qu'il racontera, peut décider d'inverser l'ordre des événements ou de revenir sur certains autres, pour les mettre en relief (2007, 59-73)¹⁷. Le temps du récit permet également de mesurer le rapport entre la durée variable des événements dans une histoire et leur « pseudo-durée » dans le récit. En effet, la narration d'événements d'une histoire, qui se déroulent dans un laps plus ou moins grand, ne sera pas proportionnellement égale à celle du récit ; le narrateur peut décider de résumer plusieurs années en un seul paragraphe, tout comme il peut rapporter une conversation, qui s'échelonne sur plusieurs pages (2007, 83)¹⁸. Enfin, le dernier aspect en lien avec le temps du récit est la fréquence, qui traite de la relation de

¹⁶ Le terme diégèse comporte également une autre signification. En effet, les philosophes de la Grèce antique utilisaient le terme *diegesis* pour faire référence à des événements racontés à l'aide de l'écrit ou de la parole. À l'inverse, le terme *mimesis* se rapporte à des événements mimés (Genette 2007, 18).

¹⁷ Toutes les formes de discordances temporelles venant rompre l'ordre de succession des événements de l'histoire et ceux du récit sont désignées sous l'appellation d'*anachronies* et se présentent sous deux formes : la prolepse et l'analepse. Ainsi, la prolepse introduit une anticipation narrative d'un événement en faisant allusion à l'avenir, tandis que l'analepse, plus fréquente, permet de revenir sur des événements passés (2007, 59-73).

¹⁸ Plusieurs variations de vitesse peuvent donc être introduites dans un récit (pause descriptive, scène dialoguée, récit sommaire, ellipse), mais ces variations ne peuvent que rapporter fictivement les propos, sans pour autant exprimer leur durée véritable (2007, 83).

répétition entre le récit et l'histoire, où certains événements jugés semblables seront regroupés et mentionnés une seule fois (le récit itératif), tandis que certains autres seront répétés afin d'être mis en valeurs (le récit répétitif) (2007, 115).

0.4.1.2 *Le mode du récit*

La deuxième catégorie en lien avec le récit traite des différents points de vue narratifs et de la manière dont l'information est représentée. En premier lieu, afin que l'information narrative soit bien transmise, deux notions sont essentielles, soit celle de la distance narrative et celle de la perspective narrative. Plus spécifiquement, la distance narrative est introduite lorsque le narrateur met en mots un récit d'événements non verbaux. De plus, comme le narrateur n'est ici qu'un intermédiaire rapportant la phrase d'un protagoniste d'une manière plus ou moins directe, on ne parlera pas de récit, mais de discours rapporté, narrativisé ou transposé (2007, 174-178)¹⁹.

Dans un deuxième temps, la perspective relève du choix du point de vue narratif qui sera privilégié. Ces points de vue vont nécessairement varier tout au long du récit et peuvent être compris comme des changements de focalisation. Ainsi, Genette relève trois principaux changements de focalisation, qui modifient le niveau de perception du récit : la focalisation « 0 » ou omnisciente (l'histoire est bâtie sur ce que le narrateur décide de révéler ou non), la focalisation interne (le narrateur porte son attention sur le point de vue du personnage), et la focalisation externe (le narrateur demeure objectif par rapport au point de vue du personnage ou révèle moins d'information que le personnage n'en sait réellement) (2007, 190-196).

¹⁹ Plus spécifiquement, le discours rapporté est celui offrant la proximité la plus grande du personnage avec le lecteur, puisque c'est à ce niveau que le personnage est le plus libre de l'emprise narrative. En effet, le discours rapporté occupe l'avant-scène et peut s'apparenter à un monologue intérieur, dans lequel le personnage se présente lui-même, et où le narrateur semble absent. Le discours narrativisé, quant à lui, est celui qui impose la plus grande distance narrative, car le narrateur s'adresse directement au lecteur sans passer par le personnage (2007, 174-178).

0.4.1.3 La voix du récit

Enfin, Genette s'intéresse aux différents rôles que peut jouer la voix dans le récit. En effet, elle peut se référer à celle de l'instance narrative, mais aussi celle des personnages, relatant les événements dont ils sont témoins externes ou auxquels ils prennent part activement. Afin de bien comprendre le rôle de la voix, Genette s'intéresse, entre autres, au temps de la narration²⁰, aux niveaux narratifs et aux relations narratives. Plus spécifiquement, Genette explique que si on peut raconter une histoire en omettant le lieu où elle se déroule, le narrateur doit obligatoirement se situer dans le temps par rapport à l'histoire racontée (2007, 224-225)²¹.

Dans un deuxième temps, il importe de prendre en considération les différences de niveaux diégétiques adoptées par l'instance narrative. En effet, comme l'explique Genette, le narrateur n'est généralement pas situé dans le même univers que celui des personnages de l'histoire qu'il raconte (2007, 237). Ainsi, Genette définit trois différents niveaux diégétiques : le niveau extradiégétique (qui correspond à l'univers externe où se « situe » le narrateur), le niveau intradiégétique (qui comprend les personnages et les événements de l'histoire racontée par le narrateur), et enfin le niveau métadiégétique (qui survient lorsqu'un personnage prend la parole pour raconter un nouveau récit, lequel s'emboîte dans celui du narrateur). Le passage d'un niveau narratif à un autre est possible uniquement par le biais de la narration, puisqu'elle est en mesure de faire le pont entre les autres niveaux narratifs (2007, 237)²². Genette s'attarde ensuite aux deux différents types de relations entre le narrateur et le personnage dans le récit, soit hétérodiégétique

²⁰ Dans les analyses de ce mémoire, le temps de la narration sera abordé conjointement au temps du récit, étant donné la proximité de ces deux paramètres.

²¹ En effet, le récit peut alors être ultérieur (le narrateur raconte l'histoire au passé), antérieur (le narrateur raconte l'histoire au futur, sous forme prédictive), simultané (le narrateur raconte l'histoire au présent, créant une simultanéité entre l'histoire et la narration) ou intercalé (le temps de la narration et de l'histoire se superposent (2007, 224-225).

²² Des distorsions entre les différents niveaux narratifs, appelées *métalepse*, peuvent également survenir, en particulier si un narrateur (niveau extradiégétique) intervient dans le récit d'un personnage (niveau métadiégétique). Les frontières entre les différents niveaux narratifs deviennent alors poreuses, conférant un caractère fantastique à l'histoire (2007, 243-246).

(le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte) et homodiégétique (le narrateur est présent en tant que personnage secondaire ou héros)²³.

0.4.2 Le cadre théorique musicologique : l'adaptation de la narratologie à la musique populaire par Lacasse

Bien qu'à première vue les outils exposés dans la section précédente semblent uniquement destinés à l'analyse d'œuvres littéraires, Lacasse les adapte aux spécificités de la chanson populaire. Toutefois, avant d'aborder ces concepts narratologiques, il convient de s'intéresser aux paramètres musicologiques qui seront utilisés pour l'analyse du répertoire metal. En effet, les paramètres analytiques qui seront privilégiés pour l'analyse du répertoire ne sont pas issus de la musicologie traditionnelle, mais sont adaptés aux réalités de la chanson populaire. En outre, Lacasse avance que l'utilisation d'une méthode classique pour l'analyse d'une chanson populaire reviendrait à employer un langage inadéquat et aurait pour résultat de déformer l'objet musical étudié (2005, 28-29).

0.4.2.1 Les paramètres musicologiques appliqués à la chanson populaire

Contrairement à la musique classique, la musique populaire n'est pas un texte écrit qui est basé sur l'exécution de paramètres abstraits (forme, harmonie, mélodie); elle provient plutôt d'une tradition orale, mettant de l'avant des paramètres concrets. Ces paramètres concrets sont en lien avec l'exécution de performances musicales, autant vocales qu'instrumentales (paramètres performanciers), et l'utilisation de la technologie (paramètres technologiques).

Plus spécifiquement, dans la musique populaire, les paramètres abstraits sont construits d'après la répétition de patrons simples : la forme demeure

²³ Ces relations peuvent aussi être en lien avec les niveaux extradiégétiques et intradiégétiques. Par exemple, un narrateur extradiégétique, qui raconte une histoire, peut également être qualifié d'hétérodiégétique s'il est absent de son histoire ou d'homodiégétique s'il y participe. De plus, un narrateur peut appartenir au niveau intradiégétique et entretenir une relation homodiégétique (lorsqu'il est présent dans l'histoire racontée et qu'il en est le personnage principal) ou hétérodiégétique (lorsqu'il raconte une histoire dont il fait partie, mais en tant que personnage secondaire) avec le récit (Genette 2007, 259-260).

habituellement bien définie et est basée sur l’alternance de complets-refrains, l’harmonie est bâtie sur le système modal et sur la répétition et la variation de blocs d’accords, et enfin, la mélodie est construite d’après la répétition et la variation de motifs mélodico-rythmiques (riff) (Lacasse 2005, 27-28)²⁴. Les paramètres performanciers, quant à eux, se caractérisent par la reproduction musicale d’idiomes utilisés au quotidien, tels que des inflexions vocales particulières (p. ex. un soupir ou un sanglot) ou des timbres distinctifs (p. ex. une voix rauque, une voix murmurée)²⁵. Dans le cadre d’une performance vocale ou instrumentale, l’utilisation de ces paramètres permet de renforcer ou de faire varier la signification des paroles d’une chanson (Lacasse 2005, 30-31). Ainsi, comme le spécifie Brizard, l’utilisation plus spécifique de la voix *growl* (ou voix grognée) dans la musique metal permet de renforcer le côté puissant et lourd de cette musique (Brizard 2005, 145).

Enfin, les paramètres technologiques sont en lien avec l’emploi de différents effets sonores lors de l’enregistrement ou du mixage d’une chanson. D’une part, l’ajout de ces éléments influencera la perception de la dynamique (niveau sonore), de l’espace (réverbération et localisation du son), du temps (écho, accélération, décélération) et du timbre (saturation, déphasage). D’autre part, l’utilisation de ces effets sonores permettra de renforcer les relations texte-musique (Lacasse 2005, 31-32). Par exemple, l’ajout de la réverbération dans une chanson aura pour effet d’accroître l’impression d’espace et de puissance sonore. À l’inverse, une absence de réverbération donnera un effet de rapprochement, « d’arrêt sur image » ou de repli sur soi-même (Lacasse 1998, 80-81). Ces paramètres technologiques

²⁴ Par ailleurs, au cours des analyses, j’emploierai différents termes se référant à la structure formelle des chansons, telles que « couplet », « refrain », « tremplin », « pont » et « ritournelle ». Plus spécifiquement, le couplet comporte souvent un texte destiné à faire avancer l’intrigue. Le refrain, quant à lui, reflète le point de vue central de la chanson et demeure significatif au fur et à mesure que l’intrigue se déploie. Puis, le tremplin, positionné avant le refrain, fonctionne comme une amorce, puisqu’il prépare le retour du refrain. En outre, le pont est la section de la chanson qui fournit un nouveau point de vue, permettant de briser l’alternance couplet-refrain et d’accroître la tension émotive jusqu’au retour du refrain. Enfin, la ritournelle est une section instrumentale ayant principalement pour fonction d’ajouter du dynamisme dans la chanson (Neal 2007, 45).

²⁵ Ces inflexions et idiomes sont issus du paralangage, pouvant se définir comme l’ensemble des composantes nonphonémiques (mais vocales) de la parole, telles que le ton de la voix, la vitesse d’élocution et les soupirs (Lacasse 2009, 226).

contribuent donc à créer une mise en scène sonore particulière pour chaque chanson.

0.4.2.2 Les paramètres narratologiques appliqués à la chanson populaire

Bien que la chanson ne puisse être considérée selon les mêmes critères qu'une œuvre littéraire, Lacasse spécifie qu'elle n'en demeure pas moins un récit. Ainsi, tout comme dans le cas de la forme littéraire ou du théâtre, elle met en scène un narrateur et des personnages qui s'expriment face à une situation quelconque (Lacasse 2006, 13). Pourtant, comme l'explique Lacasse, la chanson s'apparente plutôt au cinéma²⁶, en offrant une mise en scène « phonographique ». Plus spécifiquement, l'interrelation des trois niveaux analytiques (les paramètres abstraits, les paramètres performanciers et les paramètres technologiques) permet de concevoir la chanson comme un récit, où la mise en scène phonographique des différents paramètres sonores participe à l'élaboration et à la compréhension de ce récit (2006, 13).

Toutefois, il convient d'expliquer de quelle manière l'accompagnement sonore d'une chanson doit être compris sur le plan narratif. En effet, la fonction narrative de la chanson populaire est très différente du rôle des trames sonores employées au cinéma. Ainsi, au cinéma, la musique peut jouer un rôle narratif intradiégétique ou extradiégétique. Plus spécifiquement, elle est intradiégétique lorsqu'elle est accessible aux personnages (par exemple la musique qu'un groupe jouerait dans un bar ou se situe l'action), tandis qu'elle sera extradiégétique lorsqu'elle aura pour rôle de « réguler l'atmosphère émotive du film », tout en demeurant inaudible par les personnages (2006, 14). Pourtant, comme l'explique Lacasse, dans le cas de la chanson, « [...] ce n'est plus la musique qui accompagne l'action, mais plutôt les éléments de l'action qui deviennent subordonnés au rythme musical » (2006, 15). Dans ce cadre, l'accompagnement musical de la chanson aura plutôt une fonction

²⁶ Le critique littéraire Seymour Chatman(1990) traite brièvement du rôle narratif de la musique au cinéma, sous toutefois faire la distinction entre la musique populaire et la musique classique.

« supradiégétique », car les différents éléments constituant le discours narratif sont dépendants des règles musicales, comme c'est le cas dans la chanson populaire²⁷.

L'ensemble des concepts propres au récit littéraire, tels que le temps, le mode et la voix, peut également s'appliquer à la musique populaire. En outre, à l'inverse du récit littéraire, où le temps du récit ne peut être mesuré avec exactitude, chacun des éléments musicaux et textuels dans le récit phonographique est subordonné aux différentes divisions rythmiques (mesures, pulsations, notes) qui organisent le récit dans le temps. Ainsi, comme l'explique Lacasse : « c'est précisément cette dimension rythmique mesurée qui donne lieu à un univers où peuvent s'établir des rapports d'ordre supradiégétique entre les aspects musicaux et les autres éléments de la diégèse, un univers dans lequel tout (ou presque) s'échafaude et se combine au gré d'une pulsation maîtresse » (Lacasse 2006, 17). En outre, contrairement à un texte écrit (dont la durée dépend du temps de lecture), la durée du récit dans la chanson populaire est fixe, car elle est égale à la durée de l'enregistrement ou de la prestation sur scène (2006, 19). En ce qui a trait au mode et à la voix, Lacasse s'attarde à la notion de discours direct non prononcé ou prononcé. Effectivement, bien que la voix soit constamment audible dans une chanson, le discours peut correspondre à un monologue intérieur (voix non prononcée) ou un discours énoncé à voix haute (prononcée). Dans ces deux cas, différentes manipulations sonores peuvent être effectuées pour restituer les pensées ou les émotions ressenties par le personnage (p. ex. ajout ou retrait de réverbération à la voix). Comme l'explique Lacasse, ce sera la création d'un environnement sonore spécifique qui permettra de donner corps au récit du narrateur.

²⁷ L'emploi du terme « supradiégétique » appliqué à la musique populaire nous permet donc de mieux comprendre comment appréhender la fonction de la musique dans le récit. Toutefois, cela n'affecte pas le statut du narrateur de la chanson, qui peut également être qualifié d'homodiégétique et d'hétérodiégétique.

0.4.3 Le cadre théorique sociologique: Le concept de la transgression dans la musique metal

La notion de transgression²⁸ soulevée par Kahn-Harris dans son ouvrage *Extreme metal : Music and Culture on the Edge* (2007) sera également employée dans le cadre de ce mémoire. Ainsi, le terme « transgression » fait référence à la volonté de tester et repousser les limites. Plus spécifiquement, les philosophes du courant structuraliste²⁹ se sont penchés sur ce phénomène et expliquent que notre monde est structuré en fonction de différentes oppositions binaires (bon-mauvais, pure-impure, moral-immoral). Ainsi, la présence de ces frontières demeure souvent une source d'anxiété pour l'humain, qui sera enclin, selon les contextes, soit à les transgresser ou à protéger. Dans certaines sociétés traditionnelles, ces pratiques transgressives sont ritualisées et se traduisent souvent par un rite de passage, où une personne se retirera de l'espace social pour un certain temps avant de le réintégrer avec un nouveau statut (p. ex. le passage de l'enfance à l'âge adulte). Dans le monde occidental, si ces pratiques transgressives avaient leur place jusqu'au Moyen Âge³⁰, elles sont maintenant marginalisées et légiférées par les autorités, tant étatiques que religieuses. En outre, la transgression fait souvent référence à des pratiques dangereuses, car elle représente l'informe, l'abjecte, le dégoûtant, le terrifiant ou même les plaisirs interdits, en particulier lorsqu'elle est associée aux pratiques sexuelles déviantes ou à certaines formes de violence (Kahn-Harris 2007, 29).

²⁸ Quant à lui, le sociologue Nicolas Walzer, fait référence au terme « subversion » pour qualifier le metal extrême et explique qu'il s'agit « [d'une] force de frappe pour détruire symboliquement, via la puissance de [la musique metal], l'ordre établi » (Walzer 2007, 16). Pourtant, d'autres spécialistes expliquent que le terme « subversion » est davantage en lien avec des questions d'ordres politique et idéologique, et est souvent synonyme sabotage, conspiration ou révolution (Cieślak 2012, 1). Toutefois, malgré que les musiciens metal contestent le système et se positionnent face à certains problèmes sociopolitiques, ils posent rarement des actions concrètes dans le but de faire avancer une cause. Le terme « transgression » sera donc privilégié dans le cadre de ce mémoire (Kahn-Harris 2009, 39).

²⁹ Les penseurs dont il est question ici sont Georges Bataille (1985), Mikhaïl Bakhtine (1970) et Mary Douglas (1984), pour ne nommer que les plus influents.

³⁰ Par exemple, au cours du Moyen Âge, le rituel du Carnaval s'avère être une pratique transgressive très commune. En effet, au cours d'un court laps de temps, le peuple avait la liberté de renverser toutes formes de hiérarchie instituée entre le dominant et le dominé, le riche et le pauvre, le noble et le grossier, le sacré et le profane. La fête atteignait son apogée avec la nomination du roi du Carnaval, qui remplaçait de manière fictive et provisoire le pouvoir en place (Bakhtine 1970, 13-20).

Pourtant, dans certains contextes, comme dans celui de la musique metal, cette transgression peut être positive, car comme Kahn-Harris l'explique :

Transgression involves the embrace of carnality, allowing humans to 'lose themselves' in the 'totality' — the infinity of death. Ironically, only, through losing themselves in the totality can humans experience 'sovereignty' over their being, escaping everyday utilitarian consideration (2007, 29).

Dans le contexte du metal extrême, la transgression est présente dans l'excès qui caractérise cette musique. Cette transgression vise à repousser ses propres limites et à représenter tant les joies que les terreurs d'une destruction collective, traduisant ainsi un sentiment de contrôle et de puissance absolue sur son être (Kahn-Harris 2007, 30).

Dans son ouvrage, Kahn-Harris fait référence à trois types de transgression, soit la transgression sonore, la transgression discursive (abordant les thématiques employées) et la transgression corporelle (en lien avec les comportements). Dans le cadre de ce mémoire, je m'intéresserai plus spécifiquement aux deux premiers « types de transgression », soit à la transgression sonore, pour qualifier le vocabulaire musical du metal extrême, et à la transgression discursive, que je renommerai « transgression thématique ». En effet, je réserve le terme de « transgression discursive » pour qualifier l'adéquation des éléments sonores et thématiques en un discours soutenu, qui m'apparaissent fondamentaux dans la structure du metal extrême. La compréhension de ces deux premiers types de transgression permettra donc de mieux comprendre à quel niveau le heavy metal et le metal extrême divergent et de familiariser le lecteur avec les différences subtiles entre les styles de metal extrême qui seront étudiés. Enfin, par « transgression corporelle », Kahn-Harris fait référence aux comportements des amateurs de metal et musiciens metal, pouvant paraître extrême (*moshing, headbanging, stage-*

*diving*³¹). Toutefois, ce dernier type de transgression sera davantage considéré sous l'angle phonographique. En effet, l'emploi de la voix *growl* et de différents autres effets vocaux (p. ex. sanglots, chevrottement, cris) dans la musique metal peut être vu comme une forme de transgression corporelle, puisqu'elles peuvent être vues comme une utilisation transgressive de l'organe phonatoire. Cette dernière transgression, que je qualifierais davantage de « phono-corporelle », sera abordée, mais de manière superficielle seulement.

0.4.4 Le cadre théorique sémiologique

Enfin, pour répondre à mes objectifs de recherche, je me baserai sur l'approche sémiologique, voulant que la musique soit construite sur différents symboles et signes transmettant des émotions, des sentiments et des images extramusicales étant issues du vécu des musiciens et des auditeurs. Puisant dans différentes disciplines telles que la musicologie, l'histoire et l'ethnomusicologie, la sémiologie s'intéresse aux émotions suscitées individuellement et qui découlent d'un apprentissage culturel (Cumming 2013).

Par ailleurs, afin de dresser un lien effectif entre la musique et les sentiments générés, je me baserai sur la notion de « musème », popularisée par Philip Tagg (2000) et tirée de l'article de Charles Seeger (1960). Plus spécifiquement, un musème réfère à la plus petite unité de signification musicale dans une pièce donnée. D'ailleurs, ce concept se rapproche du morphème en linguistique, qui désigne la plus petite unité grammaticale présente dans une langue. Le musème peut également s'apparenter à un effet sonore spécifique, à une sonorité expressive, à un motif ou à un riff³². En outre, il a pour fonction d'établir un lien extramusical

³¹ Dans un spectacle metal, le *moshing* fait référence à une forme de danse extrême, où les participants se percutent les uns sur les autres. Le *headbanging*, également un type de danse, se caractérise par des mouvements très amples de la tête et du tronc en suivant le rythme de la musique. Enfin, on dit d'un spectateur qu'il fait du *stage-diving* lorsqu'il monte sur la scène lors d'un spectacle et se jette dans la foule, qui le rattrape. La violence apparente de ces trois pratiques est tout de même contrebalancée par la grande prudence des participants, qui contrôlent chacun de leurs mouvements, afin que personne ne soit blessé (Kahn-Harris 2007, 44).

³² Il demeure important de faire la distinction entre un motif mélodique et un riff. En effet, le riff se caractérise par une ligne mélodico-rythmique qui se répète (p. ex. les accords répétés à la guitare

avec l'objet analytique. Ainsi, lorsqu'il est modifié ou supprimé, la signification musicale de l'objet s'en trouve modifiée (Tagg 2000, 71). Je me référerai donc à cette notion tout au long du mémoire afin d'établir des liens entre le récit et les sentiments générés par musique.

0.5. Méthodologie

0.5.1 Le corpus

Afin de sélectionner un corpus adapté à mes objectifs, j'ai choisi tout d'abord de limiter mon étude aux groupes metal qui incorporent des éléments symphoniques dans leur musique, soit par le biais de synthétiseurs reproduisant ces sonorités ou grâce à la participation de véritables orchestres. Plus spécifiquement, j'ai choisi de concentrer mon attention sur le black metal et le death metal (tout deux issus du metal extrême et que je différencierai plus spécifiquement dans le premier chapitre), en raison de leur théâtralité, de leur richesse musicale et des discours sous-jacents s'en dégageant. De plus, le metal d'avant-garde a retenu mon attention en raison de son apparente déconstruction musicale, qui semble plutôt suggérer un grand potentiel narratif, comme me l'a suggérée une analyse préliminaire.

Plus spécifiquement, j'ai sélectionné deux chansons appartenant au black metal symphonique, soit « Her Ghost in the Fog » (*Midian*, 2000) du groupe anglais Cradle of Filth et « Puritania » (*Puritanical Euphoric Misanthropy*, 2001) du groupe norvégien Dimmu Borgir. Ainsi, dans « Her Ghost in the Fog », où un personnage évoque la nuit de l'assassinat de son amoureuse, plusieurs éléments en lien avec le temps du récit méritent une attention soutenue (p. ex. analepses, prolepses et vitesse narrative). Musicalement, plusieurs éléments permettent d'accroître la tension dans le récit, tel que le type de voix du chanteur, qui fluctue d'une voix chuchotée lorsqu'il se rappelle son amoureuse, à un hurlement déchiré lorsqu'il évoque le meurtre. La deuxième chanson appartenant au black metal,

dans la chanson « Smoke on the Water » (Deep Purple), tandis que les motifs mélodiques auxquels je me réfère ici ne sont pas nécessairement construits sur un rythme récurrent. De plus, je n'ai pas répertorié tous les riffs constituant cette chanson, mais seulement ceux ayant une fonction narrative spécifique.

« Puritania », relate la destruction de la race humaine selon le point de vue de plusieurs narrateurs évoluant dans différentes diégèses. Plusieurs éléments très spécifiques en lien avec le temps, le mode et la voix du récit sont donc présents dans cette chanson. Musicalement, plusieurs effets sonores s'apparentant à des bruits d'explosion permettent d'augmenter la puissance se dégageant du récit.

Le death metal symphonique est représenté avec « Mad Architect » (*The Great Mass*, 2011) du groupe grec Septicflesh. Ainsi, cette chanson, qui traite d'un personnage perdu dans un labyrinthe, plonge d'abord l'auditeur dans un univers déstabilisant et potentiellement angoissant, qui prend tout son sens grâce à l'analyse des paramètres narratologiques. L'aspect musical de cette chanson est lui aussi très particulier : tout au long de la chanson, la texture orchestrale s'accroît, le rythme s'accélère et la mélodie devient de plus en plus tortueuse, épousant l'état mental, proche de la folie, éprouvé par le protagoniste.

Enfin, la dernière chanson qui a retenu mon attention est « When the Joyful Dead are Dancing » (*Fables of the Sleepless Empire*, 2011) du groupe québécois de metal avant-gardiste Unexpect. Cette chanson qui met en scène deux amoureux morts-vivants se préparant pour leur mariage, offre plusieurs éléments narratologiques pertinents, en particulier sur les différents niveaux diégétiques employés. Très originale musicalement, cette chanson exploite une grande variété d'effets musicaux (p. ex. rythme de samba) et vocaux (p. ex. inflexions vocales spécifiques illustrant certains mots, utilisation de timbres spécifiques), permettant de mettre en scène le récit d'une manière tout à fait inusitée.

Ces chansons ont été retenues en raison de leur potentiel narratif sur les plans du temps, du mode et de la voix, et de leur forte interaction entre les éléments musicaux et textuels. De plus, ces chansons ont été sélectionnées puisque chacune aborde une thématique transgressive spécifique, qui, comme je le démontrerai, est structurée sur les plans phonographique et narratologique. Plus spécifiquement, avec la chanson « Mad Architect », Septicflesh aborde la thématique de l'aliénation

mentale, qu'il joindra à un langage orchestral sophistiqué, rappelant celui de Stravinsky; dans la chanson « Her Ghost in the Fog », Cradle of Filth traite de la vengeance dans une esthétique gothique reconnaissable grâce à l'incorporation de dissonance conférant une atmosphère inquiétante à la chanson; Unexpect, avec la chanson « When the joyful... », aborde le thème de l'amour entre morts-vivants, qu'il met en scène grâce aux riffs syncopés; Dimmu Borgir, dans la chanson « Puritania », traite de l'apocalypse et de la destruction de la race humaine, en ajoutant une foule d'effets sonores (bruits d'explosions électroniques, bruit du souffle du vent), venant appuyer et imaginer le récit.

Mon choix s'est porté vers des styles n'étant pas nécessairement accessibles (commerciallement parlant) et qui sont habituellement peu estimés par le grand public, et ce, dans le but de mettre en lumière leur discours méconnu. De plus, je me suis concentrée sur un répertoire metal très récent (2000-2010), puisque le discours sous-jacent d'un tel répertoire reflète davantage l'idéologie metal telle que présentée dans la société actuelle. Les groupes metal sélectionnés appartiennent également à une zone géographique semblable, soit européenne et nord-américaine. En effet, le metal, bien qu'il soit maintenant très présent dans les pays nord-africains, asiatiques et sud-américains, s'est d'abord développé en Europe pour gagner ensuite l'Amérique du Nord. Ces deux aires géographiques demeurent également les principales productrices de musique metal (Walzer 2007, 133-34)³³.

0.5.2 Procédure

Pour mener à bien cette analyse, je me baserai sur plusieurs outils méthodologiques. Afin de noter efficacement les différents repères temporels de chacune des chansons sans en déformer le contenu, je m'appuierai sur le schéma segmental (situé en annexe), un outil développé par Lacasse (2002a)³⁴. Puis, je dresserai ce qui

³³ Ces dernières années, la popularité du metal a dépassé les limites européennes et nord-américaines ; il est maintenant présent dans plusieurs pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique du Sud. Cela s'explique grâce à la mondialisation, qui permet d'accroître les échanges culturels entre les différentes régions du globe (Wallach et al. 2011, 5).

³⁴ Comme la notation utilisée par la musique classique n'est pas en mesure de retranscrire efficacement les nombreuses variations de timbres ou les inflexions de la musique populaire,

convient d'appeler une grille narrato-musicologique (située en annexe) pour les quatre chansons, où chacune des sections formelles des chansons sera mise en relation avec les différents éléments narratologiques et musicologiques la caractérisant. Ce tableau me permettra de cerner plus efficacement les liens « récit-musique » et de mettre en relief les majeures différences dans la structure du récit de chacune des chansons. Lorsque cela s'avérera nécessaire, j'emploierai également des retranscriptions musicales de certaines sections. Ces retranscriptions, loin de comporter tous les éléments musicaux entendus, sont destinées à donner un aperçu des principaux motifs ou riffs employés dans chacune des chansons. De plus, comme peu de groupes fournissent leur partition, j'ai moi-même effectué les retranscriptions et les réductions lorsque nécessaire. D'autres détails méthodologiques seront fournis au début des analyses.

0.5.3 Contenu

Le présent mémoire est divisé en cinq chapitres, dont le premier présente les majeures différences entre le heavy metal et le metal extrême. Je décrirai également les styles dont il sera question ici, en m'attardant aux transgressions sonores et thématiques qui les caractérisent. Chacun des quatre chapitres subséquents est consacré à l'analyse spécifique d'une des chansons à l'étude et incorporera une analyse des paramètres abstraits constitutifs, ainsi qu'une analyse des concepts narratologiques du temps, du mode et de la voix. Dans ces quatre chapitres, j'établis aussi des relations entre les concepts narratologiques et musicologiques (paramètres abstraits, concrets et technologiques), en m'intéressant à la manière dont le temps, le mode et la voix y sont mis en scène musicalement.

Lacasse a élaboré le schéma segmental, permettant de noter ces mêmes éléments sans déformer l'objet musical étudié (Lacasse 2002a).

Chapitre 1 : Les différences inhérentes entre le heavy metal et le metal extrême : le rôle des transgressions sonores et thématiques dans la construction du langage musical

1. Introduction

Dans ce premier chapitre, je retracerai les différentes étapes dans l'évolution du metal, de la formation du heavy metal par Black Sabbath en 1970 jusqu'à l'avènement du metal extrême au début des années 1990. À travers les quatre grandes périodes de la construction du metal (1970-1978; 1979-1985; 1986-1995; 1996-aujourd'hui), je m'intéresserai aux principales caractéristiques relatives à la sonorité et aux thématiques traitées³⁵. En outre, je m'attarderai davantage à la dernière période, qui correspond à l'avènement du metal extrême, en décrivant plus spécifiquement les styles de metal extrême qui seront analysés dans les chapitres subséquents. Enfin, cette courte généalogie me permettra de mieux démontrer de quelle manière le metal extrême transgresse littéralement les éléments sonores et thématiques tant du heavy metal que de la musique populaire³⁶.

1.1 La mise en contexte socioculturelle

L'avènement du heavy metal est souvent attribué aux nombreux bouleversements culturels, sociaux, politiques et économiques de la fin des années 1960. Plus spécifiquement, sur le plan culturel, on assiste à la conclusion de la période hippie avec la séparation des Beatles et le décès par surdose de trois grands musiciens (Janis Joplin, Jimi Hendrix et Jim Morrison). De plus, le mouvement de révolution culturelle ayant marqué les années 1960 aux États-Unis s'essouffle à la suite des assassinats de John F. Kennedy et de Martin Luther King, ainsi qu'en raison de la guerre du Vietnam qui soulève de plus en plus d'opposition. Une période de

³⁵ Les groupes et les albums auxquels je me référerai dans de ce chapitre apparaissent dans la médiagraphie.

³⁶ Il ne s'agit pas ici de faire la généalogie complète de l'histoire du heavy metal, mais de comprendre comment le heavy metal s'est développé pour devenir le metal extrême. Pour une généalogie complète, voir *Sound of the Beast : The Complete Headbanging History of Heavy Metal* de Ian Christe (2004).

scepticisme et une certaine désillusion du système capitaliste remplacent alors le message utopique la génération hippie (Dunn 2004, 111; Daoust, Nadeau 2011, 54). Au cours de cette même période, on remarque un accroissement de l'intérêt pour les thèmes artistiques et populaires de type horrifique, en particulier avec l'engouement pour les films d'horreur, tels que *Rosemary's Baby* (1968) et *The Exorcist* (1973) (Walser 1993, 161). Ce mouvement est joint à un important déclin de l'autorité religieuse et à la création de plusieurs mouvements occultes, dont le plus populaire demeure l'Église sataniste d'Anton Lavey (Farley 2009, 78). Enfin, la désindustrialisation³⁷ vécue dans plusieurs régions d'Angleterre engendre une importante perte d'emploi et une baisse de la qualité de vie. Chez les jeunes, ces bouleversements entraînent un profond désespoir face aux opportunités d'emplois futures (Walser 1993, 161). C'est dans ce contexte précis que le heavy metal émerge.

La Grande-Bretagne a une importance considérable dans le développement du heavy metal, particulièrement grâce aux groupes tels que Black Sabbath et Deep Purple dans les années 1970, ainsi que Iron Maiden et Judas Priest dans les années 1980. Par ailleurs, comme Cope l'explique, la ville ouvrière de Birmingham est considérée pour plusieurs comme étant le berceau du heavy metal. En effet, cette ville comporte des caractéristiques essentielles, telles que l'austérité, « la noirceur industrielle », les faibles possibilités d'avenir et le décrochage scolaire, ce qui lui confère un rôle de véritable centre névralgique, menant à l'émergence d'une musique sérieuse, au son extrêmement sombre et violent (Cope 2010, 26-27). Sur le plan musical, Birmingham réagit fortement aux courants musicaux en provenance des régions avoisinantes (le *rock'n'roll* et le *British blues revival* de Liverpool, et le

³⁷ La désindustrialisation est le processus par lequel les infrastructures industrielles d'une région sont démantelées dans le but de s'installer dans une autre région, où la main-d'œuvre est moins dispendieuse et où les normes de travail et de production ne sont assujetties à aucune loi (Wallach 2011, 16).

rock progressif du sud de l'Angleterre³⁸), ce qui encourage la communauté de travailleurs cols bleus de Birmingham à produire un son « metal » la caractérisant. Ainsi, les sons métalliques répétitifs qui sont sans cesse entendus dans la ville sont vite réutilisés dans la musique des groupes de Birmingham (Cope 2010, 9-15)³⁹.

1.2 La formation d'un genre transgressif : 1^{er} période (1970-1978)

Selon plusieurs experts du domaine, tant universitaires que journalistes, le groupe ayant eu le plus d'incidence sur la formation du heavy metal est le quatuor anglais Black Sabbath (p. ex. Walser 1993, 10; Weinstein 1991, 4; Cope 2010, 7). Formé en 1970 à Birmingham, il a ouvert la voie à plusieurs groupes de metal contemporains et est reconnu pour être à l'origine de la syntaxe musicale lourde, de l'esthétique gothique et de l'idéologie occulte, conférant au metal le timbre froid et obscur qui le caractérise (Cope 2010, 43-51). La musique lourde et noire de Black Sabbath devient alors une manière d'articuler les angoisses de jeunesse ouvrière et renforce les liens entre les membres de ce groupe social. Au cours de la même période, d'autres groupes ne tardent pas à suivre le chemin de Black Sabbath, tels que Hawkwind en Grande-Bretagne, ainsi que Blue Öyster Cult et Alice Cooper aux États-Unis (Hein 2003, 39).

La sonorité des groupes appartenant à la première période du heavy metal demeure encore très influencée par le hard rock psychédélique et le blues amplifié. Plus spécifiquement, sur le plan harmonique, ces groupes emploient non pas le système harmonique propre à la musique savante, mais bien le système modal,

³⁸ Par ailleurs, Liverpool est souvent décrite comme une ville lumineuse et festive, ce qui a eu (tout probablement) pour effet de créer une musique aux mélodies légères et joyeuses (Cope 2010, 37-38). La production musicale du sud de l'Angleterre (plus spécifiquement de Londres) est quant à elle fortement influencée par la présence prépondérante des classes moyennes et universitaires. D'ailleurs, cette dernière puise dans la musique savante pour créer le rock progressif. Dans cette région, il faut aussi noter la présence de musicien d'avant-garde, tant de tradition savante (Stockhausen, Reich) que populaire (Pink Floyd), qui influencent la production musicale d'une manière unique. La vague *british revival* favorise, quant à elle, l'augmentation du mouvement beatnik (Cope 2010, 35-37).

³⁹ En plus du groupe Black Sabbath, plusieurs autres groupes influents proviennent de Birmingham, tels que Led Zeppelin et Bolt Thrower, un groupe pionnier du death metal, ainsi que Napalm Death, qui contribue à l'émergence du style grindcore (Cope 2010, 7).

comportant des modes majeurs et des modes mineurs⁴⁰. Dans le heavy metal, les modes mineurs seront privilégiés et en particulier les modes éolien, phrygien et locrien, rappelant les racines blues, grâce au 7^e degré abaissé.

Exemple 1: Gamme blues

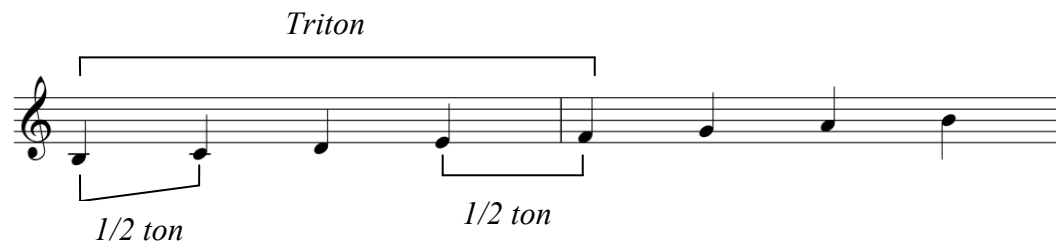


En outre, les modes phrygien et locrien sont reconnus pour les dissonances engendrées par la seconde abaissée (dans ces deux modes) et par la présence du triton (dans le second).

Exemple 2: Mode phrygien



Exemple 3: Mode locrien



D'ailleurs, tant dans les traditions classique que populaire, le triton possède une connotation très forte. Ainsi, depuis le Moyen Âge, cet intervalle est utilisé pour personnifier le diable, la puissance et la noirceur dans la musique (Cope 2010, 52). Toujours dans la tradition classique, la seconde mineure, qui est présente dans le mode phrygien, connote quant à elle la tristesse, la désolation et l'agonie (Cope

⁴⁰ En effet, le système modal, qui découle principalement du plain-chant grégorien, a été amplement utilisé dans la musique polyphonique de la Renaissance et par les compositeurs de musique savante des 19^e et 20^e siècles. Ces modes étaient par ailleurs chose courante dans le jazz dès le tournant des années 1960. Dans les années 1970, ces sonorités sont aussi introduites dans la musique populaire, grâce, en partie, aux Beatles qui puisent leur inspiration dans les modes d'église du Moyen âge (Lilja 2004, 33-34).

2010, 53-54). Plus récemment, dans les années 1950-60, les thèmes musicaux des séries télévisées (p. ex. *Mission Impossible*, 1966) et la musique de film (p. ex. le thème musical des films James Bond) emploient le triton et la seconde mineure pour favoriser l'accroissement de la tension (Cope 2010, 54).

Sur le plan formel, la structure des chansons heavy metal traditionnelle peut être qualifiée de « multi-sectionnelle », en raison de la succession de plusieurs sections contrastantes (Cope 2010, 67). Bien que ces structures soient employées par des groupes antérieurs à Black Sabbath (particulièrement par les groupes de rock progressif de la fin des années 1960), il est le premier à l'utiliser dans le but d'accentuer le côté théâtral de sa musique (Cope 2010, 127). La guitare revêt aussi une place très importante dans le heavy metal, puisqu'elle accroît l'impression de lourdeur en raison de la tessiture grave employée⁴¹ (entre un et trois demi-tons en dessous de la tessiture habituelle)⁴². Bien que cette tessiture soit déjà employée à quelques reprises par des groupes antérieurs à Black Sabbath (tels que Jimi Hendrix), le groupe de Birmingham établit une nouvelle norme en les utilisant régulièrement (Cope 2010, 46). De plus, la lourdeur du son est aussi imputable à l'utilisation du *power chord*, un accord se caractérisant par son absence de tierce et constitué d'un intervalle de quinte ou de quarte joué à fort volume et avec beaucoup de saturation (Cope 2010, 45)⁴³. Les lignes mélodiques des groupes de la première période sont souvent anguleuses et la voix alterne entre des timbres clairs et hurlés, conférant un aspect plaintif et sarcastique à la musique. Enfin, le rythme demeure rapide et la métrique en 4/4 est assez stable.

⁴¹ À la suite d'un accident de travail lui amputant un doigt, le guitariste de Black Sabbath, Tommy Iomi, décide d'enlever de la tension sur les cordes de sa guitare, ce qui lui permettait de jouer plus facilement, tout en conférant une sonorité plus grave au son. (Christe 2004, 17).

⁴² La tessiture habituelle d'une guitare est : E, A, D, G, B, E. En abaissant d'un demi-ton, on obtient évidemment E-, A-, D-, G-, B-, E-. Plusieurs autres tessitures sont aussi utilisées par Black Sabbath, pouvant aller jusqu'à trois-demis tons en-dessous de la tessiture traditionnelle (Cope 2010, 46).

⁴³ Un phénomène acoustique spécifique caractérise l'accord de *power chord* : le fait de jouer à fort volume avec beaucoup de saturation favorise la perception des harmoniques résultantes, qui comblent alors la tierce manquante, ce qui permet d'avoir un accord plein (Lilja 2004, 11).

Sur le plan thématique, la noirceur révélée par Black Sabbath est également le reflet du capitalisme moderne (Walser 1993, 163). Les premiers groupes heavy metal traitent de sujets occultes à caractère gothique⁴⁴, satanique ou apocalyptique. Ils puisent également dans la science-fiction et explorent les relations entre le bien et le mal. Toutefois, comme le mentionne Walser, l'utilisation de ces thématiques ne doit pas être comprise comme une célébration du mal, mais comme une manière d'explorer les tensions présentes entre la réalité et le rêve, entre la puissance et le mal (Walser 1993, 152).

1.3 Le pop metal et la NWOBHM : la 2^e période (1979-1985)

Au cours des années 1980, le heavy metal débute sa lente fragmentation en différents courants. Ainsi, comme l'explique la sociologue Deena Weinstein (1991, 45-52), deux grandes tendances se dessinent : le courant pop metal (ou glam), très axé sur le côté extravagant et virtuose, et le courant fondamentaliste issu de la NWOBHM (j'y reviendrai), qui deviendra le metal extrême. Au début des années 1980, plusieurs autres groupes adoptent une sonorité plus légère, tels que Kiss, Aerosmith ou Scorpion. Le heavy metal gagne alors le marché de la musique populaire (*mainstream*), et à bien des égards, ces groupes se rapprochent davantage du hard rock et rendent le heavy metal plus accessible à un large auditoire (Dunn 2004, 111.). Plus spécifiquement, ces groupes privilégient les mélodies légères, accompagnées de voix douce, traitent de thématiques en lien avec l'amour, le sexe et la fête, et se distinguent grâce à leurs tenues vestimentaires et leurs coiffures extravagantes (pantalon de latex, maquillage, etc.) (Weinstein 1991, 45-47).

Toutefois, un courant plus lourd provenant de la Grande-Bretagne, directement inspiré du punk et de la sonorité de Black Sabbath, se dessine au cours de cette même période. Plus connu sous l'appellation de *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM), ce courant réfère principalement aux groupes anglais Mötörhead,

⁴⁴ Le terme « gothique » fait référence ici au courant littéraire (fin du 18^e siècle) qui aborde les interdits sociaux, tels que l'inceste, le viol, la « démonisation de l'Église ». Au 19^e siècle, le terme « gothique » englobe également l'idéalisation de la mort et le malaise profond de l'individu n'arrivant pas à trouver sa place dans la société moderne (Bardine 2009, 126).

Venom, Diamond Head, Judas Priest, Iron Maiden et Def Leppard⁴⁵. Ainsi, malgré que ces groupes n'aient pas une sonorité uniforme, ils ont comme point commun le rejet de la sonorité *mainstream* (Weinstein 1991, 44). Ainsi, Mötörhead, Venom et Diamond Head intègrent à leur musique des sonorités punk et sont les instigateurs des styles trash metal et speed metal. Plus spécifiquement, Mötörhead accélère les tempos, introduit le *blast beat* à la batterie et la voix grognée gutturale, qui gagne en popularité par la suite (j'y reviendrai) (Hein 2003, 43-44).

Par ailleurs, les groupes Judas Priest, Iron Maiden et Def Leppard incorporent à leurs sonorités des éléments propres à la rhétorique baroque. Ainsi, le groupe Judas Priest, malgré qu'il soit d'abord reconnu pour sa sonorité rock *mainstream*, influence la formation de cette nouvelle sonorité, dès 1978, avec son album *Stained Glass* (Cope 2010, 110). En effet, il intègre au heavy metal des lignes vocales opératiques, comprenant de longues notes tenues et destinées à mettre en valeur la puissance vocale du chanteur. De plus, il est également très influencé par la sonorité « baroque » de groupes plus progressifs, tels que Deep Purple (*Machine Head* 1972). Ainsi, comme Walser et Cope l'expliquent, Judas Priest et Iron Maiden s'inspirent de Deep Purple et ajoutent à leur musique des progressions en cycles de quintes « à la Bach », des basses chromatiques descendantes rappelant Purcell, ainsi que des solos construits sur une série d'arpèges répétés faisant penser à la musique de Vivaldi (Walser 1993, 64; Cope 2010 109-113). De plus, ces groupes sont responsables de l'ajout de la sonorité épique propre au heavy metal, grâce à l'accroissement de l'importance des solos et de la virtuosité, ainsi qu'à l'utilisation répandue d'une deuxième guitare soliste, qui joue à la tierce (Cope 2010, 111).

1.4 Le courant fondamentaliste : la 3^e période (1986-1995)

Dès le début des années 1980, certains groupes de la NWOBHM, tels que Mötörhead, Venom ou Diamond Head, ont une incidence très importante sur la

⁴⁵ Deux de ces groupes, Iron Maiden et Def Leppard, deviennent très populaires, tandis que Venom et Diamond Head demeurent moins connus et seront les pionniers des premiers styles plus transgressifs (Weinstein 1991, 44).

formation de deux nouveaux styles beaucoup plus lourds musicalement. Se développant en Californie, le trash metal (p. ex. Slayer, Megadeth) et le speed metal (p. ex. Metallica) rejettent l'excentricité baroque de certains groupes heavy metal et prônent le retour à une plus grande austérité, tant thématique que musicale (Kahn-Harris 2007, 2). En outre, ces styles peuvent être reconnus musicalement grâce à leur rapidité d'exécution, aux hurlements du chanteur, au rythme très rapide et soutenu de la batterie, ainsi que pour la saturation des guitares dans le registre aigu (Walzer 2009, 49-50). Ces deux styles sont également à l'origine du death metal et du black metal, qui se développent également au cours des années 1980.

Plus spécifiquement, le death metal⁴⁶, qui est créé dans le sud des États-Unis, se développe en réaction au trash metal, dont la sonorité est considérée trop commerciale par les puristes. Difficilement accessible pour les non-initiés, qui le considèrent comme l'expression d'une brutalité décousue, le death metal est plutôt synonyme de virtuosité et peut se décrire comme « une alliance complexe entre mélodie et agressivité » (Hein 2003, 93). Le premier courant de death metal, en provenance de la ville de Tampa (Floride), se démarque grâce à la clarté et la précision du son (p. ex. Morbid Angel, Obituary)⁴⁷. Les thèmes privilégiés sont d'une violence et d'une crudité extrême : décapitation et mutilation sont décrites en détail. Le son de Tampa, d'une agressivité et d'une lourdeur jusque-là unique au death metal, restitue donc cet univers qui se veut volontairement malsain (Dunn 2004, 114). Enfin, si ces groupes flirtent avec des thématiques antichrétiennes, ils le font dans le but de provoquer et transgresser des limites, sans adhérer à un courant philosophique spécifique (Farley 2009, 84).

Le black metal, quant à lui, se développe en Europe du Nord et se diffuse au cours de la décennie suivante dans le reste de l'Europe ainsi qu'en Amérique du

⁴⁶ Le groupe Possessed est à l'origine de la désignation du nom « death metal », grâce à sa chanson éponyme, apparaissant sur l'album *Seven Churches* (1985) (Walzer 2009, 48).

⁴⁷ Entre les années 1980 et 1990, le réalisateur Scott Burns (au studio Morrisound, à Tampa) est un des instigateurs de la sonorité death metal américaine. Il réalisera entre autres les albums des premiers groupes de death metal américains, tels que Obituary et Cannibal Corps (Ehrmann 2000).

nord. Comme l'anthropologue Sam Dunn le précise : « The term "Black metal" had begun to be used in the 1980s to refer to overtly Satanic bands that played extremely fast with trebly guitar sounds, simple riffs and song structures, and offer minimal productions » (2004, 112). Ce style, qui se développe au contact des groupes gothiques et punk, se caractérise par une musique aux sonorités pesantes, empreinte d'une théâtralité morbide et demeure inspiré par plusieurs courants des pensées, tant individualistes, nihilistes, qu'anticléricales. Le groupe anglais Venom, issu de la NWOBHM, grâce à son album intitulé *Black Metal* (1982) et à son utilisation de l'imagerie satanique, est considéré comme l'instigateur de ce style. Ainsi, très influencé par le courant punk, Venom simplifie la structure musicale de ses compositions et accroît sa vitesse d'exécution (Kahn-Harris 2007, 3). En outre, malgré que Venom utilise l'imagerie satanique dans le seul but de provoquer, il ouvrira la porte aux autres groupes de black metal, qui eux revendiqueront plus sérieusement cette idéologie (Walzer 2009, 44)⁴⁸. Enfin, dès 1988, le groupe suédois Bathory (*Blood Fire Death*, 1988) influence également la formation du black metal, grâce à son intégration de sujet à caractère mythologique et son incorporation d'éléments symphoniques inspirés de Wagner (Walzer 2009, 55-64).

1.5 Le metal extrême : la 4^e période (1996-aujourd'hui)

La fragmentation déjà entamée se poursuit au courant des années 1980 et plus particulièrement dans les années 1990. Plusieurs styles (death metal technique, power metal, black metal symphonique, coremetal) émergent alors du courant fondamentaliste. Selon Kahn-Harris,

All share a musical radicalism that marks them out as different from other forms of heavy metal. [...] In contrast to heavy metal's mainstream commercial reach, extreme metal is disseminated through small-scale 'underground' institutions that extend across the globe. The difference between extreme metal and most other form of popular music are so pronounced that those who are not fans may not see its considerable internal differences. Extreme metal music frequently teeters on the edge of formless noise. Whereas heavy metal was at least intelligible to its detractors as

⁴⁸ D'ailleurs, le groupe danois Mercyful Fate est le premier à avouer son allégeance pour l'Église sataniste d'Anton LaVey (Walzer 2009, 44). Dans les années 1990, plusieurs groupes de black metal suivront cette voie (j'y reviendrai).

‘music’, extreme metal may not appear to be music at all and its attendant practices may appear terrifying and bizarre (Kahn-Harris 2007, 5).

Parallèlement à la montée de cette radicalisation musicale vers l’extrême, la popularité du heavy metal *mainstream* décroît en raison de l’avènement des courants grunge et rock industriel (p. ex. Nirvana, Nine Inch Nails). Plus spécifiquement, ces courants privilégient une esthétique anti-virtuose, un son plus répétitif et l’utilisation d’instruments non traditionnels, tel que le clavier, ce qui relègue le heavy metal au deuxième rang. Afin de survivre à cette nouvelle vague musicale, une certaine portion des groupes metal choisissent d’adapter leur sonorité, ce qui mène au développement du nu-metal, plus commercial (p. ex. Korn, Limp Bizkit, Linking Park). Toutefois, d’autres groupes décident plutôt de transformer leur sonorité, en y incorporant différentes innovations stylistiques, qui seront expliquées plus en détail ci-dessous (Taylor 2006, 74, 88). Ces différents styles ont en commun la lourdeur et l’agressivité du son et forment bientôt le courant du metal extrême.

La fragmentation entamée touche également le death metal et le black metal et mène à d’importantes transformations sonores et discursives. Ainsi, vers la fin des années 1980, le death metal subit une première fragmentation avec l’avènement de la *New Wave of Swedish Death Metal* (NWOSDM)⁴⁹. Ce nouveau courant prend naissance dans la ville de Göteborg (Suède) et se caractérise par la tessiture extrêmement grave et la lourdeur du death metal américain, mais en y intégrant des passages mélodiques (Dunn 2004, 115). La tessiture grave est aussi renforcée par un son plus flou, rendant les changements d’accords indistincts (Kahn-Harris 2007, 32). Les thématiques extrêmes, telles que la mort, la souffrance humaine, ainsi que les univers désolés, sont également présents, mais demeurent abordés sous un angle plus personnel et introspectif (Hein 2003, 90-94), ce qui contraste fortement avec

⁴⁹ Depuis les années 1990, le réalisateur Fredrik Nordström (Studio Freman, Suède) demeure très présent dans la constitution de l’esthétique mélodique du metal européen. Il a d’ailleurs enregistré les albums des groupes In Flames, Dark Tranquility et Dimmu Borgir (Martinelli 2004).

l'imagerie crue et violente du death metal américain (p. ex. At the Gates, Dark Tranquility, In Flames)

Puis, au cours des années 1990, le black metal se positionne à l'encontre du death metal, qu'il ne considère pas assez « sérieux » dans sa quête de noirceur et le considère trop commercial⁵⁰. Se développant en Europe du Nord, ce style se distingue par ses expérimentations musicales (clavier, effets électroniques), alliant complexité, recherche d'ambiances sombres et théâtralité morbide (Christe 2004, 319-322). Les principaux groupes appartenant à ce style prônent également une esthétique ésotérique, en arborant des symboles liés à divers cultes religieux, et puisent autant dans le paganisme que dans le christianisme. Les thèmes traités portent en majorité sur les légendes et les mythologies nordiques moyenâgeuses et s'appuient souvent sur la glorification de la vengeance et le rejet des valeurs humanistes (Bénard 2007, 83-103).

Enfin, la scène de metal extrême des années 1990 sera aussi marquée par de nombreuses expérimentations musicales, intégrant différents genres musicaux qui mènent à la création d'un courant en marge du metal extrême, c'est-à-dire le metal d'avant-garde. Ce courant, qui fusionne la musique metal extrême avec des styles musicaux davantage associés à la musique populaire *mainstream*, n'est pas sans rappeler les expérimentations musicales des musiciens classiques avant-gardistes du début du 20^e siècle. Ainsi, Satie, Cage ou Bürger sont très influencés par les courants dadaïstes et surréalistes et créent une musique volontairement transgressive, qui rejette les tendances institutionnelles et unifie des répertoires polarisés (Samson 2013). La tendance inverse est aussi présente, avec le guitariste

⁵⁰ Cela est d'ailleurs visible en Norvège avec le développement du courant « *true black metal* » qui regroupera plusieurs groupes (p. ex. Burzum, Emperor, Mayhem), ayant pour but de codifier ce qu'ils appellent le vrai black metal. Traitant de thématiques très sombres et controversées, telles que le satanisme et le nazisme, les membres de cette association (dénommée le *Inner Black Circle*) vont jusqu'à incendier des églises norvégiennes datant du 10^e siècle et classées patrimoine mondial, dans le but de purger les envahisseurs chrétiens responsables de la chute des cultes païens nordiques. Le leader du mouvement, Varg Vikernes (Burzum) est même accusé du meurtre d'Eronymus, ce qui mène à son incarcération. Ce regroupement est d'ailleurs fortement critiqué par la scène metal européenne : plusieurs groupes black metal condamnent sévèrement les gestes commis et s'en dissocient (p. ex. Dimmu Borgir et Cradle of Filth) (Christe 2004, 323-327; Hagen 2011, 195-196).

et compositeur rock/jazz Frank Zappa qui, dès le milieu des années 1960, intègre à sa musique des citations de musique contemporaine (p. ex. Varèse, Stravinsky, Webern) (Bernard 2000, 63)⁵¹. Dans le registre metal, l'avènement d'un courant expérimental est imputable au compositeur et chanteur Mike Patton, leader du groupe Faith No More. En effet, la chanson « Epic », tirée l'album *The Real Thing* (1989), est un mélange de heavy metal, de hip hop, de funk, et de rhythm & blues. Remportant un grand succès commercial, cette chanson influence plusieurs groupes de metal extrême qui incorporent à leur tour des sonorités plus éloignées à leur musique (Mittel 2006).

1.5.1 La transgression sonore du metal extrême

Bien que différents éléments stylistiques propres au heavy metal de Black Sabbath soient toujours présents dans le metal extrême, plusieurs distinctions primordiales doivent être soulevées. Le death metal et le black metal, tout comme le heavy metal, emploient les gammes modales, une forte saturation à la guitare et un rythme très rapide. Toutefois, ces deux styles transgressent littéralement les usages musicaux en repoussant les limites de ce qui avait été fait et accepté jusqu'à maintenant. La structure formelle de ces deux styles, semblable à la forme « multisectionnelle », est poussée à un autre niveau, puisqu'on ne retrouve plus de séparation nette entre les différentes sections, ce qui enlève beaucoup de clarté à l'ensemble (Kahn-Harris 2007, 33). Par ailleurs, l'aspect mélodique, très présent dans le heavy metal, est beaucoup moins palpable dans le metal extrême; dans les deux cas, la mélodie est réservée à certains passages seulement. Sur le plan rythmique, si le heavy metal et le metal extrême se caractérisent généralement par une métrique assez régulière en 4/4 structurée en patrons hypermétriques⁵² typiques

⁵¹ Par exemple, le deuxième album de Zappa, *Absolutely Free* (1967), contient des fragments de trois ballets de Stravinsky, ainsi que la « Marche Royale » tirée de *L'histoire du soldat*, toujours de Stravinsky. Enfin, on y retrouve aussi des extraits de « Jupiter » tiré de l'oeuvre *The Planets* de Gustav Holst (Bernard 2000, 71).

⁵² Comme Moore l'explique, la plupart des groupes rock organisent leur structure rythmique en segment de quatre mesures, comportant quatre temps par mesure. Ces structures rythmiques sont désignées sous l'appellation de « patrons hypermétriques » (Moore 1993, 42).

de 4, 8 ou 16 mesures, on retrouve davantage de variations métriques dans le metal extrême.

Le tempo est également un des éléments les plus transgressifs du metal extrême, en raison de la vitesse à laquelle le batteur exécute les chansons. En effet, en employant le *blast beat*, le batteur peut jouer entre 200 et 400 BPM (*beat per minutes*), ce qui excède de loin les tempos des batteurs de heavy metal (Kahn-Harris 2007, 33). Plus spécifiquement, le death metal de la NWOSDM, grâce à l'alternance entre les sections death et les sections mélodiques, est souvent marqué par d'importantes fluctuations rythmiques. En outre, il demeure caractérisé par un rythme clair, créant une impression de propulsion. Par contraste, le black metal ne met pas autant d'accent sur cet effet de propulsion et priorise davantage les atmosphères rythmiques indistinctes et stagnantes (Hagen 2011, 185). Le rythme harmonique du death metal est donc rapide et complexe, ce qui a pour effet de rendre plus flou les repères tonals. En comparaison, le rythme harmonique du black metal est beaucoup plus lent (Hagen 2011, 185).

De plus, si le death metal emploie les mêmes gammes modales que le heavy metal, le black metal utilise des progressions d'accords construites sur « l'harmonie médiantique »⁵³. En effet, l'harmonie médiantique est constituée de progressions d'au moins deux accords, qui comprennent des sauts de tierces (ascendantes ou descendantes), et qui présentent des mouvements chromatiques d'un ton et d'un demi-ton (voir exemple 4). La particularité des progressions médiantiques réside dans le fait que les accords joués en alternance ne semblent pas appartenir à la même tonalité. On ne peut donc pas les associer à un contexte tonal ou modal, puisque leur utilisation semble davantage en lien avec la « couleur » musicale qu'avec la syntaxe musicale. Ainsi, dans le black metal, ces accords sont répétés alternativement et forment en quelque sorte une « séquence pendulaire » (Hainaut 2013, 182).

⁵³ Le terme « harmonie médiantique » est attribuable au musicologue français Jean-Pierre Bartoli, qui élabore huit progressions d'accords typiques correspondant à diverses prérogatives (Hainaut 2013, 181.).

Exemple 4: Exemple de deux séquences employant l'harmonie médiantique⁵⁴



De plus, ce genre de progressions médiantiques, très employées dans la musique de films d'horreur des années 1950-70, est reconnu par les compositeurs de musique de film pour connoter tant l'irréel, l'horreur que l'introversion (Hainaut 2013, 186-187)⁵⁵. Ainsi, comme la plupart des groupes de black metal se disent très influencés par la musique de film d'horreur, il n'est pas surprenant que ce genre de progressions soit présent dans ce style (Hainaut 2013, 186). En outre, le black metal réutilise les sonorités de musique de films d'horreur, qui évoquent l'étrange et le terrifiant, dans le but de reproduire ces mêmes sentiments extramusicaux (Hainaut 2013, 189-191).

La guitare est toujours aussi importante dans le metal extrême, bien qu'elle ne soit pas traitée de la même façon que dans le heavy metal. En effet, les solos sont pratiquement inexistants, tant dans le death metal que dans le black metal, et ce, au profit des séquences de riffs jouées avec beaucoup de saturation. Les techniques de jeu guitaristique différeront toutefois entre les deux styles. Ainsi, les guitaristes death metal, afin d'assurer une plus grande clarté du son, exécutent les *power chords* sous forme de riffs à l'aide d'une technique appelée le *palm muting*, qui permet, à l'aide de la paume de la main, d'étouffer le son des autres cordes. De plus, afin d'accroître la lourdeur du son, la plupart des guitaristes vont opter pour

⁵⁴ Cet exemple musical est tiré de l'article de Hainaut (2013, 181).

⁵⁵ La musique de film dont il est ici question appartient au courant néo-hollywoodien, dont l'instigateur est John Williams. Ainsi, dans les années 1970, ce compositeur réintroduit les principes d'écritures propres à la musique des films hollywoodiens des années 1930-1940, qu'il fusionne avec un langage plus moderne. Cette écriture est d'ailleurs construite sur l'utilisation de l'harmonie médiantique (p. ex. « The Imperial March » dans *Star Wars Épisode V*). Plusieurs compositeurs actuels de musique de film emploient ce langage, tels que Danny Elfman ou Christopher Young (Hainaut 2013, 186-187, 190).

l'utilisation d'une tessiture extrêmement grave. Dans le cas du black metal, les *power chords* sont beaucoup moins employés et sont substitués par l'utilisation d'accords complets joués avec saturation, conférant une sonorité plus dense et moins claire. En outre, lorsque les *power chords* sont employés, ils comportent souvent une quinte augmentée, créant alors un son chaotique et sans direction harmonique claire (Hagen 2011, 184). Enfin, le guitariste de black metal n'utilise pas le *palm muting*, ce qui engendre une vibration large et constante des cordes et accroît l'instabilité générale du son (Hagen 2011, 187).

La voix est également un élément très distinctif. Contrairement au heavy metal, la voix dans le metal extrême n'a habituellement aucune brillance ou de vibrato et n'est pas mélodieuse en soi. En effet, pour imiter la saturation de la guitare, l'interprète utilisera une voix grognée, appelée voix *growl*. On ne peut donc pas qualifier ce type d'interprète de « chanteur » dans le sens propre du terme, mais plutôt de « vocaliste ». D'ailleurs, comme le spécifie Nicolas Bénard (2007, 294) :

[Les vocalistes] ne produisent pas de mélodies vocales avec leur organe, mais une succession de sons (plus ou moins gutturaux) qui, une fois assemblées, donne un rythme et une agressivité aux morceaux. Ces vocalistes sont un trait essentiel du [metal] extrême et leurs qualités sont reconnues et appréciées dans leur capacité à donner de la puissance, de l'agressivité et donc des émotions particulières avec leur voix.

Généralement, les vocalistes des groupes de death metal emploient une voix *growl* très grave, tandis que les vocalistes de black metal utilisent une voix *growl* aiguë (Kahn-Harris 2007, 32). Certains groupes font aussi appel à des chœurs ou à des voix classiques qu'ils combinent avec la voix *growl*, ce qui contribue à alléger l'âpreté du son.

Enfin, si la rhétorique propre à la musique baroque n'est plus employée dans le metal extrême, ce courant puise tout de même dans une large gamme d'influences musicales. Plus spécifiquement, le death metal, incorporera des rythmes, des métriques ou des structures inspirées directement du jazz, tel qu'on les retrouve

chez les groupes Opeth et Dream Theatre (Bénard 2007, 56)⁵⁶. De plus, certains groupes de metal extrême intègrent des influences de musiques folkloriques, grâce à l'utilisation d'instruments traditionnels, d'idiomes ou de structures musicales traditionnelles (Bénard 2007, 54)⁵⁷. En outre, la majorité des groupes de metal extrême reconnaissent l'influence de la musique classique et plus spécifiquement celle de Richard Wagner, dont la puissance et la lourdeur musicale, ainsi que la construction dramatique, demeurent très significatives pour les musiciens metal. Comme mentionnée précédemment, la musique de films fantastiques et de films d'horreur est une autre source d'influence extrêmement importante dans le black metal (Hainaut 2013, 191). Enfin, les groupes faisant des emprunts à la musique classique et à la musique de film sont qualifiés de « symphoniques ». Ainsi, pour certains groupes de black metal symphonique, l'aspect mélodique revêt une grande importance et sera audible grâce à l'utilisation de synthétiseurs reproduisant des chœurs et des sections de cordes, permettant une grande variété de sonorité orchestrale (Hagen 2011, 184). Plusieurs groupes black metal et death metal vont également faire appel à des orchestres symphoniques, ce qui permettra d'étendre la palette timbrale de manière significative. Enfin, certains groupes de black metal intègrent des éléments propres à la musique industrielle, techno et électronique (Christe 2004, 333).

Enfin, si sur le plan esthétique, les groupes de death metal cherchent à obtenir un son très lourd, l'esthétique sonore du black metal, en particulier avec les groupes affiliés au *true* black metal⁵⁸, est diamétralement opposée. En effet, pour plusieurs groupes de *true* black metal, une grande importance est accordée à l'esthétique *underground* de l'enregistrement. En effet, plutôt que d'enregistrer chacune des

⁵⁶ Le groupe Opeth est d'ailleurs reconnu pour ses fréquents emprunts à la musique jazz, tout particulièrement dans l'album *Damnation* (2003).

⁵⁷ Ainsi, le groupe Amorphis (Finlande) utilisera le kantele (instrument traditionnel finlandais à cordes pincées) dans plusieurs de ses chansons (Tuonela 1999), tandis que le groupe Sepultura (Brésil) introduira des rythmes afro-brésiliens et des passages en idiome brésilien dans ses compositions (*Roots* 1996) (Bénard 2007, 54).

⁵⁸ Aujourd'hui, les groupes s'affiliant au courant *true* black metal (Enslaved, Ulver, Darkthrone) le font pour la sonorité, ainsi que pour l'idéologie anti-*mainstream* et transgressive qui sont prônées. La plupart ne sont donc plus considérés comme faisant partie de groupes activistes violents (Hagen 2011, 196).

pistes de manière à les entendre distinctement, ces groupes enregistrent toutes les pistes en même temps. Le son en résultant demeure donc peu précis et d'une grande crudité : les contours rythmiques de la batterie demeurent indistincts, la ligne de basse est engloutie, la voix paraît effacée et enfin, la guitare semble mince et très claire. Or, si cette sonorité est d'abord typique aux groupes de *true black metal* n'ayant pas le budget nécessaire pour réaliser un enregistrement professionnel, cette esthétique est devenue une fin en soi et peut même être considérée, d'un point de vue idéologique, comme un moyen de résister à l'industrie de la musique de masse. Toutefois, les groupes les plus populaires, comme Cradle of Filth, Dimmu Borgir ou Satyricon, misent sur une meilleure qualité de réalisation, tout en maintenant l'atmosphère d'oppression et d'agression de leur musique (Hagen 2011, 187-188).

Dans le cas du metal d'avant-garde, les expérimentations sonores sont poussées à leur maximum grâce à une intégration éclatée et imaginative d'une multitude d'influences, qui ne se limitent pas à un cadre spécifique ou à une convention précise. Ainsi, les groupes de metal d'avant-garde sont issus tant du death metal, du black metal, que du metal progressif et se distinguent par leur grande recherche musicale. Par exemple, plusieurs groupes explorent de nouveaux timbres et des sonorités inusitées. Ainsi, ils font des emprunts à la musique industrielle (Mirrorthrone), à la musique contemporaine ou au jazz et au folk (!T.O.O.H!), tout en ayant recours à la polytonalité ou à la polyrythmie (Meshuggah). Certains autres n'hésiteront pas à fusionner les sonorités metal avec le blues (Ephel Duath), le swing (Diablo Swing Orchestra), le funk (Carnival in Coal), le rap (Crotchduster), la musique de carnaval (Arcturus) ou même la polka (Polkadot Cadaver). Ainsi, ce courant demeure difficile à délimiter, puisqu'il n'appartient pas totalement au metal sans pouvoir en être complètement séparé, puisque certains éléments, tels que la voix *growl*, la guitare saturée et la batterie en *blast beat*, sont toujours présents. En outre, le metal d'avant-garde demeure davantage apprécié par les amateurs de metal extrême, en raison de la complexité musicale s'en émanant, qui rappelle les racines du metal extrême (Kahn-Harris 2007, 133). Enfin, contrairement aux autres styles metal traités jusqu'ici, le metal d'avant-garde ne possède pas d'idéologie ou

d'esthétique musicale lui étant propre; chaque groupe doit donc être étudié indépendamment (Cray 2005).

1.5.2 La transgression thématique du metal extrême

En plus de la transgression musicale, le metal extrême produit une grande part de transgression nonmusicale, tant par le biais des thématiques abordées que par l'esthétique privilégiée. Bien qu'un lien soit présent entre les thématiques exploitées dans heavy metal et celles présentées dans le metal extrême, ce dernier va beaucoup plus loin sur le plan transgressif. En effet, ces groupes traitent tant de l'apocalypse, de la misanthropie, de la folie humaine que du satanisme. Comparativement au discours heavy metal, qui se veut théâtral et flamboyant, Kahn-Harris affirme que celui du metal extrême se veut détaillé et sérieux.

Ainsi, la notion d'abject humain, illustré dans les thématiques abordant les faiblesses de l'homme, la mutilation et la mort, est disséqué et supprimé, mais tout en demeurant une source de fascination et de terreur (Kahn-Harris 2007, 43). De plus, le metal extrême se caractérise par une forme de transgression de la notion d'œuvre d'art, puisqu'il repousse les limites de l'acceptable, tant sur le plan de la musique que de la poésie. En outre, comme le signale Hein (2003, 168). :

[Dans la société postmoderne], le Beau n'est plus la valeur esthétique dominante. Par conséquent, les pratiquants et les amateurs de metal sont libres de s'emparer de ces thématiques de manières inventives, sur le mode de la transgression, avec l'ambition de proposer [...] de nouvelles configurations esthétiques.

Plus spécifiquement, la misanthropie demeure une thématique très employée tant dans le death metal que dans le black metal. En effet, les amateurs de metal demeurent conscients de la faiblesse de la société contemporaine, qui est considérée comme superficielle et uniformisée, et font sciemment l'effort de vivre en marge de celle-ci. La misanthropie implique aussi un certain élitisme typique de l'esthétique et de l'idéologie romantique du 19^e siècle, où le capitalisme, l'industrialisation et le progrès sont rejetés, au profit d'une glorification de la nature sauvage, de la mythologie et de la célébration des cultures ancestrales. La notion d'apocalypse est

d'ailleurs intimement liée à celle de la misanthropie; plusieurs chansons traitent de l'apocalypse comme étant la conséquence logique aux nombreuses erreurs commises par l'homme, tant en lien avec la perte de contrôle sur la technologie qu'avec la pollution de l'environnement (Kahn-Harris 2007, 41).

Les thématiques de la déchéance et de la folie humaine sont principalement illustrées par les groupes de death metal. Plus spécifiquement, les groupes de death metal américains poussent la transgression encore plus loin grâce à l'emploi de vocabulaire très imagé, traitant de tuerie, de mutilation, de satanisme ou d'apocalypse. Chez ces groupes, le corps en décomposition engendre donc à la fois fascination et dégoût et, selon Kahn-Harris, fait référence à la notion de l'abject devant être maîtrisé ou dominé (Kahn-Harris 2007, 36)⁵⁹. Un nombre important de groupes death metal traitent aussi de sujets socio-politiques en condamnant certains gestes (p. ex. les génocides, les abus de drogue, le sexisme, la pollution), en employant une imagerie violente, teintée de fantastique, et joint à un ton plein de sarcasme (Purcell 2003, 46-47)⁶⁰.

De plus, les références satanistes et occultes des groupes de black metal ne sont plus seulement esthétiques, comme on le voit dans le heavy metal, mais idéologiques et demeurent liées à une série de codes spécifiques, tant esthétiques que philosophiques (Walzer 2009, 55). Ainsi, le satanisme revendiqué par le black metal est directement lié à la philosophie satanique développée par Anton LaVey⁶¹. Rejetant les fondements spirituels de la société occidentale, le satanisme laveyen est essentiellement en lien avec la volonté de libérer l'instinct primitif et bestial en chacun de nous et revendique la liberté comme un droit fondamental de l'homme (Bénard 2007, 89-93). Dans ce contexte, le satanisme est également employé dans

⁵⁹ Selon le dictionnaire informatisé *Trésor de la langue française*, le terme « abject » réfère à ce qui est « digne du plus grand mépris, qui inspire une violente répulsion » ou « qui inspire le dégoût, le mépris par sa bassesse, sa dégradation morale » (*Trésor de la langue française informatisé* 2013).

⁶⁰ Plusieurs chansons des groupes Dying Fetus (p. ex. « Procreate the Malformed », *Killing on Adrenaline* 1998), Napalm Death (p. ex. « Cock-Rock Alienation », *Form Enslave to Obliteration* 1988) et Obituary (« Don't Care », *World Demise* 1994) abordent fréquemment des thématiques sociopolitiques (Purcell 2003, 46-47).

⁶¹ Anton LaVey (1930-1997) est le fondateur de l'Église satanique.

le but de s'opposer sciemment au christianisme, qui est vu comme un asservissement de l'esprit et une entrave aux libertés individuelles⁶². L'autre majeure source d'influence du black metal est le néopaganisme, qu'il soit germanique, scandinave ou celte⁶³, pouvant également être compris comme une manière de se positionner à l'encontre du christianisme. Ainsi, dans plusieurs pays d'Europe du Nord, le christianisme comme étant responsable de l'abandon des anciens cultes païens. Plusieurs groupes font donc référence à la religion de leurs ancêtres et cherchent à la faire revivre en s'inspirant des légendes, des dieux ou en abordant des armes et des costumes de guerrier (p. ex. Immortal, Ragnarök, Ensiferum, Enslaved) (Bénard, 2007 96-99).

Ainsi, comparativement au death metal qui offre une imagerie très crue, le black metal se complait dans l'obscurité. Par exemple, sur le plan esthétique, la calligraphie complexe des logos des groupes black metal permet souvent d'avoir une première représentation graphique du caractère ésotérique de certains groupes (Hagen 2011, 188). De plus, afin de conserver ce mystère et de faire la coupure entre leur personnalité de scène et leur vie privée, les membres des groupes black metal et de certains groupes death metal adoptent des pseudonymes. Les groupes de black metal vont toutefois encore plus loin en arborant un costume de scène et en se peignant le visage en blanc et noir. Cette pratique, appelée *corpse paint*, a pour but premier de représenter l'autodestruction et le pessimisme inhérent au black metal, mais également de personnifier le visage de la mort⁶⁴. Enfin, si les groupes de metal d'avant-garde n'ont pas de ligne idéologique ou esthétique particulière, ils auront davantage tendance à traiter de sujets humoristiques ou insolites, tout en y ajoutant

⁶² Ainsi, les satanistes sont essentiellement athées, ne croyant ni en Dieu ni en Satan, mais utilise la charge symbolique de ce dernier. De plus, Bénard ajoute que Satan peut être considéré comme : « [le] symbole de la vie, de la nature cruelle de l'homme et de la puissance de la nature. Satan peut même se présenter comme l'emblème suprême de liberté » (Bénard 2007, 89).

⁶³ Le néopaganisme est l'ensemble de « religions recréées à partir de mythes, de documents historiques ou ethnologiques, plus ou moins bien maîtrisé et compris » et demeure très ancré dans le concept de nation (Walzer 2011, 38).

⁶⁴ Bénard explique que cette pratique pourrait être vue comme une « volonté d'appriivoiser la mort, d'en extraire son essence religieuse en se la réappropriant » (Bénard 2007, 104). Cette pratique est également une manière d'incarner plus totalement le personnage que se donne le musicien, de le dépouiller de son « aspect humain », tout en conservant un certain anonymat (Hagen 2011, 183).

une bonne dose de dérision ou d'humour noire (p. ex. Unexpect, Diablo Swing Orchestra). Par ailleurs, même si on remarque que certains styles vont se porter plus naturellement vers des types de thématiques plus spécifiques (p. ex les sujets *gore* et le death metal), ces délimitations demeurent poreuses et chacune des thématiques expliquées peut se retrouver tant dans le death metal, le black metal, que dans le metal d'avant-garde.

En somme, il est donc évident que le metal extrême offre une transgression musicale et thématique des principaux éléments constituant la musique savante occidentale. Bien que différent du heavy metal, le metal extrême semble présenter un discours et un récit, mais construit sur un vocabulaire lui étant spécifique.

1.6 Sommaire du chapitre 1

Dans ce premier chapitre, j'ai retracé l'évolution du heavy metal depuis son avènement, tout en mettant en relief les principales caractéristiques sonores et thématiques de ce courant. Plus spécifiquement, j'ai relevé les principales distinctions entre le heavy metal et le metal extrême et décrit les principaux courants étudiés, soit le death metal, le black metal et le metal d'avant-garde. J'ai ensuite traité des différents types de transgression caractérisant le metal extrême, soit la transgression sonore et thématique. Ainsi, le metal extrême, non seulement en raison de son rythme effréné, des séquences harmoniques peu développées (bien qu'exploitant des modes rarement utilisés en musique populaire) et des mélodies construites sur des intervalles discordants, mais aussi grâce aux timbres vocaux semblables à des grognements et aux sonorités saturées des instruments, transgresse les usages tant de la musique classique que du heavy metal. De plus, les thèmes traités, allant de la déchéance humaine, au satanisme, peuvent également être vus comme étant des éléments transgressifs, puisqu'ils vont à l'encontre des sujets habituellement traités. Afin de bien comprendre les différents mécanismes narratifs employés dans la musique metal, je retracerai la structure, tant musicale que narratologique, des quatre chansons du répertoire (« Mad Architect », « Her Ghost in the Fog », « When the Joful Dead are Dancing » et « Puritania »).

Chapitre 2 : Les mécanismes suscitant l'aliénation dans « Mad Architect » de Septicflesh

2 Introduction

Ayant sept albums à son actif, le quatuor athénien Septicflesh est un groupe de death metal symphonique reconnu internationalement. Dès les années 1990, ce groupe se démarque grâce à sa sonorité death metal innovatrice, où les instruments classiques côtoient les instruments amplifiés (Septicflesh 2013). D'ailleurs, pour la réalisation de leur plus récent album, *The Great Mass* (2011), le groupe s'est associé à l'Orchestre et au chœur philharmonique de Prague; comptant 150 musiciens et chanteurs, ces ensembles sont reconnus pour leurs interprétations de trames sonores de film et de jeux vidéo (Septicflesh 2011, LECA⁶⁵, DVD)⁶⁶. Selon Christos Antoniou⁶⁷, compositeur et guitariste du groupe, l'orchestre occupe une place prépondérante dans les chansons et peut même être considéré comme le cinquième membre du groupe (Septicflesh 2011, LECA, DVD)⁶⁸.

Plus spécifiquement, le concept artistique⁶⁹ de cet album porte sur les messes liturgiques des compositeurs classiques. Toutefois, dans ce cas-ci, le groupe cherche plutôt à déconstruire le système de croyances actuelles, afin de transformer

⁶⁵ L'acronyme LECA (*Limited Edition Collector Artbook*) désigne une édition spéciale de l'album *The Great Mass* comprenant un livret dans lequel on retrouve quelques partitions d'orchestre et des reproductions d'œuvres d'art. Cette édition spéciale comporte aussi le CD *The Great Mass* et un DVD qui relate la réalisation du projet avec les membres du groupe.

⁶⁶ Sur le DVD, il est question des aptitudes de l'orchestre au chapitre 1, titre 17, vers 09:12.

⁶⁷ Christos Antoniou a un diplôme d'études supérieures en composition et orchestration du London College of Music. Il est très influencé par les compositeurs classiques du 20^e siècle, dont Stravinsky, ainsi que par les compositeurs de trames sonores de films d'horreur (Septicflesh 2011, LECA, DVD, chapitre 1, titre 17 : 05: 45; Ty A. 2011).

⁶⁸ Sur le DVD, ce passage peut être entendu dans le chapitre 1, titre 17, vers 02:51.

⁶⁹ Les reproductions d'œuvres d'art qui se retrouvent dans le livret de l'édition limitée sont également conçues par le chanteur du groupe (Seth Siro Anton), qui tente de renforcer l'idée du Dieu cannibale, en mettant en scène des statuts semblables à des marbres grecs, mais disloquées et ensanglantées. Chaque membre du groupe joue donc un rôle important dans l'élaboration de cet album, afin de combiner plusieurs formes d'art, pour faire, non pas de la musique extrême, mais de l'art extrême. L'imagerie et la thématique très sombres, jointes aux sonorités orchestrales et death metal, plongent donc l'auditeur dans l'insécurité et l'inquiétude et ne laissent aucune place à l'écoute facile destinée aux grandes audiences (Septicflesh 2011, LECA, DVD, chapitre 1, titre 16 : 10:00, 15:45).

la messe liturgique traditionnelle en véritable « messe noire ». Cet album comporte donc plusieurs réflexions philosophiques et métaphysiques en lien avec la déchéance humaine (XFiruath 2011).

Sur cet album, la chanson « Mad Architect » illustre un labyrinthe dans lequel le personnage principal semble perdu. En effet, le protagoniste ignore comment il y est entré et tente d'en trouver l'issue, tout redoutant ce qu'il risque de découvrir derrière chacune des portes qu'il trouve. Dès le début de la chanson, le protagoniste, par le biais du texte et de la musique, exprime son état de panique, proche de la folie. Vers la fin, il réalise que le labyrinthe n'est pas réel, mais qu'il représente une divagation de son esprit. Ainsi, il s'aperçoit que chacune des erreurs qu'il a commises dans sa vie forme un véritable labyrinthe mental, dans lequel il se retrouve pris au piège. D'après Septicflesh, cette chanson illustre aussi le concept de l'aliénation⁷⁰, où la réalité distordue que vit une personne atteinte de folie prend le pas sur toutes les autres réalités, la plongeant alors dans un véritable labyrinthe imaginaire, qui la sépare du monde qui l'entoure (Septicflesh 2011, LECA, DVD)⁷¹. Ainsi, il serait intéressant de vérifier de quelle manière la musique et le texte illustrent ce concept d'aliénation pour en faire un discours structuré. Tout d'abord, je procéderai à une analyse des paramètres abstraits constituant cette chanson, pour ensuite m'intéresser plus spécifiquement à l'analyse des paramètres narrato-musicologiques.

2.1 L'analyse des paramètres abstraits

En plus d'être construite sur l'instrumentation traditionnelle des groupes de musique metal (guitare, basse, batterie, chant), cette chanson comporte une section

⁷⁰ Dans le contexte présent, le terme « aliénation » fait référence à : « An archaic term for the process of psychotic separation of reality » (Matsumoto et al. 2009, 28-29).

⁷¹ Sur le DVD, on peut visionner ce passage au chapitre 1, titre 3, de 17:55 à 19:58.

orchestrale d'envergure, assurée par l'Orchestre philharmonique de Prague⁷². En outre, tout au long de la chanson, l'orchestre occupe une place très importante sur les plans formel, rythmique, harmonique et mélodique, ce qui confère une fonction d'accompagnement aux instruments amplifiés. La présence de l'instrumentation propre au metal joue tout de même un rôle important : il permet d'accroître la texture musicale et l'intensité sonore de la chanson.

Sur le plan formel, « Mad Architect » est constituée de plusieurs petites sections se répétant, soit deux couplets (A, B), trois refrains (1, 2, 3), trois tremplins (1, 2, 3), un pont, une ritournelle, ainsi qu'une introduction et une coda (voir schéma en annexe). De plus, l'importance de l'orchestre est particulièrement visible sur le plan formel, puisqu'on retrouve une introduction et une ritournelle strictement orchestrale (voir schéma en annexe).

Bien que le rythme en 4/4 demeure assez stable tout au long de la chanson, plusieurs variations métriques et rythmiques sont toutefois introduites, particulièrement dans le refrain 1 et dans la ritournelle. En effet, lors du refrain 1 (00:57-01:17), on peut entendre plusieurs déplacements d'accents sur les temps faibles, ce qui accroît l'instabilité rythmique. De plus, lors de la ritournelle (02:04-02:37), de nombreux motifs similaires se chevauchent, brouillant ainsi les repères rythmiques antérieurs. À cet endroit, le rythme est aussi marqué par d'importantes accélérations et décélérations, et par des bruits percussifs joués à l'orchestre, qui ponctuent les temps faibles (02:37-02:46).

Sur le plan harmonique, les phrases demeurent plutôt simples et sont constituées de courts patrons se répétant. La chanson oscille entre les tonalités de *sol* phrygien, de *do* dorien et de *do* éolien. De plus, jusqu'à la moitié de la chanson

⁷² Plus spécifiquement, l'orchestration classique de la chanson « Mad Architect » se décline comme suit : 1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 cors anglais, 2 clarinettes en *si*-, 2 bassons, 1 contrebasson, 8 cors en *fa*, 4 trompettes en *si*-, 2 trombones ténor, 2 trombones basse, 2 tuba, 1 timbale, 2 grosses caisses, 1 *fx thunder sheet*, 1 carillon, 1 piano, 1 clavecin, 1 harpe, 16 premiers violons, 14 seconds violons, 12 altos, 10 violoncelles, 8 contrebasses (Septicflesh 2011, LECA, voir partitions dans le livret).

(v. 01:40), les tonalités de *sol* phrygien et de *do* dorien ne sont pas clairement établies, entraînant une certaine ambiguïté tonale. Plus spécifiquement, l'introduction (00:00-00:28) présente de la polytonalité, puisque des motifs construits sur des gammes chromatiques dans les tonalités de *sol* et *la-* sont joués simultanément au piano et au clavecin. En plus de la sonorité étrange conférée par ce mélange de timbre, la note de basse demeure d'abord difficilement discernable. Une certaine stagnation harmonique est également présente, et ce, jusqu'au refrain 2 (01:40-01:58). En effet, l'introduction et les couplets A (00:28-00:49) et B (01:17-01:32) se caractérisent par une pédale de tonique (*sol* phrygien), ainsi qu'une alternance entre les accords vii et i, ce qui a pour effet de freiner l'impulsion harmonique de la chanson (voir schéma en annexe). Malgré la courte phrase harmonique présente lors du tremplin 1 (i | VI | v | iv | VI | v), la stagnation harmonique est toujours présente. En effet, cette progression est interrompue par le retour de la polytonalité sur *sol* et *la-* (00:57), qui réintroduit donc une incertitude harmonique. Le premier effet de propulsion sur le plan harmonique est introduit d'abord dans le refrain 2 (01:40-01:58). Composée d'un bloc de quatre accords (i | ii° | i⁶ | II- | [i]) se répétant et d'un emprunt au mode phrygien (avec le II-), cette phrase donne à l'auditeur un sentiment de direction harmonique, qui n'était pas présent précédemment. Une progression similaire est également dans le refrain 3 (i | ii° | i⁶ | iv | [i]) à partir de 02:46. À cet endroit, le sentiment de propulsion engendré est nettement plus prononcé, puisque le II-, caractéristique du mode phrygien, est remplacé par un accord de iv emprunté le mode éolien et employé dans la première section de cette progression. Toujours dans le refrain 3, cette progression est jointe à un motif mélodique constitué d'une série de degrés conjoints ascendants (voir exemple musical 9), ce qui accroît cet effet de propulsion (voir schéma en annexe).

L'instabilité rythmique et la stagnation harmonique dont il a été question sont également audibles dans les trois musèmes principaux constituant la chanson. En effet, dans l'introduction, le musème 1 est construit sur un riff de 4 notes conjoints

qui sont exécutées simultanément par le piano et le clavecin à intervalle de seconde mineure, avant d'être reprises à l'orchestre.

Exemple 5: Musème 1, introduction (00:00-00:09). Retranscription du piano et du clavecin

The image displays a musical score for the introduction of Musème 1, spanning from 00:00 to 00:09. It is a retranscription for piano and harpsichord. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is characterized by a steady eighth-note accompaniment, while the harpsichord part features a melodic line with frequent quarter rests, creating a syncopated, 'sighing' effect. The overall texture is dense and rhythmic.

La présence de quarts de soupir sur les temps faibles et les intervalles de demitons séparant chacune des voix contribuent à l'instabilité rythmique de ce segment. Puis, dans le refrain 1 (00:57-01:17), la première variation de ce musème (01:02-01:16) présente une structure désarticulée : les premiers temps sont légèrement anticipés, les temps faibles sont très accentués et la mélodie est entrecoupée de bruits percussifs effectués à l'orchestre. Enfin, dans la ritournelle (02:04-02:37), ce sont les trois dernières notes du musème 1 qui sont reprises à la manière d'un ostinato, et jouées par l'ensemble de l'orchestre.

Exemple 6: Musème 1, var. 2, ritournelle (02:04). Réduction de l'orchestre



De plus, à cet endroit, les entrées sont légèrement décalées et les segments répétés sont entrecoupés de différents bruits percussifs, ce qui accentue, encore davantage les temps faibles et contribue à brouiller les repères rythmiques.

Le musème 2, qui comporte aussi trois différentes variations, est exposé d'abord dans l'introduction (v. 00:18) avant d'être repris dans le tremplin 1 (00:49). Il se distingue du musème 1 puisqu'il est construit sur l'alternance de mouvements de secondes, de tierces et de quarts et non sur des intervalles de tons et demi-tons. Il est également joué à l'unisson et n'est pas entrecoupé de soupirs ou de bruits percussifs sur les temps faibles. Ainsi, au lieu d'entraîner une déstabilisation rythmique, ce musème (ici, la 1^{ère} variation) engendre une certaine stagnation, en raison du rythme constant et des mouvements d'intervalles sans cesse répétés.

Exemple 7: Musème 2, var. 1, tremplin 1 (00:49). Réduction de l'orchestre

La deuxième variation de ce musème, étant aussi la plus complète, est présente dans le refrain 2 (01:40). Elle renferme aussi la première phrase harmonique engendrant une impression d'impulsion.

Exemple 8: Musème 2, var. 2, refrain 2 (01:40). Réduction de l'orchestre

The image displays a musical score for a piano reduction of an orchestral piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The melody in the treble clef is composed of eighth and quarter notes, with a consistent rhythmic pattern. The bass clef provides a simple accompaniment with a single half note per measure. The second system concludes with a double bar line and repeat dots.

Enfin, le musème 3 n'est entendu qu'à un seul endroit, soit dans le refrain 3 (à partir de 02:57). Comparativement aux autres motifs, celui-ci est construit sur 7 différents degrés et sur des figures de notes noires, conférant un aspect très lyrique à cette section ainsi qu'une impression de direction, qui n'était pas présent précédemment. Joué simultanément avec les deux autres musèmes, l'enchevêtrement de ces motifs est agencé à la texture très dense de l'orchestration. L'ampleur particulière à cette section pourrait donc faire penser au sommet de l'œuvre.

Exemple 9: Musème 1, musème 2, musème 3, refrain 3 et coda (02:57-03:20). Réduction de l'orchestre⁷³

The image displays a piano reduction of an orchestral piece, consisting of four systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-3) features a red box around the treble staff and a yellow box around the bass staff. The second system (measures 29-31) has a green box around the treble staff. The third system (measures 32-34) also has a green box around the treble staff. The fourth system (measures 35-37) is not boxed. The music is in 4/4 time and includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Ainsi, on remarque que le musème 1 semble recréer musicalement la détresse du personnage et la désorientation qu'il ressent, en raison de la présence des intervalles de tons et de demi-tons, de la polytonalité, des rythmes syncopés et des motifs construits sous forme d'ostinato. Or, ce musème est employé dans les couplets A (00:28-00:49) et B (01:17-01:32) et correspond aux segments du texte où le personnage décrit son errance dans le labyrinthe. De plus, lors de la ritournelle (02:04-02:37), malgré l'absence de paroles, le musème semble également restituer cette désorientation. En outre, il pourrait probablement suggérer un sentiment de panique en raison des motifs mélodiques qui se chevauchent et de la perte de repère rythmique.

⁷³ Le musème 1 correspond à l'encadré vert, le musème 2 au jaune et le 3 au rouge.

Puis, le musème 2 paraît accroître un sentiment de confinement, d'immobilité ou d'incertitude. En effet, les notes le constituant ne tendent pas vers un mouvement mélodique d'impulsion et la progression harmonique le soutenant ne comporte pas de direction harmonique précise. Ainsi, cette stagnation harmonique pourrait être en lien avec l'évolution psychologique du personnage. En effet, ce musème est d'abord utilisé pour illustrer l'incertitude de personnage quant au chemin à suivre. Par ailleurs, la première impression d'impulsion de ce musème apparaît justement lors du refrain 3 (02:46-03:07), juste après que le personnage a réalisé que le labyrinthe n'est une construction de son esprit. Enfin, le dernier musème est présent dans le refrain 3 (voir figure 10). Présenté parallèlement aux musèmes 1 et 2, il paraît d'abord connoter une certaine tristesse. En effet, le musème 3 peut être considéré comme étant le seul élément lyrique de la chanson, et ce, en raison du mouvement ascendant clair et du rythme lent sur lequel il s'articule. En outre, sa superposition avec les musèmes 1 et 2, n'ayant pas un contour mélodique aussi riche, fait ressortir de manière significative ce motif et lui confère une sonorité quasi-dramatique.

Comme il a été démontré, les paramètres abstraits présentés ici (forme, rythme, mélodie et harmonie), tout comme les musèmes, participent à la mise en scène d'un univers déstabilisant, potentiellement angoissant et porteur d'une certaine tristesse. De plus, il est clair que l'orchestre joue un rôle prépondérant dans l'élaboration de ce récit, puisqu'il semble participer à la construction de la tension émotive⁷⁴. Toutefois, pour bien comprendre la trame narrative de la chanson, ainsi que la thématique d'aliénation qui est proposée par *Septicflesh*, il demeure nécessaire d'analyser le récit plus en profondeur. Pour ce faire, je m'intéresserai aux différents paramètres narratologiques (temps, mode, voix) tout en m'attardant aux différents liens qu'entretiennent les paramètres abstraits précédemment étudiés avec les

⁷⁴ D'ailleurs, Antoniou utilise l'orchestre de manière très spécifique, en mettant l'accent sur des techniques d'orchestration moderne, qui s'apparentent à celles employées par Stravinsky dans le *Sacre du printemps* (par exemple). En effet, tout comme Stravinsky, Antoniou effectue de nombreux déplacements d'accents, emploie des motifs en ostinato et privilégiera l'empilement sonore et l'ajout de silences à des endroits difficilement prédictibles. De plus, tout comme Stravinsky, les timbres instrumentaux privilégiés sont secs et âpres (Walsh 2013).

paramètres performanciers et technologiques. Cela me permettra de mieux cerner les différentes relations texte-musique, ainsi que leur interaction dans la construction du récit.

2.2 L'analyse des paramètres narrato-musicologiques

Dans cette prochaine section analytique, je traiterai d'abord du temps du récit, qui présente un exemple intéressant de récit intercalé, puis je m'intéresserai au mode du récit et plus spécifiquement aux différents types de focalisation présentés; d'abord interne et entrecoupée de points de vue externes, elle devient omnisciente à la toute fin. Dans cette dernière section, les types de discours, ainsi que les voix, seront également analysés en parallèle, puisque ces deux éléments renforcent l'établissement d'un climat aliénant.

2.2.1 Le temps du récit

Le récit de « Mad Architect » présente une ligne temporelle morcelée; il s'agit, selon la classification de Genette, d'un récit intercalé. En effet, au début de la chanson (du couplet A au couplet B), le récit se déroule en temps réel, pour ensuite se projeter dans le passé dès la section du pont, et revenir enfin dans le temps présent. Toutefois, pour mieux comprendre cette trame temporelle, il convient de segmenter la chanson en trois séquences événementielles⁷⁵, qui sont directement en lien avec le déroulement de l'action dans le temps. Ainsi, la première séquence (00:00-02:04) est constituée de l'introduction, du couplet A, du tremplin 1, du refrain 1, du couplet B, du tremplin 2, du refrain 2 et du tremplin 3, et fait référence aux déplacements du personnage dans le labyrinthe. La deuxième séquence événementielle (02:04-02:37), quant à elle, correspond à la ritournelle orchestrale et semble mettre en scène la folie du personnage. Enfin, la troisième séquence (02:37-03:36), qui s'étend du pont jusqu'à la fin de la chanson (pont, refrain 3 et coda), correspond à la prise de conscience du personnage, qui réalise que le labyrinthe est une construction de son esprit (voir grille en annexe).

⁷⁵ Par « séquence événementielle », je fais référence ici aux grandes sections temporelles structurant l'action et les événements dans le récit de chacune des chansons.

Tout d'abord, lorsqu'on examine les paroles, on remarque que la durée totale du récit n'est pas évoquée clairement : celui-ci pourrait donc tout autant se dérouler en l'espace de quelques heures, que de plusieurs jours. Toutefois, dans la première séquence événementielle (00:00-02:04), la narration de la chanson est bâtie de manière à ce que l'auditeur ait l'impression que le temps de l'histoire demeure égal au temps du récit. Plus spécifiquement, dans ces deux couplets, le personnage s'exprime au présent tout en explorant le labyrinthe, ce qui donne à l'auditeur la sensation que le personnage évolue en temps réel dans l'histoire qu'il raconte (couplet A : « What I see is a door leading out if this room [...] »). De plus, afin de mieux reproduire la sensation d'égarement que vit le personnage, plusieurs informations temporelles sont omises. Ainsi, dès le début de la chanson, l'auditeur est plongé directement dans l'univers du personnage, sans aucune mise en contexte. L'auditeur ignore donc depuis combien de temps le personnage erre dans le labyrinthe et ne possède aucune information sur la localisation ou les dimensions du labyrinthe (voir grille en annexe). Enfin, le premier et le deuxième musème, connotant la désorientation et l'immobilité complète bien le discours du personnage, qui étant perdu et fatigué, hésite quant au chemin qu'il doit suivre (couplet B : « I left the room. I am walking through a corridor. It is so long that I cannot see its end »).

La deuxième séquence événementielle (02:04-02:37), celle de la folie, correspond à la ritournelle orchestrale et est construite, comme mentionné précédemment, sur la variation 2 du 1^{er} musème. À cet endroit, l'intervention orchestrale déstabilise l'auditeur, tout en créant une cassure du rythme temporel dans l'histoire. En effet, un motif mélodique en ostinato est juxtaposé sur plusieurs voix, de nombreuses accélérations et décélérations rythmiques sont présentes, et enfin, différents effets sonores, semblables à des bruits de pas ou des bruits de porte qui se ferment brusquement, ponctuent ce segment. Bien qu'aucun texte n'accompagne cette section, une impression d'angoisse s'en dégage et pourrait même symboliser l'état de folie et de panique qui gage peu à peu le personnage, qui cherche désespérément l'issue du labyrinthe (voir grille en annexe).

Ainsi, la troisième séquence événementielle (02:37-03:36), qui débute au pont, symbolise la prise de conscience du personnage, puisqu'à cet endroit, le texte ne décrit plus son errance. En effet, une analepse y est introduite, où cette fois, le personnage fait une introspection sur les choix qu'il a posés au cours de sa vie. Plus spécifiquement, il en vient à la conclusion que la répétition de mauvais choix a mené à la construction d'un véritable labyrinthe mental. Pourtant, dans le refrain 3 (02:46-03:07) qui suit le pont, le texte nous indique que le personnage semble être de retour dans le labyrinthe (« He is trapped inside the maze »). D'ailleurs, à cet endroit, le 3^e musème, qui dégage une certaine tristesse, est également employé. À partir de cette prise de conscience, le récit ne se déroule plus en temps réel, mais toujours de manière intercalée, puisqu'on est en présence d'un saut temporel important, où le personnage évoque le passé, avant de se reporter à ce qui semble être le temps présent (voir grille en annexe).

De plus, la vitesse narrative n'est pas constante et augmente continuellement au cours de la chanson. Ainsi, dans la première séquence événementielle (00:00-02:04), la vitesse narrative demeure assez lente, puisque le récit en temps réel détaille la progression du personnage dans le labyrinthe. Pourtant, dès la ritournelle orchestrale (02:04-02:37), la vitesse narrative augmente sensiblement. En effet, cette impression est imputable à l'accroissement important de la texture orchestrale, à la superposition des strates rythmiques, ainsi qu'aux accélérations et décélérations brouillant les repères temporels. Enfin, dans la dernière séquence événementielle (02:37-03:36), le récit devient très rapide, puisque le protagoniste ne décrit pas chacun des mauvais choix qu'il a faits, mais ne fait que les mentionner dans leur ensemble « All the choices I once made, the paths that I designed, have formed this endless labyrinth, a product of my mind ». Dans cette dernière séquence, l'impression de rapidité peut également s'expliquer par la superposition des trois musèmes principaux de la chanson, jointe à la progression harmonique dont il a été question précédemment, entraînant un effet de vitesse et de propulsion (voir grille en annexe).

Toutefois, ces éléments temporels demeurent intimement liés aux types de focalisation, aux discours, ainsi qu'aux caractéristiques vocales et aux types de narrateurs. Ainsi, l'analyse de ces quatre éléments permettra d'imager plus en détail, tant la progression psychologique du personnage que la trame narrative de la chanson.

2.2.2 Le mode et la voix du récit

Dans la chanson « Mad Architect », les différents types de focalisations présentés sont également liés aux séquences événementielles définies dans la dernière section. L'étude du texte démontre que la focalisation très interne propre à la première séquence événementielle est plus spécifique aux couplets A (00:28-00:49) et B (01:17-01:32). De plus, cette focalisation est entrecoupée de points de vue externes, qui sont présentés plus spécifiquement dans les tremplins 1 et 2, ainsi que dans les refrains 1 et 2. La deuxième séquence événementielle semble également être très interne, et ce, malgré qu'aucun texte n'accompagne la ritournelle. En effet, cette section semble restituer musicalement la folie qui gagne le personnage. Enfin, cette focalisation interne devient omnisciente lors du pont, où cette fois, le narrateur à conscience de tous les éléments ayant menés à l'accroissement de sa folie mentale. Par ailleurs, ces changements de perspective sont également liés à l'évolution des niveaux narratifs (extradiégétique-intradiégétique) et des relations narratives (hétérodiégétique-homodiégétique), ainsi qu'aux timbres vocaux employés au cours de la chanson.

Tout d'abord, afin de restituer ce premier type de focalisation très interne, l'intervention du personnage est bâtie sous forme de discours direct (couplets A et B). Pouvant être qualifié de discours ou monologue « intérieur », il correspond aux pensées du protagoniste (Lacasse 2006, 19). Ce type de discours intérieur a aussi pour effet de réduire la distance narrative séparant l'auditeur et le personnage, puisque l'auditeur est à même de s'identifier au personnage, qui parle à la 1^{ère} personne du singulier. Par ailleurs, la lecture du livret montre que la présence de guillemets encadrant chacun des propos du personnage. Cet ajout, bien qu'in audible, permet également d'affirmer que cette première intervention est

régulée ou « rapportée » par une instance narrative extérieure (voir grille en annexe).

Contrairement au discours intérieur écrit propre à la forme littéraire, ce type de discours intérieur, dans la chanson populaire (parce qu'enregistrée), est prononcé à voix haute et permet de retransmettre aux auditeurs les émotions ressenties par le protagoniste de manière plus intime. En effet, il est possible « d'entendre » ces émotions par le biais des inflexions de la voix du personnage (Lacasse 2006, 19). Ainsi, dans « Mad Architect », le protagoniste emploie une voix *growl*, qui est ici très grave (couplets A et B). Habituellement utilisée pour traduire une très grande agressivité, ce type de voix permet, dans ce cas-ci, d'intensifier l'état de panique du personnage. De plus, dans le but de bien retransmettre vocalement ces émotions particulières, un effet de surimposition a été appliqué à la voix, c'est-à-dire que deux pistes vocales distinctes, n'ayant pas un timbre similaire, ont été superposées l'une sur l'autre. En effet, la voix la plus facilement discernable se situe à l'avant-plan et est caractérisée par un timbre plus grave, tandis que la seconde, à l'arrière, est plus aiguë.

Un autre protagoniste est également présent dans ce récit : le narrateur. En effet, certaines portions du texte ne sont pas placées entre guillemets et semblent restituer le discours de cette instance narrative. Ainsi, toujours dans la première séquence événementielle, ces sections (tremplins 1, 2 et 3, refrains 1 et 2) ne sont pas à la 1^{ère} personne du singulier, mais à la 3^e personne du singulier. De plus, l'instance narrative semble commenter l'état d'esprit du personnage : il le désigne sous l'appellation de « l'architecte fou » (*mad architect*) et décrit ses déplacements dans le labyrinthe (*Opening doors, moving into circles [...] He is trapped inside the maze*). Dans ce cas-ci, le discours n'a donc plus pour fonction de permettre à l'auditeur de s'identifier au personnage; il permet au contraire de considérer la situation d'un regard extérieur, ce qui engendre une plus grande distance narrative. Il s'agit donc d'un narrateur de niveau extradiégétique. Enfin, ce narrateur peut également être qualifié d'hétérodiégétique, car, en commentant les déplacements du

protagoniste, il endosse le rôle de spectateur externe et ne participe donc pas de manière active à l'action. L'utilisation d'une police de caractères en majuscules dans le texte est également significative et dénote la volonté de mettre l'accent sur les propos de cette instance narrative.

En outre, le timbre vocal employé par ce narrateur est très semblable à celui du protagoniste, mais se distingue de l'intervention du protagoniste sur deux plans. D'abord, un effet de réverbération est ajouté sur la voix du narrateur, le situant dans un espace distinct de celui du protagoniste (p. ex. tremplin 3). Ainsi, joint à l'emploi des majuscules, la présence du narrateur devient alors plus tangible. De plus, lors du tremplin 2, la voix *growl* précédemment employée par le narrateur est remplacée par une voix chuchotée⁷⁶, pour redevenir *growl* dès le refrain 2 (voir grille en annexe).

Malgré ces deux éléments, les timbres du narrateur et du personnage demeurent très semblables. Alors comment concevoir la voix du narrateur, dans un contexte où celle-ci est quasi-similaire à la voix du personnage? Afin de résoudre ce problème, je propose de considérer le narrateur et le protagoniste non comme étant deux entités séparées, mais comme une seule et unique. En effet, cela s'avère possible si on considère le narrateur comme étant le subconscient⁷⁷ du personnage, qui analyse de manière extérieure la manière dont le personnage réagit et sombre dans la folie. D'ailleurs, au cinéma et dans la chanson enregistrée, ce type d'effet sonore est souvent appliqué sur la voix pour personnifier la pensée intérieure ou le rêve (Lacasse 2000, 121, 135). Ainsi, dans les deux premières séquences événementielles, malgré que le personnage n'ait pas conscience qu'il est le propre responsable de sa folie, la voix du subconscient est très présente, commentant la

⁷⁶ Lacasse fait la distinction entre la voix chuchotée et la voix murmurée. Ainsi, la voix chuchotée se définit par un son vocal voisé (c'est-à-dire qui ne produit pas de hauteur précise techniquement, qui n'a pas de fréquence fondamentale ni d'harmoniques), tandis que la voix murmurée est à mi-chemin entre la voix chuchotée et la voix pleine (Lacasse 2009, 233-234).

⁷⁷ Tirée de la théorie de la psychanalyse élaborée par Freud, la notion de subconscient (appelé aussi l'inconscient) réfère aux activités mentales complexes (émotions, comportements, souvenirs) qui sont réprimées dans l'esprit d'un individu, souvent à la suite d'un important choc émotif, sans que celui-ci ne s'en rende compte (*Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*, 2013).

situation de manière externe. De ce point de vue, le narrateur et le personnage pourraient donc être considérés comme deux facettes d'un même protagoniste. Ce subconscient-narrateur deviendrait donc plutôt un narrateur intradiégétique, mais toujours de type hétérodiégétique, puisque l'action demeure centrée sur lui, mais évolue autour d'une autre portion de lui-même.

Par ailleurs, tout comme l'auditeur, le personnage ne réalise que vers la fin de la chanson (lors du pont) que le labyrinthe dont il est question n'existe que dans son esprit et qu'il est responsable de son « emprisonnement ». À cet endroit, il serait donc logique de supposer que subconscient du personnage (auparavant, le narrateur) s'emboîte avec la portion consciente du personnage (notre protagoniste du départ) pour ne former qu'un seul personnage « complet » (voir grille en annexe). Toutefois, le refrain 3 et la coda comportent de nombreux éléments participant à l'établissement spécifique de climat d'aliénation préconisé par le groupe. Dans la dernière section du chapitre, en plus d'analyser cette dernière section de la chanson, je m'intéresserai également plus largement aux caractéristiques de la chanson qui participent à la construction du récit aliénant.

2.3. La place de l'aliénation dans le récit de « Mad Architect »

Comme mentionné au début du chapitre, le récit « Mad Architect » vise à accroître sémantiquement un sentiment très spécifique, celui de l'aliénation. Sur le plan des paramètres abstraits, les musèmes, ainsi que les éléments harmoniques et mélodiques mis en valeur par l'orchestre participent à la construction d'une grande tension : les motifs mélodiques sont courts, répétés en boucle et syncopés, tandis qu'une ambiguïté tonale subsiste pour ce qui est des modes employés. En outre, l'orchestre, lors de la ritournelle, joue un rôle central dans la construction narrative, en commentant l'état d'esprit du personnage, puisqu'il recrée le paroxysme de cette folie mentale : les motifs se chevauchent, se juxtaposent, sont tronqués, sont entrecoupés par différents effets percussifs, qui accroissent certainement cette impression d'aliénation mentale.

Les notions de temps, de mode et de la voix (narrative) sont également très importantes dans cette mise en récit de l'aliénation. Ainsi, la structure narratologique de la chanson est bâtie de manière à ce qu'on prenne conscience du « labyrinthe mental » graduellement, et ce, en même temps que le personnage. De plus, le fait que les deux personnages, que l'on croit d'abord différents, en constituent en réalité un seul, renforce cette atmosphère aliénante. Toutefois, le refrain 3 et la coda demeurent les sections les plus importantes dans l'implantation de cette notion d'aliénation. Comme évoqué précédemment, le refrain 3 (02:46-03:07) comporte des éléments très spécifiques sur le plan musical : la progression harmonique $i \mid ii^{\circ} \mid i^{\flat} \mid iv \mid [i]$ et la variation 2 du musème 1 (aussi présent dans la ritournelle) entraînent un mouvement d'impulsion, qui contraste avec les autres sections. Ainsi, il serait normal de supposer que la présence de ces éléments musicaux renforce la prise de conscience de personnage entamée lors du pont. Pourtant, les paroles à cet endroit demeurent les mêmes que dans les refrains précédents. En outre, elles sont retransmises non pas par le protagoniste, mais par la voix du subconscient-narrateur. Cette réapparition de l'instance narrative dans ce dernier refrain, couplée à la répétition du texte des autres refrains de la chanson, crée donc une certaine stagnation narrative. En effet, après le pont, on s'attendrait à un nouvel élément d'action dans la construction du récit (p. ex. le protagoniste trouve la sortie du labyrinthe). Pourtant, il n'en est rien et le texte du refrain est simplement répété une fois de plus à la fin de la chanson. Alors, comment considérer cette dernière intervention? Pourquoi la voix du subconscient-narrateur est-elle employée à nouveau et pourquoi le texte est-il répété, puisque le personnage, à partir du pont, est supposément conscient de sa folie? (voir grille en annexe).

Afin de bien comprendre cette dernière portion de la chanson, chacun des aspects narratifs, tant musicaux que textuels, doit être mis en contexte. Plus spécifiquement, l'ajout du musème 3, extrêmement lyrique, confère aussi un côté tragique à la chanson. D'ailleurs, juxtaposé aux autres musèmes, à la voix *growl*, ainsi qu'au rythme effréné, le musème 3 ajoute aussi une dimension d'urgence au

récit. Ainsi, ces éléments musicaux joints à la répétition du texte énoncé par le subconscient-narrateur nous permettent de réaliser que, même si le personnage se rend compte qu'il est responsable de la création de ce labyrinthe mental (pont), il demeure néanmoins coincé dans celui-ci et incapable d'en ressortir. Or, l'aliénation réside dans le fait que c'est par le truchement du subconscient-narrateur que l'auditeur apprend l'incapacité du personnage à sortir du labyrinthe, ce dernier ayant replongé dans la folie.

2.4 Sommaire de l'analyse « Mad Architect »

La première chanson, « Mad Architect » (du groupe de death metal Septicflesh), met en scène un protagoniste perdu dans un labyrinthe, qui découvre peu à peu que le labyrinthe est, en réalité, une construction de son propre esprit. Musicalement, cette chanson restitue l'aliénation mentale ressentie par le personnage, et ce, grâce à l'intégration d'un orchestre symphonique dont la sonorité est jumelée aux timbres saturés des instruments amplifiés. L'analyse des paramètres musicaux révèle que l'orchestre occupe un rôle primordial dans la construction d'un sentiment de désorientation potentiellement aliénante : les timbres sont secs et stridents, les progressions harmoniques demeurent sans direction et les musèmes sont enchevêtrés. L'analyse narratologique, quant à elle, a permis de mettre en rapport les éléments strictement musicaux avec ceux structurant le récit. Ainsi, sur le plan du temps, le récit évolue d'abord en temps réel, permettant à l'auditeur de ressentir la désorientation du protagoniste. Toutefois, le pont introduit une analepse, où le protagoniste réalise (tout comme l'auditeur) que le labyrinthe demeure une construction de son esprit. L'analyse du mode et de la voix permet d'établir que le discours, à la fois énoncé à la 1^{ère} personne et à la 3^e personne du singulier, restitue non seulement l'intervention du protagoniste, mais aussi celle du narrateur. En effet, si le protagoniste décrit ses propres déplacements dans le labyrinthe, le narrateur commente l'état de folie qui gagne ce même protagoniste. De plus, malgré que les timbres vocaux semblent similaires (tous deux *growl*), on remarque que la voix du narrateur est fortement réverbérée, restitue vraisemblablement la voix intérieure, ou le subconscient du protagoniste, qui demeure la portion saine de son esprit, enfouie et cachée. En outre, l'aliénation mentale que décrit ce récit revêt une importance toute nouvelle lorsqu'on considère la dernière intervention du « subconscient-narrateur » ; malgré que le personnage réalise que le labyrinthe est une création de son esprit, c'est par le biais de ce « subconscient-narrateur » qu'on apprend, à la toute fin de la chanson, que le protagoniste n'en demeure pas moins incapable de ressortir du labyrinthe qu'il s'est lui-même créé. Dans la prochaine analyse, je m'intéresserai plus spécifiquement aux mécanismes narratifs gothiques dans la chanson « Her Ghost in the Fog » de Cradle of Filth.

Chapitre 3 : Les mécanismes narratifs gothiques dans la chanson « Her Ghost in the Fog » de Cradle of Filth

3. Introduction

Formé en 1991, le sextuor anglais Cradle of Filth est un groupe pionnier du style black metal symphonique. L'imagerie des premiers groupes gothiques (p. ex. The Cure), jointe à la sonorité heavy metal de groupes tels qu'Iron Maiden, confèrent à la musique de Cradle of Filth la noirceur et la lourdeur typique du black metal. Plus spécifiquement, l'esthétique gothique de ce groupe est perceptible dans l'imagerie, les paroles et les thèmes abordés, qui sont destinés à choquer, tout en demeurant romantique, comme on le verra dans la chanson à l'étude (German 2000). Les lignes mélodiques anguleuses, tant interprétées au clavier que chantées par une voix féminine, sont également une des composantes de cette sonorité gothique.

Leur quatrième album en carrière, *Midian* (2000), est considéré par plusieurs critiques comme un classique, en raison de la sonorité black metal plus travaillée que précédemment. Le concept de l'album *Midian* s'inspire de la cité fantôme du même nom, où parias et créatures fantastiques se côtoient⁷⁸. Les chansons abordent donc différents thèmes fantastiques, qui sont majoritairement traités de manière romantique. Sur cet album, la chanson « Her Ghost in the Fog » est l'une des plus populaires et reçoit beaucoup d'attention de la part de plusieurs chaînes de radio spécialisées grâce à son vidéoclip éponyme (Bregmam 2013). La grande popularité dont jouit Cradle of Filth demeure très rare dans la scène metal extrême et s'explique probablement par la capacité du groupe à concilier un son lourd et une imagerie gothique, tout en conservant une attitude quelque peu

⁷⁸ Le concept de la ville de Midian provient du roman d'horreur *Cabale* du romancier anglais Clive Barker (1952-) (Bromley 2000). Dans d'autres contextes, Midian réfère aussi à une région de la péninsule arabique, où, dans l'Ancien Testament, les enfants d'Abraham se seraient établis (Metzger et Coogan 2001, 198).

ironique par rapport aux thématiques habituellement abordées dans le metal extrême (Kahn-Harris 2007, 110)⁷⁹.

Plus spécifiquement, dans « Her Ghost in the Fog », le protagoniste raconte le meurtre de son amoureuse et l'acte de vengeance qu'il commet ensuite. Le récit de la chanson débute longtemps après les événements de l'histoire, par l'intervention d'un narrateur externe au drame, qui, s'adressant directement aux auditeurs de la chanson, les avertit de la teneur dramatique du récit qu'il s'apprête à raconter. La chanson se poursuit lorsque le personnage principal prend la parole pour relater la nuit du meurtre en question, où des hommes poursuivent sa bien-aimée dans les bois, pour ensuite la violer et la tuer. Le personnage principal nous raconte ensuite sa détresse lorsqu'il découvre le corps de son amoureuse et l'acte de vengeance qu'il commet ensuite : il décide d'incendier l'église où tous les paroissiens, dont les auteurs du meurtre, sont réunis. La chanson se termine par les lamentations du personnage qui continue toujours de chercher le spectre de sa bien-aimée dans le brouillard (« Her ghost in the Fog »).

Tout d'abord, la chanson aborde les thématiques de l'amour perdu et de la vengeance, mais sous la lentille gothique, en employant différents outils musicaux et narratifs spécifiques. Dans cette deuxième analyse, je m'intéresserai d'abord aux paramètres abstraits (forme, harmonie, mélodie, rythme), pour ensuite porter mon attention sur les outils narratifs à proprement parler (temps, mode et voix). Enfin, je décrirai les différents outils employés par Cradle of Filth qui permettent notamment de renforcer l'esthétique gothique de cette chanson, ainsi que leur rôle dans l'élaboration du récit gothique.

⁷⁹ La question de l'authenticité demeure particulièrement sensible dans le monde du metal et les groupes atteignant un succès planétaire, tel que Cradle of Filth, sont souvent jugés comme ayant abandonné leur vraie nature « underground » en utilisant un son plus accessible dans l'unique but de faire de l'argent (Chantler 2008, 70). Pourtant, à plusieurs reprises, le chanteur du groupe (Dani Filth) a rejeté ces affirmations en expliquant que l'exploration musicale est à la base des motivations groupe et non le désir de faire de l'argent (German 2001).

3.1 L'analyse des paramètres abstraits

« Her Ghost in the Fog » comprend une orchestration assez traditionnelle de type black metal, soit deux guitares, une basse, une batterie, un clavier et un vocaliste, auquel se joint une chanteuse lyrique. Le clavier, dans ce cas-ci, exploite une grande palette timbrale, en reproduisant différentes sonorités de type symphonique (p. ex. cordes, chœur, cuivres). Sur le plan formel, la chanson est constituée de neuf sections reconnaissables grâce à leurs structures harmoniques et mélodiques, formant une véritable trame narrative (voir schéma en annexe). Comme le montre la grille d'analyse en annexe, la forme présente d'ailleurs certaines spécificités : tout d'abord, le couplet A (00:34-01:05) peut être considéré comme le prologue de la chanson, puisque le récit en tant que tel ne débute que lors du couplet B (01:05-01:31). Le refrain peut également être entendu à deux reprises : entre 02:01-02:31 (refrain 1) et 04:43-05:54 (refrain 2). De plus, on retrouve un pont séparé en deux sections : soit 02:31-03:01, puis 03:01-03:16. Enfin, la coda est également séparée en deux sections : la première section (05:54-06:00) reprend les riffs caractérisant le pont, tandis que la seconde section (06:00-06:20) a davantage une fonction d'épilogue. Ainsi, elle ne semble avoir aucun lien direct avec la chanson, outre que d'accroître le caractère horrifique du récit de par sa sonorité particulière (j'y reviendrai).

Sur le plan harmonique, on compte cinq différentes séquences harmoniques, comprenant à la fois des progressions tirées du système modal et d'autres provenant de l'harmonie de type médiantique, particulièrement présente dans le black metal (voir chapitre 1, section 1.5.1, exemple musical 4). La première séquence, qui peut être entendue dans l'introduction (00:00-00:34) et dans les couplets A (00:34-01:05) et A' (03:16-03:46), est d'ailleurs basée sur l'harmonie médiantique. Sans toutefois reproduire strictement les séquences proposées par Hainaut, l'ambiguïté tonale qu'elle engendre grâce à l'enchaînement de ces quatre tonalités éloignées (*do* mineur, *fa*+ mineur, *fa* mineur et *mi* majeur), se prêtent davantage à la théorie des harmonies médiantiques qu'à une analyse fonctionnelle régulière.

Exemple 10: Retranscription de la progression médiantique, introduction (00:05-00:18)

Toujours dans l'introduction, cette même progression est reprise (à partir de 00:19), mais débute sur un accord de *ré* mineur et comporte seulement les 1^{er} degrés de chacune des tonalités (voir schéma en annexe). L'emploi de l'harmonie médiantique dès le début de la chanson a le potentiel de conférer à la musique une certaine atmosphère d'étrangeté, comme je l'ai d'ailleurs souligné dans la section 1.5.1 du chapitre 1.

La deuxième séquence harmonique ($i \mid VII \mid VI \mid [i]$), quant à elle, est construite en *ré* éolien, et est présentée dans la dernière portion du couplet A (00:34-01:05), ainsi que dans les deux refrains (02:01-02:31, 04:43-05:54)⁸⁰. Une troisième séquence construite en *ré* locrien peut être entendue lors du couplet B et lors des deux tremplins ($i^{\circ} \mid v^{\circ} \mid iii \mid II \mid [i^{\circ}]$). Encore une fois, l'emploi du locrien, avec le premier et cinquième degré abaissé, participe à l'établissement d'un climat de tension dans la chanson. Ensuite, la quatrième séquence harmonique, caractérisant la première section du pont (02:31-03:01), est composée de quatre accords en *ré* éolien ($i \mid v \mid VI \mid VII \mid [i]$) (voir le schéma en annexe). Cette progression harmonique est donc beaucoup plus consonante et semble participer à l'établissement d'une tout autre atmosphère musicale, qui sera décrite plus loin. Enfin, on retrouve plusieurs pédales de tonique tout au long de la chanson (2^e

⁸⁰ La séquence harmonique du refrain 2 est la même que celle du refrain 1, mais elle est construite sur la tonalité de *do* éolien.

portion du pont, 03:01-03:16; couplet B', 03:46-04:12; 2^e portion de la coda, 06:00-06:12), qui accroissent la lourdeur de la chanson (voir grille analytique en annexe).

Cette chanson compte également huit différents musèmes. En outre, ces musèmes semblent avoir trois fonctions narratives, soit de conférer une certaine noirceur et une étrangeté au récit, d'ajouter du suspense, et enfin d'accroître la vitesse et l'agressivité du récit. Tout d'abord, les musèmes 1 (couplets A et A'⁸¹), 3 (couplets C et C') et 8 (coda 2^e section) appartiennent à la première catégorie et se distinguent grâce à leur contour mélodique anguleux, dont les mouvements conjoints sont entrecoupés d'intervalles discordants. Plus spécifiquement, le musème 1 est employé au tout début de la chanson dans un registre assez grave (voir exemple musical 11, à la clé de *fa*) et est accompagné par des accords saturés à la guitare et un rythme soutenu à la batterie, ainsi que par la progression médiantique. À ce motif est également superposé à un son imitant le souffle du vent, ce qui connote une certaine désolation. On peut entendre une variation de ce musème dans un registre plus aigu à partir de 00:20, soit lors de la première intervention du narrateur. Enfin, rappelons que dans les deux cas, l'harmonie médiantique qui supporte ce musème a vraisemblablement pour fonction sémantique d'instiller de l'étrangeté au récit.

Exemple 11: Musème 1, var. 1, introduction (00:20). Réduction clavier

⁸¹ Le musème 1, variation 2 est également présent dans le couplet A', mais à cet endroit, la ligne mélodique du clavier est interprétée par la chanteuse.

Puis, le musème 3 (couplet C, 01:31-02:01) est employé une première fois lorsque le protagoniste relate la poursuite dans la forêt et ensuite lorsqu'il décrit l'incendie de l'église (couplet C', 04:12-04:43). À ces deux endroits, il se caractérise par la présence d'un intervalle de 5^{te} diminuée entre la voix féminine et le clavier. Il est également renforcé par une ligne de basse en figure de doubles croches, ainsi que la reprise de la ligne vocale féminine à la guitare.

Exemple 12: Musème 3, couplets C et C' (01:38, 04:26). Réduction de la voix de soprano et du clavier



Enfin, le musème 8, joué au clavier, est présent dans la 2^e section de la coda. Ce segment mélodique est supporté par une pédale de *ré* et se termine sur un 7^e degré, omettant le retour attendu à la tonique. Un accord (cluster) joué par un instrument percussif (semblable à un clavier) et entendu en écho conclut la chanson. Cette absence de résolution, joint à cet effet sonore, semble supporter en filigrane la tragédie racontée, qui se termine elle-même dans la douleur et la mort.

Exemple 13: Musème 8, 2^e section de la coda (06:00) Retranscription du piano et de la guitare



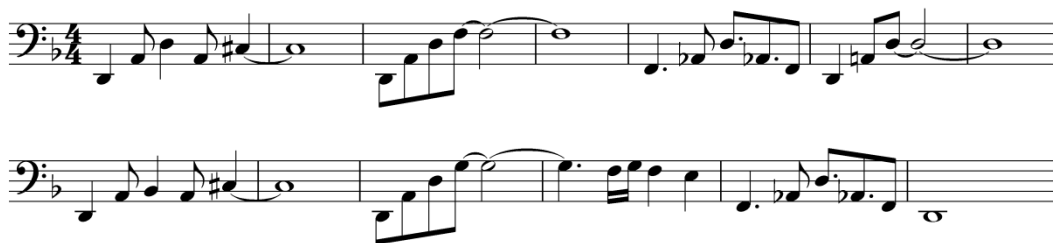
Toutefois, certains segments mélodiques semblent avoir davantage pour fonction d'accentuer l'effet d'attente chez l'auditeur, tels que les musème 2 et 7. Ainsi, le musème 2, accompagnant le couplet B (01:05-01:11), est constitué de sauts d'octaves, ainsi que d'intervalles de 7^e majeures et mineures. Joué en figure de croches au clavier, ce musème est aussi accompagné par un rythme léger à la batterie. Enfin, il est positionné stratégiquement entre l'intervention du narrateur et celle du protagoniste, ce qui engendre un certain effet de suspense chez l'auditeur.

Exemple 14: Musème 2, couplet B (01:05). Réduction de la guitare et du clavier



En outre, le musème 7 peut également être entendu lors du couplet B' (03:46-04:12). Interprété à la basse dans un registre élevé, il est également positionné à un moment-clé du récit, c'est-à-dire juste avant que le protagoniste ne décide d'incendier l'église. En plus de connoter un certain suspense, en raison de nombreux retards tant rythmiques que mélodiques, ce motif contribue à une forme d'introspection, grâce à la pédale de *ré* (très grave), ainsi qu'au timbre vocal chuchoté du chanteur à cet endroit. Enfin, la texture beaucoup moins dense à cet endroit, en plus de permettre de mieux entendre la basse, accentue cet effet d'introspection, de moment plus intime.

Exemple 15: Musème 7, couplet B' (03:50). Retranscription de la basse



De plus, certains segments auront pour fonction d'accroître artificiellement le rythme musical pour des fins narratives, comme on le voit avec les musèmes 5 et 6 qui sont employés dans les deux sections du pont (02:31-03:16). Dans ce cas-ci, ces musèmes sont construits sur des riffs exécutés à la guitare saturée bilatérale (disposée aux extrêmes gauche-droite). En outre, malgré que la métrique en 4/4 demeure stable tout au long de la chanson, l'écriture idiomatique des instruments (en particulier la guitare) employée dans les musèmes 5 et 6 engendre une impression d'accélération lors du pont (02:31-03:01). En effet, la guitare interprète des motifs de doubles croches, la batterie exécute un *blast beat* et le timbre du vocaliste est agressif et de débit rapide. Encore une fois, ces musèmes sont

positionnés à un moment fort du récit, soit lorsque le protagoniste découvre son amoureuse assassinée.

Exemple 16: Musème 5, 1^{ère} section du pont (02:31). Retranscription de la guitare



Exemple 17: Musème 6, 2^e section du pont 2 (03:01). Retranscription de la guitare,



Bien qu'il n'appartienne pas aux catégories mentionnées, le musème 4 n'en est pas moins important. Il est d'abord introduit en partie dans le couplet A, pour être ensuite se développer dans les refrains. Toutefois, dans le couplet A (00:34-01:05), il n'est pas présenté en entier, puisqu'à cet endroit, la mélodie est jouée à la guitare et n'accompagne pas de texte. Or, dans les refrains, le musème 4 est chanté par la voix féminine, dont le texte présente les événements en lien avec le meurtre. Ainsi, on peut dire que, dans le couplet A, ce motif pourrait être considéré davantage comme une amorce, puisque sur le plan narratif, il anticipe ce qui peut être entendu à partir de 02:01 (refrain 2), mais sans en révéler la teneur (Lacasse 2002b, 32). Cependant, c'est lors de sa seconde apparition qu'il prend tout son sens, puisqu'il comprend tous les éléments narratifs nécessaires à sa compréhension. Par ailleurs, on remarque que le musème 4 est beaucoup plus consonant que les autres musèmes de cette chanson. De plus, il semble davantage supporter une atmosphère nostalgique, allant de pair avec le texte, qui évoque la séparation (voir grille en annexe).

Exemple 18: Musème 4, refrain 1 (02:01). Retranscription de la ligne vocale féminine et de la guitare

The image displays a musical score for a female vocal line and guitar accompaniment. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It consists of three systems of music. The first system contains three measures of music with the lyrics: "Put - ting rea-son to flight or to death as their way - -". The second system contains two measures of music with the lyrics: "By the taf - fe - ta". The third system contains three measures of music with the lyrics: "Ley on her hips that held sway - -". The vocal line is written in a soprano clef, and the guitar accompaniment is written in a bass clef. The guitar part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Puis, à la manière d'une histoire faisant un retour sur les principaux événements et personnages, la première section de la coda (05:12-06:00) réexpose certains motifs, soit le musème 1, 4 et 5. Ainsi, l'analyse des paramètres abstraits de « Her Ghost in the Fog » révèle déjà une structure narrative très élaborée, où chaque élément, tant formel, harmonique, mélodique que rythmique participe à la construction d'une véritable fable gothique. Dans la prochaine section de l'analyse, je m'intéresserai plus spécifiquement à l'analyse des éléments narratifs du temps, du mode et de la voix, afin de dresser des liens entre le récit, la musique et l'atmosphère gothique se dégageant de cette chanson.

3.2 L'analyse des paramètres narrato-musicologiques

Dans cette deuxième portion de l'analyse, je m'intéresserai plus spécifiquement aux éléments narrato-musicologiques qui structurent le récit. Ainsi, sur le plan du temps du récit, la chanson à l'étude présente un récit ultérieur, qui consiste à rapporter des événements passés. D'ailleurs, selon Genette, il s'agit de la forme temporelle narrative la plus utilisée. Quant au mode et à la voix du récit, cette chanson présente

des changements de focalisation : d'abord omnisciente, elle évolue pour devenir interne. En outre, les différents types de narrateurs et les niveaux narratifs évoluent au cours du récit, pour passer d'extradiégétique-hétérodiégétique à intradiégétique-homodiégétique.

3.2.1 Le temps du récit

La structure temporelle de la chanson « Her Ghost in the Fog » peut être considérée comme une grande analepse, dans laquelle le protagoniste relate une série d'évènements en lien avec le meurtre de son amoureuse. Dans cette chanson, l'ordre des évènements est particulièrement significatif. En effet, les évènements de l'histoire rapportés par le personnage ne sont pas toujours disposés dans l'ordre où ils se sont déroulés. Il est donc possible de séparer ce récit en quatre grandes séquences événementielles : la mise en contexte de l'histoire (couplet A, couplet B), le meurtre (couplet C, refrain 1), la découverte du corps et de la clé (pont), et la vengeance (couplet A', couplet B', couplet C', refrain 2, coda 1^{ère} section). Ainsi, la première séquence est une mise en contexte du récit, tandis que les trois dernières sont en lien directement avec le récit, puisqu'elles se rapportent aux évènements entourant le meurtre. En outre, les trois dernières séquences appartiennent à l'analepse principale du récit (voir grille analytique en annexe).

À l'intérieur et à proximité de l'analepse principale s'enchâssent plusieurs autres analepses et prolepses, qui restituent les pensées du personnage à un moment ou à un autre du récit. De plus, on retrouve plusieurs autres fluctuations dans la vitesse narrative des évènements relatés, qui sont introduites tant dans le texte que dans la musique. Plus spécifiquement, la première séquence événementielle (00:00-01:31) correspond à une mise en contexte de l'histoire narrée d'abord par un narrateur externe, puis par le protagoniste. Ainsi, dans le couplet A, le narrateur s'adresse directement aux auditeurs de la chanson et leur explique qu'il s'apprête à leur raconter une histoire dramatique (« Fear and pain may accompany death, but it is desire that shepherds its certainty, as we shall see »). Cette portion du récit semble donc se dérouler « maintenant », en temps réel. De plus, ce narrateur ne fait

aucune mention de l'époque à laquelle l'histoire se rapporte. Toutefois, plusieurs indices nous indiquent que celle-ci semble se dérouler à une époque relativement éloignée de la nôtre (voir grille en annexe)⁸².

Le couplet B (qui suit immédiatement) constitue toujours un préambule à l'histoire. En effet, le personnage qui prend la parole pour la toute première fois, y évoque les charmes et la beauté de son amoureuse sous forme de souvenir, cette dernière étant déjà décédée à ce moment du récit (« She was divinity's creature... »). Il s'agit donc d'une première analepse secondaire, et bien qu'elle ne soit pas déterminée temporellement, on peut supposer que ce segment narratif se déroule après les événements de l'histoire qui sera rapportée, mais tout en étant antérieur à l'intervention du narrateur du couplet A. Enfin, sur le plan de la vitesse de narration, le temps semble toujours en suspens, dans l'attente du début de l'histoire. Toutefois, comme évoqué précédemment, le musème 2 participe à la construction d'un climat d'attente, préparant l'auditeur à ce qui va suivre (voir grille en annexe).

La portée de l'analepse, qui permet à l'auditeur « d'entrer » dans l'analepse principale, apparaît dans la deuxième séquence événementielle, qui correspond au meurtre⁸³. À partir de cette section, il est également possible de deviner, grâce aux différentes indications, que les événements en lien avec l'analepse principale se

⁸² Certains éléments permettent de supposer que cette histoire se soit déroulée dans une époque éloignée de la nôtre. Par exemple, le fait qu'un narrateur extérieur introduise le récit accroît la distance temporelle et laisse supposer qu'on a affaire à une histoire assez ancienne. De plus, certains indices en lien avec les usages et les croyances des différents personnages permettent aussi de corroborer la thèse d'un récit appartenant à une autre époque. Par exemple, l'utilisation de lanterne par les meurtriers, l'importance de l'église dans la vie de la communauté ou l'accusation de sorcellerie à l'endroit de la femme. Enfin, l'utilisation d'un anglais vieillot laisse présumer une histoire s'étant déroulée il y a déjà un certain temps.

⁸³ La portée se définit par le moment de l'histoire où le récit s'interrompt pour faire place à l'anachronie. L'amplitude, quant à elle, correspond à la durée de l'anachronie (Genette 2007, 38).

déroulent sur 24 heures⁸⁴. Puis, la première strophe du couplet C (01:31-01:42) introduit une nouvelle prolepse, grâce au passage suivant : « Until those who couldn't have her cut her free of this world », ce qui laisse présager une tragédie. Pourtant, c'est véritablement dans la deuxième portion du couplet C (à partir de 01:42) que le personnage fait revivre à l'auditeur les événements entourant le meurtre de son amoureuse, c'est-à-dire la poursuite de la jeune femme par cinq hommes dans la forêt, au crépuscule. Ensuite, dans le refrain 1 (02:01-02:31), le personnage rapporte le viol et le meurtre de son amoureuse. Au cours du couplet C et du refrain 1, le rythme du récit s'accélère alors de manière significative. En effet, le personnage décrit des événements qui ont une durée temporelle s'échelonnant entre quelques minutes et quelques heures, en comparaison au couplet B, où aucune temporalité n'était définie. D'ailleurs, à ces endroits (couplet C et refrain 1), la texture instrumentale s'accroît et le rythme de la chanson s'accélère : la batterie est exécutée en *blast beat*, la guitare interprète les premiers *power chords* de la chanson et à cela s'ajoute la voix criée du vocaliste et celle de type opératique de la chanteuse (voir grille en annexe).

Puis, le pont (02:31-03:16), correspondant à la troisième séquence événementielle, met en scène la découverte du corps par le personnage, le lendemain matin. En outre, la première section du pont (02:31-03:01) représente un nœud temporel très significatif. Plus spécifiquement, avant le pont, le personnage ne faisait que rapporter des propos s'étant déroulés antérieurement, en son absence, tandis qu'au moment du pont, le personnage prend part activement au récit pour la toute première fois. Ainsi, il découvre le corps de son amoureuse, ce qui l'amène à se remémorer plusieurs événements passés, mais tout en poursuivant sa narration des événements principaux (voir grille en annexe). À cet endroit, le rythme de l'histoire ralentit, puisque le seul élément d'action de ce passage demeure la découverte du corps. Cet effet de ralentissement narratif est également amplifié

⁸⁴ On peut supposer que l'action se déroule à l'intérieur de 24 heures, car dans le couplet C (correspondant à la séquence événementielle du meurtre) on peut lire : « That fatefull Eve... », lors du pont (correspondant à la séquence événementielle de la découverte du corps), les paroles sont les suivantes : « Dawn discovered her there », lors du couplet C' (correspondant au segment narratif de la vengeance) on peut voir : « The breeze stank of sunset and camphor » (voir grille en annexe).

grâce au caractère introspectif de cette section, qui engendre une nouvelle analepse secondaire couplée d'une prolepse. Plus spécifiquement, la découverte du corps amène le personnage à se remémorer les paroles qu'il avait échangées avec son amoureuse, peu de temps avant le meurtre (analepse). Or, les paroles échangées étaient sous forme de serments d'amour éternel, engendrant une prolepse (« Never to part, lest jealous heaven stole our hearts »). Dans la deuxième portion du pont (03:01-03:16) le personnage poursuit la contemplation du cadavre de sa bien-aimée et découvre, près du corps, la clé de l'église.

Malgré la vision « en gros plan » qui introduit un ralentissement au niveau de l'action de l'histoire de ces deux sections du pont, les éléments musicaux induisent quant à eux une accélération du récit : les riffs à la guitare et les lignes mélodiques au clavier sont constitués de petites valeurs (doubles croches), visant à dépeindre l'état d'esprit du personnage, complètement dévasté par sa découverte. La voix du personnage restitue bien cet état d'esprit puisqu'elle se transforme alors en cris de douleur, allant de pair avec le texte et l'accompagnement musical. Ainsi, le rythme du récit très lent contraste avec le rythme musical rapide, celui-ci épousant l'effervescence des pensées et des émotions du personnage (voir grille en annexe).

Ensuite, avec le couplet A' (03:16-03:46), l'action accélère à nouveau et le personnage, à la manière du narrateur, nous « montre » les gens du village s'étant regroupés dans l'église pour pleurer le meurtre de la femme. Ainsi, plusieurs éléments présents dans le couplet A sont réintroduits à cet endroit, soit le musème 1, la progression médiantique et le son du souffle du vent. Cette répétition fournit donc un point de repère auditif à l'auditeur, créant une image mentale semblable à celle du début de la chanson. Le rythme musical, quant lui, est plus lent que lors du pont, ce qui contraste encore une fois avec la narration, qui elle est très rapide à cet endroit. En effet, le récit couvre ici plusieurs heures et non quelques minutes, comme on l'a vu lors des ponts (voir grille en annexe).

Puis, le couplet B' (03:46-04:12), où le personnage évoque à nouveau la beauté et les charmes de son amoureuse, est réintroduit, mais paraît cette fois être construit sur un rythme plus lent et plus pesant que la première fois. La pédale de *ré* qui l'accompagne accroît encore davantage cette impression de suspension du temps du récit. Puis, le couplet C' (04:12-04:43) qui suit, surtout dans la deuxième strophe (04:24), présente une forte accélération de l'action. Il constitue en quelque sorte le sommet du récit, puisqu'on apprend de quelle manière le protagoniste assouvit sa vengeance. Ce passage est d'ailleurs raconté très rapidement, malgré qu'on présume qu'il s'est déroulé sur plusieurs minutes ou sur plusieurs heures. Enfin, le récit se conclut avec le refrain 2, où le personnage, contemplant l'église en flamme, évoque une fois de plus l'image de son amoureuse.

Cette analyse du temps du récit nous permet donc de mieux saisir la complexité de la trame narrative de cette chanson et des différents liens texte-musique. Les aspects en lien avec le mode et la voix seront maintenant analysés.

3.2.2 Le mode et la voix du récit

Dans la chanson « Her Ghost in the Fog », la manière dont le discours est construit permet un déplacement de la focalisation, qui passe d'un point de vue omniscient à un point de vue interne. La distance narrative, quant à elle, varie de manière similaire, en étant tout d'abord très grande, pour s'amenuiser ensuite. Plus spécifiquement, le discours est d'abord direct dans le couplet A, pour ensuite devenir un discours de type intérieur. De plus, les timbres vocaux contribuent à accroître les différents types de discours et de focalisation.

Tout d'abord, le couplet A (00:34-01:05), semblable à un prologue, est celui offrant le point de vue le plus englobant du récit et la présence narrative la plus forte⁸⁵. En effet, le narrateur, en s'adressant directement aux auditeurs, met en place

⁸⁵ La voix du narrateur est interprétée par l'acteur britannique Doug Bradley (1954), qui est aussi reconnu pour le rôle de Pinhead dans la série de films *Hellraiser*, produits par Clive Barker. Bradley a aussi participé à la narration dans plusieurs autres albums du groupe, dont *Nymphetamine* (2004), *Thornography* (2006) et *Godspeed on the Devil's Thunder* (2008) (Grosso 2010).

le cadre dramatique : il décrit l'environnement inquiétant et l'atmosphère sombre dans laquelle le récit évoluera (« The Moon, she hangs like a cruel portrait, soft wind whisper the bidding of trees [...] »). D'ailleurs, l'introduction musicale précédant son intervention et la présence du musème 1 contribue également à l'établissement de ce climat : on peut entendre à l'arrière-plan musical un effet sonore reproduisant le souffle du vent, accompagné par les accords de type médiantique plaqués au clavier, ce qui accroît l'impression d'inquiétude allant de pair avec le texte.

De plus, le narrateur ne fait que donner des pistes aux auditeurs sur la teneur de l'histoire qu'il s'apprête à raconter, sans en mentionner l'intrigue, ce qui engendre également un certain suspense (« As this tragedy starts with a shattered glass heart, and the Nightmare trampling of dreams »). À cet endroit, le narrateur offre donc une perspective omnisciente, puisqu'il connaît vraisemblablement le dénouement de l'histoire qu'il s'apprête à raconter. Ce narrateur peut également être qualifié d'extradiégétique-hétérodiégétique, puisqu'il demeure extérieur à la diégèse et qu'il ne joue aucun rôle dans le récit qu'il raconte. De plus, le timbre spécifique de sa voix permet d'augmenter cette distance narrative : son timbre très grave est déclamé, tout en étant doté d'un fort accent anglais, ce qui rappelle l'intonation des narrateurs dans ce type de récit⁸⁶. D'ailleurs, tout comme dans un conte traditionnel, on retrouve vers la fin du couplet une portion moralisatrice, lorsque le narrateur explique : « Fear and pain may accompany death, but it is desire that shepherd its certainty, as we shall see ». De plus, on peut deviner que le narrateur s'adresse directement à un auditoire assez jeune, car il tente de le rassurer, lorsqu'il utilise la formule suivante : « But oh, no tears please... ». En s'adressant de la sorte à l'auditoire, une distorsion des niveaux diégétiques, appelée métalepse, est alors introduite. En effet, il semble irréel qu'un narrateur, créé de toutes pièces par le

⁸⁶ Ce genre d'intonation se rapproche de celle employée dans la chanson « Devil's Food » d'Alice Cooper (*Welcome to my Nightmare*, 1975). En effet, vers 01:45, on peut entendre un texte narré par le comédien Vincent Price, qui a d'ailleurs joué dans de nombreux films d'horreur durant les années 1940. Price interprète aussi le rôle du narrateur dans le vidéoclip « Thriller » (1982) de Michael Jackson (Lampley 2011, 10).

groupe, s'adresse de la sorte aux auditeurs⁸⁷. Enfin, pour ajouter à l'aspect fantastique et irréel de l'univers spécifique du narrateur, un effet d'*harmonizer* a été appliqué à sa voix. Plus spécifiquement, cet effet permet d'ajouter par resynthèse une ou plusieurs voix au-dessus ou en dessous de la voix d'origine. Ici, au moins une voix plus grave est superposée au timbre vocal principal, ce qui confère à la voix une sonorité irréelle, ainsi qu'une plus grande distance narrative dans cette portion de la chanson.

Dans d'autres sections de la chanson, soit dans les couplets B, B', C, C', ainsi que dans le pont, le point de vue du récit se déplace pour devenir plus interne. En effet, dès le couplet B (01:05-01:31), le personnage principal prend la parole sous forme de discours intérieur, où il relate les charmes de son amoureuse. En outre, contrairement au narrateur présenté précédemment, qui s'adressait à un public spécifique, le protagoniste ne semble s'adresser qu'à lui-même, ce qui engendre une focalisation interne. Qui plus est, jusqu'au pont (02:31-03:16), le personnage ne fait que relater des événements auxquels il n'a pas pris part, mais qui semblent être connus de lui seul. On pourrait donc affirmer qu'il n'est pas un simple personnage, mais qu'il endosse le rôle de narrateur. En effet, il offre, lui aussi, une perspective omnisciente, puisqu'il connaît le déroulement de l'action avant d'entrer lui-même en scène. Toutefois, contrairement au premier narrateur du couplet A, ce deuxième narrateur n'engendre pas une distance narrative aussi grande, puisqu'il se situe dans la même diégèse; il peut donc être qualifié de narrateur intradiégétique. Plus spécifiquement, comme il n'est pas présent dans l'histoire qu'il raconte avant le pont, il est d'abord hétérodiégétique, pour ensuite devenir intradiégétique lorsqu'il prend place dans son propre récit.

Le pont (02:31-03:16) comporte également une focalisation interne, tout en présentant un changement dans le type de discours employé par le narrateur. En effet, à cet endroit, en plus du discours intérieur, le personnage rapporte les paroles

⁸⁷ Par ailleurs, cette métalepse peut aussi être vue comme un clin d'œil humoristique du groupe, puisqu'il serait fort peu probable que les auditeurs de cette chanson soient des enfants, puisque *Cradle of Filth* s'adresse davantage à un auditoire adolescent et adulte.

prononcées par la bien-aimée, bien avant qu'elle ne soit assassinée. Ainsi, pour personnifier les paroles énoncées par la femme, la voix du protagoniste est remplacée par une voix féminine parlée déclamatoire, qui adopte un discours direct (« Never to part, Lest jealous Heaven stole our hearts »). Il s'agit du seul endroit où le personnage féminin intervient de la sorte, ce qui permet d'ajouter davantage de réalisme à l'histoire et ainsi, réduire la distance narrative. De plus, il est intéressant de remarquer qu'à ce moment, le protagoniste narrativise aussi ses propres propos, puisqu'il restitue sa réaction lors de la découverte du corps grâce à l'emploi de guillemets et de la mise en apostrophe (And I screamed : « Come back to me... »). De plus, à cet endroit, la mise en apostrophe du protagoniste est dépeinte acoustiquement, puisque la portion du texte « and I screamed » est prononcée d'une voix plus grave comparativement au segment « come back to me », qui lui, est restitué avec une voix plus aiguë. Le pont permet donc à l'auditeur de se mettre dans la peau du personnage, qui se remémore à la fois les paroles de son amoureuse avant le meurtre, ainsi que sa propre réaction au moment de la découverte du corps.

Certaines autres sections de la chanson entraînent un retour vers une focalisation omnisciente. En effet, tout comme le couplet A, le couplet A' (03:16-03:46) présente un point de vue omniscient, où le protagoniste évoque les villageois rassemblés à l'église du village, pleurant la femme assassinée. Encore une fois, la présence de l'instance narrative hétérodiégétique est très palpable dans le couplet A', bien que cette fois le récit soit toujours raconté par le personnage principal.

Tout au long de la chanson, la voix du personnage est extrêmement expressive et présente une très grande palette timbrale, permettant de transmettre efficacement la douleur, la haine et la colère qu'il ressent⁸⁸. De plus, on ne retrouve aucune mélodie vocale masculine de type lyrique ; on pourrait plutôt qualifier ce type de

⁸⁸ L'ensemble des effets vocaux employés par le vocaliste dans cette chanson reflète cette transgression phono-transgressive dont il a été rapidement mentionné dans l'introduction.

ligne vocale de « motrice/expressive »⁸⁹, grâce à la voix *growl* employée et à l'intensité des sentiments exprimés par le vocaliste. Plus spécifiquement, lors des deux occurrences du refrain 1, on peut noter différents effets vocaux : à certains moments, la voix *growl* devient chuchotée⁹⁰ avec quelques passages en voix murmurée⁹¹ et en voix rauque⁹², tout en alternant entre les tessitures graves et aiguës⁹³. Ces changements soudains de qualité vocale sont très fréquents tout au long de la chanson et dans ce cas-ci, ils expriment la douleur et la détresse entraînée par l'évocation de la personne aimée.

De plus, on sent une gradation dans la chanson quant à l'emploi de ces timbres vocaux spéciaux. Ainsi, lors du couplet B' (03:46-04:12), les mots sont davantage entrecoupés⁹⁴ et on retrouve plusieurs passages en voix *growl* très aiguë, ainsi

⁸⁹ Selon le modèle de Gino Stefani (1988), qui a assigné des fonctions spécifiques aux différentes lignes mélodiques se retrouvant dans la musique populaire, une mélodie motrice permet d'accroître la stimulation corporelle, en raison de son caractère davantage rythmique. De plus, une mélodie expressive permet de faire ressortir les sentiments d'une chanson, grâce aux nombreuses intonations la caractérisant. Dans ce cas-ci, comme la voix ne chante pas de hauteur précise, mais demeure très suggestive, elle peut donc être qualifiée de motrice-expressive (Stefani 1987, 29-30).

⁹⁰ La voix chuchotée se décrit par l'absence de vibration des cordes vocales, ce qui engendre un bruit semblable à un sifflement d'air. Elle est employée pour exprimer l'intimité ou pour créer une certaine confidentialité entre le personnage et les auditeurs. De plus, ce type de voix permet d'exprimer une colère réprimée (Poyatos 1992, 204). Dans le contexte présent, ce type de voix est employé principalement dans le couplet B, soit avant que le personnage n'ait raconté l'entièreté de son histoire, ce qui explique la colère réprimée à laquelle Poyatos fait allusion.

⁹¹ La voix murmurée est souvent associée à une tessiture plus grave et située entre le son vocal chuchoté et voisé. Possédant une vibration presque complète des cordes vocales, on note tout de même la présence de beaucoup d'air dans le son. Toujours selon Poyatos, ce type de voix est souvent associé avec l'insatisfaction ou à la plainte. Dans la chanson à l'étude, la voix murmurée est utilisée davantage dans le couplet B.

⁹² La voix rauque, moins claire que la voix modale, se caractérise par un son saturé, quoique présentant une sonorité plus définie que la voix *growl*. Si la voix rauque peut connoter une attirance sexuelle, dans le contexte de cette chanson, sa présence réfère davantage à de la colère (Poyatos 1992, 216).

⁹³ Par exemple, dans la première strophe du couplet B' (« She was divinity's creature »), la voix est d'abord rauque et grave sur les deux premiers mots, pour ensuite devenir aiguë et très « venteuse » sur les deux derniers mots.

⁹⁴ Ainsi, lors de la dernière phrase du couplet A' (« my tortured soul on ice »), une longue pause est audible entre les mots « tortured » et « ice ». Le mot « ice » est chuchoté et volontairement étiré et déformé, en plus d'être affublé d'une longue réverbération, le tout dénotant, jusqu'à un certain point l'impression de froideur.

qu'un effet vocal que je qualifierais de voix chevrotante (v. 04:09)⁹⁵. De plus, malgré que le texte des couplets B et B' soit relativement semblable, une gradation des effets vocaux est présente entre ces deux sections. Ainsi, cette gradation pourrait s'expliquer par le fait que le personnage, en racontant le meurtre de son amoureuse, revit à nouveau des émotions très fortes, qu'il arrive difficilement à contenir lors de la répétition du couplet B'. Tous ces effets sonores expriment sans contredit un chagrin difficilement contenu, ainsi qu'une folie sous-jacente, engendrée par la peine d'avoir perdu son amoureuse.

Tout comme la voix du premier narrateur, celle du personnage est également dédoublée (une voix aiguë stridente superposée à une voix grave caverneuse), donnant une impression d'étrangeté au timbre. Toutefois, contrairement à la voix du premier narrateur, qui est dédoublée de manière similaire tout au long du couplet A (00:34-01:31), les effets vocaux apportés à la voix de protagoniste fluctuent⁹⁶. Ainsi, dès le couplet C, on peut entendre deux voix superposées qui demeurent distinctes : une voix *growl* aiguë et une voix *growl* très grave. En outre, ces deux voix ne sont pas employées de manière continue. Par exemple, dans le couplet C (01:31-02:01), la voix *growl* aiguë est à l'avant-plan, tandis que la voix grave *growl* est située à l'arrière et sert principalement à mettre certains mots en valeur. Enfin, on note aussi plusieurs effets sonores qui sont ajoutés sur la voix, destinés à faire ressortir des mots ou des segments de phrases. Par exemple, le mot « fog » (v. 02:24, 05:05) dans les refrains 1 et 2 est fortement réverbéré à chacune de ses mentions.

⁹⁵ Cette voix chevrotante fait référence à une vibration vocale irrégulière, souvent engendrée par une forte émotion, se transposant par une instabilité vocale chez le chanteur (Poyatos 1993, 218). Dans ce cas-ci, un chevrottement est audible sur de la dernière syllabe du dernier mot du refrain A' (nightmare).

⁹⁶ En effet, dans le cas de la voix du narrateur, le dédoublement a vraisemblablement été réalisé à l'aide d'un *harmonizer*, alors que dans l'autre cas, il s'agit d'un recours à de l'*overdubbing* (réenregistrement). Ainsi, dans le premier cas, l'*harmonizer* produit un résultat constant, alors que l'*overdubbing* permet simplement de superposer des prestations vocales libres. L'effet de superposition est évidemment alors le résultat de prestations qui sont effectuées de manière simultanée en prononçant les mêmes paroles.

3.3 « Her Ghost in the Fog »: Une fable gothique

On le remarque bien, le thème de la chanson « Her Ghost in the Fog », où il est question de meurtre, de vengeance et d'une histoire d'amour tragique, engendre une atmosphère de tension, de colère et de mélancolie. Ainsi, les thématiques abordées ne sont pas sans rappeler celles traitées dans le roman gothique⁹⁷. Plus spécifiquement, et comme je l'évoquais déjà dans l'introduction, ce genre littéraire, qui se développe à la fin du 18^e siècle en Angleterre, aborde l'interdit social en traitant de l'occulte, du viol et de la « démonisation » de l'Église catholique (Bardine 2009, 126). Or, en plus du thème et des symboles présentés dans la chanson à l'étude (la forêt, la nuit, la religion, le désir) qui sont également des éléments constitutifs du roman gothique, plusieurs autres aspects, en lien cette fois avec la structure narrative, renforcent la filiation avec le roman gothique. Dans cette dernière section, je m'intéresserai aux différentes analogies sur le plan narratif (voix, mode, temps), que partagent le roman gothique et la chanson à l'étude.

Tout d'abord, dans la littérature gothique, un narrateur extérieur est souvent présenté en début d'histoire. Sans trait distinctif, il est la voix du récit, l'inconnu ou le voyageur, qui, s'adressant à un public imaginaire, fait revivre une expérience intellectuelle et émotionnelle d'un point de vue non conformisme (Schäfer 1979, 287). Par exemple, on retrouve cet élément distinctif dans le roman *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley. Le récit débute par une série de lettres que le capitaine Robert Walton écrit à sa sœur, concernant sa récente expédition dans le Nord. Il lui relate le récit de sa rencontre avec Victor Frankenstein, un scientifique se disant poursuivi par une créature gigantesque. Cette mise en contexte de l'histoire confère au capitaine Walton un rôle de narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Cette description correspond donc au type de narrateur qu'on retrouve dans le couplet A, dont le rôle est également d'introduire le récit.

⁹⁷. Le roman gothique, en provenance de l'Angleterre, s'est principalement développé de 1760 à 1820 et est nommé d'après l'ouvrage d'Horace Walpole *The Castle of Otranto : A Gothic Story* (1764). Ce genre littéraire met en scène des histoires fictives se déroulant pour la plupart dans des lieux sombres (p. ex. châteaux, cimetières, ruines), où les personnages se retrouvent confrontés à des forces sombres ou surnaturelles (p. ex. vampirisme) (Bardine 2009, 125-139).

Sur le plan du mode du récit, une autre caractéristique fondamentale du roman gothique demeure la mise en valeur des points de vue moralement inappropriés, habituellement rejetés dans le roman conventionnel. En effet, la victime passe au second plan, au profit du personnage « méchant », qui est dépeint très humainement. Ce dernier devient lui-même une victime à la suite de différentes circonstances hors de son contrôle, ce qui l'amène à poser des gestes violents qu'il n'aurait pas commis dans d'autres circonstances (Schäfer 1979, 288). Cet aspect est également visible dans *Frankenstein*, car le monstre créé par le professeur n'est pas fondamentalement méchant, mais en vient à commettre des gestes très violents après avoir été rejeté à de nombreuses reprises. Cette analogie se transpose également dans la chanson à l'étude, car le protagoniste, bien qu'il soit coupable d'avoir tué les villageois, pose ce geste à la suite d'un véritable traumatisme, qui l'amène à vouloir assouvir sa vengeance.

Sur le plan temporel, le roman gothique est reconnu pour sa « véritable esthétique du discontinu » et pour sa capacité à brouiller les pistes de l'histoire, afin de retarder le plus possible la résolution de l'intrigue (Belhadjin 2009, 4). Un des principaux outils employés sera l'anachronie narrative, qui permettra, au fil de la lecture, de remonter dans le temps pour comprendre l'ensemble des circonstances liées à la tragédie narrée (Belhadjin 2009, 5). Le lecteur est donc amené à reconstruire l'énigme jusqu'au dernier moment plutôt qu'à se laisser porter par celle-ci. Ses attentes sont encore plus exacerbées, puisque les analepses influenceront la rapidité de la progression de l'histoire racontée ainsi que la compréhension de l'intrigue finale. Comme l'explique bien Anissa Belhadjin, « il y a donc une collision assez nette entre l'écriture, qui vise à mimer la densité, la rapidité des actions, et la progression narrative, qui joue à retardement » (2009, 11). Par exemple, cet élément est très bien restitué dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe⁹⁸,

⁹⁸ Malgré que l'œuvre d'Edgar Allan Poe ne corresponde pas exactement à la période littéraire dite « gothique » (1760-1820), elle peut être considérée comme faisant partie d'une réinterprétation du courant gothique. Ainsi, Poe se réfère de manière moins marquée aux éléments constitutifs du courant gothique, mais s'intéresse tout de même à certains, tels que la folie, le fantastique et l'horreur (Skarda et al. 1981, 181-182).

« The Tell-Tale Heart » (1843)⁹⁹. En effet, plus le récit avance, plus le narrateur, qui est également le meurtrier, éprouve de la difficulté à raconter son histoire. Plus spécifiquement, le récit est entrecoupé de nombreuses répétitions d'adjectifs, d'adverbes, de polices de caractères et de différents signes de ponctuation (tirets cadratins) servant à accroître la tension et à retarder le dénouement de l'histoire.

It grew louder — louder — *louder!* And still the men chattered pleasantly, and smiled. Was it possible they hear not? Almighty God! — no, no! They heard! — the suspected! — they *knew!* — they were making a mockery of my horror! — this I thought, and this I think (Poe 1984, 124).

Encore une fois, cette stratégie narrative est présente dans la chanson à l'étude et en particulier lors du pont : le rythme musical effréné lors de cette section est proportionnellement inverse au rythme de la narration, qui se veut extrêmement lent. En outre, les crimes que commet le protagoniste ne sont connus qu'à la fin du récit.

3.4 Sommaire de l'analyse de « Her Ghost in the Fog »

La chanson, « Her Ghost in the Fog », du groupe de black metal Cradle of Filth aborde la thématique de la vengeance dans une esthétique gothique. Plus spécifiquement, elle relate l'histoire du meurtre d'une femme et la vengeance de son amoureux, qui décide de brûler l'église du village, où s'étaient regroupés les villageois et les meurtriers. Sur le plan musical, la forme complexe semble restituer un récit assez élaboré. De plus, la construction mélodique des musèmes engendre une impression de noirceur et de tension, tout en participant à l'accroissement de la vitesse et de l'agressivité inhérente au récit. L'analyse narratologique permet de mieux comprendre le déroulement de l'action dans le temps. En effet, la chanson début avec l'intervention d'un narrateur semblant externe au récit, qui demeure situé dans un espace temporel plus proche de l'auditeur. Puis, le récit débute véritablement lorsque le protagoniste principal relate les principaux événements du récit. Ainsi, le récit peut être vu comme une grande analepse ou s'enchâssent d'autres analepses et prolepses secondaires. La vitesse du récit demeure également très instable, puisque la présence de sauts temporels induit à la fois un ralentissement du rythme narratif du récit et une forte accélération du rythme musical. Sur le plan du mode et de la voix, le premier narrateur semble incarner un conteur : il demeure extérieur au récit et s'adresse directement aux auditeurs, en

⁹⁹ Dans la nouvelle « The Tell-Tale Heart », un meurtrier fou tente de convaincre le lecteur de la justesse de ses actes. En effet, il en vient à tuer un vieillard en raison de son œil de vautour (vulture eye), qui le terrifiait. Toutefois, malgré que le corps de la victime ait été démembré et caché sous le plancher, le meurtrier se met à entendre le cœur de la victime battre sous le plancher. Enfin, souffrant d'hallucinations auditives de plus en plus fortes, le meurtrier en vient à confesser son crime aux policiers (Poe 1984, 121-124).

proposant une mise en contexte de l'histoire, et ce, tout en les avertissant quant au contenu sombre du récit qu'il s'apprête à raconter. De plus, on peut considérer le protagoniste comme étant lui-même un narrateur, puisque celui-ci connaît les événements qui se sont déroulés (p. ex. le meurtre de son amoureuse) malgré qu'il ne soit pas présent dans toute la durée de l'histoire. Ce narrateur relate le récit sous forme de discours intérieur et l'analyse des timbres vocaux illustre de manière encore plus précise l'état d'esprit du personnage, passant successivement de la colère, à la tristesse. L'esthétique gothique dont relève cette chanson, est non seulement présente dans la thématique et dans la structure musicale, mais est également reflétée dans la structure narrative employée, qui demeure similaire à celle des romans gothiques. En effet, l'élément central qui caractérise le roman gothique, et qui est également présent dans la chanson à l'étude, est en lien avec le rythme de la narration. Dans ce type de roman, le rythme de la narration demeure lent en comparaison au rythme l'histoire, qui est rapide grâce à la présence de structures syntaxiques qui en accroissent la vitesse. Dans la chanson « Her Ghost... », le rythme de la narration très lent lors du pont contraste avec le rythme musical rapide, induit grâce à l'emploi d'une écriture idiomatique accroissant artificiellement la vitesse de la chanson. Ainsi, la confrontation de ces deux éléments a pour conséquence de retarder volontairement le dénouement de l'histoire (Belhadjin 2009). Dans le prochain chapitre, je porterai mon attention sur l'utilisation de l'humour noir et de la dérision dans la construction du récit de « When the Joyful Dead are Dancing » de Unexpect.

Chapitre 4 : L'utilisation de l'humour noir et de la dérision dans « When the Joyful Dead are Dancing » de Unexpect

4. Introduction

Formé en 1996, le group québécois Unexpect se fait d'abord connaître avec un premier album aux sonorités metal symphoniques, *Utopia* (1999). Pourtant, dès 2003 (*We, Invaders*), le sextuor (un violoniste, une chanteuse, un claviériste, deux guitaristes-chanteurs, un bassiste et un batteur) redéfinit complètement sa sonorité en se tournant vers une musique éclatée, souvent qualifiée d'avant-gardiste. Difficilement catégorisable, Unexpect est maintenant reconnu pour sa fusion des éléments tirés de différents styles metal, tels que le black, le death, le core, le symphonique, le gothique et le progressif, tout en puisant également dans la musique classique, l'électro, le jazz et la musique de cirque (Martineau 2008). Encore peu connu sur la scène internationale, ce groupe de la relève cherche avant tout à faire une musique qui se veut critique, intelligente et audacieuse (Jaleh 2008).

Sur leur plus récent album (*The Fables of the Sleepless Empire*, 2011) des thèmes variés sont abordés, allant de la critique sociale à la philosophie, en passant par l'amour entre morts-vivants et l'exopolitique. Un concept émerge tout de même de cet amalgame, puisque chacune des chansons représente une histoire en elle-même. Ainsi, leur assemblage rappelle un livre de fable pour enfants, comportant des textes empreints d'une certaine naïveté aux premiers abords (Didier, 2011). Les performances vont également de pair avec la sonorité éclatée, puisque les hurlements *growl* contrastent avec la voix claire de la chanteuse. La chanson à l'étude, « When the Joyful Dead Are Dancing », met en scène le mariage entre deux morts-vivants et débute avec la demande en mariage, pour se poursuivre avec la lecture d'un poème extrapolant la future lune de miel des amoureux. Puis, la communauté des morts-vivants, qui avoue souffrir de stigmatisation sociale, se prépare ensuite pour le mariage. Enfin, faute de prêtre, le mariage est célébré par le futur marié mort-vivant. Cette thématique morbide semble d'abord relater un récit comportant une bonne dose d'humour noir et de dérision. Toutefois, afin de bien

cerner tous les éléments constitutifs du récit, il demeure nécessaire d'exécuter une analyse narrato-musicologique. Dans un premier temps, je m'attarderai donc aux paramètres abstraits, afin de mieux comprendre la structure générale de la chanson. Puis, à l'aide des outils narratologiques du temps, du mode et de la voix, je retracerai le récit de la chanson. Dans un dernier temps, je dresserai un parallèle entre l'esthétique transgressive du récit de *Unexpect* et celle du cinéaste Tim Burton.

4.1 L'analyse des paramètres abstraits

La structure formelle de « *When the Joyful Dead are Dancing* » est assez complexe. En effet, elle est constituée de six couplets, de trois ponts, de trois ritournelles, d'une transition et d'une coda (voir schéma en annexe). Par ailleurs, des six couplets la composant, seulement le couplet E (01:11-01:36) se répète (02:59-03:14). De plus, elle ne compte aucun refrain au sens propre du terme, ce qui demeure assez rare dans la structure formelle de type populaire. En effet, dans la chanson populaire, le refrain est habituellement accompagné d'une structure harmonique, mélodique et textuelle assez semblable à chacune des répétitions. En outre, il a pour rôle de refléter le point de vue central de la chanson et d'assurer la stabilité musicale de l'ensemble (Neal 2007, 45). Or, bien que le texte du couplet E' (02:59-03:14) se répète (accompagné de légères variations), il ne comporte aucune similitude sur le plan musical avec le couplet E (voir schéma en annexe). Outre cette section, on ne retrouve aucune autre répétition formelle.

Le pont 3 est également très significatif, car il représente en quelque sorte l'épilogue de la chanson. En effet, le récit de « *When the Joyful Dead...* » ne se termine pas à la fin de la chanson comme on pourrait s'y attendre. Au contraire, une transition instrumentale (04:25-04:39) amène l'auditeur à la véritable conclusion du récit, soit avec la chanson « *Until Yet a Few More Deaths Do Us Part* », qui suit immédiatement (00:00-02:05)¹⁰⁰. Cette autre section, qui constitue en fait la

¹⁰⁰ Dans le cadre de cette analyse, j'aborderai donc la chanson « *Until Yet a Few More Deaths Do Us Part...* » comme faisant partie intégrante de la chanson « *When the Joyful Dead are Dancing* ».

cérémonie du mariage entre nos deux protagonistes, s'avère être la conclusion logique du récit. Cette impression de finalité est d'ailleurs renforcée grâce à la durée relativement courte de cette chanson (02:05), à son rythme plus lent, ainsi que par son positionnement sur l'album (il s'agit de la dernière chanson de l'album).

Chacune des sections de cette chanson semble donc très indépendante sur le plan formel. Or, le récit demeure tout de même très fluide, puisque ces sections représentent, en quelque sorte, différents tableaux s'amalgamant pour former le récit global. D'ailleurs, la cohérence du récit se reflète dans celle de la forme. Ainsi, le couplet A (00:03-00:20) correspond à la demande en mariage ; le B (00:20-00:35), au bouquet de fleurs cueilli dans les égouts ; le C (00:35-00:48), à la fabrication du gâteau de noces ; le D (00:48-01:11), à l'écriture d'un poème d'amour ; les E (01:11-00:36) et le E' (02:59-03:14) à la lecture du poème ; le pont 1 (02:03-02:36) présente les doléances de la communauté des morts-vivants ; le pont 2 (03:52-04:25) décrit les préparatifs de la communauté qui se rend au mariage et enfin le pont 3 (00:00-02:05) met en scène la célébration du mariage (voir grille en annexe). Ces tableaux, en plus d'être facilement identifiables à l'aide des paroles, sont mis en scène musicalement de manière très spécifique, augmentant d'autant la cohérence de l'ensemble. Par exemple, le couplet C, décrivant la fabrication du gâteau de noces est accompagné par un rythme dansant aux accents latins, tandis que la cérémonie de mariage se caractérise par un rythme lent et lourd, ce qui en accroît l'aspect solennel. De plus, comme on le verra, ce sont les répétitions des différents musèmes qui jouent le rôle liant et contribuent à la cohésion de l'ensemble, malgré une forme qui n'offre pas les répétitions attendues.

Sur le plan rythmique, cette chanson est constituée d'un rythme instable. En effet, les petites figures de note syncopées sont bâties sur un rythme flexible, créant plusieurs déplacements d'accents. De plus, dès le début de la chanson, trois métriques différentes (4/4, 5/8, 3/4) se succèdent en l'espace de quelques secondes, ce qui a pour effet de prendre l'auditeur par surprise et le déstabilise dès le départ.

Toutefois, même si la métrique 4/4 prédomine, elle demeure ambiguë en raison de la flexibilité rythmique des différents patrons rythmiques, comme on peut le constater à la fin de la majorité de couplets (p. ex couplet A, 00:19; voir schéma en annexe). De plus, à différents endroits on retrouve plusieurs strates rythmiques qui s'amalgament pour constituer un rythme plus complexe, ce qui contribue à déstabiliser l'auditeur. Par exemple, dans le couplet E' (02:59-03:14), on peut compter six instruments (batterie, basse, clavier, violon, voix masculine, voix féminine) dont les parties interprétées simultanément font entendre une combinaison de rythmes complexes qui s'entremêlent. En outre, la transition (04:25-04:39) est nonmesurée; elle se caractérise par une superposition de plusieurs lignes de violon qui semblent improvisées, et auxquelles est ajoutée de la réverbération. D'ailleurs, cette réverbération engendre un effet de flottement et une métrique indistincte. Enfin, le tempo de 127 à la noire est diminué à 100 à la noire à partir du pont 2 (03:52-04:25), pour ralenti à 60 à la noire lors du pont 3 et de la coda. Ainsi, dans le pont 3 (00:00-02:05), cette diminution significative du tempo contribue à accroître cet aspect solennel mentionné précédemment.

Sur le plan harmonique, la chanson demeure assez simple; jusqu'à 01:36, correspondant à la fin du couplet E, on retrouve majoritairement une pédale de 1^{er} degré dans la tonalité de *la* mineur, entrecoupé d'une pédale de 1^{er} degré en *si*-mineur. On retrouve aussi de brefs passages (toujours sur le 1^{er} degré) en *si*=phrygien dans le couplet E. Une première progression harmonique (i | v^o₊ | i | VI | [i]) dans mode mineur locrien est présentée à partir de la ritournelle 1 (01:36-02:03). Puis, lors de la ritournelle 2 (02:36-02:59), du couplet E' (02:59-03:14) et de la ritournelle 3 (03:14-03:52), on note une deuxième progression harmonique bâtie sur l'alternance des accords i et II et où la tonalité oscille entre *la* mineur et *la* phrygien. Ensuite, le pont 2 (02:36-02:59) présente la troisième progression en *la* phrygien (i | vii | VI | i⁶₄), qui est accompagnée par un riff au violon. Le pont 3, quant à lui, est en *la* mineur harmonique et comporte un patron

harmonique de trois accords se répétant : $imM^7 \mid ii^{o7} \mid iv^{o7}$ ¹⁰¹. Toutefois, dès le début du pont 3, plusieurs notes étrangères à l'harmonie viennent se greffer aux accords, complexifiant leur sonorité et leur structure (voir schéma en annexe). Ainsi, ces dissonances, couplées au rythme protocolaire, confèrent un aspect absurde et ironique, très caractéristique du récit.

Sur le plan mélodique, de nombreux musèmes, tous construits sur des riffs, sont présents dans cette chanson. J'ai donc décidé de m'attarder principalement aux musèmes à ceux qui se distinguent davantage par leurs nombreuses répétitions tout au long de la chanson¹⁰². Ainsi, j'ai dénombré cinq musèmes principaux qui sont majoritairement interprétés par le violon, par le clavier, par la guitare et par la voix. Quatre d'entre eux (1, 2, 3 et 4) sont très rythmiques et se répètent d'une section à l'autre, ce qui assure la cohésion de l'ensemble de la chanson. Le musème 5, quant à lui, peut être entendu uniquement dans le pont 3, mais demeure un des éléments structurels les plus importants de cette section.

Plus spécifiquement le musème 1, qui introduit dans le couplet A (00:03-00:20), est également présent dans le couplet D (00:48-01:11) et est interprété au clavier.

Exemple 19: Musème 1, couplets A et D (00:03, 00:55). Retranscription du clavier



Le musème 2, quant à lui, est employé dans le couplet B (00:20-00:35). D'abord présenté sous la forme d'un riff vocal, il est répété en boucle dans le couplet B.

¹⁰¹ La progression harmonique du pont 3, en raison de la voix et du motif mélodique joué au clavier simultanément, demeure difficilement discernable. On pourrait donc avancer qu'il s'agit d'accords polycordes, puisqu'on y retrouve la superposition de deux ou plusieurs accords. Dans ce cas-ci, certains accords, en plus de comprendre des accords diminués, sont juxtaposés avec la même fondamentale (voir schéma en annexe).

¹⁰² Par exemple, le couplet C (00:35-00:48) comporte un motif mélodique interprété à l'orgue, mais présent uniquement à cet endroit, tandis que le pont 2 (03:55-04:25) comprend un riff joué au violon, répété à trois reprises, mais encore une fois, spécifique à cette section. Ces deux segments mélodiques n'ont donc pas fait l'objet de l'analyse.

Ainsi, la particularité de ce musème réside dans son exécution par le chanteur, qui, à la manière d'un instrumentiste, accompagne à l'arrière-plan la voix féminine, puisqu'il chante un tout autre texte.

Exemple 20: Musème 2, couplet B (00:20). Retranscription de la voix masculine

The image shows a musical score for a male voice and piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The male voice line is transcribed in French and is highlighted with a red box. The piano accompaniment is in the same key and time signature, with lyrics in the original language.

Male voice lyrics (highlighted):
 Look - I brought you some
 Snon - gioj son se - mâ Snon - gioj son se - mâ
 flow - ers re - mants of a
 Snon - gioj son se - mâ Snon - gioj son se - mâ
 late me di ta - tion -
 Snon - gioj son se - mâ Snon - gioj son se - mâ
 in the sew - er
 Snon - gioj son se - mâ Snon - gioj son se - mâ

Par ailleurs, la ligne de texte chantée par la voix masculine « Snongioj son semâ » est en fait un passage écrit en français, mais de manière rétrograde. Il faut donc lire : « joignons nos âmes ». Une version instrumentale du musème 2 peut aussi être réentendue en boucle dans le couplet E (01:11-01:30).

À la fin du couplet E (à partir de 01:30), ainsi que dans la ritournelle 1 (01:36-02:03), on peut également entendre le musème 3 qui est d'abord joué au piano.

Exemple 21: Musème 3, couplet E et ritournelle 1 (01:30-01:48). Retranscription du clavier



Puis, on retrouve une première variation de ce musème dans le pont 1 (à partir de 02:03) qui est interprétée à la guitare et où les intervalles de tritons et de secondes mineures sont remplacés par des intervalles 6^{te} et des 7^e majeures (à partir de 02:03). Puis, une deuxième variation du musème 3, plus épurée, est ensuite jouée au violon et au clavier, où seulement les notes les plus aiguës sont conservées (à partir de 02:16) (voir schéma en annexe).

Exemple 22: Musème 3, var. 2, pont 1 (02:16). Réduction du violon et du clavier



Le musème 4, quant à lui, est tout d'abord introduit par le piano lors de la ritournelle 2 (02:36-02:59), pour être employé à nouveau lors du couplet E' (02:59-03:14) et au cours de la ritournelle 3 (03:14-03:52). Plus spécifiquement, ce musème accroît l'instabilité rythmique de ces trois sections. En effet, les intervalles disjoints le constituant, les nombreuses répétitions sous forme d'ostinato et les rythmes divergents joués simultanément par les autres instruments, brouillent les repères rythmiques dans ces sections.

Exemple 23: Musème 4, ritournelle 2, couplet E', ritournelle 3 (02:36, 02:59, 03:14). Retranscription du clavier



Ces quatre premiers musèmes semblent donc générer un sentiment similaire, c'est-à-dire, une frénésie quelque peu éclatée. Ainsi, la vitesse d'exécution de ces musèmes et la rapidité à laquelle ils s'enchaînent ne donnent à l'auditeur aucun temps mort.

Enfin, le pont 3 est constitué d'un musème construit sur un riff répété en boucle à partir de 0:44 secondes. Interprété d'abord au violon, il est peu à peu déformé par l'ajout progressif de plusieurs autres voix, formant une harmonie de plus en plus dissonante dès 01:06. Renforcé par le rythme lent et lourd déjà évoqué, ce musème engendre donc une atmosphère stagnante, ce qui contraste fortement avec les éléments musicaux antérieurs.

Exemple 24: Musème 5, pont 3 (00:44). Retranscription du clavier



Ainsi, majoritairement, les musèmes sont constitués de petites valeurs de notes et demeurent très syncopés. On peut donc affirmer que l'aspect rythmique des musèmes est quasiment aussi important, sinon plus, que les notes qui les composent, car ce sont ces rythmes syncopés et rapides qui donnent l'impulsion dans cette chanson. De plus, le rythme général assez rapide et flexible, ainsi que les nombreux changements mélodiques spécifiques à chacune des sections, demande à l'auditeur une très grande attention pour comprendre toutes les subtilités de la chanson. L'aspect ironique et satirique de la thématique transgressive exploitée transparait donc dans les musèmes et dans la structure éclatée, mais une analyse narratologique n'en est pas moins nécessaire, afin de cristalliser le récit de cette chanson.

4.2 L'analyse des paramètres narrato-musicologiques

Dans ce prochain segment de l'analyse, et comme pour les chansons étudiées dans les chapitres précédents, je porterai mon attention sur les éléments narrato-musicologiques en lien avec le temps, le mode et la voix du récit. Ainsi, le récit de la chanson à l'étude se déroule en temps quasi-simultané, et est entrecoupé par certaines portions où le récit est alors accéléré. Le mode du récit, quant à lui, se

caractérise par la présence de plusieurs dialogues et discours rapportés, ce qui restitue une focalisation interne du récit. Enfin, la voix, pouvant être qualifiée de mimétique (j’y reviendrai), illustre l’action et participe à l’établissement des narrateurs de cette chanson, lesquels sont intradiégétiques-homodiégétiques.

4.2.1 Le temps du récit

Lors d’un récit simultané, les événements rapportés par le narrateur sont présentés en temps réel; le temps du récit est donc presque égal à celui de l’histoire et, dans ce cas-ci, à la chanson. Ici, la ligne temporelle est majoritairement simultanée, car l’action se déroule en grande partie de manière chronologique et sous forme d’un dialogue entre les deux amoureux. Tout d’abord, la chanson se sépare en cinq séquences événementielles. La première (00:00-00:35; 00:48-01:11) relate la conversation entre les deux amoureux (couplets A, B et D; la deuxième (00:35-00:48) correspond à la fabrication du gâteau (couplet C); la troisième (01:11-01:36; 02:59-03:14), à la lecture du poème (couplets E et E’); la quatrième (02:03-02:16; 03:52-04:25), à l’intervention de la communauté des morts-vivants (ponts 1 et 2); enfin, la dernière (00:00-02:05), à la cérémonie du mariage (pont 3). Plus spécifiquement, les couplets A, B, D, E, E’ et le pont 3 correspondent aux segments en temps simultané et sont donc construits sous forme de dialogue. Ainsi, à ces endroits, l’ordre temporel demeure très chronologique et épouse le rythme de la conversation. De plus, on remarque que les séquences événementielles n’évoluent pas nécessairement avec le minutage de la chanson (contrairement aux autres chansons analysées), puisqu’une même section peut se retrouver à différents endroits sur la trame temporelle (voir grille analytique en annexe). Enfin, les ritournelles ne semblent pas avoir de fonctions narratives aussi spécifiques, en comparaison à la chanson « Mad Architect ». Elles ont davantage pour rôles d’ajouter au dynamisme de la chanson et permettent de lier les couplets les uns aux autres.

On retrouve tout de même quelques anachronies, mais qui n’ont qu’une faible amplitude, en comparaison à la chanson de Cradle of Filth étudiée précédemment.

Ainsi, la seule analepse à signaler dans ce récit est présente dans le couplet B de la première séquence narrative, lorsque la mariée fait référence aux fleurs qu'elle vient de cueillir dans les égouts (« Look, I caught you some flowers, remnants of a late meditation in the sewers », 00:20-00:33). On peut toutefois dénombrer plusieurs petites prolepses : une première est présente dans le couplet D, lorsqu'il est question d'une éventuelle course à la papeterie (« I still can go to the paper store if you desire so... », 00:58-01:02). Puis une autre est utilisée lors de la lecture du poème (couplets E, E'), où les amoureux s'imaginent leur prochaine lune de miel (« The loving look in your dripping eye balls gives me hope of a most memorable honey moon », 01:11-01:16, 02:59-03:06). Enfin, on retrouve une dernière prolepse dans le prologue, lorsque les nouveaux mariés s'échangent leurs vœux d'amour éternel (« Our two souls shall be one from now on », 00:41-00:47) (voir grille en annexe). Dans tous les cas, ces anachronies sont textuelles et ne font donc pas l'objet d'un traitement narrato-musicologique particulier, comme c'était le cas dans la chanson précédente, lors du pont par exemple. Toutefois, cette chanson ne se déroule pas en temps réel dans chacune des séquences événementielles. En effet, la troisième séquence événementielle (01:11-01:36; 02:59-03:14), qui correspond à la fabrication du gâteau de mariage, ainsi que la quatrième (02:03-02:16; 03:52-04:25), qui mettent en scène les préparatifs du mariage chez la communauté des morts-vivants, ne présentent pas de dialogue et ne se déroulent pas durant un laps de temps déterminé (voir grille en annexe).

La vitesse de la narration, quant à elle, n'est pas constante. Ainsi, dès le début de la chanson, l'auditeur se retrouve propulsé au milieu d'une conversation dont il ignore la teneur. Malgré qu'à cet endroit le récit se déroule en temps réel, le dialogue entre les deux protagonistes semble très rapide. En outre, cette impression de rapidité du rythme narratif est imputable au rythme musical effréné, aux changements fréquents de musèmes (particulièrement dans les couplets A, B et D) et enfin au débit rapide auquel les paroles sont chantées. Par exemple, au cours de la première minute de la chanson, plusieurs éléments d'action sont présentés (la demande en mariage, la fabrication du gâteau, la course à la papeterie), comportant

des changements rythmiques importants et trois musèmes différents (voir grille en annexe).

Ensuite, lorsque les protagonistes font la lecture du poème (couplets E, E'), le temps du récit ralentit sensiblement. En effet, cette section illustre une introspection vers des événements futurs, qui prennent forme tout d'abord dans l'imaginaire des personnages. Pourtant, le rythme musical n'en est pas moins très rapide, allant de pair avec les nombreux projets qu'échafaude le couple (voir grille en annexe). Le premier pont (02:03-02:16) présente également une décélération de l'action. En effet, il s'agit d'une autre section à caractère introspectif, comme dans le couplet E. Toutefois, dans ce cas-ci, elle prend la forme d'un commentaire énoncé par la communauté des morts-vivants, qui déplore la stigmatisation sociale dont elle fait l'objet (« Misunderstood and abused to the point of extinction, when all we want is a hug », 02:10-02:17) (voir grille en annexe).

Puis, le récit accélère lors du deuxième pont (02:36-02:59), au moment où la communauté des morts-vivants se prépare à assister au mariage. En effet, un appel à la communauté est lancé et ceux-ci, invoquant les esprits de leurs ancêtres, se rassemblent en procession pour se diriger vers le lieu où le mariage sera célébré. Ce segment peut donc correspondre à une durée allant de quelques minutes à quelques heures (voir grille en annexe). Ensuite, la transition non mesurée, qui entraîne une sorte de flottement dans la trame narrative en raison de la réverbération appliquée au son du violon, permet d'amener l'auditeur à l'épilogue (pont 3). À cet endroit, bien que le rythme du récit soit simultanément à celui de l'histoire, le rythme musical demeure très lent. Cela engendre donc un fort contraste avec ce qui précède, où les interventions entre les personnages se succèdent de manière très rapide. Cet épilogue, avec sa mélodie planante, les longues valeurs de notes, la métrique en 2/4 et le débit de paroles très lent, donne l'impression que le récit est beaucoup moins rapide à ce moment, malgré qu'il se déroule en temps réel, tout comme la première séquence narrative.

4.2.2 Le mode et la voix du récit

Cette chanson, proposant majoritairement une focalisation interne, comporte différents types de discours et de timbres vocaux, donnant à l'auditeur un certain nombre d'indices sur la perspective narrative.

Ainsi, dès le début de la chanson, l'auditeur assiste à une conversation (discours direct) entre les deux protagonistes principaux, ces derniers prenant la parole sans qu'il n'y ait d'intervention narrative clairement identifiable. En outre, les points de suspension encadrant leur intervention constituent un des seuls indices de cette présence narrative (voir grille en annexe). À cet endroit, elle est donc très faible et la perspective du récit est interne. En effet, l'auditeur est immergé dès les premières secondes dans la diégèse des protagonistes et devient témoin de leur complicité.

Sur le plan vocal, les voix de l'homme et de la femme que l'on peut entendre dès le début personnifient les deux personnages principaux, qui peuvent être considérés comme des narrateurs intradiégétiques-homodiégétiques. À cet endroit, les timbres vocaux sont également très variés, afin de transmettre toutes les subtilités du texte. La protagoniste possède une voix claire, ayant un timbre de type populaire, tandis que le timbre du protagoniste est de type *growl*. Surprenamment, malgré la présence d'une voix féminine qu'on pourrait qualifier de mélodieuse, on ne retrouve par vraiment d'éléments mélodiques récurrents à l'intérieur de ses lignes vocales. Au contraire, les lignes vocales semblent décousues et demeurent imprévisibles. Il serait donc plus juste de parler d'intonations mimétiques¹⁰³, plutôt que de mélodie vocale à proprement parler¹⁰⁴. Plus spécifiquement, les mots sont

¹⁰³ Dans la musique savante, on retrouve également des lignes vocales de type mimétique, où la voix ou les instruments illustrent la signification d'un mot ou d'une phrase. Toutefois, ce type de ligne mélodique est connu sous l'appellation de « figuralisme » et demeure souvent associé au répertoire vocal de la Renaissance (Carter 2013).

¹⁰⁴ En littérature, le discours mimétique n'est pas possible, puisqu'un texte écrit ne peut pas « montrer » l'action. Ainsi, pour y arriver, la quantité d'informations narratives est accrue, de manière à expliquer avec plus d'exactitude ce qui ne peut être montré (Genette 2007, 168). Toutefois, en musique, et en particulier dans la chanson enregistrée, il est possible d'illustrer musicalement certains éléments d'action grâce au timbre vocal (par exemple), comme c'est le cas ici.

véritablement mis en scène de manière à en expliciter leur signification. Par exemple, dans le couplet B (00:28), la dernière syllabe du mot « meditation » comporte un saut de quinte suivi d'un port de voix, où la chanteuse passe de la voix de poitrine à la voix de tête, de manière à imaginer cette action.

Exemple 25: Retranscription de la ligne mélodique féminine, couplet B (00:28)

The image shows a musical score for a female vocal line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "late me di ta - tion - Snon-gioj son se - má". A red rectangular box highlights the melodic phrase for the words "me di ta - tion -". This phrase starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on D5, then a dotted quarter note on G4, and finally a half note on G4. The transition from D5 to G4 is marked with a portamento line.

Dans les premiers couplets de la chanson, on retrouve également plusieurs commentaires en aparté effectués par les personnages, ce qui permet d'accroître l'aspect dérisoire de la chanson. Le timbre employé par les protagonistes lors de ces apartés est donc très expressif. En effet, les inflexions vocales permettent de mieux comprendre les subtilités de la conversation et de renforcer la focalisation interne de la chanson¹⁰⁵.

Les couplets E et E' (01:11-01:36, 02:59-03:14), quant à eux, mettent plutôt en scène un discours rapporté, car à cet endroit, les protagonistes lisent à tour de rôle un poème d'amour. On peut donc affirmer qu'ils rapportent des paroles déjà écrites, donc fixées dans le temps. En outre, ces couplets offrent une perspective très interne du récit, car les amoureux nous laissent accéder à leurs pensées et leurs désirs (« Maybe we could jump off the highest gallows swinging the rope »). Encore une fois, plusieurs intonations particulières sont utilisées pour mettre en scène ce poème. Ainsi, la chanteuse exécute un port de voix sur le mot « swinging [the rope] » (v. 01:19), symbolisant l'élan nécessaire pour se pendre, puisque c'est de ça qu'il est question ici. Toutefois, la particularité de ces couplets (E et E') est en lien avec le changement de niveau diégétique. En effet, à ce moment, les

¹⁰⁵ Dans le couplet A, un aparté du personnage masculin peut être entendu, lorsque le mort-vivant commente le caractère ironique des vœux d'amour pour la vie, bien qu'ils soient déjà morts (« Zombie lovers for life you said... how ironic », 00:15). À cet endroit, la voix *growl* est expressive, et restitue la pensée du personnage. Par exemple, les points de suspension sont illustrés vocalement grâce à l'hésitation du personnage.

personnages quittent le niveau diégétique où ils se situent déjà pour raconter une nouvelle histoire. Ces passages peuvent donc être compris comme une incursion dans un niveau métadiégétique, attendant au récit principal. D'ailleurs, la protagoniste met clairement en valeur ce changement de niveau grâce à ses interventions disposées juste avant le E (« it says », 01:09) et à la toute fin du couplet E (« ... don't you like it my putrid prince », 01:33). De plus, dans le livret, le texte du poème est présenté entre guillemets, ce qui accentue le caractère spécifique de cette section (voir grille en annexe).

Les deux premiers ponts (02:03-02:16, 03:52-04:25) emploient quant à eux le discours intérieur. Toutefois, il n'est pas transmis ici par les deux protagonistes du récit, mais par la communauté des morts-vivants. À ces deux endroits, ce groupe peut être considéré comme une entité unique, puisqu'il s'exprime à la 1^{ère} personne du pluriel (« When all we want is a hug... », 02:14)¹⁰⁶. Le point de vue du récit, toujours interne, se déplace toutefois pour restituer une vision plus englobante, illustrant cette société souterraine. De plus, le dialogue employé précédemment est remplacé par le monologue, puisque les morts-vivants ne semblent pas s'adresser à quelqu'un en particulier, si ce n'est qu'à l'auditeur lui-même. Ainsi, ce premier pont pourrait également être considéré comme une autre incursion dans un niveau métadiégétique, puisqu'il y est question de la situation « sociale » des morts-vivants, qui n'est donc pas en lien direct avec le propos du récit (voir grille en annexe).

¹⁰⁶ Dans ce cas-ci, ce groupe pourrait même avoir le statut de chœur, tel que compris dans la tragédie grecque. Plus spécifiquement, comme l'explique Christabel Grare : « Personnage collectif et anonyme, le chœur exprime, en effet, les réactions et les émotions de la communauté civique représentée dans la pièce [...]. Il manifeste sans doute aussi les croyances, les craintes et les aspirations partagées par les spectateurs [...]. Ses interventions chorales ponctuent les étapes de l'action tragique dont elles amplifient l'impact et le retentissement [...]. Les suggestions qu'il propose sont généralement écoutées, et leur permettent de démêler leurs sentiments, voire de prendre des initiatives. Le chœur assume ainsi, à un niveau aussi bien collectif qu'individuel, des fonctions dramatiques essentielles » (Grare 2013). Dans cette chanson, la communauté des morts-vivants semble donc remplir cette fonction précise.

Le deuxième pont, mettant toujours en scène cette communauté, est cette fois ancrée dans la diégèse principale et est construit sur un discours direct. En effet, lors de ce passage, un appel à l'ensemble de la communauté est lancé afin que tous participent à la cérémonie du mariage (« Dear Ghoulish and skeletal friends, rise up from your graves! ») (03:52). Enfin, à chacune des interventions de la communauté (ponts 2 et 3), plusieurs voix de timbres et d'intonations différents sont utilisées pour représenter les membres de cette communauté. Ainsi, un chœur de voix *growl* caractérise la première intervention, tandis que dans la seconde, plusieurs membres de la communauté semblent prendre la parole à tour de rôle, donnant l'impression que toute la communauté souhaite intervenir activement dans le récit. En outre, la première intervention pourrait être considérée comme une sorte de voix intérieure collective (incarnée par une seule voix), tandis que la seconde refléterait une réelle manifestation individuelle de chacun des membres de la communauté. On pourrait donc qualifier cette entité narrative d'intradiégétique-hétérodiégétique, puisque même si elle fait partie de la même diégèse que les protagonistes, elle occupe tout de même moins prépondérante.

Enfin, le prologue restitue un discours direct et, encore une fois, un point de vue très interne. En effet, c'est à cet endroit que les amoureux prononcent leurs vœux d'amour éternel. Il serait donc logique de penser que la distance narrative de cette section soit réduite, pour que l'auditeur puisse mieux accéder aux sentiments des personnages. Toutefois, les timbres vocaux très spécifiques à cette section confèrent plutôt une distance narrative plus grande que dans les sections précédentes de la chanson. En effet, le protagoniste chante une mélodie lente avec une voix grave et rauque. Cette ligne mélodique masculine est d'ailleurs la seule de toute la chanson, ce qui permet de renforcer ce changement de rôle du protagoniste, qui fait office de prêtre à cet endroit.

Exemple 26: Retranscription de la ligne vocale masculine et du clavier, pont 3 (00:00-00:15)

The image shows a musical score for a male vocal line and piano accompaniment. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system contains the lyrics "Life still re-sonate in us - and the" and the second system contains "e-cho of it's me-mo-ry - co-a-gu-late our re-solve". The piano accompaniment features block chords in the bass and sustained chords in the treble.

Toutefois, dès 01:04, cette mélodie vocale est remplacée par une voix déclamée. Le timbre vocal demeure toutefois assez rauque et le rythme d'élocution, très lent, se veut solennel, ce qui tranche de manière marquée avec le reste de la chanson. Toutefois, ce nouveau timbre ajoute aussi au côté grotesque du récit, puisque le protagoniste articule démesurément chacun des mots. En outre, plusieurs mots sont mis en relief grâce à l'ajout d'un chœur de voix *growl*, qu'on peut entendre ponctuellement, et qui représentent assurément la communauté des morts-vivants venus assister au mariage. Par exemple, le mot « love » est accentué par cette voix *growl* dans la phrase : « to believe in this fading stance that is called **Love** », 00:15). En arrière-plan, à partir de 01:32, on peut aussi entendre la voix féminine exécutant des vocalises avec une voix éthérée, dans un registre aigu. Enfin, la dernière phrase de la chanson (« Until yet a few more deaths do us part », 01:34-01:54) est scandée par la chanteuse. Chacun des mots est alors chanté sur un temps fort et est également accompagné par des accords dissonants, en plus du musème 5, qui accentue les temps faibles. L'accompagnement musical très lent, tant rythmique que mélodique, contraste fortement avec la portion antérieure du récit. Enfin,

l'ensemble de ces éléments confère un aspect désincarné et une certaine distance narrative à ce prologue.

Cette analyse révèle que le traitement narratologique de la chanson « When the Joyful Dead... » semble avoir pour but de renforcer la thématique spécifique de cette chanson, empreinte de dérision et d'humour noir. Plus spécifiquement, sur le plan du temps, la forme atypique et les rythmes syncopés n'ont pas pour seul objectif de déstabiliser l'auditeur. En effet, ils permettent également d'épouser le rythme rapide du récit, tout en illustrant l'univers éclaté qui le caractérise. Dans ce cas, il n'est plus si surprenant que les structures rythmiques et formelles soient si atypiques, puisqu'elles contribuent à la mise en scène d'un récit illustrant une histoire fort improbable, se déroulant dans une diégèse qu'on pourrait qualifier de marginale et en retrait du monde réel. Ainsi, ces structures éclatées ont aussi pour rôle d'avertir l'auditeur que ce qui advient dans ce récit demeure dans l'ordre de l'irréel, de l'inattendu. Les paroles employées, bien qu'elles ajoutent à l'étrangeté du récit, permettent aussi d'imager cette diégèse particulière. D'ailleurs, le texte, tant horrifique que comique, accentue l'aspect dérisoire et présente, grâce à la focalisation très interne, un point de vue loin d'être conventionnel : celui des morts-vivants¹⁰⁷.

4.3 Quand la mort devient esthétique : une comparaison entre les mondes de Tim Burton et de Unexpect

Les particularités discursives, thématiques et esthétiques de cette chanson ne vont pas sans évoquer le langage artistique du cinéaste Tim Burton. En effet, dans les différents films de ce réalisateur (p. ex *Corpse Bride*, 2005; *Edward Scissorhand*, 1990; *Nightmare Before Christmas*, 1993), les personnages vivent en décalage par rapport à la réalité, sans réussir à s'intégrer complètement dans la diégèse (Jacques 2004, 192). Par exemple, la protagoniste dans *Corpse Bride* est une morte-vivante

¹⁰⁷ Par exemple, les paroles qui introduisent le niveau métadiégétique (couplets E et E') reflètent bien cette dérision présente dans tout le récit. Ainsi, le passage « The loving look in your dripping eyeballs gives me hope... » (01:11), lorsqu'il est mis dans le contexte du poème d'amour que se déclament les amoureux morts-vivants, devient tout à fait à propos.

qui se retrouve liée par le mariage à un mortel et qui souhaite, sans succès, réintégrer le monde des vivants. Ce même décalage est d'ailleurs présent dans la chanson à l'étude et est exprimé par le biais de la communauté des morts-vivants, qui souhaiteraient développer des relations plus harmonieuses avec les humains.

De plus, le discours particulier de Burton, situé à mi-chemin entre l'horreur et la comédie, plonge le spectateur dans un univers connu, mais déformé, où l'horifique et l'abjecte deviennent une caractéristique stylistique prépondérante (Jacques 2004, 189). Par exemple, dans le film *Nightmare before Christmas*, les personnages de la fête d'Halloween kidnappent le Père Noël et décident de célébrer Noël à leur manière, ce qui n'est pas sans en dénaturer la fête (p. ex. des squelettes de rênes tirent le traineau du père Noël). Cette distorsion discursive est également présente dans « When the Joyful... » : les paroles morbides sont traitées avec un humour inattendu et la musique, aux structures déroutantes et éclatées, participent à la mise en scène d'un univers au discours grotesque.

En outre, l'esthétique des personnages de Burton exprime une certaine marginalité : leurs corps semblent incapables de souplesse et sont souvent difformes. Plus spécifiquement, le corps de Jack Skellington (*The Nightmare before Christmas*) est extrêmement mince et démesurément long, tandis que les mains d'Edward (*Edward Scissorhand*) se terminent en ciseaux tranchants. La chanson de Unexpect présente ces mêmes éléments déformés, mais illustrés musicalement : les musèmes sont très syncopés, la forme est complexe et les voix, qui ne chantent pas de lignes mélodiques suivies, se chevauchent et s'entrecoupent constamment. Les timbres vocaux, *growl* la plupart du temps, ajoutent à cette difformité. En effet, ils font image dans l'esprit de l'auditeur, en connotant à la fois l'irréel, le monstrueux et le comique, ce qui renforce l'association avec les morts-vivants. Enfin, la thématique de la mort dans les films de Burton, tout en devenant un élément spectaculaire, original et ironique, est vidée de tout sens dramatique et apparaît comme étant sans grande conséquence (Jacques 2004, 206). D'ailleurs, dans le film *Corpse Bride*, le monde des morts est plein de musique et de couleurs vives, ce qui

contraste fortement avec le monde des vivants, qui est dépeint de manière terne et austère. En ce sens, le récit de Unexpect, avec sa thématique éclatée, où l'humour, le grotesque et l'abjecte s'entrecroisent, rejoint l'esthétique de Burton.

4.4 Sommaire de l'analyse « When the Joyful are Dancing »

La troisième chanson analysée (« When the Joyful Dead are Dancing »), du groupe de metal d'avant-garde Unexpect, raconte l'histoire d'amour quelque peu grotesque entre deux morts-vivants, s'échelonnant de la demande en mariage à la cérémonie. Une première analyse démontre que la structure formelle de la chanson est peu conventionnelle : elle est constituée, entre autres, de cinq couplets, de trois ponts, de trois ritournelles et ne comporte aucun refrain. De plus, le dernier pont peut également être compris comme un épilogue; malgré qu'il ne fasse pas partie de la chanson principale (il s'agit d'une autre piste sur l'album intitulée), il s'insère tout de même dans le récit puisqu'il illustre la cérémonie du mariage. Les huit différents musèmes de la chanson sont également particulièrement importants, grâce à leurs répétitions à différents endroits de la chanson, qui contribuent à la cohésion de l'ensemble. Sur le plan narratologique, cette chanson se déroule majoritairement en temps réel, mais en raison des musèmes syncopés et de la rapidité des interventions des personnages, le rythme du récit semble effréné. Toutefois, le dernier segment, qui correspond au mariage, est beaucoup plus lent, afin de restituer l'aspect solennel de la cérémonie (malgré son caractère bancal, à l'image de l'histoire). Sur le plan du mode et de la voix, les interventions restituent principalement un point de vue interne et sont majoritairement construites sous forme de dialogue, de discours rapporté et de discours intérieur. De plus, les protagonistes principaux (les deux amoureux morts-vivants) peuvent également être vus comme deux narrateurs intradiégétiques-homodiégétiques, tandis que la communauté des morts-vivants (qui intervient lors des ponts 1 et 2) constitue elle-même une deuxième instance narrative de type intradiégétique-hétérodiégétique. De plus, l'ensemble de ces protagonistes adopte des lignes vocales pouvant être qualifiées de mimétiques, puisqu'elles visent à imiter et imager certaines actions. De plus, une corrélation est perceptible entre l'esthétique grotesque du cinéaste Tim Burton et de la chanson « When the Joyful... ». En effet, dans les deux cas, la mort est souvent traitée de manière humoristique et avec une sensibilité artistique qui demeure très éclatée. Dans l'analyse qui suit, je porterai mon attention sur la construction des sentiments de puissance et d'oppression présents dans le récit de la chanson « Puritania » de Dimmu Borgir.

Chapitre 5: La construction de la puissance et de l'oppression dans la chanson « Puritania » de Dimmu Borgir¹⁰⁸

5 Introduction

Formé en Norvège en 1993, le groupe Dimmu Borgir¹⁰⁹ est un des groupes black metal les plus en vue au monde. Constitué d'un chanteur, de deux guitaristes, d'un claviériste, d'un bassiste et d'un batteur, ce groupe demeure très influencé par la sonorité brutale des premiers groupes black metal Nord européens. Dimmu Borgir s'inspire également des grands compositeurs classiques, tels que Wagner et Dvořák (Torreano 2013). C'est en 1997, avec son cinquième album (*Enthroned Darkness Triumphant*), que Dimmu Borgir atteint une renommée internationale. En effet, à partir de cet album, le groupe délaisse les textes précédemment écrits en norvégien, pour des textes en anglais. De plus, à partir de cet album, il abandonne l'esthétique black metal underground et favorise une plus grande qualité dans la réalisation sonore (Spirit of Metal 2012)¹¹⁰.

Puis, avec son septième album (*Puritanical Euphoric Misanthropy*), Dimmu Borgir poursuit ses innovations, grâce à sa première association avec l'orchestre symphonique de Göteborg. Plus spécifiquement, la chanson « Puritania », qui devient une chanson emblématique du groupe, contraste fortement avec tout ce qu'il avait composé jusqu'alors, en raison de la présence d'éléments musicaux

¹⁰⁸ Cette analyse provient d'un chapitre intitulé « La construction de la puissance et de l'oppression de la chanson « Puritania » de Dimmu Borgir » qui sera publié dans l'ouvrage collectif *Chant pensé, chant vécu, temps chanté: Formes, usages et représentations des pratiques vocales*, sous la direction de Nicolas Bénard et Charlotte Poulet. L'autorisation des directeurs de la publication a été donnée pour la reproduction partielle du texte dans le présent chapitre.

¹⁰⁹ Le terme « dimmuborgir » signifie « château sombre » et fait référence à une formation volcanique précise en Islande (Dimmu Borgir 2013.)

¹¹⁰ Pour la réalisation de cet album, le groupe s'associe au réalisateur Fredrik Nordström, qui est une figure de proue dans l'élaboration du son de la NWOSDM et qui a réalisé les albums de plusieurs groupes metal majeurs (p. ex. In Flames, Arch Enemy). Pour ce réalisateur, *Puritanical Euphoric Misanthropy* constitue son premier album enregistré avec orchestre en carrière (Martinelli 2004).

rappelant la musique de type industriel¹¹¹. En effet, cette chanson comporte des éléments spécifiques, tels que des modifications de timbres et de hauteurs dans les sections orchestrales et l'ajout de différents effets sonores sur la voix, comme la saturation. Ces différents effets confèrent aux instruments et aux voix une sonorité artificielle et électronique.

Ainsi, cette mise en scène phonographique particulière vise à restituer le thème de la chanson : la destruction de la race humaine par le biais de la bombe atomique. De plus, elle semble mettre en scène les points de vue de plusieurs protagonistes quant à cette destruction. La chanson paraît aussi référer à la soi-disant « pureté aryenne » en raison de son titre évocateur (« Puritania ») et des paroles que l'on peut entendre dès le début « We do away with your kind » (00:06). En outre, le passage suivant (v. 02:13) : « I am pure, I am true » renforce la thèse d'un discours prônant la supériorité d'une race. Pourtant, le titre de l'album (*Puritanical Euphoric Misanthropia*) démontre que le propos de la chanson ne se rapporte pas à la supériorité d'une race sur une autre, mais qu'il est plutôt question de misanthropie, soit la haine du genre humain. D'ailleurs, lorsqu'on examine les paroles, l'utilisation de l'arme atomique pour éradiquer l'humanité est évoquée dès les premières secondes de la chanson : « Countdown to exterminate the human race : 4, 3, 2, 1 » (00:11 à 00:22), et à la toute fin : « Earth successfully erased » (02:53 à 03:00). Une autre référence à la bombe atomique, amenée de manière plus subtile, doit également être prise en compte, car, entre 02:30 et 02:36, on peut entendre : « I am the bringer of the light », qui fait certainement référence à la lumière dégagée par une explosion atomique. En outre, certaines portions du texte semblent refléter une volonté favorable à cette destruction, comme on le remarque dans le passage suivant : « Let chaos entwind on defenseless soil » (00:34).

¹¹¹ La musique industrielle se caractérise par l'utilisation d'une vaste gamme d'effets électroniques (boucles d'échantillonnages, boîtes à rythmes, voix distordues), reproduisant des climats sonores urbains, dont la froide violence s'en dégageant n'est pas sans engendrer un sentiment angoissant (Hein 2004, 101).

Comme on le constate, cette chanson de Dimmu Borgir aborde des sujets en lien avec l'apocalypse et la misanthropie. Afin de mieux comprendre de quelle manière ces thématiques sont construites, je proposerai d'abord une analyse des paramètres abstraits (forme, rythme, harmonie, mélodie), pour ensuite m'intéresser aux éléments narratifs (temps, mode, voix) caractérisant la chanson. Enfin, je m'attarderai aux sentiments particuliers de puissance et d'oppression que génère cette chanson.

5.1 L'analyse des paramètres abstraits

« Puritania » est bâtie sur la répétition de patrons tant formels, harmoniques que mélodiques. Ainsi, la structure formelle de « Puritania » demeure relativement simple, puisqu'elle est construite en quatre couplets répartis en deux grandes sections qui s'alternent (A, B, A', B'). Ces couplets sont encadrés par une introduction et une coda, le tout entrecoupé de cinq transitions (voir schéma en annexe). Ainsi, comme dans le cas de la chanson « When the joyful... », il n'y a aucun refrain dans « Puritania ». Par ailleurs, les répétitions de certaines portions du texte, ainsi que des structures harmoniques et mélodiques rappellent plutôt une chanson de forme strophique¹¹². Quant à l'harmonie, elle demeure modale et est basée sur l'alternance des modes de *do+* phrygien et de *la* phrygien. En outre, l'emploi de ces deux tonalités éloignées rappelle les sonorités de type médiatique évoquées précédemment. On peut également retrouver deux progressions d'accords se répétant en alternance tout au long de la chanson, soit *i | II* (en *do+* phrygien) et *vii | v | iv | i* (en *la* phrygien) (voir schéma en annexe).

Enfin, peu de lignes mélodiques, tant vocales qu'instrumentales, sont présentes dans « Puritania ». Ainsi, le clavier et la guitare ont un rôle principalement harmonique et rythmique, tandis que la voix demeure principalement *growl*. Par ailleurs, on retrouve trois musèmes, tous bâties sur des riffs instrumentaux. Le

¹¹² Une chanson de forme strophique est une chanson composée uniquement de couplets, souvent agrémentée de transition. Dans ce cas-ci, on retrouve deux couplets différents se répétant, cinq transitions et aucun refrain.

Exemple 30: Musème 3, couplets B et B' (01:13, 02:13). Réduction orchestrale

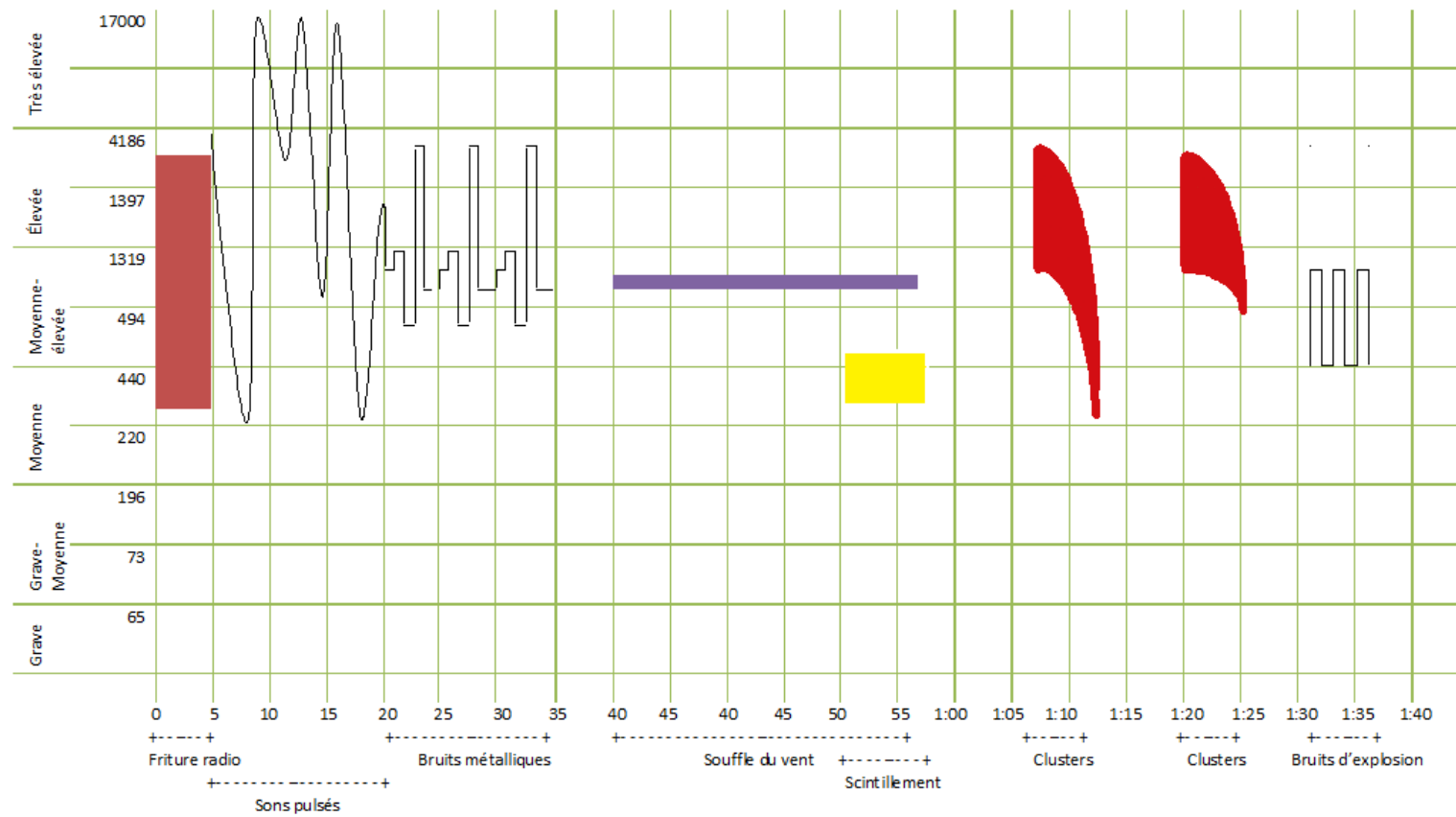
The image shows a musical score for a piano reduction of an orchestral piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 4/4. The piece is marked 'pizz.' (pizzicato) in the bass line. The melody in the treble staff is a sequence of eighth and sixteenth notes, while the bass line consists of chords and single notes, some with pizzicato markings.

Enfin, ces trois musèmes restituent des atmosphères sonores très différentes. En effet, si le premier dégage de l'agressivité et le deuxième présente une ambiance planante, le troisième offre un contraste particulier en raison des sections de cordes jouées en *pizzicato*. La légèreté introduite par la section des cordes demeure toutefois contrebalancée par les accords saturés joués à la guitare.

En plus de ces trois musèmes, plusieurs sons modifiés électroniquement peuvent être entendus à différents endroits, tels qu'un bruit de friture radiophonique (00:00-00:05, 02:48), des sons pulsés (00:05-00:22), des bruits métalliques distordus (00:22-00:34, 02:01-02:13), un bruit imitant le souffle du vent (00:40-00:57) et un bruit semblable à un scintillement (00:51-00:57, 01:56-02:00). De plus, certains passages orchestraux ont subi des modifications timbrales, comme on peut l'entendre dans la transition 2. En effet, à cet endroit, l'orchestre exécute un glissando descendant en *cluster*, qui est progressivement transformé par des sons électroniques (01:09-01:13, 01:21-01:24). D'ailleurs, ces effets sonores peuvent également être vus comme étant des musèmes, puisqu'ils illustrent, à leur manière, l'explosion de la bombe et qu'ils participent à la construction d'une atmosphère potentiellement oppressante (j'y reviendrai). Enfin, notons que ces différents éléments n'ont pas de hauteurs définies et qu'ils se déplacent de gauche à droite sur l'axe stéréophonique, rendant plus difficile leur localisation spatiale. Voici un tableau permettant de mieux définir les fréquences correspondant à ces éléments sonores¹¹³.

¹¹³ Sur le tableau de perception des fréquences ci-dessous, l'axe des abscisses permet de voir à quel moment de la chanson les effets sonores peuvent être entendus, tandis que l'axe des ordonnées fournit les indications fréquentielles correspondant aux effets sonores.

Tableau 1: Grille de perception des fréquences¹¹⁴



¹¹⁴ Ce tableau est inspiré de ceux présentés dans l'ouvrage de Willam Moylan, *Understanding and Crafting the Mix* (2007, 133).

Enfin, dans cette chanson, on ne retrouve aucune ligne vocale de type mélodique; elles pourraient toutefois être qualifiées de « motrices/déclamatoires », puisqu'elles sont constituées de petits motifs rythmiques, sans direction mélodique spécifique et favorisant le mouvement corporel, tout en étant proche de la voix parlée (bien que peu humaine) (Stefani 1987, 29). Le rythme régulier et percussif, la faible proportion d'éléments mélodiques, la structure harmonique épurée, ainsi que la présence de sonorités électroniques confèrent à « Puritania » un aspect statique, ce qui renforce la lourdeur de la thématique. Enfin, il est également intéressant de noter qu'aucune répétition de paroles n'est présente dans cette chanson.

5.2 L'analyse des paramètres narrato-musicologiques

Dans la deuxième portion de cette analyse, les différents éléments sonores constituant le récit de « Puritania » seront analysés sous l'angle narratologique. D'abord, l'analyse portera sur la manière dont les différents effets sonores ajoutés aux timbres vocaux des personnages influencent la compréhension du récit et offre une meilleure compréhension du rôle de ces personnages. Puis, je m'intéresserai à la manière dont les discours utilisés renforcent les différents types de focalisation. Enfin, je m'intéresserai au temps du récit, qui présente une particularité très intéressante, puisqu'il se déroule au ralenti¹¹⁵.

5.2.1 La voix et le mode du récit

Une première lecture du texte nous permet de distinguer une certaine récurrence dans la structure textuelle, indiquant possiblement la présence de plusieurs protagonistes. En effet, on remarque que l'introduction et la coda, ainsi que les couplets A et A' et B et B', proposent une structure textuelle similaire. Enfin, on s'aperçoit que seulement la première phrase de l'introduction, soit « We do away with your kind », ne se jumelle avec aucune autre section.

¹¹⁵ J'ai choisi ici de d'abord porter mon attention sur la voix et sur le mode du récit, car la compréhension du rôle des personnages est dépendante des timbres leur étant impartis. De plus, j'ai décidé d'aborder le temps du récit à la toute fin, puisqu'il offre un éclairage nouveau au récit, qui peut être pleinement compris que lorsque la voix et le mode ont été correctement définis.

Tableau 2: Équivalence textuelles en lien avec les sections et les protagonistes

Sections jumelles	Paroles similaires	Protagonistes
Introduction	We do away with your kind	1 ^{er} protagoniste
	Countdown to exterminate the human race	2 ^e protagoniste
Coda	Earth successfully erased	
Couplet A	...Remove errors of man And sweep all the weakening kind	3 ^e protagoniste
Couplet A'	...Scavengers are sent out To cleanse the human filth parades	
Couplet B	I am war, I am pain...	4 ^e protagoniste
Couplet B'	I am pure, I am true...	

Cela peut donc constituer une première hypothèse, à savoir qu'on a affaire à quatre protagonistes. En effet, une analyse de la voix et du mode du récit permettra de soutenir cette hypothèse de la présence effective des quatre protagonistes et d'identifier leur rôle dans le récit¹¹⁶.

Plus précisément, l'introduction semble mettre en scène deux personnages. Le premier, que l'on peut entendre brièvement (00:05) est doté d'une voix calme et hautaine. De plus, d'après le texte qu'il énonce (« We do away with your kind »), il semble exposer le mépris qu'il ressent pour l'humain. En outre, sa voix est accompagnée d'une légère saturation et d'un son de friture, ce qui rappelle le son d'une voix retransmise par un poste de radio mal syntonisé. Ainsi, cette jonction entre le texte et le timbre évoque le discours endoctrinant d'un *dictateur*, tel que ceux retransmis sur les ondes radiophoniques au cours de la Seconde Guerre mondiale. Ensuite, le deuxième personnage qui intervient (00:11-00:21) semble informer l'auditeur du délai avant la destruction de la race humaine (« Countdown to exterminate the human race »). De plus, il possède un timbre neutre et une voix très saturée, rendant ses interventions difficilement compréhensibles. On pourrait donc penser qu'il incarne un *opérateur* se situant dans une cabine de contrôle, d'où il transmet la progression de sa mission (voir grille en annexe).

¹¹⁶ L'attribution de fonctions à ces personnages relève de ma propre interprétation de la chanson.

Puis se succèdent les interventions des deux autres personnages. Le troisième, qui intervient les couplets A (00:45-00:58) et (01:44-02:00), est doté d'une voix glaciale sur laquelle est appliqué un effet sonore ressemblant à un *vocoder*¹¹⁷, qui lui confère un timbre robotisé. D'ailleurs, cet effet vocal fait également penser au timbre robotisé des machines ou ordinateurs employés dans de nombreux films des années 1970 et réutilisés dans la musique populaire¹¹⁸. Ce personnage pourrait donc être également vu comme une machine ou un ordinateur, décrivant les bienfaits qu'apporte la destruction de l'humain (« Remove errors of man and sweep all the weakening kind », 00:52). Ainsi, il semble davantage avoir pour fonction d'attiser la volonté de destruction de la race humaine. Pour cette raison, il pourrait être qualifié de *propagateur* du message de la chanson (voir grille en annexe).

Enfin, le dernier personnage (couplets B : 01:20-01:32 ; B' : 02:13-02:36) possède un timbre laissant transparaître de l'agressivité et de l'ironie, en raison des nombreuses inflexions vocales caractérisant son intervention (j'y reviendrai). De plus, il semble personnifier une entité surnaturelle puisqu'il se décrit comme faisant partie intégrante de tout ce qui l'entoure (« I am the tiny worm, I am the cosmic storm », 01:24). Il pourrait donc être considéré comme un *créateur* ou une puissance supérieure, susceptible d'entraîner dans son sillage autant la vie que la mort. Enfin, la chanson se termine avec le retour de l'opérateur, qui toujours d'une voix impassible et très saturée, rend compte de la destruction de la terre (« Earth successfully erased », 02 :55) (voir grille en annexe).

¹¹⁷ Le *vocoder* est un dispositif électronique permettant de reproduire synthétiquement le son de la voix. Provenant de la contraction des mots « voix » (*voice*) et « coder » (*coder*), il est d'abord employé dès 1933 par AT&T pour améliorer l'intelligibilité des conversations téléphoniques (Vacheron 2011).

¹¹⁸ Vers les années 1970, on note un engouement pour les films de science-fiction, où des machines perfectionnées et autonomes se retournent contre l'homme et tentent de le détruire. Les films les plus populaires traitant de ce sujet sont sans doute *2001 : A Space Odyssey* (1968) ou *Colossus : A Forbin Project* (1970). Dans ces deux cas, le *vocoder* est d'ailleurs employé pour personnifier la voix de ces machines (Tompkins 50, 2010). De plus, la musique populaire fait usage de cet effet dans des contextes similaires. Ainsi, le groupe de metal québécois Voivod utilise le *vocoder* dans sa chanson « Killing Technology » (*Killing Technology*, 1984) et le groupe rock The Muse le reprend dans sa chanson « The 2nd Law Unsustainable System » (*The 2nd Law* 2012).

Cette relecture de la chanson « Puritania » permet de mieux comprendre la fonction des quatre protagonistes, dotés de timbres spécifiques et sur lesquels sont ajoutés différents effets sonores. Pourtant, le discours des quatre personnages ne semble pas être retransmis par un seul narrateur ; au contraire, ces quatre discours sont indépendants et semblent représenter quatre points de vue différents. En effet, à aucun moment les personnages n'interagissent entre eux. Une ambiguïté demeure donc quant au statut exact des protagonistes dans la chanson « Puritania », puisque ceux-ci pourraient être vus comme des narrateurs et comme de simples des personnages. Au premier abord, on perçoit difficilement, tant dans le texte que dans la voix, les indices permettant de classer ces protagonistes dans l'une ou l'autre de ces catégories. Toutefois, la mise en scène phonographique des discours de chacun des protagonistes semble suggérer qu'il s'agit de quatre narrateurs¹¹⁹. En outre, la manière dont les discours sont construits permet de percevoir la variation des points de vue de ces narrateurs, qui sont eux-mêmes impliqués à divers degrés dans le récit. Or, les différentes signatures sonores vocales jointes au texte sont particulièrement importantes, puisqu'elles ont le potentiel d'évoquer toute une gamme de réactions chez l'auditeur, et d'accroître sa compréhension du récit (Lacasse 1998, 28).

Tout d'abord, l'effet de saturation¹²⁰ ajouté à la voix du dictateur a deux fonctions narratives : il engendre un état émotif spécifique chez l'auditeur, tout en permettant d'ancrer la voix dans un espace sonore précis. Ainsi, plusieurs analyses de chansons enregistrées ont démontré que l'ajout de saturation à un timbre vocal accroît le sentiment d'agressivité s'en dégageant (Lacasse 1998, 80; 2000, 205-207). Dans le cas de « Puritania », l'ajout de saturation juxtaposée au ton calme du dictateur et à ses propos misanthropes (« *We do away with your kind* »), permet à

¹¹⁹. Dans la chanson populaire, cette ambiguïté narrative, à savoir si le protagoniste interprété par le chanteur est un personnage ou un narrateur, est fréquente. En outre, elle peut s'expliquer par le fait que contrairement au cinéma, où on perçoit plus clairement celui qui narre l'histoire, la chanson demeure floue sur le plan narratif, et ce, en raison de sa caractéristique acousmatique (on ne voit pas à qui le chanteur s'adresse).

¹²⁰ La saturation se définit par le son maximal que peut atteindre une source sonore amplifiée jusqu'à distorsion (Lacasse 1998, 27).

l'auditeur de saisir toute l'animosité que ce narrateur entretient envers l'espèce humaine. L'ajout de saturation a aussi pour fonction d'imager de manière sonore la transmission radio¹²¹ du discours du dictateur, ce qui modifie la manière dont l'auditeur perçoit son discours. Ainsi, bien que les pensées de ce narrateur soient audibles grâce au timbre vocal et au texte, son discours offre un point de vue du récit relativement externe. En effet, le son de friture nous permet de déduire que ce narrateur s'adresse en premier lieu aux auditeurs fictifs d'un poste de radio (soit aux victimes de la potentielle éradication). Toutefois, il pourrait tout aussi bien s'adresser aux auditeurs de la chanson; son intervention serait alors vue comme une manière de mettre le récit en contexte, justifiant alors son statut de narrateur dans ce récit (voir grille en annexe).

À l'instar du dictateur, l'ajout de saturation sur la voix de l'opérateur accroît le niveau d'agressivité, tout en illustrant, de manière sonore, sa transmission radio depuis la tour de contrôle. Toutefois, contrairement au dictateur, la voix de l'opérateur demeure neutre, ne transmettant aucune émotion particulière. En outre, le texte confère une impression de froideur au discours de ce narrateur en raison de la structure de phrase très concise, ne comportant que des verbes à l'infinitif et aucun pronom personnel (p. ex. « Earth succesfully erased », 02:54). De plus, tout comme le dictateur, une ambiguïté persiste quant aux destinataires de son intervention. Ainsi, on pourrait penser que ce personnage s'adresse à son supérieur, dont il doit exécuter les ordres. Cependant, on peut tout aussi bien concevoir son intervention comme un avertissement destiné aux auditeurs de la chanson, les préparant à la suite du récit. En effet, dans le contexte de ce récit, c'est par le biais de l'opérateur que l'homme apprend sa prochaine destruction, comme cela sera démontré plus loin. Enfin, on peut affirmer que le point de vue que ce narrateur apporte au récit demeure extérieur, neutre et objectif (voir grille en annexe).

¹²¹ L'utilisation de ce type d'effet sonore, reproduisant la transmission radio, pourrait sans doute être comprise plus largement comme une métaphore des moyens de communication.

Ensuite, un effet de *vocoder* est appliqué à la voix du propagateur, conférant au timbre une sonorité robotisée. D'ailleurs, Lacasse spécifie que ce genre d'effet sonore donne à la voix un caractère étrange et inhumain (Lacasse 2000, 207). Le timbre glacial de ce narrateur renforce aussi ses propos misanthropes. Bien que le discours du propagateur ne semble pas être dirigé vers un groupe de personnes en particulier, les images apocalyptiques évoquées, en plus d'être saisissantes, donnent une dimension malsaine à son discours. Elles offrent donc à l'auditeur une perspective interne du récit pour la toute première fois (voir grille en annexe).

Enfin, le créateur est le seul narrateur dont la voix n'est pas totalement modifiée électroniquement, et présente donc un timbre et des inflexions vocales permettant à l'auditeur de ressentir plus précisément les émotions transmises. Ainsi, l'intonation extrêmement agressive et le timbre rauque de sa voix font références, d'après le spécialiste en paralinguistique Fernando Poyatos, à une grande tension émotive et à une colère à peine contenue (Poyatos 1993, 216-217). De plus, on note que certains mots (*I am lies*) sont mis en relief grâce à l'utilisation de la voix *growl*, qui exprime un degré supplémentaire de colère. Dans ce cas précis, elle renforce l'aspect maléfique et surnaturel que dégage ce narrateur. Ainsi, vers 01:32, l'utilisation de la voix *growl* explicitement sur le mot « lies » (« I am lies ») laisse présager pour ce personnage, que l'existence même d'une entité supérieure serait un mensonge.

De plus, la deuxième intervention du *créateur* se caractérise par un effet vocal se rapprochant d'une inspiration sonore et qui peut être entendue dès le début du couplet B' (vers 02:13)¹²². De plus, cette inspiration sonore peut être qualifiée de « forcée », puisque le protagoniste semble véritablement engloutir l'air avant son intervention. Souvent employé pour exprimer la surprise apeurée ou la terreur, cet effet, dans le contexte de la chanson à l'étude, vise à mettre l'accent sur les paroles la succédant (« I am pure, I am true », 02:13) (Lacasse 2009, 235). De plus, cette

¹²² Cet effet vocal spécifique peut également s'apparenter à la notion de transgression phonocorporelle évoquée dans la section 0.4.3 de l'introduction.

inspiration sonore semble accroître la folie habitant ce personnage. Dans ce même couplet, certains mots sont aussi mis en relief grâce à l'utilisation d'inflexions vocales. Ainsi, lors de la dernière phrase (« I am the bringer of light », 02:33), le narrateur fait une pause entre « bringer » et « of », tout en exécutant un port de voix sur le mot « light ». Cette inflexion vocale, en plus de conférer une intonation ironique au discours du créateur, met en lumière le caractère grotesque de la situation, c'est-à-dire, qu'il représente la vie, mais qu'il apporte aussi la mort par le biais de la bombe atomique (étant la lumière dont il est question ici). En outre, contrairement au discours du propagateur, l'agressivité de l'intervention du créateur réside uniquement dans le timbre de sa voix et n'est pas perceptible dans le texte. Ainsi, son texte somme toute assez positif contraste de manière frappante avec son timbre vocal et avec les inflexions qui ponctuent son discours, créant un oxymore.

Le texte illustre également l'omniprésence caractérisant le créateur et l'importance qu'il s'accorde puisque chacune de ses interventions débute par la formule suivante : « I am (smile, tears, etc.) ». De plus, sa puissance symbolique est décuplée, car en tant que créateur, il s'adresse directement aux auditeurs (« I am all over you »), et ce, contrairement aux autres narrateurs. Enfin, le créateur propose un point de vue « omniscient », s'appliquant à un narrateur doté de pouvoirs surnaturels, puisqu'il semble être en mesure de savoir, de voir et de connaître tous les éléments constituant le récit (Genette 2007, 194). Cela se traduit d'ailleurs dans son discours lorsqu'il affirme faire partie tant de la tempête cosmique que de chaque vers de terre. Tous ces éléments nous indiquent assurément que le créateur peut donc être considéré comme le narrateur principal du récit de « Puritania » (voir grille en annexe).

Un dernier élément nécessite également une attention particulière : il s'agit des boucles d'échantillonnage présentes dans la transition 4 et la transition 5. En effet, à ces endroits, on peut entendre plusieurs voix indistinctes accélérées et rétrogradées, qui se déplacent de gauche à droite sur le spectre stéréophonique. De plus, les timbres saturés les caractérisant visent à reproduire, encore une fois, une

transmission radio. Toutefois, dans ce cas-ci, comme plusieurs voix sont entendues simultanément, on pourrait penser que plusieurs transmissions radio sont restituées en même temps. Ainsi, ces voix semblent imaginer la dernière tentative de l'homme pour arrêter la bombe, puisque malgré qu'elles demeurent incompréhensibles, elles sont criées. Elles pourraient donc fort bien restituer le sentiment de panique engendrée par la captation du signal radio du dictateur et de l'opérateur (voir grille en annexe).

5.2.2 Le temps du récit

Selon les éléments narratifs fournis jusqu'à présent, il est donc évident que cette chanson se sépare en trois grandes séquences événementielles : l'avertissement ou la préparation à l'explosion (introduction, 00:00-00:22), l'explosion (toutes les transitions et les couplets, 00:22-02:47) et la confirmation de la destruction (coda, 02:47-03:06). Toutefois, il demeure important de rappeler qu'une explosion atomique dure en moyenne quelques secondes, tout au plus (Lombry 2013). Or, dans ce cas-ci, on semble être en présence d'une distorsion temporelle qui s'étire entre le temps réel de l'explosion atomique et le temps du récit. D'après, Genette, il existe quatre différents types de gradation dans la durée narrative : le temps du récit $\infty >$ (infiniment plus grand que) le temps de l'histoire (p. ex. la pause descriptive); le temps du récit = le temps de l'histoire (p. ex. le dialogue); le temps du récit $<$ le temps de l'histoire (p. ex. le sommaire) et finalement, le temps du récit $\infty <$ (infiniment plus petit que) le temps de l'histoire (p. ex. l'ellipse). Toutefois, on remarque qu'une combinaison demeure absente : le temps du récit $>$ le temps de l'histoire. En effet, comme Genette l'explique, cela équivaldrait à un dialogue ou une scène qui se déroulerait au ralenti, ce qui demeure impossible en littérature (Genette 2007, 91).

Toutefois, cet état est tout à fait possible en musique, lorsque, par exemple, on modifie la vitesse d'une piste sonore. Dans le cas de la chanson à l'étude, bien qu'aucune piste n'ait été ralentie, une distorsion temporelle est tout de même présente. En effet, on réalise que le temps de l'histoire y est beaucoup plus court

(d'une durée de quelques secondes) que le temps du récit (et donc de la chanson), qui est d'environ 3 minutes. En outre, comme mentionné précédemment, la chanson débute et se conclut avec l'opérateur, transmettant l'état d'avancement de sa mission, du décompte avant l'impact de la bombe, jusqu'au compte-rendu final. Cela nous indique que l'histoire se déroule à l'intérieur de ce laps de temps, soit d'une durée présumée de quelques secondes. Alors comment conviendrait-il de considérer l'intervention des quatre narrateurs?

Dès l'introduction, le timbre détaché de l'opérateur, accompagné par les accords plaqués au clavier, confère un effet de suspension dans le temps. En effet, c'est à ce moment, qu'à la manière du témoin d'un drame, l'auditeur pose un regard détaché et extérieur sur ce qui se prépare, comme le fait lui-même l'opérateur. C'est donc grâce au décompte de l'opérateur que l'auditeur pénètre dans la diégèse au début de la chanson, et qu'il en ressort au moment de son état de mission, à la fin. À ces moments du récit, il y a donc adéquation entre le temps de l'histoire et du récit, qui sont simultanés. Le dictateur et l'opérateur se situent donc en périphérie de la diégèse et leurs commentaires sont donc restitués en temps réel. Les interventions du propagateur et du créateur, lorsqu'on les compare à celles de l'opérateur, ne demeurent ancrées dans aucune temporalité (à part celle de la chanson), comme si le temps du récit était en suspension à ce moment. Ainsi, les propos très imagés du propagateur semblent fournir une description de la destruction engendrée par la bombe, qui pourrait aussi être vue au ralenti (voir grille en annexe).

L'intervention du créateur, quant à elle, n'offre aucun indice précis de durée temporelle. Or, même si les propos de chacun des protagonistes ne semblent pas ordonnés d'une manière quelconque, ils prennent tous leur sens lorsqu'ils sont considérés indépendamment, tout en étant subordonnés au décompte de l'opérateur et à l'intervention du dictateur. Nous pouvons donc présumer que les interventions du propagateur et du créateur se déroulent parallèlement, dans des lieux (voire des espaces-temps) différents et à des moments distincts. D'ailleurs, aucune analepse

ou prolepse n'est à noter et les propos de ces deux interventions sont énoncés au temps présent. Pourtant, les deux séquences d'échantillonnage pourraient, quant à elles, être perçues comme une incursion en temps réel sur la Terre, comme si on jetait un coup d'œil détaché sur ces dernières tentatives de l'homme à arrêter la destruction ou sur leurs cris d'angoisse ou de souffrance. Ces séquences tranchent donc de manière marquée avec la suspension temporelle induite par les interventions du propagateur et du créateur (voir grille en annexe).

Enfin, cette analyse des trois paramètres narratifs de la chanson nous permet de mieux concevoir sur quel niveau narratif ces narrateurs se positionnent et quelles sont les relations narratives qu'ils entretiennent avec le récit. En effet, les deux premiers narrateurs semblent entretenir une relation hétérodiégétique avec le récit, puisque bien qu'ils en fassent partie, ils ne peuvent pas être considérés comme des narrateurs principaux. De plus, puisqu'ils sont situés à l'extérieur (dans le cas du dictateur) et aux abords (dans le cas de l'opérateur) de la diégèse, ils demeurent des narrateurs de type extradiégétiques. En outre, le propagateur et le créateur, puisqu'ils sont présents de manière plus active dans le récit et qu'ils font partie de la diégèse, peuvent être qualifiés de narrateurs intradiégétiques-homodiégétiques (voir grille en annexe)

5.3 La construction de la puissance et de l'oppression

Comme mentionné dans l'introduction du présent chapitre, l'agencement textuel et musical de la voix, du mode et du temps, combinés aux différents effets sonores, contribue à tisser la trame dramatique de la chanson et plus spécifiquement, à accroître sémantiquement des sentiments de puissance et d'oppression dans « Puritania ». D'ailleurs, des sentiments similaires sont rapportés par plusieurs amateurs et par des critiques, qui notent que la sonorité orchestrale innovatrice confère une puissance sans précédent à « Puritania », tandis que l'atmosphère

oppressante, induite par l'ajout d'effets électroniques, donne aux voix et aux instruments un aspect, lourd, violent et angoissant (Spirit of Metal 2012)¹²³.

Plus spécifiquement, les différents éléments sonores et musèmes qu'on retrouve dans cette chanson — le musème 3 à l'orchestre, la friture radiophonique (00:00-00:05, 02:48), les sons pulsés (00:05-00:22), les bruits métalliques distordus (00:22-00:34, 02:01-02:13), le bruit imitant le souffle du vent (00:40-00:57) ou les bruits d'explosion (01:33-01:43) — renforcent les propos des intervenants, tout en amalgamant le récit en un tout cohérent. Ces différents effets sonores (ou musèmes) ne sont pas organisés de manière aléatoire; ils respectent la pulsation rythmique maîtresse de la chanson au profit du climat de puissance et d'oppression recherché (voir schéma en annexe). Ainsi, sur le plan rythmique, ce sentiment de puissance est aussi présent dans la force martiale se dégageant de « Puritania ». En effet, dès l'introduction, les accords saturés et lourds de la guitare sont entrecoupés par un rythme mitraillé en *blast beat* à la batterie, ce qui accroît la force d'impact de l'ensemble. Les sons modifiés électroniquement que l'on peut entendre au cours de la chanson, tels que les bruits métalliques distordus (transitions 1 et 4) et les bruits d'explosions (transition 3, 01:33), ajoutent aussi au climat de puissance de la chanson. Ces effets sonores accentuent la lourdeur rythmique et la puissance d'impact, évoquant ainsi musicalement la menace nucléaire. Par exemple, le son du souffle du vent (00:40-00:57) rappelle le souffle atomique entraîné par la déflagration, le bruit de scintillement (00:52-00:58) connote la lumière dégagée par l'explosion, et enfin, les bruits métalliques distordus et les bruits d'explosion évoquent les bâtiments soufflés par l'impact. Cette ambiance émane également de chacune des interventions orchestrales et en particulier lors des passages en *pizzicato* dans la section B (01:13-01:20, 02:13-02:18): ils introduisent un

¹²³ Pour plus d'informations sur les commentaires et critiques des amateurs concernant la chanson « Puritania », voir « Chronique : Puritanical Euphoric Misanthropia », dans *Spirit of Metal* <http://www.spirit-of-metal.com/album-groupe-Dimmu_Borgir-nom_album-Puritanical_Euphoric_Misanthropia-l-fr.html> (consulté le 12 février 2012); « Puritania lyrics », dans *Song meanings* <<http://www.songmeanings.net/songs/view/71594/>> (consulté le 12 février 2012); « The Review about "Puritania" », dans *Sing365* <<http://www.sing365.com/music/archive.nsf/Dimmu-Borgir-Puritania-Reviews/4AFF6ED420B007B448257323002D1A9E>> (consulté le 12 février 2012).

contraste frappant et transforment momentanément le rythme martial en une mélodie légère, pouvant paraître satirique, et redonnant une nouvelle force d'impulsion au musème 3.

Néanmoins, ces effets sonores et musèmes peuvent sémantiquement générer un sentiment d'oppression chez l'auditeur. Le rythme martial du musème 1 (00:05) crée un certain inconfort, car sa lourdeur constante renforce la sensation écrasante, tout en symbolisant la progression inexorable du destin de l'homme vers sa destruction prochaine. Cette oppression est aussi renforcée par l'utilisation d'effets sonores, comme le bruit du souffle du vent (00:40-00:57), superposée à des accords plaqués au clavier (couplets A et A', 00:18, 01:43). D'ailleurs, ce bruit imitant le souffle du vent fait référence au souffle atomique engendré par une explosion et participe à l'établissement d'un climat musical angoissant. De plus, lors de l'intervention du créateur, la section des cordes exécute des glissandos en *clusters* (01:09-01:13, 01:21-01:24) qui évoquent le sifflement des bombes tombant du ciel. D'ailleurs, Penderecki, dans son œuvre *Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima* (1961) emploie lui aussi cet effet orchestral pour représenter la première attaque nucléaire de l'histoire, à Hiroshima en 1945 (Burkholder et Palisca 2006, 1299).

Il faut aussi noter qu'un climat d'oppression est palpable dans chacune des interventions des narrateurs, puisque ceux-ci tiennent un discours unanime en faveur de la destruction de l'humanité, sans proposer d'alternatives. Plus spécifiquement, le mépris que l'on perçoit dans la voix du dictateur, joint au texte, donne l'impression que, pour ce dernier, l'humain n'est qu'un virus à éradiquer rapidement et efficacement. L'intervention de l'opérateur renforce aussi l'oppression du récit, car c'est par l'intermédiaire de ce narrateur que l'auditeur assiste, impuissant, à la destruction de l'espèce humaine. Enfin, les voix rétrogradées et accélérées (transitions 4 et 5) accentuent l'atmosphère inquiétante et le sentiment de panique sous-jacent. D'ailleurs, au début de la coda, ces voix s'éteignent subitement pour être remplacées par la voix de l'opérateur qui confirme

la destruction de l'humanité. À cet endroit, la voix de l'opérateur semble encore plus saturée qu'auparavant et encore plus proche de l'auditeur. En effet, on peut percevoir plusieurs le bruit des lèvres et de la salive, qui pourraient, dans un autre contexte, avoir une connotation sensuelle. Pourtant ici, ces bruits engendrent plutôt un certain inconfort ou une proximité dérangeante, illustrant à la fois le dernier contact de l'opérateur avec l'humanité et l'annonce effective de la destruction de l'humanité.

Le discours du propagateur accroît l'oppression dans la mesure où sa voix froide et inhumaine dépeint la destruction de l'homme comme une finalité positive. Il s'agit aussi du seul endroit où l'idéologie misanthrope sous-tendant la chanson est clairement exprimée. Enfin, même si le créateur ne mentionne pas son désir de voir l'humanité disparaître, son intonation laisse deviner qu'il ne souhaite pas non plus qu'elle subsiste. La construction temporelle des interventions des narrateurs renforce aussi le sentiment d'oppression, l'auditeur se trouvant propulsé aux premières loges du processus d'annihilation grâce à l'opérateur, tout en observant à la fois le tableau apocalyptique dépeint par le propagateur et la jubilation démoniaque du créateur. Or, c'est par le biais du créateur que « Puritania » fait ressentir à l'auditeur le sentiment de puissance avec le plus de netteté. Bien que cette voix soit, de loin, la plus agressive, une énergie nouvelle s'en dégage, n'étant pas présente chez les autres narrateurs. Ainsi, on pourrait dire que ce créateur, grâce à sa voix agressive et aux paroles caractérisant son intervention, transmet à l'auditeur la puissance euphorique qui l'habite, via son pouvoir de vie et de mort sur l'humanité.

La chanson « Puritania » soulève de nombreuses questions qui demeurent sans réponse et qui reflètent bien les ambiguïtés qui sont souvent présentes dans la musique metal. Par exemple, lorsqu'on examine l'intervention du dictateur (« We do away with your kind »), le pronom personnel « we », faisant vraisemblablement référence à ceux qui souhaitent cette destruction, demeure inconnu. Dans ce cas, est-ce l'homme lui-même, qui dégoûté par ce qu'il est devenu, décide de mettre un

terme à la vie sur Terre? Quant au terme « kind », il demeure également très vague : fait-on référence ici à l'humanité ou à un groupe précis de personnes? En outre, il serait justifié de se demander : où se situe physiquement l'opérateur au moment de sa dernière intervention, puisque de toute évidence la Terre est détruite. Ce qui demeure toutefois évident, c'est que Dimmu Borgir a volontairement choisi de laisser planer ces ambiguïtés dans le but, avoué ou non, d'accroître l'aspect transgressif du récit.

5.4 Sommaire de l'analyse de « Puritania »

Cette analyse de la chanson « Puritania » permet de mieux comprendre le récit de l'apocalypse et de la misanthropie tel que transmis par le groupe de black metal Dimmu Borgir. Ainsi, la destruction de l'humanité par le biais de la bombe atomique y est véritablement mise en scène de manière phonographique. Plus spécifiquement, l'aspect statique des paramètres abstraits (la forme assez simple, les structures modales épurées, les lignes mélodiques peu développées et le rythme lourd et constant) est renforcé par la présence de différents sons électroniques. L'analyse de la voix et du mode permet aussi de mieux comprendre la fonction des quatre narrateurs dans le récit et leur point de vue particulier vis-à-vis l'apocalypse. Ainsi, le premier narrateur (introduction), en raison de l'effet de saturation ajouté à sa voix, semble personnifier un dictateur, dont le discours est retransmis par les ondes radiophoniques. Puis, le deuxième narrateur (introduction), grâce à sa voix extrêmement saturée et à ses deux interventions (introduction et coda), semble être un opérateur dans une tour de contrôle, ayant pour fonction de rendre compte de l'avancement de la mission de destruction de la race humaine. Puis, le troisième narrateur (couplets A et A') pourrait être considéré comme le propagateur du message de la chanson, puisqu'il évoque les images apocalyptiques de cette destruction. Ainsi, il possède un timbre robotisé, sur lequel un effet de *vocoder* a été appliqué. Enfin, le dernier narrateur (couplets B et B') peut être qualifié de créateur, puisque semble personnifier une entité supérieure. Il est également le narrateur principal de « Puritania », puisqu'il restitue une focalisation omnisciente du récit.

Sur le plan du temps, on réalise que le temps de l'histoire (qui est égale à quelques secondes ou au temps nécessaire pour l'explosion d'une bombe atomique) est plus court que le temps du récit (qui est égal à environ trois minutes). Cette chanson devrait donc être envisagée comme une brèche dans l'espace-temps de la diégèse où les quatre narrateurs commentent à tour de rôle la destruction prochaine de l'humanité en y apportant leur point de vue respectif. Enfin, les sentiments de puissance et d'oppression générée par la chanson prennent appui dans l'utilisation de signatures vocales spécifiques, dans la manière dont le discours des narrateurs est présenté et dans la construction temporelle du récit. L'apocalypse évoquée par Dimmu Borgir est également soumise au rythme lourd et martial des

bruits électroniques d'explosion et aux intonations tant inhumaines qu'agressives des différents narrateurs. Enfin, par leur biais, l'auditeur partage la puissance euphorique de la destruction propre au créateur ainsi que l'oppression engendrée par les trois autres narrateurs qui, à tour de rôle, observent, approuvent et participent à cette destruction.

6 Conclusion

Dans ce mémoire, je me suis intéressée à la faculté qu'a le metal extrême de construire un récit, et ce, en analysant à quatre chansons du répertoire, soit « Mad Architect » de Septicflesh, « Her Ghost in the Fog » de Cradle of Filth, « When the Joyfu Dead are Dancing » de Unexpect et « Puritania » de Dimmu Borgir. Pour ce faire, j'ai puisé dans les méthodes narratologiques, en particulier celle élaborée par le littéraire Gérard Genette. Plus spécifiquement, cette méthodologie, qui porte sur la compréhension des mécanismes du récit, décline ces mécanismes en trois catégories, soit le temps du récit, le mode du récit et la voix du récit, et porte sur les relations entre l'histoire, la narration et le récit (Genette 2007, 17).

Je me suis également basée sur l'adaptation de la narratologie au médium de la chanson populaire, dont Serge Lacasse est l'un des instigateurs. Pour Lacasse, contrairement au récit littéraire, le récit dans la chanson populaire (récit narratologique) tient compte tant de la composition musicale (forme, rythme harmonie, mélodie), de la performance (timbre, inflexions vocales, interprétation) que de l'utilisation de la technologie (emploi d'effets sonores dans le phonogramme influençant la perception de l'espace, de la dynamique, du timbre et du temps). De plus, la chanson diverge de la musique de film, puisque contrairement à cette dernière, la musique populaire ne fait pas seulement qu'accompagner l'action. Elle structure le récit, lequel est dépendant du rythme musical (Lacasse 2006; 2005). En outre, j'ai abordé mon corpus sous l'angle de la notion de transgression¹²⁴, telle qu'appliquée à la musique metal par le sociologue Keith Kahn-Harris (Kahn-Harris

¹²⁴ Kahn-Harris élabore trois types de transgressions, soit la transgression sonore, discursive et corporelle. Dans le cadre de ce mémoire, j'ai modifié l'emploi du terme « transgression discursive » qu'il propose pour faire plutôt référence aux thématiques employées. Par conséquent, j'ai renommé ce type de transgression « transgression thématique » et j'ai réservé l'emploi du terme « transgression discursive » pour qualifier la jonction entre la transgression sonore avec la transgression thématique, qui à mon sens produisent véritablement un discours complet. Enfin, j'ai choisi d'aborder la transgression corporelle de Kahn-Harris (*moshing, headbanging, stage-diving*), mais de manière phonographique, grâce à l'utilisation de la voix *growl*. Ainsi, j'ai traité ce dernier type de transgression en parallèle avec la transgression sonore.

2007). Enfin, je me suis basée sur la sémiologie en employant la notion de musème, développée plus spécifiquement par Philip Tagg. Ainsi, le musème peut se définir comme un segment musical (riff, effet sonore, ligne mélodique) permettant de faire émerger une signification extramusicale ou un sentiment spécifique (Tagg 2000).

Puis, dans les quatre chapitres subséquents, j'ai réalisé une analyse narrato-musicologique portant sur chacune des chansons sélectionnées, laquelle m'a permis de mieux comprendre les éléments constitutifs du récit (tant musicaux que textuels) lié à ce répertoire. Pour chacune des analyses, j'ai d'abord analysé les paramètres abstraits (forme, rythme, harmonie et mélodie). J'ai également identifié les principaux musèmes de chacune de ces chansons qui semblaient responsables de l'établissement de sentiments spécifiques. Puis, j'ai réalisé une analyse des paramètres narratologiques du temps, du mode et de la voix, en dressant également des liens avec les paramètres abstraits. Ainsi, l'analyse des chansons « Mad Architect » et « Puritania » a permis de confirmer la présence de sentiments extramusicaux très forts, tels que celui de l'aliénation (dans « Mad Architect ») et ceux de la puissance et de l'oppression (dans « Puritania »). Plus spécifiquement, les musèmes de « Mad Architect » permettent l'établissement de ce sentiment d'aliénation en raison de la présence de polytonalité, de progressions harmoniques sans direction, de rythmes syncopés et de motifs enchevêtrés brouillant les repères rythmiques. De plus, la trame du récit en temps réel, restitue bien la folie qui gagne peu à peu le personnage, ignorant comment sortir du labyrinthe mental dans lequel il est perdu. Enfin, la présence du « subconscient-narrateur », commentant la désorientation du personnage, demeure aussi liée à l'utilisation de ces trois musèmes et renforce le sentiment d'aliénation de la chanson. Dans le cas de « Puritania », où la destruction de l'être humain par la bombe atomique est exposée par le biais de quatre narrateurs, les sentiments conférés sont la puissance et l'oppression. Ainsi, ces deux sentiments demeurent d'abord perceptibles grâce à la présence des nombreux musèmes, tantôt construits sur des riffs, tantôt sur des effets sonores, qui mettent en scène de manière phonographique l'explosion de la bombe.

Par ailleurs, ces sentiments sont aussi palpables à travers les interventions des quatre narrateurs : l'auditeur est alors à même de ressentir le sentiment du contrôle absolu sur la destinée humaine et le non-sens de cette destruction, qui semble être acceptée comme une finalité positive par l'ensemble des protagonistes.

Toutefois, les deux autres chansons à l'étude, soit « Her Ghost in the Fog » et « When the Joyful Dead are Dancing », ne favorisent pas tant l'établissement de sentiments spécifiques, que la consolidation d'une esthétique particulière. Plus spécifiquement, la chanson « Her Ghost... », où un protagoniste relate le meurtre de son amoureuse et la vengeance qui s'en suit, emploie plusieurs éléments musicaux et narratifs renforçant l'esthétique gothique. Ainsi, les musèmes participent à l'établissement d'une atmosphère sombre, inquiétante, triste et agressive que l'analyse du temps, du mode et de la voix du récit renforce d'autant plus. La trame narrative, quant à elle, est très proche du récit littéraire gothique, puisqu'elle emploie différents procédés propres à la littérature gothique, visant (par exemple), à retarder le dénouement de l'histoire. Enfin, la chanson « When the Joyful... », qui raconte le mariage de deux morts-vivants, demeure très près de l'esthétique éclatée et morbide du cinéaste Tim Burton. En effet, sur le plan musical, les musèmes restituent un univers disjoncté, grâce à une forme complexe et à des riffs syncopés, ce qui a aussi pour effet de rendre indistincts les repères musicaux. L'analyse du temps, du mode et de la voix contribue d'ailleurs à cristalliser l'aspect grotesque et éclaté, notamment grâce à des la présence de dialogues mimétiques et intérieurs humoristiques.

Contrairement aux assertions de Bogue, pour qui la musique metal ne comporte que peu d'éléments narratifs ou de relations texte-musique (voir section 0.1 de l'introduction), ces analyses démontrent au contraire que la musique metal est construite sur plusieurs éléments narratifs, tant musicaux que textuels. De plus, à travers ces analyses, j'ai montré non seulement que le récit transmis dans la musique metal s'avère souvent complexe et riche en signification, mais qu'il s'agit

d'un outil des plus fructueux pour appréhender les mécanismes à l'œuvre, du moins en ce qui concerne le style musical étudié dans ce mémoire.

Malgré que chacune de ces quatre analyses ait permis de rendre compte du récit dans la musique metal extrême de manière efficace et détaillée, il n'en reste pas moins que ce mémoire ne donne qu'un aperçu du sujet. En effet, l'analyse de quatre chansons ne peut en aucun cas être le reflet exact de la réalité, mais nous permet tout de même de mieux comprendre les mécanismes narrato-musicologiques principaux qui sont employés dans ce répertoire. Une étude plus approfondie prenant en considération un plus grand nombre de styles (p. ex. trash metal, core metal, power metal), de chansons et de thématiques (p. ex. sujet à teneur horrifique, politique ou satanique), s'avèrerait donc nécessaire afin d'obtenir une image plus claire du portrait. De plus, j'ai dû limiter mon analyse à des chansons ayant un fort potentiel analytique, ce qui m'a forcée à en éliminer un grand nombre qui, sans être dénuées d'intérêt, m'apparaissaient moins riches sur le plan analytique. Il demeure également important de mentionner la part subjective de ces analyses : bien qu'elles soient basées sur des outils méthodologiques qui ont fait leur preuve, il n'en reste pas moins que les sentiments auxquels je fais référence dans les chansons analysées sont d'abord le résultat de ma propre interprétation. Afin de mesurer avec plus d'exactitude la présence de tels sentiments dans les chansons, il serait sans doute préférable d'exécuter une analyse de perception (esthétique) avec un groupe de personnes ou de rencontrer les compositeurs pour valider les analyses avec eux (poïétique). Toutefois, étant donné que l'objectif du mémoire était d'évaluer la pertinence des outils narratologiques dans l'analyse du récit dans la musique metal, une étude de perception ou une rencontre avec les compositeurs ne s'avèrerait pas nécessaire.

Un autre élément majeur n'a pas été abordé dans le cadre de ce mémoire, il s'agit de l'aspect anthropologique et plus spécifiquement ethnographique. En effet, le récit de chacune des chansons metal analysées demeure fortement enraciné dans

la scène metal d'où elles proviennent¹²⁵. Ainsi, les scènes metal grecque, anglaise, québécoise et norvégienne ont influencé le discours metal de par leurs spécificités sociales, culturelles, politiques ou économiques. Une analyse du récit ne prenant pas en considération la manière dont cette musique est comprise dans son milieu de création (la scène), ne peut donc pas être complète. Or l'ampleur d'un tel travail, qui aurait nécessité une analyse de chacune des scènes (p. ex. enquêtes de terrain avec les principaux acteurs de la scène) relèverait davantage d'un projet de thèse de doctorat. J'ai donc choisit de ne pas suivre cette piste pour ce projet, malgré que je reconnaisse son importance. Toutefois, elle sera très certainement prise en compte dans mon futur projet de doctorat.

Plus spécifiquement, dans mon projet de doctorat, je souhaite approfondir la notion de la signification du récit de la musique metal, mais dans le contexte de la scène metal québécoise. À l'heure actuelle, aucun travail universitaire portant sur la scène metal québécoise ou sur la signification de la musique metal dans le contexte québécois n'a été réalisé. De plus, l'étude ethnomusicologique de Harris M. Berger sur la musique death metal de l'Ohio, demeure, à ma connaissance, la seule étude ethnomusicologique sur le sujet (Berger 1999). Ainsi, en m'intéressant à la musique metal faite au Québec, je serai en mesure de mener une étude ethnographique sur le terrain, tant avec les musiciens que les amateurs de musique metal. Cela me permettra donc d'approfondir les aspects de la signification musicale sur les plans de la production et de la réception, qui n'ont été abordés qu'en surface dans le présent mémoire. Les résultats obtenus au cours de ces enquêtes pourraient ensuite être confrontés à mes analyses narrato-musicologiques personnelles et me permettraient de valider mes propres conclusions. Le répertoire sélectionné pourrait

¹²⁵ Dans sa définition la plus vaste, le terme « scène musicale » désigne : « the link between local and place in music settings » (Dunn 2004, 109). De plus, les sociologues Andy Bennett et Richard Peterson ont défini trois différents types de scènes musicales : la scène locale (où on note, dans un endroit spécifique, qu'un groupe de personnes ont développé des goûts musicaux semblables), la scène translocale (lorsqu'une scène locale partage ses affinités en matière de goûts musicaux avec une autre scène, qu'elle soit proche ou éloignée géographiquement) et la scène virtuelle (où l'influence grandissante d'Internet permet la rencontre d'amateurs, de groupes, de réalisateurs et de journalistes de différentes régions du monde dans un même espace) (Bennett et Peterson 2004, 8-11).

être beaucoup plus large sur le plan quantitatif et couvrir davantage de styles, afin d’offrir un portrait significatif de la manière dont la musique metal est comprise au Québec. Enfin, un tel projet me permettrait d’approfondir les outils narratologiques adaptés à la musique populaire.

Une autre piste demeure également à explorer pour des futurs projets; il s’agit de la notion transgression phono-corporelle, mentionnée rapidement dans l’introduction et les chapitres 3 et 5. En effet, peu d’études ont été menées spécifiquement sur l’utilisation de la voix *growl* et sur ses nombreuses significations¹²⁶. De plus, les études existantes ne semblent pas prendre en considération le fait que la musique metal ne renferme pas seulement un type de voix *growl*, mais plusieurs comme on le voit dans les chansons précédemment analysées. Ainsi, malgré que certains termes soient déjà employés — par les musiciens, les amateurs et repris par différents chercheurs (Brizard 2005, 2011; Bénard 2009) — pour désigner différents types de voix *growl*, leur signification demeure lacuneuse, puisqu’elle semble varier selon les contextes¹²⁷. Une étude approfondie permettrait donc de fournir une première classification des différents timbres et effets vocaux employés dans la musique metal et pourrait être mise en contexte avec la notion de transgression phono-corporelle.

Enfin, un dernier élément n’a été traité qu’en surface dans le chapitre 1; il s’agit des discours sociaux transgressifs qui sont sous-entendus dans chacune de ces chansons. Les transgressions sonores et thématiques qui ont été révélées dans les chapitres précédents permettent de mettre en lumière la manière dont la musique metal fait image pour les amateurs, et ainsi favorise une meilleure compréhension du discours vraisemblablement véhiculé. Ces deux types de transgression participent donc à la construction du discours transgressif que les musiciens et les

¹²⁶ Les études existantes sur la voix *growl* sont principalement en lien avec les caractéristiques acoustiques et physiologiques. Voir entre autres : Sakakibara et al (2004), Chevaillier et al (2011) et Tsai et al. (2010).

¹²⁷ Principalement, la voix des vocalistes est qualifiée de *growl*, de *death*, de *grunt*, de *black* ou de *scream*. Toutefois, il ne semble exister aucune classification rigoureuse permettant de déterminer à quels types de voix ces termes se réfèrent.

amateurs de metal énoncent au sujet de la société hégémonique, tout en reflétant également la manière dont ces derniers appréhendent leur réalité sociale. Dans le cas de la musique metal, les discours demeurent transgressifs, puisqu'ils repoussent les frontières de ce qui est socialement acceptable, en abordant des sujets macabres, dérangeants ou violents, tels que l'aliénation, la vengeance, l'amour entre les morts-vivants et l'apocalypse. Souvent mal interprétés par les personnes extérieures au courant, ces discours transgressifs engendrent habituellement de l'inquiétude. En outre, ces personnes vont souvent se demander si le fait d'écouter une musique violente traitant de tels sujets ne serait pas susceptible de pousser les amateurs de musique à adopter de tels comportements dans leur vie quotidienne. Cette attitude exprime donc le malaise profond des détracteurs de musique metal par rapport à des valeurs ou des comportements qu'ils ne partagent pas, mais avant tout qu'ils ne comprennent pas (Kahn-Harris 2007, 27). Mais de quels discours est-il question ici? Encourage-t-on réellement la vengeance ou la misanthropie dans la musique metal? Pour mieux comprendre à quels genres de discours transgressifs nous avons affaire et comment ils s'articulent socialement, je propose de jeter un bref regard sur ces discours, en me basant sur les analyses réalisées précédemment.

Tout d'abord, revenons sur la chanson « Puritania » et sur son discours prônant l'apocalypse. Plus spécifiquement, le discours de l'apocalypse n'est pas à proprement dit contemporain. En effet, à tous les âges, l'homme a éprouvé une certaine angoisse à l'idée de la destruction de l'espèce humaine. En outre, avec l'avènement de l'ère moderne (du 16^e au 20^e siècle), et particulièrement au cours du Siècle des Lumières (18^e siècle), les différentes avancées technologiques ont permis à l'homme d'accroître son influence sur son environnement et d'éloigner momentanément cette crainte de l'apocalypse. Le développement de la pensée individualiste et rationnelle accélère aussi le recul d'une religion axée sur une superstition aveugle, ainsi que le rejet de la notion d'apocalypse telle que figurée au

Moyen Âge (Weber 1999, 64-65)¹²⁸. L'homme moderne a alors confiance en l'avenir de l'humanité et découvre qu'il est en mesure de façonner le monde selon ses propres désirs (Bendel 2005).

Pourtant, dès la moitié du 20^e siècle, cette vision utopique est graduellement remplacée par une vision dystopique (pessimiste) du monde. Malgré les nombreux progrès technologiques ou médicaux, l'homme postmoderne réalise qu'il est également responsable de nombreuses guerres, de génocides ou de désastres environnementaux. Or, il appréhende désormais cette apocalypse comme une réalité envisageable, puisqu'il détient la technologie nécessaire pour rendre la vie sur terre insoutenable (Bendel 2005; Kahn-Harris 2009, 22-23)¹²⁹. Cette vision sombre de l'avenir de l'humanité a aussi marqué l'art populaire du 20^e siècle : dès les années 1960, un véritable engouement pour l'apocalypse se développe. Plus spécifiquement, l'utilisation de cette thématique dans l'art populaire permet de stimuler l'imaginaire en ébauchant différents scénarios apocalyptiques, tout en ignorant volontairement les véritables implications (Kahn-Harris 2009, 25).

Avec l'avènement du metal extrême dès les années 1980, cette thématique est explorée avec une profondeur nouvelle. Ainsi, les musiciens tentent d'illustrer musicalement les scénarios misanthropiques et apocalyptiques présentés dans la littérature (p. ex. *Nineteen Eighty-four* 1949) et dans les films (p. ex. *Colossus : The Forbin Project* 1970), mais les adaptant au langage de la musique enregistrée. En mettant l'accent sur le son amplifié et les effets sonores, les musiciens metal parviennent à reproduire cette stimulation sensorielle inspirée de la littérature et du

¹²⁸ Au cours de l'ère prémoderne (v. 400-1300), l'apocalypse est une éventualité très réelle dans l'esprit de l'homme, car celui-ci n'a pas de contrôle direct sur son environnement. C'est donc par le biais des pratiques religieuses, tant païennes que chrétiennes, que l'homme raffermi symboliquement son emprise sur le monde dans lequel il vit. Il espère que le respect de rituels lui permettra de sauver son âme, tout en l'épargnant des différentes catastrophes qu'il croit engendrées par la colère divine (famine, peste, tremblement de terre) (Weber 1999, 47-48).

¹²⁹ En réponse à l'accroissement de la laïcisation de l'État et à la perte de confiance de l'homme en l'Église, plusieurs mouvements spirituels en lien avec le mysticisme ou le paganisme gagnent en popularité. Ces nouveaux courants participent aussi à la consolidation du discours de l'apocalypse, car ils offrent des réponses aux anxiétés postmodernes en lien avec la fin des temps (Weber 1999, 206).

cinéma (Taylor 2006, 7). La chanson « Puritania » exprime donc, de manière amplifiée, cette haine profonde envers l'homme et ce qu'il est devenu, et découle du courant de pensée dystopique de la fin du 20^e siècle qui est présenté abondamment dans la littérature et les films.

Qui plus est, l'esthétique sombre et les valeurs de vengeance prônées dans la chanson « Her Ghost in the Fog » ont été employées dans d'autres courants artistiques bien avant que la musique metal ne les utilisent. En effet, la fiction gothique, qui apparaît vers la fin du 17^e siècle, exploite ce même type de discours. D'ailleurs, la fin du 17^e siècle correspond à une période charnière de l'histoire : elle est associée à la naissance du capitalisme moderne et à l'abandon des idées des Lumières. Quant à elle, la fin du 20^e siècle, qui correspond à l'avènement du metal extrême, est marquée par une profonde période de crise économique, sociale, culturelle et politique (voir chapitre 1, section 1.1). D'ailleurs, selon la sociologue Elizabeth Jane Hinds, l'adoption d'un tel discours transgressif lors de ces deux périodes spécifiques peut être considérée comme une manière d'exprimer le malaise profond de l'individu par rapport à cette société de consommation de masse, qui se globalise et s'uniformise (Hinds 1992, 158).

En outre, les discours de l'aliénation et de la folie dans la chanson « When the Joyful Dead are Dancing » ont été exploités de manière récurrente dans la peinture et la littérature romantique. Par exemple, l'écrivain Edgar Allan Poe s'intéresse à des thématiques abordant l'inconscient, l'horreur ou l'aliénation. Ainsi, pour instiller un sentiment de folie dans ses textes, Poe emploie des procédés d'écritures basés sur la répétition de segments de phrases, qu'il entrecoupe de multiples signes de ponctuation (comme on l'a vu avec la nouvelle « The Tell-Tale Heart » dans la section 3.3 du présent mémoire). D'ailleurs, pour engendrer ce sentiment de folie, Septicflesh emploie aussi la répétition de musèmes, qu'il entrecoupe de figures de silence. Au cours de la période romantique, l'adoption d'un tel discours visait à critiquer l'avènement de l'industrialisation, du libéralisme et de la pensée rationnelle (Samson 2013). Ainsi, tout comme les artistes de la période romantique,

l'utilisation de ce discours dans la musique metal vise à communiquer un profond inconfort de l'individu face à la société qui standardise et uniformise, au point d'annihiler l'individu, qui en vient à se sentir étranger, aliéné par cette société à laquelle il appartient.

De plus, l'utilisation des sujets macabres et d'images personnifiant la mort dans la chanson « When the Joyful... » n'est pas non plus spécifique au 20^e siècle. Si plusieurs artistes abordent de tels thèmes au cours de la période romantique, une utilisation particulière en est faite entre la période du Moyen Âge et de la Renaissance avec l'Art fantastique. Plus spécifiquement, le peintre Hans Baldung (ca. 1484-1545) est reconnu pour sa prédilection pour les corps en décomposition¹³⁰. D'ailleurs, Bénard explique d'ailleurs que dans ce contexte historique précis : « Ce pourrissement physique symbolise le sentiment d'échec ou l'impuissance individuelle de l'homme à une époque de profond changement » (Bénard 2009, 69). Aujourd'hui, l'utilisation d'images horribles et macabres par les musiciens metal participe également à l'établissement d'un discours critique envers une société devenue superficielle, uniformisée et qui ne semble plus s'intéresser aux questions fondamentales de la vie et de la mort (Bénard 2009, 69). Ainsi, tout comme le fait le cinéaste Tim Burton, le groupe Unexpect choisit de mettre à l'avant-plan des morts-vivants aux corps en décomposition en remplacement des sujets plus « normaux ». Ainsi, l'emploi du cadavre dans la musique metal peut être compris comme une manière de le « resocialiser », dans une société qui souhaite plutôt l'occulter (Daoust, Nadeau 2011, 57). On remarque également qu'en plus de modifier les canons esthétiques traditionnels, Unexpect entretient un discours allant à l'encontre de plusieurs valeurs véhiculées par la musique populaire dominante et par la société. Par exemple, en abordant la thématique de l'amour entre morts-vivants, le groupe renverse la conception que la société se fait, non seulement du cadavre, mais aussi de l'amour, puisqu'elle

¹³⁰ La peinture « Three Ages of Woman and Death » (ca. 1510) représentant trois différents moments dans la vie d'une femme (la jeunesse, la vieillesse et la mort) caractérise bien l'œuvre du peintre Hans Baldung (*Encyclopaedia Britannica* 2013).

dépeint les morts-vivants comme des êtres sympathiques dotés de sentiments¹³¹. Enfin, on pourrait même supposer que la stigmatisation des morts-vivants auxquels le groupe fait référence dans la chanson peut représenter la manière dont les amateurs et musiciens metal se sentent par rapport à une société qui souvent ne les comprend pas totalement.

En somme, en entretenant de tels discours, les musiciens metal semblent avoir pour but de contrarier la culture de masse, en puisant dans l'excès, tout en exprimant leur pessimisme envers l'avenir de l'humanité (Bénard 2007, 344-346). De plus, ces musiciens jouent sur l'ambiguïté des sujets qu'ils traitent, comme le fait Dimmu Borgir avec « Puritania ». Ainsi, l'auditeur ne peut jamais avoir la certitude que les discours proposés par les musiciens reflètent la véritable idéologie prônée par un groupe. Toutefois, il est nécessaire de comprendre que ces discours transgressifs demeurent une extrapolation imaginaire d'une autre réalité sociale, qui se transpose rarement dans la vie quotidienne. En d'autres mots, malgré qu'un engagement sociopolitique soit souvent discernable dans les chansons du répertoire, il ne se transpose que très rarement dans le « vrai » monde (Kahn-Harris 2009, 36-37). Ainsi, comme le mentionne le musicologue Ross Hagen : « Extreme metal in general does not lend itself well to inciting social change beyond its own scene. [...] While they may indulge in musical fantasies of destroying or rearranging society, all but an isolated few recognized that these are purely flights of imagination » (Hagen 2011, 196). Au contraire, les musiciens et les amateurs de musique metal emploient plutôt cette musique pour se construire un nouveau monde qui correspond à leur propre conception esthétique et idéologique personnelle de la société (Piper 2012, 381). D'ailleurs, cette notion pourrait se transposer au concept d'hétérotopie élaboré par Foucault :

Il y a [...] dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les

¹³¹ Cette inversion de valeurs est également habilement illustrée dans les paroles du couplet B, puisque la phrase répétée à plusieurs reprises par le protagoniste, soit « Snongioj son semâ » est en fait composée de mots écrits à l'envers et doit se lire comme suit : « joignons nos âmes ».

autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies (Foucault 1984, 47).

Pour mieux expliquer son point de vue, Foucault fait référence au miroir, qui est un lieu sans lieu, puisqu'il restitue un reflet, mais un reflet transposé d'une réalité. En d'autres mots, l'hétérotopie peut être comprise comme une utopie pervertie, où les éléments d'une culture sont contestés et inversés (Punter 2001). De plus, il ajoute que certains types d'hétérotopies peuvent être qualifiées « d'hétérotopies de crise », puisqu'elles font référence à des lieux non perméables et réservés à certaines personnes, se retrouvant en situation de crise par rapport au reste de la société (p. ex. les maisons de retraite, les pénitenciers, les cliniques psychiatriques) (Foucault 1984, 47).

Ainsi, la musique metal semble répondre à cette définition d'hétérotopie, puisqu'en plus de ne pas être un genre facile d'approche, elle transporte les musiciens et les amateurs dans un endroit fictif, un endroit où ceux-ci se positionnent, de par les discours transgressifs présentés, à l'encontre des conceptions sociales hégémoniques¹³². À l'intérieur de cette hétérotopie, le musicien et l'amateur de metal sont en mesure de lire le présent, mais en fonction de leurs conceptions esthétiques et idéologiques personnelles, ce qui engendre ce décalage, cette déformation utopique à laquelle Foucault fait référence.

En réponse aux angoisses sociales actuelles, le metal extrême explore différentes formes de discours transgressifs comme peu de formes d'art arrivent à le faire aujourd'hui. La violence manifeste dans cette musique évoque l'acceptation de la part de noirceur présente dans chacun de nous, ainsi certaine puissance contre-hégémonique (Kahn-Harris 2009, 39). Enfin, si la société de masse essaie de

¹³² La musique metal n'est pas le seul genre musical pouvant être associé à la notion d'hétérotopie. À ce propos, voir le texte de Sevin « Hétérotopie techno » (2003).

réprimer la violence, la mort et l'anormalité, le metal, au contraire, amène ces mêmes réalités à l'avant-plan, en leur imprimant une sonorité puissante (Weinstein 1991, 38). En ce sens, le metal pourrait même être considéré comme une véritable « bande sonore de la postmodernité actuelle » (Walzer 2010, 139).

Bibliographie

- Abbate, Carolyn. 1991. *Unsung Voices : Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton N.J. : Princeton University Press.
- « Absject ». Dans *Trésor de la langue française informatisée* <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=2239417650;r=1;nat=;sol=1;>> (consulté le 1^{er} mars 2013).
- Ankeny, Jason. 2012. « Cradle of Filth ». Dans *All music* <<http://www.allmusic.com/artist/cradle-of-filth-mn0000779670>> (consulté le 17 septembre 2012).
- Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Bardine, Bryan A. 2009. « Elements of Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell ». Dans *Heavy Metal Music in Britain*, dir. Gerd Bayer, 125-39. Farnham, Angleterre: Ashgate.
- Barthes, Roland. 1968. « L'effet du réel ». *Communication*, n° 11 : 84-89.
- Bataille, Georges. 1990. *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard.
- Bayer, Gerd. 2009. *Heavy Metal Music in Britain*. Farnham, Angleterre : Ashgate.
- Belhadjin, Anissa. 2009. « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir ». Dans *Cahiers de Narratologie : Analyse et théorie narrative* 17 <<http://narratologie.revues.org/1089> ; DOI : [10.4000/narratologie.1089](https://doi.org/10.4000/narratologie.1089)> (consulté le 12 octobre 2012).
- Bendle, Mervyn. F. 2005. « The Apocalyptic Imagination and Popular Culture ». Dans *Journal of Religion and Popular Culture* 11 <<http://www.usask.ca/relst/jrpc/art11-1-apocalypticimagination.html>> (consulté le 30 avril 2012).
- Bénard, Nicolas. 2007. « Le Hard Rock en France, des années 1970 à nos jours : Condition d'émergence, développement et radicalisation ». Thèse de doctorat, Université de Versailles-Saint Quentin-en- Yvelines, Versailles-Saint-Quentin-en- Yvelines (France).
- Bénard, Nicolas. 2009. « Les mythologies hard rock et métal : Bricolage identitaire ou récit original ? ». *Sociétés* 2, n° 104 : 65-72.
- Bennett, Andy et Richard A. Peterson. 2004. *Music Scenes : Local, Translocal and Virtual*. Nashville : Vanderbilt University Press.
- Berger, Harris M. 1999. *Metal, Rock, and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Middletown : Wesleyan University Press May.
- Bernard, Jonathan W. 2000. « Listening to Zappa ». *Contemporary Music Review* 18, n° 4 : 63-103.
- « Biographie : Dimmu Borgir ». Dans *Spirits of metal* <http://www.spirit-of-metal.com/biographie-groupe-Dimmu_Borgir-id_bio-11-l-fr.html> (consulté le 20 février 2012).
- « Biography ». Dans *Dimmu Borgir Site* <<http://site.dimmu-borgir.com/biography/>> (consulté le 22 avril 2013).

- Bogue, Ronald. 2004. « Violence in Three Shades of Metal: Death, Doom and Black ». Dans *Deleuze and Music*, sous la direction de Ian Buchanan et Marcel Swiboda, 95-117. Edimbourg : Edinburgh University Press.
- Botting, Fred. « In Gothic: Darkly Heterotopia, History, Culture ». Dans *A Companion to the Gothic*, sous la direction de David Punter. *Blackwell Reference Online* <http://www.blackwellreference.com/suscriber/toctnode.html?id=g9780631206200_chunk_g97806312062003> (consulté le 19 mars 2013).
- Breen, Marcus. 1991. « A Stairway to Heaven or a Highway to Hell? :Heavy Metal Rock Music in the 1990s ». *Cultural Studies* 5, n° 2 : 191-203.
- Brizard, Cyril. 2005. « La fusion de la musique metal et de la musique classique: Nightwish et les voix chantées. Une étude de cas ». *Volume !* 5, n° 2 : 115-35.
- Brizard, Cyril. 2011. *Le monde du metal symphonique: Vers une sociologie de l'oeuvre comme création continuée. L'exemple Nightwish*. Thèse de doctorat, Université de Grenoble, Grenoble (France).
- Bromley, Adrian. 2000. « Resurrection of the Filth ». Dans *Chronicles of Chaos*. Entrevue réalisée avec Dani Filth le 20 novembre 2000. <http://www.chroniclesofchaos.com/articles/chats/1-316_cradle_of_filth.aspx> (consulté le 20 juin 2012).
- Burkholder, Peter J. et Claude V. Palisca. 2006. *Classic to Twentieth Century*. Vol. 2, *Norton Anthology of Western Music*. 5^e ed. New York : W.W. Norton & Company.
- Carter, Tim. « Word-Painting ». Dans *Grove Music Online*. *Oxford Music Online* <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/suscriber/article/grove/music/30568>> (consulté le 30 avril 2013).
- Chantler, Chris. 2008. « Hating Cradle Has Always Been a Chapter One of 'Bluff Your Way in Black Metal Elitism' » *Terrorizer* 177.
- Chatman, Seymour. 1990. *Coming to Terms : The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca : Cornell University Press.
- Chevallier, Gérard et al. 2011. « La voix « saturée » du chanteur rock métal, un mécanisme supraglottique performant ». Dans *La polyclinique de phoniatry Dr Chevallier* <http://www.docvadis.fr/gerard.chevallier/page/publications_1.html> (consulté le 30 avril 2013).
- Christe, Ian. 2007. « Sound of the Beast : L'histoire définitive du heavy metal ». Paris : Flammarion.
- « Chronique : Puritanical Euphoric Misanthropy ». Dans *Spirit of metal* <http://www.spirit-of-metal.com/album-groupe-Dimmu_Borgir-nom_album-Puritanical_Euphoric_Misanthropy-l-fr.html> (consulté le 12 février 2012).
- Cieślak, Magdalena et Agnieszka Rasmus. 2012. *Against and Beyond : Subversion and Transgression in Mass Media, Popular Culture and Performance*. Newcastle : Cambridge Scholar Publishing.
- Cope, Andrew L. 2010. *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Farnham, Surrey ; Burlington, Vt. : Ashgate.

- Cray, Wesley D. 2005. *The Avant-Garde*. Dans *The Metal Observer* <<http://www.metal-observer.com/articles.php?lid=1&sid=8&id=8312>> (consulté le 1^{er} février 2012).
- Cumming, Naomi. 2013. « Semiotics ». Dans *Grove Music Online*. *Oxford Music Online* <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/suscriber/article/grove/music/49388>> (consulté le 4 avril 2013).
- Daoust, Francis et Jean-Guy Nadeau. « For Those About to Rot : Le cadavre exalté dans la musique metal ». *Frontières* 23, n° 2 : 53-58.
- Deleuze, Gilles et Felix Guattari. 1972. *Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Didier. 2011. « Interview Unexpect ». Dans *Aux portes du metal*. Entrevue réalisée avec Unexpect le 21 septembre 2011 <<http://auxportesdumetal.com/interviews/Unexpect2011-fr.html>> (consulté le 25 août 2012).
- Douglas, Mary. 1984. *Purity and Danger : An analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Londres : Ark Paperbacks.
- Dunn, Sam. 2004. « Lands of Fire and Ice: An Exploration of Death Metal Scenes ». *Public* 29, n° 2, printemps : 106-125.
- Ehrmann, Thomas. « Scott Burns ». Dans *Voices from the Dark Side*. Entrevue réalisée avec Scott Burns le 4 décembre 2000. <<http://www.voicesfromthedarkside.de/Specials/SCOTT-BURNS--7090.html>> (consulté le 20 mars 2013).
- Farley, Helen. 2009. « Demons, Devils and Witches : The Occult in Heavy Metal Music ». Dans *Heavy Metal Music in Britain*, ed. Gerd Bayer, 73-88. Farnham, Angleterre: Ashgate.
- Foucault, Michel. 1984. « Des espaces autres. Hétérotopies ». *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5 : 46-49.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Genette, Gérard. 2007. *Discours du récit*. Paris : Seuil.
- German, Eric. « Cradle of Filth ». Dans *Metal Updates*. Entrevue réalisée avec Dani Filth le 20 octobre 2000 <www.metalupdate.com/interviewcradle.html> (consulté le 21 janvier 2013).
- Grare, Christabel. 2013. « Le chœur dans la tragédie grecque ». Dans *Académie D'Aix-Marseille* <<http://helios.fltr.ucl.ac.be/auge/oedipe/Commentaire4-1.html>> (consulté le 26 avril 2013).
- Gross, Robert L. 1990. « Heavy Metal Music: A New Subculture in American Society ». *Journal of Popular Music* 24, n° 1 : 119-30.
- Grosso, Chris. 2010. « Dimension Film can go f*ck themselves. Interview with Doog Bradley ». Dans *The Indie Spiritualist*. Entrevue réalisée avec Doug Bradley le 30 octobre 2010 <<http://theindiespiritualist.com/2010/10/30/dimension-films-can-go-fuck-themselves-an-interview-with-doug-bradley/>> (consulté le 27 mars 2013).
- « Hans Baldung » Dans *Encyclopaedia Britannica*. *Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition*

<<http://www.britannica.com.ezproxy.bibl.ulaval.ca/EBchecked/topic/50000/Hans-Baldung>> (consulté le 5 avril 2013).

- Hagen, Ross. 2011. « Musical Style, Ideology, and Mythology in Norwegian Black Metal ». Dans *Metal Rules the Globe : Heavy Metal Music Around the World*, sous la direction de Jeremy Wallach et al., 180-199. Durham; Londres : Duke University Press.
- Hainaut, Béranger. 2013. « Fear and Wonders : Les harmonies médiatiques dans le black metal, Origine et interprétation. *Volume !* 9, n°2 : 179-197.
- Hein, Fabien. 2003. *Hard rock, heavy metal, metal : Histoire, cultures et pratiquants*. Paris : IRMA Éditions.
- Hinds, Elizabeth Jann Wall. 1992. « The Devil Sings Blues : Heavy Metal, Gothic Fiction and Postmodern Discourse ». *Journal of Popular Culture* 26, n° 3 : 287-304.
- Kahn-Harris, Keith. 2003. « Death Metal and the Limit of Musical Expression ». Dans *Policing Pop*, sous la direction de Martin Cloonan et Reebee Garofalo, p. 81-99. Philadelphie : Temple University Press.
- Kahn-Harris, Keith. 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford : Berg.
- Kahn-Harris, Keith. 2009. « End of the World Music : Is Extreme Metal the Sound of the Apocalypse ? ». Dans *The End all Around Us: Apocalyptic Text and Popular Culture*, sous la direction de John Walliss et Kenneth G. C. Newport (dir.), 22-42. Londres, Equinox publishing, 2009.
- Jacques, Mathieu-Alexandre. 2004. « Tim Burton : L'énonciation de l'interdit ». *Cahier de Gerse*, n° 6 : 177-220.
- Jaleh. 2008. « Unexpect : Interview ». Dans *Metalupyourass.net*. Entrevue réalisée avec Unexpect le 12 octobre 2008 <<http://metalupyourass.over-blog.com/article-23677185.html>> (consulté le 25 février 2012).
- Lacasse, Serge. 1998. « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : Le cas des paramètres technologiques ». *Musurgia* 5, n° 2 : 77-85.
- Lacasse, Serge. 2000. *'Listen to my Voice': The Evocative Power of Voice Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. Thèse de doctorat, University of Liverpool, Liverpool (Grande-Bretagne).
- Lacasse, Serge. 2002a. « Visual Representation of Sound Staging in Recorded Popular Music : Graphic Reference Tools ». Dans *Looking Back. Looking Ahead: Popular Music Studies 20 Years Later*, sous la direction de Kimi Kärki, Rebecca Leydon et Henri Terho, p. 794-803. Turku (Finlande) : Iaspm-Norden.
- Lacasse, Serge. 2002b. « Vers une poétique de la phonographie : la fonction narrative de la mise en scène vocale dans « Front Row » (1998) d'Alanis Morissette ». *Musurgia* IX, n° 2 : 23-41.
- Lacasse, Serge. 2005. « La musique comme discours phonographique : Fondement d'une démarche d'analyse ». *Musicologies*, n° 2 : 23-39.
- Lacasse, Serge. 2006. « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique ». *Protée* 34, n^{os} 2-3 : 11-26.

- Lacasse, Serge. 2009. The phonographic voice: paralinguistic features and phonographic staging in popular music singing. Dans *Recorded Music : Performance, Culture and Technology*, sous la direction de Amanda Bayley, 225-251. New York : Cambridge University Press.
- Lacasse, Serge. 2010. « Slave to Supradiegetic Rhythm : A Micro-Rhythmic Analysis of Creaky Voice in Sias's 'Breath Me' ». Dans *Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, sous la direction de Anne Danielsen, 141-55. Aldershot : Ashgate.
- Lampley, Jonathan Malcolm. 2011. *Women in the Horror Films of Vincent Price*. Jefferson (Caroline du Nord) : McFarland and Company.
- Lefteris K. 2011. « Septicflesh ». Dans *Subexistence*. Entrevue réalisée avec Septicflesh le 6 décembre 2011 <<http://subexistence.com/interviews/septic-flesh>> (consulté le 10 septembre 2012).
- Lilja, Esa. 2004. « Characteristics of Heavy metal Chord Structures : Their Acoustic and Modal Construction, and Relation on Modal and Tonal Context ». Thèse de doctorat. University of Helsinki.
- Lombry, Thierry. 2013. « Les effets des explosions nucléaires ». Dans *Luxorion* <<http://www.astrosurf.com/luxorion/quantique-bombes-atomiques.htm>> (consulté le 20 décembre 2012).
- Matsumoto, David et al. 2009. « Alienation ». Dans *Cambridge Dictionary of Psychology*. Cambridge : Cambridge University Press.
- McClary, Susan et Robert Walser. 2000. « Start Making Sense!: Musicology Wrestles with Rock ». Dans *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, sous la direction de Simon Frith et Andrew Goodwin, 277-292. Londres: Routledge.
- Metzger, Bruce M et Michael D. Coogan. 2001. « Midian ». Dans *The Oxford Guide to People and Places of the Bible*. 2001.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphie : Open University Press.
- Middleton, Richard., dir. 2000. *Reading pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford ; New York : Oxford University Press.
- Mittel, Ethan. 2006. « The Avant Garde and how to Swing it ». Dans *Metalstorm* <http://www.metalstorm.net/pub/article.php?article_id=161&print_page=yes> (consulté le 23 janvier 2012).
- Moore, Allan F. 1993. *Rock, the Primary Text : Developing a Musicology of Rock*. Philadelphie : Open University Press.
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means : Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham. Surrey; Burlington, VT : Ashgate.
- Moylan, Willam. 2007. *Understanding and Crafting the Mix: the Art of Recording*. Amsterdam; Boston: Focal Press.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. « Peut-on parler de narrativité en musique ? ». *Revue de musique des universités canadiennes* 10, n° 2 : 68-91.
- Neal, Jocelyn R. 2007. « Narrative Paradigms, Musical Signifiers, and Forms as Function in Country Music ». *Music Theory Spectrum* 29, n° 1 : 41-72.

- Nicholls, David. 2007. « Narrative Theory as Analytical Tool in the Study of Popular Music Text ». *Music & Letters* 88, n° 2 : 297-315.
- Orwell, George. 1949. *Nineteen Eighty-four*. Paris : Gallimard
- Pasler, Jann. 2010. « Postmodernism ». Dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40721?q=postmodernism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> (consulté le 26 janvier 2012).
- Pieslak, Jonathan. 2007. « Re-casting Metal : Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah ». *Music Theory Spectrum* 29, n° 2 : 219-245.
- Pieslak, Jonathan. 2008. « Sound, Text and Identity in Korn's 'Hey Daddy' ». *Popular Music* 27, n° 1 : 35-52.
- Piper, Andrew. 2012. « Vanishing Points : The Heterotopia of Romantic Book ». *European Romantic Review* 23, n° 3 : 381-391.
- Poe, Edgar Allan. 1984. « The Tell-Tale Heart ». Dans *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, New York : Doubleday, 121-124.
- Poyatos, Fernando. 1993. *Paralanguage : A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, Amsterdam : J. Benjamins.
- Prato, Greg. « Ronnie James Dio ». Dans *Allmusic* <<http://www.allmusic.com/artist/ronnie-james-dio-mn0000845775>> (consulté le 30 avril 2013).
- Purcell, J, Natalie. 2003. *Death Metal Music : The Passion and Politics of a Subculture*. Jefferson, nc: McFarland.
- « Puritania lyrics ». Dans *Song meanings* <<http://www.songmeanings.net/songs/view/71594/>> (consulté le 12 février 2012).
- Sakakibara, Ken-Ichi et al. 2004. « Growl Voice in Ethnic and Pop Styles ». Communication présentée au International Symposium on Musical Acoustics, Nara (Japon), 31 mars au 3 avril.
- Samson, Jim. 2013. « Avant-Garde ». Dans *Grove Music Online. Oxford Music Online* <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01573>> (consulté le 22 mars 2013).
- Samson, Jim. 2013. « Romanticism ». Dans *Grove Music Online. Oxford Music Online* <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751>> (consulté le 6 avril 2013).
- Schäfer, Martin. 1979. « The Rise and Fall of Antiutopia : Utopia, Gothic Romance, Dystopia », *Science Fiction Studies* 6, n° 3 : 287-295.
- Scott, Niall. 2011. « Mental Disorder, Mental Disturbance ». Dans *Critical Issues : Imagining Research in a Changing World*. Collin A. McKinnon et al., dir. 111-118. Oxford : Inter-Disciplinary Press.
- Seeger, Charles. 1960. « On the Mood of a Music-Logic ». *American Musicological Society Journal* 13 : 224-261.
- Septicflesh. 2013. « Band : We, the Gods ». Dans *The Official Webpage: Septicflesh* <<http://www.septicflesh.com/>> (consulté le 20 octobre 2012).

- Sevin, Jean-Christophe. 2003. « Hétérotopie techno ». *Ethnographiques.org*, n° 3 <<http://www.ethnographiques.org/2003/>> (consulté le 24 février 2013).
- Shelley, Mary. 1891. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. Londres: Georges Routledge and sons.
- Skarda, Patricia L., and Jaffe, Norma Crow. 1981. *Evil Image: Two Centuries of Gothic Short Fiction and Poetry*. New York: Meridian.
- Sibilla, Gianni. 2003. « Fragments of Musical / Narratological Practice : Reading Pop Music as a Narrative, Musicians as Characters ». Dans *Practicing Popular Music : 12th Biennial Conference IASPM-International Conference Montreal 2003 Proceedings* <<http://www.iaspm.net/archive/IASPM03sm.pdf>> (consulté le 12 octobre 2011).
- Stefani, Gino. 1987. « Melody : A Popular Perspective », *Popular Music* 6, n° 1 : 21-35.
- St-Laurent, Méi-Ra. En cours de publication. « La construction de la puissance et de l'oppression dans « Puritania » de Dimmu Borgir ». Dans *Chant pensé, chant vécu, temps chanté : Formes, usages et représentations des pratiques vocales*, sous la direction de Nicolas Bénard et Charlotte Poulet. [pagination à déterminer], Rosières en Haye, Camion Blanc.
- Tagg, Philip. 2000. *Kojak—50 Seconds of Television Music : Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. New York : Mass Media Music Scholars' Press.
- Tagg, Philip. 2000. « Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice ». Dans *Reading Pop : Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, sous la direction de Richard Middleton, 71-103. Oxford ; New York : Oxford University Press.
- Taylor, Laura. 2006. « Metal Music as Critical Dystopia ». Mémoire de maîtrise. Brock University, St.Catharines (On). Canada.
- « The Review about “Puritania” ». Dans *Sing365* <<http://www.sing365.com/music/archive.nsf/Dimmu-Borgir-Puritania-Reviews/4AFF6ED420B007B448257323002D1A9E>> (consulté le 12 février 2012).
- Tomkins, Dave. 2010. *How to Wreck a Nice Beach: The Vocoder from World War II to Hip Hop. The Machine Speaks*. New York : Melville House Publishing.
- Torreano, Bradley. « Dimmu Borgir ». Dans *Allmusic* <<http://www.allmusic.com/artist/dimmu-borgir-mn0000214580>> (consulté le 10 janvier 2013).
- Tsai, Chen-Gia et al. 2010. « Aggressiveness of the Growl-Like Timbre : Acoustic Characteristics, Musical Implications, and Biomechanical Mechanisms ». *Music Perception* 27, n°3 : 209-221.
- Ty A. 2011. « Septicflesh Prepares to Oversee “The Great Mass” ». Dans *Metalunderground*. Entrevue réalisée le 4 avril 2011 <<http://www.metalunderground.com/interview/details.cfm?newis=66895>> (consulté le 26 mai 2012).

- « Unconscious ». 2013. Dans *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition* <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/614101/unconscious>> (consulté le 22 Jan. 2013).
- Vacheron, Joël. 2011. « Une histoire du Vocodeur : De Winston Churchill à Daft Punk ». Dans *Vibrations* <<http://www.rue89.com/2011/08/10/une-histoire-du-vocodeur-de-winston-churchill-a-daft-punk-217325>> (consulté le 21 août 2013).
- Wallach, Jeremy et al. 2011. *Metal Rules the Globe : Heavy Metal Music Around the World*. Durham; Londres : Duke University Press.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, Conn. : Wesleyan University Press.
- Walpole, Horace, 1966. *The Castle of Otranto: A Gothic History*. New York : Dover.
- Walsh, Stephen. « Stravinsky, Igor ». Dans *Grove Music Online. Oxford University Press* <<http://www.oxfordmusiconline.com/suscriber/article/grove/music/52818pg12>> (consulté le 21 janvier 2013).
- Walzer, Nicolas. 2007. *Anthologie du metal extrême*. Rosières-en-Haye : Camion blanc.
- Walzer, Nicolas. 2010. *Du paganisme à Nietzsche : Se construire dans le metal*. Rosières-en-Haye : Camion blanc.
- Weber, Eugen. 1999. *Apocalypses : Prophecies, Cults and Millennial Beliefs through the Ages*. Toronto : Random House of Canada Limited.
- Weinstein, Deena. 1991. *Heavy Metal : A Cultural Sociology*. New York : Maxwell Macmillan International.
- XFiruath. 2011. « Septicflesh Prepare to Oversee “The Great Mass” ». Dans *Metal Underground*. Entrevue avec Septicflesh réalisée le 4 avril 2011 <<http://www.metalunderground.com/interviews/details.cfm?newsid=66895>> (consulté le 29 mars 2012).

Médiagraphie¹³³

- Aerosmith. 1993 (lancement original 1974). *Get your Wings*. Disque compact. Columbia 57361.
- Alice Cooper. 1990 (lancement original 1975). *Welcome to my Nightmare*. Disque compact. Atlantic 19157.
- Amorphis. 1999. *Tuonela*. Disque compact. Relapse RR 64142.
- Arcturus. 1997. *La masquerade infernale*. Disque compact. Music For Nations MFN 230.
- At the Gates. 1995. *Slaughter of the Soul*. Disque compact. Earache 143.
- Bathory. 1988. *Blood Fire Death*. Disque compact. Black Mark 6664.
- Black Sabbath. 1996 (lancement original 1970). *Black Sabbath*. Disque compact. Essential Records CMTCD-003.
- Black Sabbath. 1996 (lancement original 1970). *Paranoid*. Disque compact. JVC Compact Discs VICP-61711
- Blue Öyster Cult. 2000 (lancement original 1974). *Secret Treaties*. Disque compact. Sony Music Distribution 4680182.
- Bolt Thrower. 1991 (lancement original 1989). *Realm of Chaos*. Disque compact. Earache 13.
- Burton, Tim (réalisation). 1990. *Edward Scissorhands*. Film. 20th Century Fox.
- Burton, Tim et al (scénario). 1993. *The Nightmare Before Christmas*. Film. Touchstone, Skellington Inc.
- Burton, Tim et Mike Johnson (réalisation). 2005. *Corpse Bride*. Film. Warner Bros. Pictures, Tim Burton Animation Co.
- Burzum. 2002 (lancement original 1992). *Hvist Lyset Tar Os*. Disque compact. Misanthropy Records AMAZON-001CD
- Cannibal Corpse. 1991. *Butchered at Birth*. Disque compact. Metal Blade CAROL-2204-2.
- Carnival in Coal. 2000. *French Cancan*. Season of Mist 31.
- Cradle of Filth. 2000. *Midian*. Disque compact. Koch International 8219.
- Crotchduster. 2004. *Big Fat Box of Shit*. Disque compact. Willowtip Records WT 32.
- Sargent, Joseph. 1970. *Colossus: The Forbin Project*. Film. Universal Pictures.
- Dark Tranquility. 1997. *The Mind's I*. Disque compact. Osmose Production 2027.
- Def Leppard. 1987 (lancement original 1983). *Pyromania*. Disque compact. Mercury 810 308
- Diamond Head. 1993. (lancement original 1981). *Lightning to the Nation*. Disque compact. Metal Blade 14006
- Deep Purple. 1987 (lancement original 1970). *Deep Purple in Rock*. Disque compact. Warner Bros. 1877
- Deep Purple. 1997 (lancement original 1972). *Machine Head*. Disque compact.

¹³³ Cette médiagraphie contient tous les détails des enregistrements, émissions de télévision et films mentionnés dans ce mémoire, ainsi que les enregistrements les plus significatifs des différents groupes énumérés dans chacun des chapitres.

- EMI Music Distribution CDDEEPP 3.
- Dixie Chicks. 2000. *Home*. Disque compact. Columbia 87030
- Diablo Swing Orchestra. 2009. *Sing-Alone Songs for the Damned & Delerious*. Disque compact. Plastic Head Music 23013.
- Dimmu Borgir. 2001. *Puritanical Euphoric Misanthropy*, Disque compact. Nuclear Blast 6527.
- Dimmu Borgir. 1997. *Enthroned Darkness Triumphant*. Disque compact. Nuclear Blast NB 247CD
- Dream Theater. 1994. *Awake*. Disque compact. East/West Elektra 90126.
- Dying Fetus. 2001 (lancement original 1998). *Killing on Adrenaline*. Disque compact. Import MR 042
- Eminem. 2000. *The Marshall Mathers LP*. Disque compact. Interscope 4906292.
- Eminem. 2002. *The Eminem Show*. Disque compact. Interscope 493 290.
- Emperor. 1994. *In the Nightside Eclipse*. Disque compact. Candlelight Records CANDLE 008CD.
- Ensiferum. 2001. *Ensiferum*. Disque compact. Spinefarm Records 09582.
- Enslaved. 2005. *Isa*. Disque compact. Candlelight Records 152.
- Ephel Duath. 2003. *The Painter's Palette*. Disque compact. Earache MOSH 906CD
- Faith No More. 1989. *The Real Thing*. Disque compact. Reprise 25878.
- Galler, Bruce. 1966-1973. *Mission Impossible*. Série télévisée. CBS.
- Genesis. 1994 (lancement original 1974). *The Lamb Lies Down on Broadway*. Disque compact. EMI CGSCDX 1.
- Hawkwind. 1993 (lancement original 1973). *Space Ritual*. Disque compact. One Way Records HAWKS 4.
- Immortal. 2009. *All Shall Fall*. Disque compact. Nuclear Blast NB 2303CD.
- In Flames. 1995. *Jester Race*. Disque compact Nuclear Blast NB 1682.
- Iron Maiden. 1982. *The Number of the Beast*. Disque compact. Sony Music Distribution C2-43664.
- Judas Priest. 1980. *British Steel*. Disque compact. CBS Records. CDCBS84160.
- Judas Priest. 1986 (lancement original 1978). *Stained Glass*. Disque compact. Columbia CK35296.
- Kiss. 1987 (lancement original 1977). *Love Gun*. Disque compact. Casablanca 8324132.
- Korn. 1999. *Issues*. Disque compact. Sony Music 777952.
- Kubrick, Stanley. 1967. *2001 : A Space Odyssey*. Film. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Led Zeppelin. 1994 (lancement original 1971). *Led Zeppelin IV*. Disque compact. Atlantic 7567826382.
- Limp Bizkit. 1999. *Significant Other*. Disque compact. Interscope 99335.
- Linking Park. 2000. *Hybrid Theory*. Disque compact. Warner Bros 9362477552.
- Martineau, Richard. 2008. « L'univers du heavy metal ». *Les Francs-tireurs*. Émission de télévision diffusée sur Télé-Québec, le 27 février 2008.
- Mayhem. 1994. *De Mysteriis Dom Sathanas*. Disque compact. Century Media 7767.
- Megadeth. 1986. *Peace Sells but Who's Buying?* Disque compact. EMC Records CDEST 2022.
- Mercyful Fate. 1997 (lancement original 1984). *Don't Break the Oath*. Disque

compact. Roadrunner Records RR87692.

Meshuggah. 2002. *Nothing*. Disque compact. Nuclear Blast NB 542CD.

Metallica. 1995 (lancement original 1983). *Kill 'Em All*. Disque compact. Elektra 60766-2

Mirrorshrine. 2008. *Of Wind and Weeping*. Disque compact. Red Stream RSR 0157CD

Morbid Angel. 1994 (lancement original 1989). *Altars of Madness*. Disque compact. Earache 11.

Mötörhead, 1999 (lancement original 1980). *Ace of Spade*. Disque compact. Castle Music Ltd 003.

Muse. 2012. *The 2dn Law*. Disque compact. Warner Bros. 2564656879.

Napalm Death. 1991 (lancement original 1988). *Form Enslave to Obliteration*. Disque compact. Earache 8.

Napalm Death. 1995 (lancement original 1987). *Scum*. Disque compact. Earache 3.

Nightwish. 2000. *Wishmaster*. Disque compact. Drakkar 74321758192.

Nine Inch Nails. 2002. *And All That Could Have Been*. Disque compact. Universal Distribution CIDD 8113.

Nirvana. 1991. *Nervermind*. Disque compact. DGC 24425.

Obituary. 1998 (lancement original 1994). *World Demise*. Disque compact. Roadrunner Records 87402.

Opeth. 2003. *Damnation*. Disque compact. Music for Nation CDMFN 294.

Polanski, Roman. 1968. *Rosemary's Baby*. Film. Paramount Pictures.

Polkadot Cadaver. 2007. *Purgatory Dance Party*. Disque compact. Rotten Records ROT 3032CD.

Possessed. 1999 (lancement original 1985). *Seven Churches*. Disque compact. Century Media CM 66049CD.

Ragnarök. 2001. *Arising Realm*. Disque compact. Head Not Found HNF 028.

Satyricon. 1997. *Nemesis Divina*. Disque compact. Century Media 7820.

Scorpion. 1990 (lancement original 1979). *Lovedrive*. Disque compact. Mercury 822555.

Septic Flesh. 2011. *The Great Mass*. Disque compact. Season of Mist 229D.

Septic Flesh. 2011. *The Great Mass : Limited Edition Collector Artbook*. DVD, Disques compact. Saison of Mist.

Sepultura. 1996. *Roots*. Disque compact. Roadrunner Records 8900.

Slayer. 1994 (lancement original 1983). *Show no Mercy*. Restless Records 71034.

Friedkin, William. 1973. *The Exorcist*. Film. Hoya Production.

!T.O.O.H.! 2006. *Order and Punishment*. Disque compact. Earache MOSH 919CD.

The Beatles. 2009 (lancement original 1963). *Please Please Me*. Disque compact. Apple 3382416.

The Cure. 2003 (lancement original 1980). *Boys Don't Cry*. Disque compact. Polydor 8150112.

Therion. 2004. *Lemuria*. Disque compact. Nuclear Blast NB 1253CD.

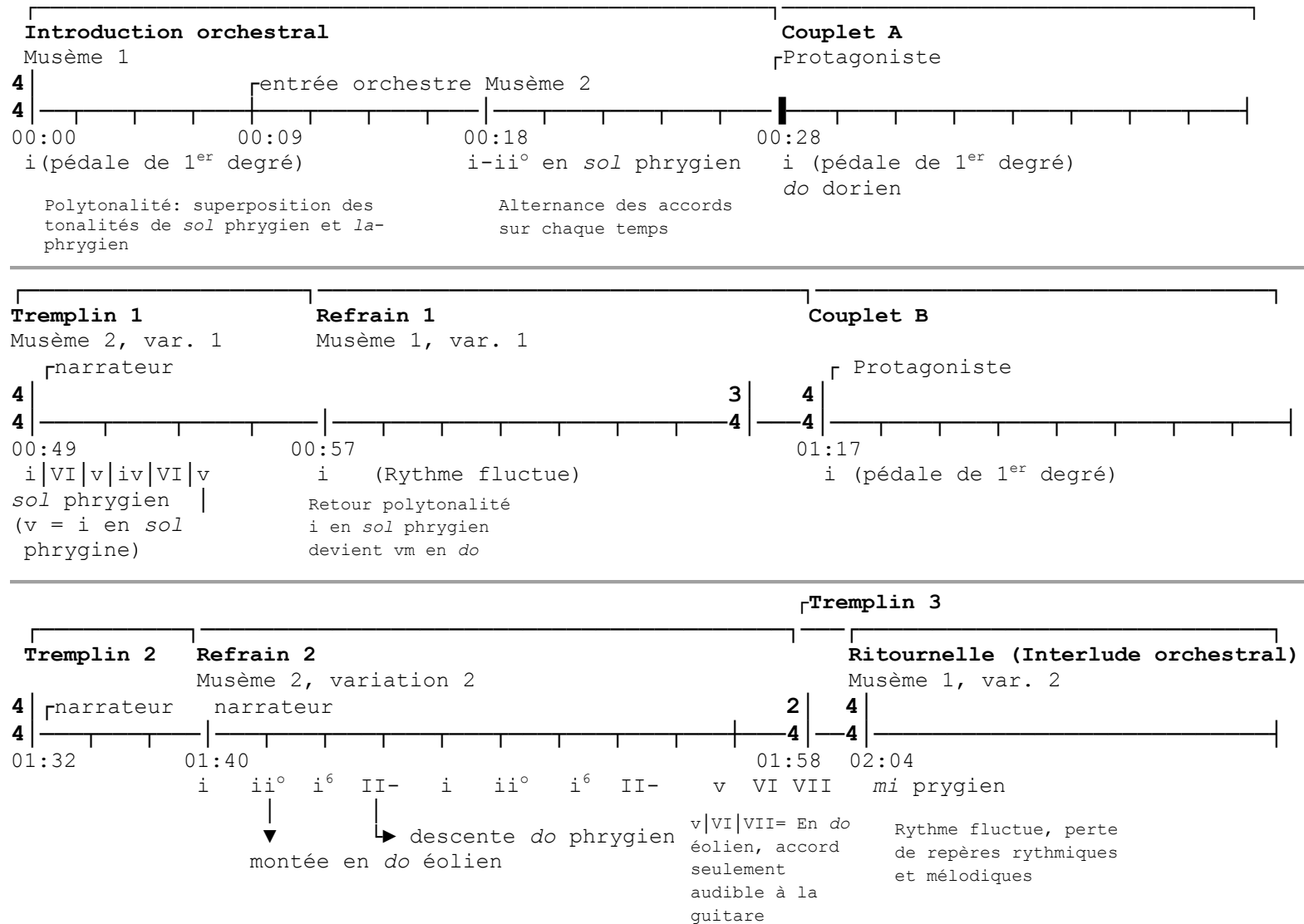
Venom. 1992 (lancement original 1982). *Black Metal*. Disque compact. Castle Music Ltd. CLA254.

Voïvod. 2002 (lancement original 1987). *Killing Technology*. Disque compact. Noise 74077.

Unexpect. 1999. *Utopia*. Disque compact. Étiquette indépendante.
Unexpect. 2003. *We, Invaders*. Disque compact. Galy Records. GALY014.
Unexpect. 2011. « When the Joyfull Dead are Dancing », *Fables of the Sleepless Empire*. Disque compact. Label indépendant.
Williams, John. 1999. *John Williams : The Star Wars Trilogy*. Disque compact. Ter Records 1067.
Zappa, Frank. 1993 (lancement original 1967). *Absolutely Free*. Disque compact. Rough Justice CDJUST 13.

Annexes

Schéma segmental de « Mad Architect »



Grille analytique de « Mad Architect »			
Sections formelles et minutage	Paroles	Paramètres musicologiques (abstrait)	Paramètres narratologiques et paramètres concrets
Introduction (00:00-00:28)		<ul style="list-style-type: none"> - Orchestre seul - Polytonalité sur gammes chromatiques sur <i>sol</i> et <i>la</i>- - Pédale de 1^{er} degré - Musème 1 (très syncopé) - Musème 2 (très répétitif) - Rythme 4/4 durant la majeure partie de la chanson, mais présence de riffs syncopés engendrent la perte de repères rythmique 	<ul style="list-style-type: none"> - Musème 1 : très syncopés et joint à la polytonalité chromatique connote la perte de repère dans le labyrinthe. - Musème 2 : très répétitif, semble référer à une certaine stagnation de l'action, liée à l'incertitude ou la fatigue du personnage.
Couplet A (00:28-00:49)	<p>« Where am I? How I got in here? I feel so tired, as if I walk for many miles. »</p> <p>« What I see is a door leading out of this room. I am prepared to confront whatever waits behind... »</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Entrée des instruments amplifiés - Pédale de 1^{er} degré en <i>do</i> dorien 	<p><u>Temps :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - 1^{ère} séquence événementielle - Déroulement en temps simultané - Impression de stagnation temporelle en raison de la pédale de 1^{er} degré <p><u>Mode :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Discours intérieur à la 1^{ère} personne du singulier - Focalisation interne <p><u>Voix :</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Présence d'un narrateur implicite en raison des guillemets encadrant la voix du protagoniste - Voix <i>growl</i> restitue l'angoisse du personnage
Tremplin 1 (00:49-00:57)	_____	<ul style="list-style-type: none"> - Musème 2, var. 1 - 1^{ère} progression harmonique en <i>sol</i> phrygien 	<ul style="list-style-type: none"> - Premier impression de propulsion interrompue par le retour du musème 1 très syncopé.
Refrain 1 (00:57-01:17)	MAD ARCHITECT MAD ARCHITECT	<ul style="list-style-type: none"> - Musème 1, var. 1 - Polytonalité du début - Déplacements d'accents sur les temps faibles engendrant une instabilité rythmique 	<p><u>Temps:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Temps simultané <p><u>Mode:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Discours direct (absence de guillemets) - Focalisation externe

			<u>Voix :</u> - Présence d'un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique - Voix <i>growl</i> , mais traitées avec de la réverbération
Couplet B (01:17-01:32)	« I left the room. I am walking through a corridor. It is so long that I cannot see its end. »	- Pédale de 1 ^{er} degré sur <i>do</i>	Même chose que précédemment
Tremplin 2 (01:32-01:40)	Opening doors, moving in circle Finding doors, moving in circle	- Pédale de 1 ^{er} degré en <i>do</i>	Même chose que précédemment <u>Voix :</u> - Narrateur extradiégétique-hétérodiégétique - Voix chuchotée et avec réverbération
Refrain 2 (01:40-01:58)	A MADMAN (THE ARCHITECT) THIS LABYRINTH HAS BUILT.	- Progression harmonique ambiguë entre <i>do</i> éolien et <i>do</i> phrygien - Musème 2, var. 2	Même chose que refrain 1
Tremplin 3 (01:58-02:04)	Opening doors, moving in circle Finding doors...	- Progression en <i>do</i> éolien	Même chose que précédemment - Voix <i>growl</i> avec réverbération
Ritournelle (02:04-02:37)		- Pédale de <i>mi</i> phrygien - Musème 1, variation 2 - Superposition de musème 1 sur plusieurs voix, chevauchement du riff entraînant des pertes de repère métrique et rythmique. - Présence de bruits percussifs qui entrecouper le musème	<u>Temps :</u> - 2 ^e séquence événementielle (folie) - Éléments musicaux font référence au personnage sombrant peu à peu dans la folie
Pont (02:37-02:46)	« All the choices I once made, the paths that I designed, Have formed this endless labyrinth, a product of my mind. »	- Progression harmonique mixte en <i>sol</i> phrygien et <i>do</i> dorien - Musème 2	<u>Temps :</u> - 3 ^{ème} séquence événementielle (prise de conscience) - Le musème 2, joint à première progression harmonique claire connote la prise de conscience du personnage sur son état de folie - Analepse

			<u>Mode :</u> - Discours intérieur - Focalisation omnisciente <u>Voix :</u> - Présence d'un narrateur implicite en raison des guillemets encadrant la voix du protagoniste - Voix <i>growl</i> restitue l'angoisse du personnage
Refrain 3 (02:46-03:07)	A MADMAN (THE ARCHITECT), THIS LABYRINTH HAS BUILT. A MADMAN... THE ARCHITECT He is trapped inside the maze.	- Progression harmonique ambiguë entre <i>do</i> éolien et <i>do</i> phrygien, pour se stabiliser en <i>do</i> éolien - Musème 1, 2 et 3	Même chose que refrains 1 et 2 - L'apparition du musème 3, très lyrique et constitué de figures de noires, tranche avec les autres musème et accroît l'aspect mélancolique de cette section. <u>Voix</u> Le retour de la voix du narrateur à cet endroit (qui reprend le texte précédemment employé pour décrire les déplacements du protagoniste), joint au musème 3, suggère que le protagoniste est replongé dans son état de folie.
Coda (03:07-03:36)	Opening doors, moving in circle Finding doors, moving in circle A madman... the Architect	- Progression harmo mixte - Musème 1	Même chose que tremplin

Schéma segmental de « Her Ghost in the Fog »

Tempo: 130 à la N

Intro

Souffle du vent
(non mesuré)

▲ Musème 1
Entrée clavier

Musème 1, var. 1
Entrée guitare, basse, batterie

00:04 | 00:19

i i⁶ i⁶₄ i i⁶ i i⁶ i⁶₄ i i⁶ i i⁶ i⁶₄ i i⁶ I⁺ I

do mineur fa+ mineur fa= mineur mi majeur

Progression médiantique

Couplet A

┌ Narrateur
└ Musème 1

Musème 4 (amorçe), 2^e prog. harm.

00:34 | 00:49

i i i I⁺ I i VII VI i VII VI

do fa+ fa= mi ré éolien

min min min maj

Progression médiantique suite

Couplet B

Musème 2, 3^e prog. harm.

▶ Protagoniste

01:05

i° v° iii II i° iii II i° v° iii II i°

Ré locrien

Couplet C

Musème 3

▶ Ajout voix de femme

01:31

v° iii II i° v° iii II i° v°

Refrain 1
Musème 4

4 |
4 |

02:01

iii II i° v° iii II i VII VI i VII VI i VII VI i VII VI

Ré éolien

Pont, 1^{ère} section
Accroissement de la texture
rythmique
Musème 5, 4^e prog. harm.

paroles femme

4 |
4 |

02:31

i vm VI VII i vm VI VII i vm VI VII i iv=i (en sol phrygien)

Ré éolien

Pont, 2^e section Musème 6	Couplet A' Musème 1, var. 1
4	4
03:01	03:16
i (pédale en sol phry.)	III vi=i i i I ⁺ I i i i I ⁺ I
	Lré Lfa+ Lfa= Lmi Lré Lfa+ Lfa= Lmi
	min min min Maj min min min maj
	Prog. mediantique

Couplet B'

Soufle du vent
Musème 7

4 |
4 |
03:46
i
Pédale de ré

Couplet C'

Musème 3

4 |
4 |
04:12
i° v° iii II i° v° iii II i° v° iii II i° v° iii II i VII
Ré locrien

Refrain 2

Musème 4

4 |
4 |
04:42
i VII VI i VII VI i VII VI i VII VI
do éolien

Coda, 1^{ère} section

Musème 4

Musème 5

4 |
4 |
05:12 05:26
i VII iv i VII iv i vm VI VII i vm VI VII i vm VI VII i vm VI
ré éolien

Coda, 2^e section

Rall. Musème 8
Souffle du vent

4 | 2 | 4 | accord (clusters) avec écho
4 | —4 | —4 |
06:00 06:20
Pédale de ré

Grille analytique de « Her Ghost in the Fog »				
Section et minutage	Paroles	Traduction ¹³⁴	Paramètres musicologiques (abstrait)	Paramètres narratologiques et paramètres concrets
Introduction (00:00-00:34)	_____	_____	- Bruit du souffle du vent - 1 ^{ère} progression (médiatique) débutant sur un accord de <i>do</i> mineur et ensuite sur un accord de <i>ré</i> mineur - Musème 1 - Musème 1, var. 1	Musème 1 et progression médiatique confèrent une impression d'étrangeté à la chanson
Couplet A (00:34-01:05)	« The Moon, she hangs like a cruel portrait Soft winds whisper the bidding of trees As this tragedy starts with a shattered glass heart And the Nightmare trampling of dreams But oh, no tears please Fear and pain may accompany Death But it is desire that shepherds its certainty As We shall see... »	« La lune flotte tel un cruel portrait Et les doux vents chuchotent l'invitation des arbres Alors que ce drame s'ouvre sur un chœur de verre brisé Et sur le Cauchemar de Minuit ¹³⁵ , le briseur de rêve. Mais continuons, ne pleure pas s'il te plaît. La peur et la douleur accompagnent peut-être la Mort Mais il est certain que c'est le désir qui nous y conduit Comme nous allons le voir »	- 1 ^{ère} progression (médiatique) - 2 ^e progression harmonique en <i>ré</i> éolien (i VII VI [i]) - Musème 1 - Musème 4 (amorce)	<u>Temps</u> : - 1 ^{ère} séquence événementielle (mise en contexte de l'histoire) - Semble se dérouler en temps réel, mais demeure extérieure à la diégèse <u>Mode</u> : - Discours direct - Emploi d'un langage poétique, évoque un conte - Focalisation omnisciente <u>Voix</u> : - Présence d'un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique - Timbre expressif, voix déclamée (évoque le timbre de voix d'un conteur) - Voix modifiée (<i>harmonizer</i>) - Présence d'une métalepse

¹³⁴ Étant donné le niveau de langage très poétique de cette chanson, j'ai ajouté une traduction qui provient du site suivant <http://www.lacoccinelle.net/248665.html>.

¹³⁵ Le terme Nightmare est une contraction de Midnight et de Nightmare.

				puisque le conteur s'adresse directement aux auditeurs
Couplet B (01:05-01:31)	<p>She was divinity's creature That kissed the cold mirrors</p> <p>A Queen of Snows Far beyond compare Lips attuned to symmetry Sought Her everywhere Dark liqosured eyes</p> <p>An Arabian nightmare...</p>	<p>C'était une créature divine Dont les baisers se reflétaient dans de froids miroirs</p> <p>Une Reine de Neiges À la beauté sans pareil Des lèvres symétriques La cherchaient partout Elle, avec ses sombres yeux liquoreux</p> <p>Un cauchemar d'Arabie...</p>	<p>- 3^e progression harmonique sur <i>ré</i> locrien (i^o v^o iii II [i^o])</p> <p>- Musème 2</p>	<p>Musème 2 : connote le suspense, grâce aux intervalles discordants employés</p> <p><u>Temps</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Récit ultérieur - Rythme de la narration semble en suspend (description) - Ce segment demeure extérieur à la diégèse <p><u>Mode</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Discours intérieur, 1^{er} personne du singulier - Focalisation interne <p><u>Voix</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Intervention du protagoniste qui est un narrateur intradiégétique- homodiégétique - Timbre <i>growl</i>, plusieurs inflexions vocales
Couplet C (01:31-02:01)	<p>She shone on watercolours Of my pondlife as pearl</p> <p>Until those who couldn't have Her Cut Her free of this World That fateful Eve when...</p> <p>The trees stank of sunset and camphor Their lanterns chased phantoms and threw An inquisitive glance, like the shadows they cast On my love picking rue by the light of the moon</p>	<p>Elle brillait telle une perle Sur les aquarelles de ma misérable existence</p> <p>Jusqu'au jour où ceux qui ne pouvaient la posséder La délivrèrent de ce monde Ce soir fatidique</p> <p>Alors que les arbres puaien le crépuscule et le camphre Leurs lanternes pourchassaient des fantômes</p> <p>Et ils lançaient des regards inquisiteurs, pareils à l'ombre qu'ils jetèrent Sur ma bien-aimée qui cueillait</p>	<p>- 3^e progression harmonique en <i>ré</i> locrien</p> <p>- Musème 3</p>	<p>Musème 3 : accroît l'étrangeté et la noirceur du récit, en raison du mode locrien</p> <p><u>Temps</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 2^e séquence événementielle (description des événements entourant le meurtre) - Entrée dans la diégèse - Récit ultérieur - Entrée dans l'analepse principale - Rythme de la narration s'accélère <p><u>Mode</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Discours intérieur dans la

		des rues ¹³⁶ au clair de lune		première section pour devenir narrativisé - Focalisation interne vers omnisciente <u>Voix</u> : - Présence du narrateur intradiégétique, mais doit être compris comme étant hétérodiégétique puisqu'il n'est pas encore présent dans l'histoire jusqu'à maintenant - Ajout de vocalises féminines
Refrain 1 (02:01-02:31)	<p>Putting reason to flight Or to death as their way They crept through woods mesmerized</p> <p>By the taffeta Ley Of Her hips that held sway Over all they surveyed Save a mist on the rise (A deadly blessing to hide)</p> <p>Her ghost in the fog</p> <p>They raped and left... (Five men of God)</p> <p>...Her ghost in the fog</p>	<p>Abandonnant leur raison Ou la tuant à leur manière Ils se faufilaient à travers les bois Envoûtés</p> <p>Par ses hanches drapées de taffetas Qui subjuguèrent tous ceux qui la contemplaient Excepté une brume montante (une bénédiction mortelle à dissimuler) Son spectre dans le brouillard</p> <p>Ils souillèrent et laissèrent (cinq hommes de Dieu) ...Son spectre dans le brouillard</p>	<p>- 2^e progression harmonique en <i>ré</i> éolien - Musème 4</p>	<p>Musème 4 : confère de la tristesse à cette section en raison de son aspect consonant <u>Temps</u> : - Rythme de la narration assez rapide <u>Mode</u> : - Même chose que précédemment <u>Voix</u> : - Même chose que précédemment - Vocalise de la chanteuse</p>

¹³⁶ La rue est une fleur jaune dégageant une odeur très forte

<p>Pont, 1^{ère} section (02:31-03:01)</p>	<p>Dawn discovered Her there Beneath the Cedar's stare Silk dress torn, Her raven hair Flown to gown Her beauty bared Was starred with frost, I knew Her lost</p> <p>I wept 'til tears crept back to prayer</p> <p>She'd sworn Me vows in fragrant blood : « Never to part Lest jealous Heaven stole our hearts »</p> <p>Then this I screamed : « Come back to Me for I was born in love with thee So why should fate stand inbetween? »</p>	<p>C'est ici que l'aurore la dévoila Sous le regard du Cèdre Sa robe de soie était déchirée Et ses cheveux corbeau la recouvraient Sa beauté dénudée était blanchie par le givre. Je la savais perdue Et pleurai jusqu'à ce que mes larmes se changent en prières</p> <p>Elle avait scellé le présent serment par son sang parfumé : « Jamais nous ne nous séparerons De peur que les Cieux jaloux ne nous volent notre cœur » Et je criai : « Reviens vers moi Je t'aime depuis ma naissance Pourquoi le destin se dresserait-il entre nous ? »</p>	<p>- 4^e progression harmonique en <i>ré</i> éolien (i vm VI VII [i]) - Musème 5</p>	<p>Musème 5 : accroît la vitesse et l'agressivité du récit grâce à l'écriture idiomatique de la guitare saturée <u>Temps</u> : - 3^e séquence événementielle (découverte du corps) - Rythme de la narration ralenti - Analepse secondaire et prolepse (rencontre de plusieurs lignes temporelles) - Récit ultérieur <u>Mode</u> : - Discours intérieur et rapporté - Focalisation interne <u>Voix</u> : - Protagoniste intradiégétique- homodiégétique qui prend place dans son propre récit - Focalisation interne - Voix parlée de femme déclamée personnifiant l'amoureuse et rapportée par le protagoniste</p>
<p>Pont, 2^e section (03:01-03:16)</p>	<p>And as I drowned Her gentle curves With dreams unsaid and final words</p> <p>I espied a gleam trodden to earth</p> <p>The Church bell tower key...</p>	<p>Tandis que mes rêves inavoués et mes dernières paroles Submergeaient sa douce silhouette</p> <p>Un objet brillant à moitié enfoui dans la terre attira mon regard La clef du clocher de l'église</p>	<p>- Pédale de 1^{er} degré en <i>sol</i>/ phrygien - Musème 6</p>	<p>Musème 6 : accroît la vitesse et l'agressivité (écriture idiomatique) <u>Temps</u> : - Rythme de narration ralenti encore davantage - Retour à l'analepse principale - Récit ultérieur <u>Mode</u> : - Même chose que précédemment <u>Voix</u> : - Même chose que</p>

				précédemment
Couplet A' (03:16-03:46)	The village mourned her by the by For She'd been a witch Their Men had longed to try And I broke under Christ seeking guilty signs My tortured soul on ice	Le village la pleurait Car elle avait été une sorcière Que les hommes avaient ardemment désirée Je me suis effondré devant le Christ à la recherche de signes de culpabilité Laisant de côté mon âme tourmentée	- Retour de la 1 ^{ère} progression (médiatique) débutant sur un accord de <i>ré</i> mineur - Musème 1, var. 1	Musème 1 : connote noirceur et étrangeté <u>Temps</u> : - 4 ^e séquence événementielle (la vengeance) - Accélération du rythme de la narration <u>Mode</u> : - Discours narrativisé 1 ^{ère} section et focalisation externe - Discours intérieur 2 ^e intérieur et focalisation interne <u>Voix</u> : - Protagoniste devient un narrateur extradiégétique- hétérodiégétique pour redevenir intradiegétique-homodiégétique
Couplet B' (03:46-04:12)	A Queen of snow Far beyond compare Lips attuned to symmetry Sought Her everywhere Trappistine eyes An Arabian nightmare...	Une Reine des Neiges À la beauté sans pareil Des lèvres symétriques Là cherchaient partout Elle, avec ses yeux trappistines ¹³⁷ Un cauchemar d'Arabie...	- Pédale de 1 ^{er} degré en <i>do</i> mineur - Motif 5 - Musème 7	Musème 7 : Motif mélodique lent de la ligne de basse connote le suspense -Bruit du souffle du vent <u>Temps</u> : - Rythme de la narration en suspend <u>Mode</u> : - Discours intérieur - Focalisation interne <u>Voix</u> : - Protagoniste intradiégétique- homodiégétique - Beaucoup d'inflexions vocales et très grande expressivité, ce qui permet de mettre l'accent sur les

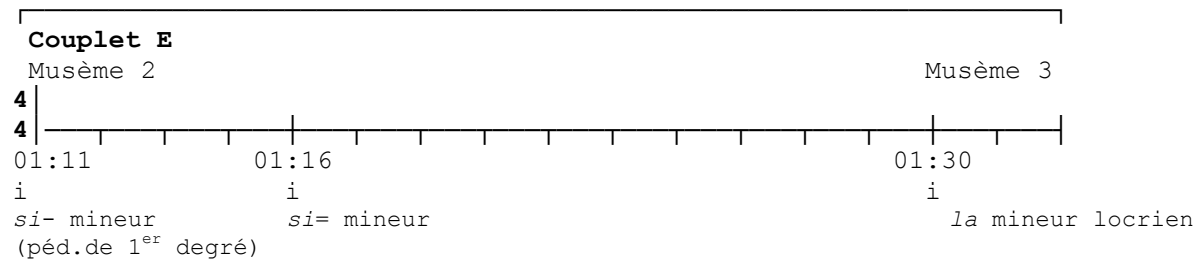
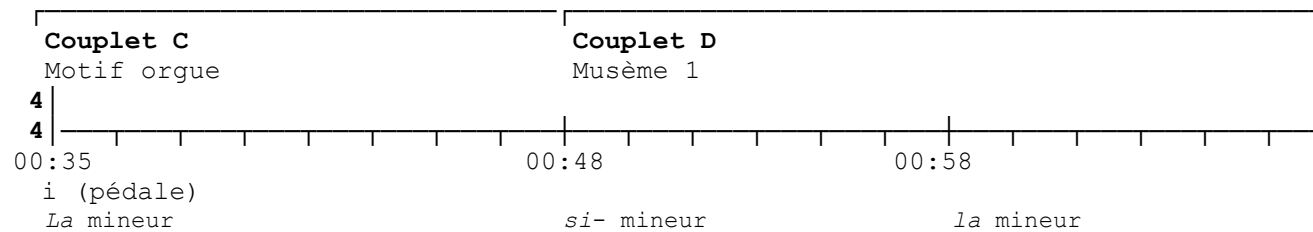
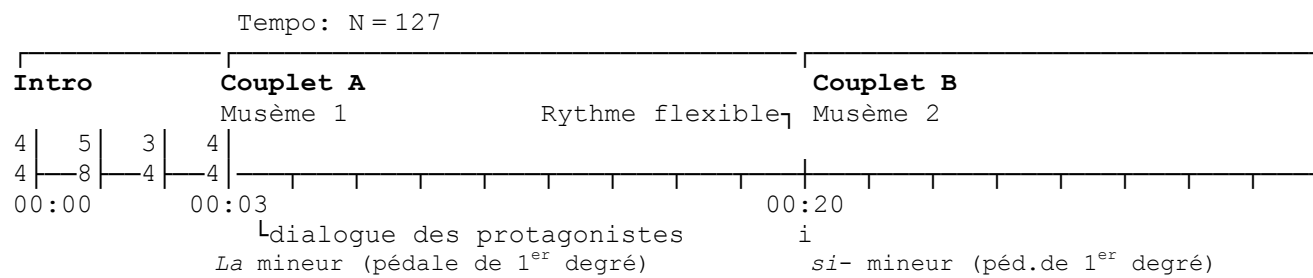
¹³⁷ La trappistine est une liqueur fabriquée par les moines trappistes.

				émotions intenses que revit le protagoniste lorsqu'il évoque le meurtre
Couplet C' (04:12-04:43)	<p>She was Ersulie possessed Of a milky white skin My porcelain Yin A graceful Angel of Sin And so for Her...</p> <p>The breeze stank of sunset and camphor My lantern chased Her phantom and blew Their Chapel ablaze and all locked in to a pain Best reserved for judgement that their bible construed...</p>	<p>Elle était mon Erzulie¹³⁸ À la peau laiteuse Mon Yin de porcelaine Un Ange Pécheur plein de grâce Ainsi, pour elle...</p> <p>La brise puait le crépuscule et le camphre Ma lanterne recherchait son fantôme Je mis le feu à leur Chapelle où je les enfermai tous Les abandonnant au jugement prévu par leur bible...</p>	<p>- 3^e progression harmonique en <i>ré</i> locrien avec emprunt au mode phrygien - Musème 3</p>	<p>Musème 3 : confère noirceur et étrangeté en raison de l'utilisation du locrien <u>Temps</u> : - Rythme de la narration en suspend dans la première section ensuite très rapide dans la deuxième section <u>Mode</u> : - Discours intérieur - Focalisation interne <u>Voix</u> : - Narrateur intradiégétique- homodiégétique</p>
Refrain 2 (04:43-05:54)	<p>Putting reason to flight Or to flame unashamed</p> <p>I swept form cries Mesmerized By the taffeta Ley Or Her hips that held sway Over all those at bay</p> <p>Save a mist on the rise A final blessing to hide</p> <p>Her ghost in the fog And I embraced Where lovers rot... Her ghost in the fog Her ghost in the fog</p>	<p>Abandonnant ma raison Ou là, cédant à l'impudente flamme Je m'écroulai, en larmes Envoûté Par ses hanches drapées de taffetas Qui subjuguèrent tous ceux qu'elle tenait en respect Excepté une brume montante Une ultime bénédiction à dissimuler Son spectre dans le brouillard Et là où croupissent les amoureux J'enlaçai Son spectre dans le brouillard Son spectre dans le brouillard</p>	<p>- 2^e progression harmonique en <i>do</i> éolien (en remplacement de la tonalité de <i>ré</i> employé précédemment) - Musème 4</p>	<p>Musème 4 : connote nostalgie et tristesse grâce à l'aspect consonant de cette section <u>Temps</u> : - Rythme de la narration rapide <u>Mode</u> : - Même chose que précédemment <u>Voix</u> : - Même chose que précédemment</p>

¹³⁸ Dans la mythologie vaudou, Erzulie est la déesse de l'amour.

Coda, 1 ^{ère} section (05:54-06:00)	_____		- 3e progression harmonique - Musème 4, 5	- La réexposition des riffs permet de faire un retour sur les principaux événements de l'histoire
Coda, 2 ^e section (06:00-06:20)	_____		- Pédale de <i>ré</i> - Musème 8	- Musème 8 : confère noirceur et étrangeté grâce à la présence de notes étrangère à la tonalité - Accord (clusters) avec écho

Schéma segmental de « When the Joyful Dead are Dancing »



<p>Ritournelle 1 Musème 3</p> <p>4 4 </p> <p>01:36</p> <p>i v°+ i VI i VI i i</p> <p>la mineur locrien 1^{ère} progression harmonique</p>	<p>Pont 1 Musème 3, variation 1</p> <p>02:03</p> <p>i Lcommentaire des morts-vivants la phrygien (péd.de 1^{er} degré)</p>
---	---

<p>Musème 3, variation 2</p> <p>4 4 </p> <p>02:32</p> <p>i</p> <p>si- mineur (péd.de 1^{er} degré)</p>	<p>Ritournelle 2 Musème 4</p> <p>02:36</p> <p>i i II i II i II i II</p> <p>2^e progression harmonique, ambiguité tonale entre la phrygien et la mineur (péd.de 1^{er} degré)</p>
---	---

<p>Couplet E' Musème 4</p> <p>4 4 </p> <p>02:59</p> <p>i II i II i II i II i</p>	<p>Ritournelle 3 Musème 4</p> <p>03:13</p> <p>II i II i II i II i II i II i</p>
--	--

┌ tempo N = 100

Pont 2
 ┌ Commentaire de la communauté
 Riff violon

4 | 5 | 4 |

4 | 4 | 4 |

03:52

II i II i II i II i II i i i vii VI i⁶₄ i vii VI i vii i vii

3^e progression en *la* phrygien

Transition (non-mesurée)

4 |

4 |

04:25 04:39

i

La phrygien (péd. de 1^{er} degré)

« Until Yet a Few More Death Do us Apart »

Tempo: N = 60

Pont 3 (Épilogue)

2 |

4 |

00:00 00:32

┌ vocalise voix féminine

imM⁷ ii^{o7} iv^{o7} iv^{o7} imM- ii = iv^{o7} iv^{o7} imM⁷ ii^{o7} iv^{o7}

└ pédale sensible

La mineur

4^e progression harmonique en *la* mineur

Musème 5
 Blast beat lent
 Voix déclamée

2
 4

00:44 01:05

imM^- imM^7 ii^{o7} iv^{o7} iv^{o7} imM^7 $ii^=$ iv^{o7} iv^{o7}

pédale
 Sensible

pédale
 sensible

Coda

Musème 5 entrecoupé d'accords dissonants
 voix féminine scandée

2
 4

01:34

imM^7 ii^{o7} iv^{o7} imM^7

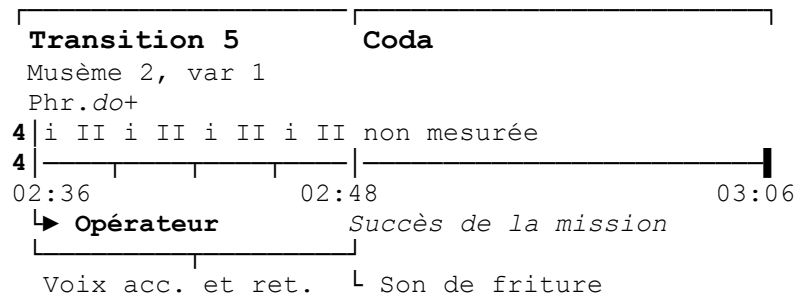
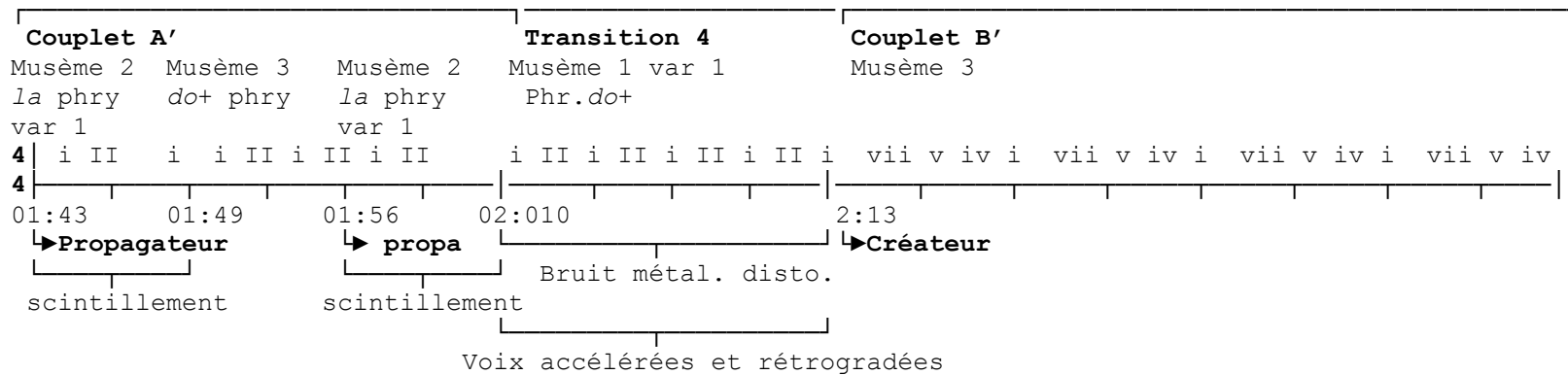
pédale de 1^{er} degré en *la* mineur

Grille analytique de « When the Joyful Dead are Dancing »			
Minutage/ sections	Paroles	Paramètres musicologiques (abstrait)	Paramètres narratologiques et concrets
Introduction (00:00-00:03)	_____	- Trois changements de métriques	- Changement de métriques rapides déstabilise l'auditeur dès le début
Couplet A (00:03-00:20)	Marry me !!! ...then I'll kill you ...and then you will kill me again with your pocket shark ...so handy on week days Zombie Lovers for life you said... ...how ironic...	- Musème 1 - <i>La</i> mineur, pédale de 1 ^{er} degré - Rythme flexible (v. 00:20)	Musème 1 : connote la frénésie, un univers éclaté en raison des petites valeurs de note le composant et de sa vitesse d'exécution <u>Temps</u> : - 1 ^{ère} séquence événementielle: préparation du mariage - Temps réel, récit simultané - Éclipse (l'auditeur est projeté au milieu d'une conversation dont il ignore le sujet) <u>Mode</u> : - Dialogue - Focalisation interne <u>Voix</u> : - Deux protagonistes qui se coupent la parole - Narrateur intradiégétique-homodiégétique - Voix de type mimétique - Voix <i>growl</i> d'homme et voix claire de femme - Débit très rapide donne l'impression que le temps du récit est rapide
Couplet B (00:20-00:35)	(Snongioj son semâ) Look, I caught you some flowers Remnants of a late meditation in the sewers Of course they're dead and withering But so are you... ...aren't we, dear?	- <i>Si</i> - mineur - Musème 2, voix masculine - pédale de 1 ^{er} degré	Musème 2 : connote la frénésie, un univers éclaté Semblable au couplet A

Couplet C (00:35-00:48)	Ceremonial aura A disgusting samba Cadavers cooking for your funeral wedding A most delicious cake is in the making	- <i>La</i> mineur - Mélodie à l'orgue	<u>Temps</u> : - Le temps s'accélère ici, il ne s'agit plus d'un dialogue en temps réel <u>Mode</u> : - Discours narrativisé
Couplet D (00:48-01:11)	Does it hurt when I write in your mind? Because I don't want to be rude I still can go to the paper store if you desire so... My skin is itching like crazy and I got a bloody poem in my veins Won't win the Pulitzer though...	- Alternance entre <i>si-</i> mineur et <i>la</i> mineur - Musème 1	- Semblable au couplet A <u>Voix</u> : - Avertissement du changement de niveau narratif
Couplet E (01:11-01:37)	It says: « The loving look in your dripping eyeballs gives me hope Of a most memorable honeymoon Maybe we could jump off the highest gallows, swinging the rope Or craft for ourselves a gory cocoon Yes !! On the way to Salem we'll build a glorious meat temple A monument to our love...so meaningful and subtle » ...don't you like it my putrid prince ?	- <i>Si-</i> mineur, <i>si=</i> mineur, <i>la</i> mode mineur locrien (pédale de 1 ^{er} degré) - Musèmes 2, 3	Musème2-3 : Connote la frénésie, un univers éclaté <u>Temps</u> : - 2 ^e séquence événementielle : lecture du poème - Temps en suspend - Prolepse <u>Mode</u> : - Discours narrativisé : présence de guillemets permet de déduire que le poème était écrit à l'avance - Focalisation interne <u>Voix</u> : - Deux mêmes personnages que précédemment - Mêmes caractéristiques vocales - Passage au niveau métadiégétique, puisque les personnages racontent une histoire à leur tour - Changement de niveau diégétique est annoncé de manière claire
Ritournelle 1 (01:37-02:03)	_____	- Musème 3 - <i>La</i> mineur locrien 1 ^{ère} séquence harmonique (i v ^o + i iv)	Même chose que précédemment

Pont 1 (02:03-02:32)	Being part of the walking dead community is far from easy Misunderstood and abused to the point of extinction When all we want is a hug...	- Musème 3, var. 1 - <i>la</i> phrygien	<u>Temps</u> : - 3 ^e séquence événementielle: commentaire des morts-vivants - Temps suspendu <u>Mode</u> : - Discours intérieur - Focalisation interne <u>Voix</u> : - Passage au niveau métadiégétique : la communauté fait un commentaire social, donc prend la parole pour raconter une autre histoire - Chœur de voix <i>growl</i> - Peut être vue comme une seule entité narrative, mais occupe une place secondaire (narrateur intradiégétique-hétérodiégétique)
Ritournelle 2 (02:32-02:59)	_____	- Musème 4 - Ambiguïté tonale entre <i>la</i> phrygien et <i>la</i> mineur (comporte à la fois le 2 ^e degré majeur et une sensible) - 2 ^e séquence harmonique (i II)	Musème 4 : Connote la frénésie et un univers éclaté
Couplet E' (02:59-03:14)	« The loving look in your dripping eyeballs gives me hope Of a most memorable honeymoon Ride a magic carpet to the Wizard of Oz Maybe we could jump off the highest gallows, swinging the rope Or craft for ourselves a gory cocoon »	- Musème 4 - Ambiguïté tonale entre <i>la</i> phrygien et <i>la</i> mineur	- Sensiblement la même chose que dans le couplet E, sauf que cette fois, c'est l'homme qui déclame le poème
Ritournelle 3 (03:14-03:52)	_____	- Musème 4 - Ambiguïté tonale entre <i>la</i> phrygien et <i>la</i> mineur - changement de métriques	
Pont 2 (03:52-04:25)	Dear Ghoulish and skeletal friends Rise up from your graves!	- Rallentissement dans le tempo	<u>Temps</u> : - Temps accéléré, les morts-vivants se

	<p>Finally, the nuptial rite is about to commence... Dress up nicely, Invoke your ancestor's spirits ; for they're also invited to this nighttime festivity Light your bone candles...hold them high and tight Macabre and steady procession...a thousand sparks in the night Walking up their way to the summit A wonderful storm is brewing for the celebration...</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La</i> phrygien - 3^e progression harmonique (i vii VI i⁶₄) - Riff au violon 	<p>préparent au mariage <u>Mode:</u> - Discours direct - Focalisation interne <u>Voix:</u> - Similaire au pont 1</p>
<p>Transition (04:25-04:39)</p>	<p>_____</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Non-mesurée - Lignes mélodiques superposées au violon - Bruit de réverbération ajouté 	
<p>Pont3, épilogue (00:00-01:34)</p>	<p>Life still resonates in us And the echoes of its memory coagulate our resolve to believe in this fading stance that is called Love The Reaper himself trembles in front of so noble a power For his branch is not even mentioned in the Book of Obstacles Our two souls shall be one from now on... Until yet a few more deaths do us part And in the absence of a proper authority to do so We hereby declare ourselves husband and wife A most morbid union bringing hope in this bleak land In dire need of tolerance and serenity</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Rallentissement dans le tempo - <i>La</i> mineur - 4^e progression harmonique (iMm⁷ ii^{o7} iv^{o7}); à ces accords est ajouté une pédale de sensible) - changement de métrique - rythme plus lourd et plus lent - Musème 5 	<p>Musème 5 : accroît l'aspect solennel et étrange grâce au rythme lent et aux notes étrangères à l'harmonie <u>Temps :</u> - 4^e séquence événementielle : mariage - Temps réel <u>Mode :</u> - Discours direct - Focalisation interne <u>Voix :</u> - Débit très lent et solennel semble se dérouler plus lentement - Voix du protagoniste masculin endosse le rôle du prêtre, voix mi-chantée, mi-déclamée - narrateur intradiégétique-homodiégétique - vocalise voix féminine désincarnée - chœur de voix growl</p>
<p>Coda (01:34-02:05)</p>	<p>Until Yet a Few more Deaths do Us Part</p>	<p>-Mêmes éléments que dans le pont 3</p>	<p>Voix féminine scandé la dernière phrase</p>



Grille analytique de « Puritania »			
Minutage/ Sections	Paroles originales anglaises	Paramètres musicologiques (abstrait)	Paramètres narratologiques et concrets
Introduction (00:00-00:22)	We do away with your kind	<ul style="list-style-type: none"> - Au tout début, présence de friture et de voix indistinctes par intermittence (comme quelqu'un qui tente d'ajuster un poste de radio) - Sons « pulsés » qui enflent et désenflent - Rythme ponctué de <i>blast beat</i> - <i>la</i> phrygien - Musème 1 et 2 	<p>Musème 1 : Accroît la puissance en raison du rythme mitraillé à la batterie</p> <p>Musème 2 : Confère une atmosphère planante en raison des accords tenus au clavier</p> <p><u>Voix</u> : Le dictateur :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Voix de type motrice, timbre hautain - Présence de friture sur la voix et d'une légère réverbération (renforce la sonorité radiophonique) - Narrateur extradiégétique-hétérodiégétique <p><u>Mode</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Discours directement destiné aux auditeurs du poste de radio et indirectement aux auditeurs de la chanson - Focalisation externe <p><u>Temps</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1^{ère} séquence événementielle : préparation - Hors de la diégèse - Récit simultané <p>Discours du dictateur accroît l'oppression</p>
	Countdown to exterminate the human race 4, 3, 2, 1		

			- Discours de l'opérateur accroît l'oppression
Transition 1 (00:22-00:34)		- Explosion rythmique, bruits métalliques distordus qui ponctuent le rythme - Musème 1, var. 1 - <i>do+</i> phrygien	- Effets sonores permettent d'imager l'explosion, confèrent une certaine puissance
Couplet A (00:34-01:09)	Let chaos entwine On defenseless soil Remove errors of man And sweep all the weakening kind	- Alternance de deux accords plaqués au clavier avec réverbération - Sons reproduisant le souffle du vent à l'arrière-plan sonore, avec réverbération - Déplacement du son vers l'avant avec déphasage, effet de scintillement sonore - Alternance entre <i>do+</i> phrygien et <i>la</i> phrygien - Alternance entre les musème 2 et 1 var. 1	<u>Voix</u> : Le propagateur : - Voix de type motrice - Effet de <i>vocoder</i> - Ajout de déphasage sur la voix - Ne laisse transparaître aucune émotion - Narrateur intradiégétique-homodiégétique <u>Mode</u> : - Discours narrativisé: Description des conséquences en cours causées par l'explosion - Focalisation externe <u>Temps</u> : - 2 ^e séquence événementielle : explosion - Récit au ralenti (temps de l'histoire est plus court que le temps du récit) Discours du propagateur et effets sonores participent à la construction de l'oppression du récit
Transition 2 (01:09-01:20)		- Bloc de quatre accords répétés - Introduction de l'orchestre avec un contrepoint frénétique et rapide en pizzicato, entrecoupé de traits plus larges, répétition en boucle - Glissando descendants en clusters à l'orchestre, modifiés électroniquement - <i>do+</i> phrygien - Musème 3	- Musème 3 contraste avec le musème 1 et 2 par son aspect léger et dansant en pizzicato. - Effets sonores et musème 3 accroissent l'oppression du récit

<p>Couplet B (01:20-01:32)</p>	<p>I am war, I am pain I am all you've ever slain I am tears in your eyes I am grief, I am lies</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Bloc de quatre accords répétés - À l'orchestre : mélodie en contrepoint en pizzicato et trait rythmique - Glissandos descendants en clusters modifiés électroniquement - <i>do+</i> phrygien - Musème 3 	<p><u>Voix</u> : Le créateur :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Voix de type motrice moyennement claire, rauque et nasillarde, laisse transparaître davantage d'émotions que les autres voix (agressivité) - Met l'accent sur certains mots à l'aide du <i>growl</i> et de ports de voix - Parle à la 1^{ère} personne du singulier en se décrivant - Narrateur intradiégétique-homodiégétique <p><u>Mode</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Discours direct - Focalisation omnisciente <p><u>Temps</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Récit au ralenti <p>Discours du propagateur participe à la construction de la puissance</p>
<p>Transition 3 (01:32-01:43)</p>		<ul style="list-style-type: none"> - Bloc de deux accords répétés - Mélodie rythmique à l'orchestre - Bruits électroniques d'explosions qui ponctuent le rythme - <i>do+</i> phrygien - Musème 1, var 2 	
<p>Couplet A' (01:43-02:01)</p>	<p>Bygone are tolerance And presence of grace Scavengers are set out To cleanse the human filth parade</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Alternance de deux accords plaqués au clavier - Mélodie rythmique à l'orchestre accompagnée de riffs brutaux à la guitare - Glissandos descendants en clusters modifiés électroniquement - Effet de scintillement sonore - Alternance entre <i>do+</i> phrygien et <i>la</i> phrygien - Alternance entre les musème 2 et 1 var. 1 	<ul style="list-style-type: none"> - Semblable au couplet A'
<p>Transition 4 (02:01-02:11)</p>		<ul style="list-style-type: none"> - Bloc de deux accords répétés - Rythme très accentué - Bruits métalliques distordus - <i>do+</i> phrygien 	<ul style="list-style-type: none"> - Voix saturées incompréhensibles (radio) rétrogradées et accélérées - Pourrait représenter la retransmission radio de la dernière intervention de l'homme pour arrêter la bombe

		- Musème 1, var. 1	- Restitué en temps réel
Couplet B' (02:13-02:36)	I am pure, I am true I am all over you I am laugh, I am smile I am the earth defiled I am the cosmic storms I am the tiny worms I am fear in the night I am bringer' of the light	- Variation de la mélodie à l'orchestre de la section B1 - Bloc de quatre accords répétés - <i>do+</i> phrygien - Musème 3	<u>Voix</u> : Le créateur : - Semblable au couplet A - Voix davantage railleuse - Davantage d'effets sur certains mots (air aspiré, port de voix, hésitation sur certains mots) - Oxymore : sa voix dit le contraire des paroles
Transition 5 (02:36-02:47)		- Mélodie rythmique à l'orchestre - Bloc de deux accords - <i>do+</i> phrygien - Musème 2, var. 1	- Voix saturées incompréhensibles (radio) rétrogradées et accélérées - Ces voix connotent une certaine angoisse et renforcent l'atmosphère oppressive du récit
Coda (02:47-03:06)	Earth successfully erased	- Bruits de friture seulement	<u>Voix</u> : L'opérateur : - La voix est encore plus proche des auditeurs, - Perception du bruit des lèvres et de la déglutition - Voix très saturée <u>Mode</u> : - Discours direct : informe de la bonne conduite de la mission - Focalisation externe <u>Temps</u> : - 3 ^e séquence narrative (état de mission) - Sortie de la diégèse, retour au temps du récit simultané