

Université de Lille
(Sciences humaines et sociales)
Centre d'Etude des Arts Contemporains

Fragmentations esthétiques dans le *heavy*
metal : temporalité et virtuosité

Vincent GUERIN

Mémoire de Master 1
Discipline : Musicologie
Directeur de recherche :
M. Vincent TIFFON, Professeur des Universités

Juin 2017

Université de Lille
(Sciences humaines et sociales)
Centre d'Etude des Arts Contemporains

Fragmentations esthétiques dans le *heavy*
metal : temporalité et virtuosité

Vincent GUERIN

Mémoire de Master 1
Discipline : Musicologie
Directeur de recherche :
M. Vincent TIFFON, Professeur des Universités

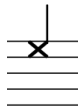
Juin 2017

Mes remerciements les plus sincères à M. Vincent Tiffon pour ses conseils et sa disponibilité. Je remercie également Cécile Ropital pour sa patience et son soutien ainsi que M. Alexis Mombelet et Olivier Dupont pour leur aide.

« L'un des aspects frappants des *metal studies* est que la plupart de ses chercheurs sont engagés dans le *metal* au moins comme fans, et souvent davantage que cela [...]. Le danger est que les *metal studies* pourraient simplement devenir une méthode sophistiquée de légitimation du *metal*. [...] L'étude du *metal* ne devrait jamais être simplement un moyen de le défendre et de le justifier. »¹

¹ « One of the striking aspects of metal studies is that most of its scholars are engaged in metal at least as fans, and often as more than that [...]. The danger is that metal studies could simply become a sophisticated method of legitimating metal. [...] The study of metal should never become simply a way to defend and justify metal. » KAHN-HARRIS Keith, « Metal Studies : Intellectual Fragmentation or Organic Intellectualism? » *Journal for cultural Research*, Vol. 15, n° 3 (July 2011), p. 251-253.

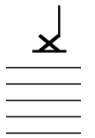
Nomenclature des transcription de batterie :



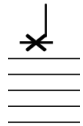
Cymbales Charleston fermées



Cymbales Charleston ouvertes



Cymbale Crash 1



Cymbale Crash 2



Grosse caisse



Caisse claire



Tom basse

Nomenclature des transcription de guitare :

P.M. : palm muted

T. : tapping

Introduction

Depuis sa création, le style *heavy metal*^{2*} a engendré une kyrielle de sous-genres qui possèdent par définition des particularités intrinsèques. Le terme *metal*, dérivé de l'appellation *heavy metal*, est utilisé de façon générique pour désigner une multitude de genres musicaux. Les singularités inhérentes à ses sous-genres découlent des différentes façons de traiter certains paramètres sonores qui caractérisent ces courants. Ces paramètres peuvent être liés, par exemple, à des singularités vocales, des qualités timbriques atypiques, la prédominance de certains tempos, l'utilisation d'instruments inhabituels, une approche rythmique caractéristique, une virtuosité grandiloquente, une fusion insolite avec d'autres styles musicaux, etc. Au fil des décennies, les différentes catégories de *metal* se sont entremêlées dans les ramifications prolifiques (et même parfois prolixes) de méandres stylistiques dont les nuances et les frontières peuvent paraître bien minces pour un néophyte mais qui, malgré tout, correspondent à un réel essor et un renouvellement incessant de cette musique, comme le soulignent les sociologues Gêrôme Guibert et Fabien Hein :

« Qu'entend-on par "*metal*" ? Le terme désigne aujourd'hui une multitude de genres et de sous-genres musicaux dont les racines plongent à la fin des années 1960. [...] On compte aujourd'hui plus de soixante-dix genres et sous-genres affiliés à cette vaste famille musicale. Sans compter que cette appartenance ne relève, en outre, jamais exclusivement du seul registre musical. [...] Ce qui rend toute définition du *metal* particulièrement complexe, sinon impossible. »³

Ainsi, le *metal* serait pluriel ou polymorphe, objet en perpétuelle mutation ou nébuleuse aux ramifications disparates, assemblage hétéroclite ou scène protéiforme. Quelle que soit son appellation, la prodigalité de ses sous-genres est *a priori* un symptôme du renouvellement permanent des codes esthétiques du *metal*. Cette recherche tente d'observer les archétypes du genre *metal* en focalisant l'analyse sur la profusion des sous-genres et leur rapport à la virtuosité et au rythme.

² Tous les termes suivis d'un astérisque sont définis dans le lexique situé en fin de mémoire, p. 59.

³ GUIBERT Gêrôme et HEIN Fabien, « Présentation », *Volume !* n°5-2, Angers, Editions Mélanie Sêteun, 2007, p. 6.

I. Methodologie

A. Contexte

Avec ses groupes célèbres ou *underground**, *mainstream** ou expérimentaux, la scène *metal*, riche d'une multitude d'artistes et d'amateurs, est très prolifique. Si elle est davantage développée dans les pays industrialisés d'Amérique du Nord et d'Europe, publics et groupes se développent néanmoins sur tous les continents. A titre d'exemple, nous pourrions citer quelques pays dans lesquels le célèbre groupe Iron Maiden s'est produit en concert : Brésil, Argentine, Paraguay, Mexique, Chili, Salvador, Costa Rica, Japon, Chine, Nouvelle Zélande, Australie, Afrique du Sud, etc). Nous pourrions également évoquer le millier de groupes issus de la scène indonésienne⁴, le reportage de la chaîne de télévision Canal+ sur les métalleux* de Bagdad⁵, ou encore l'article du sociologue G r me Guibert sur la scène de Casablanca.⁶

En terme de vente de disques, les groupes les plus rentables sont aussi, musicalement parlant, dans leur grande majorité, les moins radicaux et/ou les moins novateurs : Led Zeppelin (300 millions), ACDC, Metallica (200 millions), Aerosmith, Deep Purple, Guns n' Roses, Iron Maiden, Scorpions (100 millions), Alice Cooper, Black Sabbath, Def Leppard, Mötley Cr e (50 millions).

Du point de vue instrumental, un groupe de *metal* est le plus souvent constitué d'un quatuor : deux guitares, une basse et une batterie. Les parties vocales sont généralement interprétées par un des guitaristes (ou plus rarement le bassiste) ou par un cinquième membre. Il arrive également qu'il n'y ait qu'une seule guitare ou qu'un clavier s'adjoigne au groupe.

Du point de vue sonore, la caractéristique première du *metal* est l'effet de distorsion sur le son de guitare. « Chaque fois que ce son est musicalement dominant, la chanson appartient sans nul doute au *metal* ou au *hard rock* ; est donc exclue du genre toute exécution où il serait manquant. »⁷

Historiquement, ce genre est n  à la fin des années soixante. Près de cinquante ans plus tard, cette progéniture dissidente du *rock* se porte bien et s'est déclinée en une très grande variété de sous-genres.

« Le terme lui-même montre que son contenu a au moins changé depuis sa création, quand il s'appelait "*heavy metal*" et qu'il était possible de conclure que le "*heavy metal*"  tait un genre. Aujourd'hui, cette époque est révolue et le terme "*metal*" se réfère, au plus, à un "super-genre"

⁴ Chiffre issu d'un recensement du site *Encyclopaedia Metallum* disponible via <https://www.metal-archives.com> [consulté le 30/05/2017].

⁵ Reportage disponible via <https://www.youtube.com/watch?v=49FFuAA0S08> [consulté le 30/05/2017].

⁶ GUIBERT G r me, HAMMA Amine, « De l'Internationale-metal au conflit soci tal local : la scène de Casablanca », *Volume !*, 5 - 2, 2006, p. 153 - 178.

⁷ « Anytime this sound is musically dominant, the song is arguably either metal or hard rock; any performance that lacks it cannot be included in the genre. » WALSER, Robert, *Running with the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, Co. Music /Culture, 1993, 2^{ed}.rev., 2014. p. 41.

comprenant toutes sortes de styles musicaux et de genres hybrides qui se ressemblent peu musicalement ou dans leurs contextes culturels et sociaux, mais qui ont un lien avec ce qu'on appelait le “*metal*” dans le passé [...]. Pour le présenter de manière postmoderne, il n'existe pas de “définition essentielle” du “*metal*” qui pourrait servir de base à l'étude de cet objet ou porter les “*metal studies*”. »⁸

Si le jazz est devenu très tôt un objet d'étude pour des anthropologues, ethnomusicologues et musicologues, le *metal* a longtemps été ignoré. Cependant, les travaux cités ci-dessous témoignent que la culture *metal* devient peu à peu un objet d'analyse scientifique et universitaire.

B. Etat de l'Art

Le *metal* est un genre de musique encore peu étudié scientifiquement. Alors que les médias traditionnels ne lui offrent que peu de visibilité, les journalistes furent à l'avant garde des publications d'ouvrages spécifiquement dédiés au genre. C'est dans le domaine de la sociologie que se sont propagées les premières recherches scientifiques, essentiellement aux Etats-Unis. Les *metal studies* sont en effet beaucoup plus nombreuses outre-atlantique, comme le souligne le sociologue français Fabien Hein, regrettant par ailleurs que les particularités du genre soient souvent englobées dans des courants stylistiques plus larges.

« La place accordée par la littérature scientifique de langue française à l'objet *metal* se réduit à une portion congrue. Rarement traité en tant qu'objet singulier, il est plus fréquent de le voir mobilisé dans la perspective plus globale du champ *rock* qui est lui-même aujourd'hui englobé sous la dénomination “musique actuelle” ou “musique amplifiée”. »⁹

C'est la sociologue américaine Deena Weinstein qui publie en 1991 le premier ouvrage entièrement dédié aux *heavy metal*¹⁰. Elle y développe une sociologie de la culture *heavy metal* dégagée des présupposés normatifs du modèle culturel classique et académique. Mais le travail d'observation est cantonné à un faible nombre de célébrités de la scène *metal* et à un public analysé sous l'angle déterministe de la position de classe.

Le travail de l'ethnomusicologue canadien Harris M. Berger tente d'établir la relation entre une expression culturelle et son contexte social en même temps qu'il tente de comprendre le sens qu'attribuent les musiciens à leurs pratiques musicales. La particularité de son travail tient à la fois au contexte régional dans lequel il a lieu ainsi qu'au programme comparatif qu'il développe, s'inscrivant ainsi davantage dans un champ anthropologique

⁸ « The term itself shows that its content has at least changed since its inception, when it was called “heavy metal” and there was a case that could be made that “heavy metal” was a genre. Today, those times are long gone and the term “metal” refers, at most, to a “super-genre” comprehending all sorts of musical styles and hybrid genres which bear little resemblance to each other musically or in their cultural and social contexts, yet bear some connection with what has been called “metal” in the past; [...]. To put it in a postmodern way, there is no “essential definition” of “metal” that could serve as a basis for investigating the object or scope of “metal studies”. » WEINSTEIN Deena, « How Is Metal Studies Possible? », *Journal for cultural Research*, Vol. 15, n° 3, Juillet 2011, p. 244.

⁹ HEIN, Fabien, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal...Histoire, Cultures et pratiquants*, Clermont-Ferrand, Paris, Mélanie Sèteun/IRMA, Coll. Musique et société, 2003, p. 19.

¹⁰ WEINSTEIN Deena, *Heavy Metal : The Music and Its Culture*, Da Capo, 1991.

plutôt que musicologique.

Running with the Devil, Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music de Robert Walser¹¹ reste à ce jour l'écrit musicologique de référence. Le fait que cet ouvrage fût le premier émanant d'un musicologue¹² lui confère une crédibilité scientifique et l'inscrit comme une référence historique des *metal studies*. Cette approche savante de la musique et de la culture *heavy metal* a été encensée par les journalistes¹³, la fin des années quatre-vingts étant probablement un point culminant pour le *heavy metal* en terme d'accessibilité, d'influence et de succès populaire. Les premier et deuxième chapitres lui permettent d'engager des critiques au sujet des différentes approches musicologiques, anthropologiques et sociologiques à l'égard des musiques populaires et l'auteur y retrace les origines du *metal* en les restituant dans leur contexte socio-historique. Walser s'attaque aux évaluations antérieures du *heavy metal*. Il développe un regard critique à l'égard de certains travaux, comme ceux de la sociologue Deena Weinstein par exemple. Dans la troisième partie, l'auteur analyse un corpus d'oeuvres en s'appuyant sur des partitions. Au sein d'un modèle d'inspiration structuraliste, Walser examine les rapports de classe et de sexe qui sont à l'œuvre dans les paroles des chansons et effectue des parallèles entre musique classique et musique *metal* sur le plan harmonique et mélodique, démontrant ainsi la virtuosité de guitaristes¹⁴ tels que Randy Rhoads ou Eddy Van Halen. Le sous-titre « *Power, Gender, and Madness* » fait référence respectivement aux troisième, quatrième et cinquième chapitres. « *Power* » (puissance) évoque un identifiant central de la qualité sonore intrinsèque du *heavy metal*, à savoir la recherche d'une forme d'agressivité auditive. « *Gender* » (genre) traite des différences de genre¹⁵ dans le *heavy metal* : misogynie, androgynie, ouverture aux femmes... Enfin, « *Madness* » fait référence au dernier chapitre qui traite des thèmes de la folie et de l'occultisme en réponse aux critiques moralistes à l'encontre du *heavy metal*. Écrit au début des années quatre-vingt-dix, il ne couvre que les vingt cinq premières années de l'histoire de cette musique. De surcroit, Walser s'intéresse essentiellement aux stars du *metal*, notamment à quelques un de ces plus illustres *guitar heroes**. Étonnamment, les publications de musicologues américains sont rares. En 2011, le sociologue américain Keith Kahn-Harris déplorait la carence de la littérature musicologique sur le sujet, soulignant également que la

¹¹ WALSER, Robert, *Running with the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, Co. Music /Culture, 1993, 2^eed.rev., 2014.

¹² Robert Walser est un musicologue américain lié au mouvement de la « New Musicology » et spécialiste du jazz et de la musique populaire en général. Il a notamment contribué à la rédaction de vingt huit articles dans le dictionnaire anglo-saxon de référence *The New Grove*, dont l'article principal, consacré à la musique populaire d'Amérique du Nord et a publié de nombreux ouvrages sur la musique populaire, dont *Keeping Time: Readings in Jazz History*. Walser est actuellement professeur à l'université du Minnesota et directeur du centre d'études musicales populaires de Case Western Reserve University. Sources : traduit de la 4e de couverture de WALSER, Robert, *Running with the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, Co. Music /Culture, 1993, 2^eed.rev., 2014 et [https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Walser_\(musicologue\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Walser_(musicologue)).

¹³ Voir la quatrième de couverture sur laquelle les commentaires dithyrambiques se succèdent.

¹⁴ Cette section de l'ouvrage sera davantage discutée dans la partie III du mémoire.

¹⁵ Il s'agit des genres féminins et masculins et non des genres musicaux.

référence la plus notoire – en l’occurrence, l’ouvrage de Walser — soit aujourd’hui datée.

« [...] ce qui est sans aucun doute la faiblesse la plus critique dans les études sur le *metal* telle qu'elle se présente : la relative pénurie d'analyses musicologiques détaillées sur le *metal*. Il y a eu très peu de *metal studies* qui se rapprochent du niveau de détails musicologiques du travail déjà daté de Robert Walser (1993). »¹⁶

Le sociologue met ainsi en évidence le fait qu’il s’agisse désormais d’une étude « historique » puisque la scène *metal* s’est déplacée et diversifiée dans les décennies suivantes.

En France, aucun ouvrage musicologique n’a été édité à ce jour. Sur les cinquante articles consacrés au *metal* qui ont été publiés dans la revue *Volume !*, seuls deux appartiennent au champ musicologique, les autres émanant pour la plupart du champ sociologique. Une vingtaine d’articles ont certes été publiés dans des revues spécialisées ou des ouvrages collectifs, mais en quantité trop restreinte pour représenter un réel foisonnement. On compte par ailleurs un nombre similaire de travaux universitaires produits par des étudiants de Master depuis la seconde moitié des années deux-mille. Mathieu Metzger et David Moussion furent les deux pionniers hexagonaux à faire ce type de recherches. En 2003, le premier s’attacha à analyser l’esthétique et les techniques de composition du groupe Meshuggah¹⁷ et l’année suivante, le second décrit l’aspect protéiforme et extrême du genre *metal*¹⁸. L’analyse de Metzger portant sur l’aspect rythmique des compositions du groupe Meshuggah et l’article de l’américain Jonathan Pieslak intitulé *Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah*¹⁹ entrent en résonance directe avec le travail ici présenté²⁰. La littérature scientifique française la plus prolifique vient encore une fois des sociologues. Fabien Hein, Nicolas Walzer, G r me Guibert et Alexis Mombelet ont accompli un travail important en publiant ouvrages et articles au sujet des catégorisations des sous-genres du *metal*, des musiciens, des scènes et réseaux, de son histoire, des pratiques musicales, des médias, de l’industrie du disque, de la typologie du public, des données bibliographiques autour des *metal studies*, etc. Les recherches concernant l’imagerie, les thématiques littéraires et l’aspect symbolique émanent davantage des chercheurs en lettres, en philosophie et en esthétique de l’Art. Enfin, on peut saluer le considérable travail historique de Christophe Pirenne qui consacre plusieurs chapitres à la quasi totalité des multiples catégories affiliées à

¹⁶ « [...] what is undoubtedly the most critical weakness in metal studies as it stands: the relative paucity of detailed musicological analyses on metal. There have been very few studies of metal that have anywhere near the same level of musicological detail as appears in Robert Walser’s now quite dated work (1993). » KAHN-HARRIS Keith, « Metal Studies: Intellectual Fragmentation or Organic Intellectualism? » *Journal for cultural Research*, Vol. 15, n  3, Juillet 2011, p. 251-253.

¹⁷ METZGER Matthieu, *Meshuggah : une formation de Métal atypique. Esthétique et technique de composition*, Mémoire de musicologie, sous la direction de B. Aubigny, Université de Poitiers, 2003.

¹⁸ MOUSSION David, *Le Metal, étude d’un genre ambigu, extrême, et protéiforme*, Mémoire de DEA de musicologie, sous la direction de M. J.-P. Olive, Université Paris 8 Saint-Denis, 2004.

¹⁹ PIESLAK Jonathan, « Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah », *Music Theory Spectrum*, Vol. 29, No. 2, 2007, Society for Music Theory, p. 219-245.

²⁰ Voir la partie III de ce mémoire, p. 39 - 40.

l'univers *metal* dans son ouvrage *Une histoire musicale du rock*²¹. Cependant, très fourni et relativement exhaustif, le travail est foncièrement d'ordre historique et, si des efforts notables en terme d'approche musicologique donnent un certain nombre d'éléments musicaux concrets qui permettent de catégoriser les différents sous-genres, l'ouvrage reste essentiellement d'ordre historique.

La littérature scientifique concernant le *metal* est donc loin d'être inexistante. Si elle n'est pas réellement abondante, on peut cependant observer, depuis les années deux-mille, un début de prise en considération de ce phénomène en tant qu'objet digne d'intérêt, majoritairement de la part de des sociologues.

C. Problématique

« Le *heavy metal*, comme quasiment toutes les pratiques culturelles, est continuellement en mouvement, sous l'effet de ses contradictions constitutives. »²² Selon la sociologue Deena Weinstein, il serait l'illustration d'un mouvement pluriel aux racines nourries d'influences externes et dont la subsistance se manifeste par une capacité à complexifier le discours en générant de l'intérieur de nouveaux codes.

« Elle choisit de le considérer sous l'angle du concept lévi-straussien de bricolage, en tant qu'assemblage d'éléments culturels divers dans lequel se reconnaissent des fans aux attitudes différentes. Le *heavy*, cette "bête qui refuse de mourir", constitue bel et bien un genre, un système esthétique axiomatique qui génère ses propres conventions, et qui a fait preuve d'une complexité structurale croissante avec l'avènement de la "nouvelle vague de *metal* britannique" de 1979 à 1981, puis [...] le thrash* [...] où le rythme prévaut. »²³

A l'époque de la parution de l'ouvrage de Weinstein²⁴ (1991), ce constat pouvait déjà sembler discutable dans la mesure où la naissance du *thrash* résultait directement de la rencontre du *heavy metal* avec une influence extérieure, en l'occurrence le mouvement *punk*²⁵. Aujourd'hui, en raison des multiples hybridations que le *metal* a assimilé au cours des années quatre-vingt-dix²⁶, il devient *de facto* caduc. En outre, cette logique n'est pas propre au *metal* et pourrait s'appliquer à l'ensemble des musiques dites actuelles. « Le rock est un modèle de dissidence. Il permet la réinvention constante des codes qui le définissent par ailleurs, parce que sa force

²¹ PIRENNE Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.

²² « Heavy Metal, like virtually all cultural practices, is continually in flux, driven by its own constitutive contradictions. » WALSER Robert, *op. cit.* p. 135.

²³ GRASSY Elsa, notes de lecture de WEINSTEIN Deena, *Heavy Metal : The Music and Its Culture*, Da Capo, 2000, in *Volume !* n° 5-2, p. 187-190.

²⁴ *Op. cit.*

²⁵ Voir la partie II au sujet du *thrash* et des différents sous-genres du *heavy metal*, p. 22 - 23.

²⁶ Voir la partie II au sujet des différents sous-genres du *heavy metal*, notamment *neometal*, *symphonic metal*, *fusion*, *jazz metal*, *mathcore*, etc, p. 25 - 27.

est liée aux conflits qui naissent de cette perpétuelle remise en cause stylistique. »²⁷

Un des signes distinctifs de l'évolution des codes du *metal* pourrait être sa violence toujours croissante. Les sociologues Gérôme Guibert et Fabien Hein semblent considérer que « la radicalité, au sens d'un durcissement ou d'une réaction extrême, est une caractéristique fondamentale du *metal*. Dès la seconde moitié des années 1970, *hard rock* et *heavy metal* sont traversés par les premiers signes d'une logique de surenchère. »²⁸ Robert Walser va également dans ce sens en insistant sur la propension croissante des sous-genres du *metal* à radicaliser leur discours musical. « Parfois regroupés comme "*speed metal*"* ou "*thrash*", ces styles de *metal underground* étaient délibérément plus transgressifs, violents et bruyants. »²⁹ Mais le musicologue précise par ailleurs que l'évolution permanente du *metal*, par ses segmentations, nourrit des caractéristiques mouvantes et altérables. L'apparition du *thrash* a en effet prélué un morcellement qui, bien qu'unissant les différents sous-genres par leur origine commune, les éloigna les uns des autres.

« L'expansion de la scène *metal* au cours des années 1980, s'est cependant accompagnée de sa fragmentation. Les genres ont proliféré : les chroniqueurs de magazine et les maisons de disques ont commencé à se référer au *thrash metal*, *commercial metal*, *lite metal*, *power metal**, *American metal*, *black (satanic) metal**, *white (Christian) metal**, *death metal**, *speed metal*, *glam metal** – chacun ayant une relation particulière avec ce terme plus ancien, plus vague et plus prestigieux "*heavy metal*". »³⁰

Au fil de cette décennie cruciale, le *heavy metal* va se morceler et un grand nombre de ramifications feront éclore des sous-genres de natures très diverses. L'exacerbation de certaines caractéristiques du *heavy metal* va engendrer un accroissement des particularismes, tendant généralement vers une radicalisation musicale, comme le soulignent Hein et Guibert :

« Dans les années 1980, cette escalade va s'accroître. Elle va également encourager une multiplication de genres selon une logique de distinction. C'est l'avènement du *black metal*, du *speed metal*, du *thrash metal*, du *death metal*, du *grind core**, etc. Pour ces genres, l'idée générale est relativement simple. Sur un plan musical, on peut la résumer ainsi : " Jouer vite c'est bien. Jouer encore plus vite c'est mieux ! " »³¹

Si cet adage semble réducteur, sa véracité met néanmoins en exergue un aspect fondamental de la virtuosité instrumentale : la vitesse. La vitesse d'exécution est effectivement un des paramètres fondamentaux du *thrash*, du *death* et du *grindcore*, mais la structuration des

²⁷ SECA Jean-Marie, *Vocations rock*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 38.

²⁸ *Op. cit.*, p. 11.

²⁹ « Sometimes lumped together as "speed metal" or "trash", these underground styles of metal tended to be more deliberately transgressive, violent, and noisy. » WALSER Robert, *op. cit.* p.14.

³⁰ « The expansion of the metal scene during the 1980s, however, was accompanied by its fragmentation. Genres proliferated : magazine writers and record marketers began referring to thrash metal, commercial metal, lite metal, power metal, American metal, black (satanic) metal, white (Christian) metal, death metal, speed metal, glam metal—each of which bears a particular relationship to that older, vaguer, more prestigious term « heavy metal ». *Ibid.*

³¹ GUIBERT Gérôme et HEIN Fabien, *op. cit.*, p. 12.

morceaux et les fluctuations rythmiques sembleraient également constituer une part importante de cette virtuosité. Walser considère que « pour être considérés comme *metal*, les groupes doivent démontrer un certain degré de virtuosité et de contrôle. »³² mais insiste également sur la complexité rythmique et la virtuosité formelle croissantes qui caractérisent les dérivés du *heavy metal* comme le *thrash* par exemple.

« [...] les musiciens *thrash* ont mis l'accent sur la virtuosité de la guitare, qui est appliquée plus généralement à l'ensemble du groupe. Le groupe *thrash* exécute des tempos rapides, des changements de métrique et des arrangements compliqués avec une coordination d'ensemble précise. »³³

Le *metal* serait donc un genre polymorphe dont la fragmentation a engendré une certaine forme d'extrémisme musical. A cet extrémisme serait associée la notion de vitesse, engendrant la création d'une nouvelle forme de virtuosité. Ces constats amènent à la problématique suivante : de quelle façon la profusion des sous-genres extrêmes et la virtuosité sont-elles liées ?

Cette problématique soulève un certain nombre de points à éclaircir. Tout d'abord, il convient d'établir les critères qui permettent de considérer qu'une musique s'insère dans cette catégorie de musique extrême. Ensuite, la notion de virtuosité est à définir. Il s'agira de déterminer si la virtuosité est la même dans le *metal* extrême que dans d'autres formes de *metal* plus traditionnelles en dégagant les aspects de cette virtuosité qui induisent un fractionnement stylistique.

D. Hypothèse

La logique de surenchère et de fragmentation exposée précédemment pose la question des liens entre l'éclatement stylistique et la virtuosité. Guibert et Hein observent que les processus de radicalisation déclenchent des réactions qui génèrent des postures esthétiques divergentes voire opposées. Le *thrash* puis le *death*, par leurs changements de tempos et de métriques, leurs structures formelles élaborées et leur inclination à augmenter les tempos, ont engendré une logique de surenchère (*brutal death*, *grind core*, *math core**). Inversement une mécanique différenciante est née avec, par exemple, le *black metal* (qui abandonne l'atonalité au profit d'harmonies tonales), la fusion/*crossover** (qui assimile certains archétypes externes comme le *flow* du rap) ou encore le *doom** (qui exploite la lourdeur* de tempos extrêmement lents).

Pour distinguer un genre musical, dans le domaine des musiques de danse notamment, les idiomes rythmiques demeurent des identifiants fiables. Différencier une valse d'un tango ou une salsa d'un rigaudon relève avant tout de la faculté de ces musiques à exposer ostensiblement un certain type de cellules rythmiques marquantes.

³² « [...] but to be considered metal, bands must demonstrate some amount of virtuosity and control. » WALSER Robert, *op. cit.* p.14.

³³ « From heavy metal, thrash musicians took an emphasis on guitar virtuosity, which is usually applied more generally to the whole band. Thrash band negotiate fast tempos, meter changes, and complicated arrangements with precise ensemble coordination. » *Ibid.*

« Certaines, au moins, des qualités propres à une musique (et cela peut inclure des propriétés “invisibles” ou imperceptibles comme l’année de l’enregistrement ou la personne qui l’a écrite) sont pertinentes quand il s’agit de la présenter comme un texte rock. Les questions de tempo et de *beat* étaient particulièrement importantes au début pour déterminer si une chanson appartenait au *rock and roll* (Willis 1990 : 50-52). Il serait stupéfiant d’apprendre que *Try a Little Tenderness* de Bing Crosby puisse être jamais considéré par les fans de Led Zeppelin comme du *rock*. »³⁴

Il en est de même concernant le genre traité présentement. Les particularités permettant d’estampiller les différents courants du *heavy metal* (et notamment les plus extrêmes), se manifestent bien souvent – en premier lieu parmi d’autres critères – par leurs aspects rythmiques, structurels et temporels. Le rythme peut alors être considéré comme un élément prégnant, prépondérant, marquant et donc central. En s’appuyant essentiellement sur des critères de rythme, de carrure et de forme, l’observation du processus de radicalisation et de fractionnement par l’analyse permettrait de distinguer ce qui relève du *metal* extrême ou non et de comprendre également si un type de virtuosité lui est propre.

E. Méthodologie

La plus grosse part de la littérature scientifique sur le sujet provient du domaine de la sociologie et très peu de travaux musicologiques abordent comme élément central de leur réflexion les aspects rythmiques de la virtuosité. Pour tenter de comprendre comment, dans ses manifestations les plus radicales, la dimension rythmique du *metal* a pu (ou non) modifier ses codes esthétiques, le choix s’est porté sur une analyse comparée. Le travail d’analyse à partir d’une partition est, sur certains aspects, plus probant que l’écoute, en permettant d’une part de visualiser certains processus de façon manifeste, et d’autre part, parce qu’il privilégie une interaction directe entre la partition et les commentaires. Le *metal* est une musique « populaire », c’est-à-dire non savante. L’écriture graphique et la spéculation propres à la partition sont donc le plus souvent des notions étrangères à sa mécanique créatrice. Par conséquent, il existe peu de partitions des oeuvres du répertoire. Certes, des transcriptions ou des tablatures de groupes ayant rencontré un succès public ont été éditées mais elles ne représentent qu’une infime partie du répertoire. De plus, les groupes les plus populaires sont rarement les plus novateurs ou les plus radicaux. Il a donc fallu élaborer des transcriptions des exemples musicaux. Des tablatures et/ou partitions plus ou moins complètes³⁵ réalisées par des fans sont parfois accessibles sur internet mais elles comportent très régulièrement des erreurs de tous ordres. Les moins erronées d’entre elles permettent néanmoins un gain de temps. Enfin, les transcriptions réalisées par Metzger et Pieslak³⁶, d’une qualité précieuse,

³⁴ GRACYK Theodore, « Écouter avec les yeux : sur quelques problèmes de l’intertextualité radicale », traduction de Alexandre Tanase, *Volume !*, 10 - 1, 2013, p. 23-44.

³⁵ Certaines transcriptions ne comportent que les parties de guitare. D’autres, sous forme de tablatures ne comportent aucune valeur rythmique. Parfois, la partition ne concerne qu’une section du morceau, etc.

³⁶ *Op. Cit.*

restent à ce jour des outils très utiles.

La problématique concerne un genre musical brassant des caractéristiques très larges. Se focaliser sur une seule oeuvre ou un seul groupe est donc impossible. Inversement, la perspective d'un traitement exhaustif est illusoire et de trop nombreux exemples ne pourraient qu'engendrer confusion et dispersion. C'est pourquoi le choix des exemples sera limité à un nombre de groupes pouvant être représentatifs d'un sous-genre (de par leur statut historique de pionniers) et de titres qui cristallisent le plus les particularités rythmiques étudiées.

Au regard du nombre important de termes spécifiques liés aux techniques instrumentales ou aux sous-genres du *heavy metal*, un glossaire a été élaboré³⁷ et une partie complète de ce mémoire est dédiée à un éclairage historico-stylistique³⁸ afin d'éviter l'écueil que Kahn-Harris souligne au sujet des *metal studies* :

« Mais sans un vocabulaire largement accepté pour identifier les caractéristiques musicales constitutives du *metal*, il est dangereux que les études sur le *metal* soient fondées sur une hypothèse tacite selon laquelle “nous savons tous” à quoi ressemble le *metal*.

Le pire scénario pour les *metal studies* pourrait être qu'ils deviennent un domaine minuscule et isolé qui se parle à lui-même, permettant à certaines tendances théoriques et méthodologiques de devenir des orthodoxies difficiles à contester. C'est le destin de nombreuses sous-disciplines académiques qui s'intéressent excessivement à leurs propres sujets à l'exclusion de tout le reste. »³⁹

Ce mémoire s'articule autour de quatre parties. Cette première partie est une introduction qui expose l'état de l'Art, la problématique, l'hypothèse et la méthodologie choisie. La seconde est une histoire du *heavy metal* orientée sur les fragmentations stylistiques du genre et l'hypothèse de la virtuosité rythmique comme facteur de cette fragmentation. La troisième partie, la plus volumineuse, propose de répondre à la problématique par l'analyse comparée. Enfin, une quatrième partie concernera les perspectives et la conclusion de ces recherches.

³⁷ Ce glossaire est situé en fin de mémoire, p. 57 - 65.

³⁸ Voir la partie II.

³⁹ « But without some widely accepted vocabulary for identifying the constituent musical features of metal, there is a danger that metal studies will be founded on a tacit assumption that “we all know” what metal sounds like. The “nightmare scenario” for metal studies could be that it becomes a tiny, insulated field that talks to itself, allowing certain theoretical and methodological tendencies to become orthodoxies that are difficult to contest. This is the fate of many academic subdisciplines that become excessively interested in their own subjects to the exclusion of all else. » KAHN-HARRIS Keith, *op. cit.*, p. 251-253.

II. Éclairages historico-stylistiques⁴⁰

Non exhaustive, cette section retraçant la généalogie des multiples courants du *heavy metal* a pour but de clarifier les différentes appellations de ses sous-genres. Elle permet ainsi au lecteur de les différencier en distinguant leurs points communs et/ou divergences. Au regard de la problématique développée dans cette recherche, il convient de circonscrire préalablement un certain nombre de caractéristiques ainsi qu'une terminologie spécifique. Aujourd'hui, pour désigner cet ensemble de genres, on parle de *metal*. Ce terme est une apocope de *heavy metal* qui désigne dès son origine un genre naissant, dérivé de son proche cousin le *hard rock* et qui « résulte d'une agrégation sémantique consécutive à l'érosion et à l'interpénétration de ces termes au cours des années 80. »⁴¹

Les différences sont parfois ténues, notamment pour un néophyte, mais les *aficionados* affectionnent ces subtilités distinctives dont les dissemblances ne correspondent pas obligatoirement à des étiquettes de labels comme le rappelle Silvia Martinez Garcia :

« Les genres sont définis ici *a priori* à partir de modèles sonores reconnaissables, à partir d'un corpus d'oeuvres et d'un ensemble d'auteurs et d'interprétations associées à ce modèle sonore. [...] L'importance donnée à ces classifications par les musiciens et les amateurs ainsi que la véhémence avec laquelle ils en parlent — c'est notamment le cas des fans du *heavy metal* — nous amènent à penser qu'il ne s'agit pas seulement d'une simple stratégie de classification marchande opportuniste, conditionnée par des nécessités stratégiques de distribution. De plus, il est fondamental de comprendre que les genres constituent un élément important dans l'appréhension et l'appropriation de la musique. »⁴²

Dans un souci de clarté, cette section procède par ordre chronologique d'apparition. Les descriptions de certains sous-genres sont davantage développées compte tenu de leur intérêt par rapport au sujet de la recherche.

« Le *metal* est traversé par trois types de processus plus ou moins centrifuges. Le premier (années 70) est celui de la constitution du genre sur la base d'une bipolarisation du *hard rock* et du *heavy metal*. Une décennie mariée par un durcissement musical intrinsèque, où l'on voit progressivement poindre une logique de la surenchère. Le second processus (années 80) est celui de la radicalisation musicale, dans une logique extrémiste. Le troisième processus (années 90) est celui du métissage, dans une logique de renouvellement [...] »⁴³

A. Les années soixante : prémices du *hard rock*

Avant le *heavy metal*, est apparu dans les années soixante un dérivé du rock nommé *hard rock*. Comme sa traduction littérale le suggère, il s'agit d'un *rock* plus « dur », caractérisé par

⁴⁰ Un arbre généalogique complet du *metal* se trouve dans les annexes, p. 69 - 70.

⁴¹ HEIN, Fabien, *op. cit.*, p. 9.

⁴² MARTINEZ GARCIA Silvia, « La production de genres : analyses depuis les périphéries du *heavy metal* », *Volume !* n°5-2, 2007, p. 91-92.

⁴³ HEIN, Fabien, *op. Cit.*, p. 9.

un degré de saturation du son de guitare plus élevé et/ou un chant laissant le timbre de voix s'approprier le cri. Reconnus *a posteriori*⁴⁴ comme étant déterminants dans l'évolution du *rock* vers le *metal*, certains titres de groupes de *rock* ont forgé les prémices du *hard rock* et donc du *metal*. C'est en 1964 avec le titre désormais culte *You really got me*⁴⁵ du groupe britannique The Kinks que le *powerchord** sera estampillé comme la marque de fabrique d'un *rock* âpre et puissant. La notion de puissance liée à cet « accord » de quinte et à la distorsion* du son de guitare ira souvent de paire avec la notion de *riff**.

♩ = 135

The Kinks, *You really got me* (1964) - Riff principal - Mesures 1-4⁴⁶.

C'est encore en Angleterre que les signes avant-coureurs d'un futur durcissement du *rock* vers son cousin le *hard rock* sont présents dans certains titres des Beatles comme *Helter Skelter* par exemple. Paru sur l'*Album blanc* (1968), ce titre rassemble les trois archétypes du *hard rock* naissant : un chant hurlé dont les hauteurs sont approximatives, la distorsion *crunch** du son de guitare et le *riff* qui structure la chanson par son identité forte et sa redondance. Enfin, Jimmy Hendrix, figure pionnière du *guitar hero* américain a enrichi le style *rock* par ses apports en terme de technique guitaristique, entamant une exploration des possibilités du son saturé. Parallèlement à ses apports en matière de technique instrumentale, il est à observer que Mitch Michell, le batteur qui l'accompagna, fût un des premiers à faire usage de la double grosse caisse* (autre élément central de l'esthétique *heavy metal*) comme en témoigne le titre *Foxy Lady* paru sur l'album *Are You Experienced* en 1967.

B. Les années soixante-dix : apparition du *hard rock*

En Angleterre, deux groupes phares, Led Zeppelin et Deep Purple, vont, dans les années soixante-dix, forger les identifiants du *hard rock* en systématisant certains des aspects du *rock* évoqués plus haut : voix criarde et timbre éraillé pour le chant, distorsion poussée des

⁴⁴ Beaucoup de musiciens « métalleux » revendiquent en interview certains *riffs** comme des éléments fondateurs du langage *heavy metal*. On peut, par exemple, citer l'hommage que fait le groupe Van Halen dans son premier album (*I*) en 1979 en reprenant le titre *You Really Got Me* des Kinks.

⁴⁵ Tous les titres cités figurent sur des albums cités dans les références discographiques.

⁴⁶ Bien souvent, les partitions conventionnelles proposées dans cette recherche seront accompagnées de tablatures dans la mesure où elle peuvent révéler certains aspects de la technique guitaristique employée.

guitares, virtuosité croissante des solos (vélocité, *bends**). Le titre *Whole Lotta Love*⁴⁷ présent sur l'album *II* (1969) de Led Zeppelin ou encore le célèbre *Smoke on The Water*⁴⁸ apparu sur l'album de Deep Purple *Machine Head*⁴⁹ en 1972 en sont deux exemples prégnants. Si ces deux titres sont emblématiques du *hard rock*, c'est qu'ils cristallisent ses archétypes naissant, notamment la notion de *riff* qui identifie, structure et rythme le morceau.

C. Les années soixante-dix et quatre-vingts : naissance du *Heavy Metal*

En 1969 est commercialisé le premier album éponyme du groupe britannique Black Sabbath. Les dissonances (tritons, secondes mineures...), la technique du *palm mute**, les structures progressives, l'ambiance malsaine et glauque éloignée du côté « hippie » des autres groupes cités précédemment ainsi que la lourdeur⁵⁰ du son font que l'album sera considéré comme le premier du genre *Heavy Metal* comme le souligne Christophe Pirenne :

« C'est toutefois à Black Sabbath qu'il allait appartenir d'exploiter de façon beaucoup plus systématique et tout aussi influente la face sombre du *Hard Rock*. Dès leur premier album (*Black Sabbath* 1970) [...], les tempos sont souvent plus lents que le traditionnel 120 BPM, les *riffs* font usage de chromatismes ou d'intervalles peu fréquents comme la quarte triton (sur le titre *Black Sabbath*), la basse est très présente, la distorsion est réglée pour laisser passer les fréquences les plus graves et le jeu du batteur Bill Ward est particulièrement lourd. Ces caractéristiques, et en particulier l'usage du triton, que le Moyen-Âge appelait "*diabolus in musica*", témoignent déjà d'une distanciation de la tradition du blues ; une distanciation qui croîtra avec l'apparition du *Heavy Metal*. »⁵¹

Le groupe aura une influence majeure sur le *doom metal* qui apparaîtra deux décennies plus tard⁵² et sur le *metal* en général.

A l'instar de Jimmy Hendrix dans les années soixante, le guitariste américain d'origine néerlandaise Eddie Van Halen modifie les codes techniques de la guitare électrique dans les années quatre-vingts. Le titre *Eruption* paru sur le premier album (*I*)⁵³ du groupe Van Halen en 1978 marquera l'histoire de la guitare, du *rock* et du *metal*. Les britanniques de Judas Priest posent également les jalons d'un *hard rock* qui sera qualifié de *heavy metal* notamment

⁴⁷ La partition du solo du titre *Whole a Lotta Love* figure dans l'annexe.

⁴⁸ Peut-être le *riff** le plus célèbre et populaire du *hard rock*.

⁴⁹ Il est intéressant de remarquer ici, puisque cette section s'évertue à témoigner des filiations entre les différents sous-genres du *metal*, qu'un célèbre groupe de *thrash/power metal* formé dans les années 90 a choisi justement comme nom *Machine Head*, en référence à l'album désormais culte de Deep Purple .

⁵⁰ Le guitariste du groupe Tony Iommi ayant eu deux phalanges sectionnées lors d'un accident alors qu'il travaillait en usine, fût contraint de détendre ses cordes de guitare pour atténuer les douleurs qu'il ressentait en jouant. En passant d'un accordage standard en *mi* à un accordage en *do#* (un ton et demi plus bas), la couleur de leur musique devint plus sombre encore et cette pratique de désaccordage allait connaître une fortune considérable.

⁵¹ PIRENNE Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 241.

⁵² Voir le paragraphe concernant le *Doom* dans ce même chapitre.

⁵³ A noter que le titre suivant ce solo sur l'album est une reprise du morceau *You Realy Got Me* des Kinks cité plus haut.

avec l'album *Rocka Rolla* (1974). Parallèlement, le groupe Motörhead, apparu en 1976, modifie les codes du *hard rock* dès ses premiers albums (et notamment sur *Ace of Spades* en 1980). « A la batterie, Phil Taylor généralise le jeu en double croches continues sur deux grosses caisses, ce qui, là aussi, se révélera particulièrement influent. »⁵⁴ La voix grave, rauque et gutturale du chanteur Lemmy Kilmister et l'utilisation de la double grosse caisse à des tempos rapides influenceront les *gimmicks* de la vague suivante nommée *speed metal* puis *thrash metal*⁵⁵.

« Des groupes tels que Motörhead ou Judas Priest vont très sérieusement durcir le ton. L'un des indicateurs de ce durcissement est le déplacement des techniques vocales. [...] [L]a voix de gorge de Lemmy Kilmister (Motörhead) va s'imposer avec un succès pour le moins durable au sein du monde du *metal*. »⁵⁶

D. Les années quatre-vingts et la fragmentation

Au fil de cette décennie cruciale, le *heavy metal* va se morceler et différentes ramifications feront éclore des sous-genres que l'on pourrait assimiler aux fondations de toutes les hybridations qui suivront. L'exacerbation de certaines caractéristiques du *heavy metal* va engendrer un accroissement des particularismes, tendant généralement vers une radicalisation musicale, comme le soulignent Hein et Guibert :

« Dans les années 1980, cette escalade va s'accroître. Elle va également encourager une multiplication de genre selon une logique de distinction. C'est l'avènement du *black metal*, du *speed metal*, du *thrash metal*, du *death metal*, du *grind core*, etc. Pour ces genres, l'idée générale est relativement simple. Sur un plan musical, on peut la résumer ainsi : « Jouer vite c'est bien. Jouer encore plus vite c'est mieux ! » D'autres genres ont privilégié des logiques inverses. Pour le *doom metal* ce sera par exemple : « Jouer lentement c'est bien. Jouer encore plus lentement c'est mieux ! » [...] Le monde du *metal* est donc loin d'être homogène. Il est au contraire bien souvent saturé de logiques contradictoires. »⁵⁷

1. New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM)

Émergeant à la fin des années 1970 au Royaume-Uni et se popularisant à l'international au début des années 1980, la *New Wave of British Heavy Metal* (littéralement « nouvelle vague de *heavy metal* britannique ») se démarque notamment par des influences *blues* plus discrètes, une incorporation d'éléments *punk*, des tempos plus rapides, une utilisation systématisée du *power chord*, des solos de guitare rapides et mélodieux et des registres vocaux aigus. Suivant la voie tracée par Judas Priest et Motörhead, des groupes comme Iron Maiden, Saxon, Venom et Def Leppard connaîtront le succès. Le groupe le plus emblématique et célèbre de ce

⁵⁴ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 348.

⁵⁵ Voir les paragraphes concernant ces sous-genres dans ce même chapitre.

⁵⁶ GUIBERT Gérard et HEIN Fabien, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷ GUIBERT Gérard et HEIN Fabien, *op. cit.*, p. 12.

mouvement est sans nul doute Iron Maiden. « Après l'album *Powerslave* (1984), ce groupe phare donne en treize mois 193 concerts devant un total de 3 500 000 spectateurs. »⁵⁸ Avec ses ambiances théâtrales et grand guignolesques, son folklore et son imagerie sataniques, mythologiques, païens et occultes, ses caractères à la fois dansants, épiques, chevaleresques et lugubres, la « vierge de fer » contribue à créer et alimenter un univers fantasmagorique dont les codes vont s'exporter et s'étendre à toute une kyrielle de successeurs.

Du point de vue harmonique, les degrés I, IV et V (liés aux racines afro-américaines du *hard rock* en raison de sa filiation avec le *blues*) sont délaissés au profit de formules harmoniques teintées « *pop* ». L'anatole I / VI / VII (VIIe degré avec sensible abaissée), souvent employée par le groupe, deviendra un poncif du *metal*⁵⁹. Le chanteur développe une voix à tendance lyrique et les contours mélodiques des lignes de chant ou des solos de guitare s'éloignent clairement des pentatoniques *bluesy*.

2. La révolution *thrash metal*

L'année 1983 voit l'apparition d'un premier sous-genre qui va révolutionner le *metal* : le *thrash*.

« L'expansion de la scène *metal* au cours des années 1980, s'est cependant accompagnée de sa fragmentation. Des générations ont proliféré : les chroniqueurs de magazine et les maisons de disques ont commencé à se référer au *thrash metal*, *commercial metal*, *lite metal*, *power metal*, *American metal*, *black (satanic) metal*, *white (Christian) metal*, *death metal*, *speed metal*, *glam metal* – chacun ayant une relation particulière avec ce terme plus ancien, plus vague et plus prestigieux « *heavy metal* ». [...] Bien que les allégeances soient souvent complexes et les frontières du genre floues, deux camps principaux se sont formés au cours des années 1980.

D'une part, il y avait le *metal* destiné à un public large, forgé au milieu des années 1980 par des groupes comme Mötley Crüe et Bon Jovi. C'était le *heavy metal* des *charts*, diffusé en radio, le *metal* vu sur MTV et lors de concerts gigantesques. D'autre part, un camp différent qui dénigra la nouvelle popularité de ce qu'ils appelèrent *lite metal* ou musique de « frimeurs »⁶⁰. »⁶¹

Les *Four Horsemen*⁶² de Metallica en sont considérés comme les inventeurs ainsi que leurs

⁵⁸ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 406.

⁵⁹ Voir la transcription dans les annexes, p. 67.

⁶⁰ Traduction de « *posers* » qui est un terme péjoratif pour désigner l'aspect commercial de cette musique.

⁶¹ « The expansion of the metal scene during the 1980s, however, was accompanied by its fragmentation. Genres proliferated : magazine writers and record marketers began referring to thrash metal, commercial metal, lite metal, power metal, American metal, black (satanic) metal, white (Christian) metal, death metal, speed metal, glam metal—each of which bears a particular relationship to that older, vaguer, more prestigious term « heavy metal ». [...] Though allegiances were often complex and genre boundaries blurred, two main camps formed during the 1980s. On the one hand, there was the metal of the broad new audience forged during the mid-1980s by bands like Mötley Crüe and Bon Jovi. This was the heavy metal on the sales charts, with radio play, the metal seen on MTV and at huge arena concerts. On the other hand, a different camp disparaged the newfound popularity of what they call lite metal or the music of "posers". » WALSER, Robert, *Running with the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, Co. Music / Culture, 1993, 2^eed.rev., 2014, p. 13-14.

⁶² Surnom donné aux membres du groupe en référence à l'un de leur titre.

compatriotes de Slayer, Anthrax et Megadeth⁶³. La violence des paroles et de la musique y est exacerbée. L'aspect mélodique des lignes de chant se réduit à quelques notes hurlées. Au delà de l'ambigu restreint, la justesse est approximative au profit du timbre et de la puissance vocale. L'utilisation systématique par les guitaristes du *tremolo picking** à la main droite est généralisée dans l'exécution des *riffs*. Changements de tempos et *breaks** sont récurrents chez les *thrashers*. « Si l'on ajoute à ces éléments leur goût pour les changements de métrique [...], on découvre une manière véritablement nouvelle d'appréhender le *rock* »⁶⁴ souligne Christophe Pirenne, qui insiste également sur le rôle des cassures rythmiques et indique que la double pédale de grosse caisse se généralise et offre de nouvelles opportunités. »⁶⁵

Les guitaristes vont généraliser le *shredding** (qui signifie mettre en petit morceau) dans leurs solos. Il s'agit de juxtaposer un ensemble de pratiques comme le *swipping**, le *tremolo picking*, le *tapping** au sein d'un même solo. Toutes ces pratiques sont anciennes mais les guitaristes de *metal* puis de *thrash* les systématisent. En outre, la virtuosité « [...] se généralise à l'ensemble des musiciens et modifie les effets de polarisation. Les guitaristes et les chanteurs ne monopolisent plus seuls l'attention, ils sont rejoints par les bassistes et les batteurs. »⁶⁶ Par ailleurs, les chromatismes, la modalité et l'atonalité prennent de l'ampleur et confèrent au *thrash* un caractère dissonant.

3. Le *death metal*

Le terme *death metal* viendrait du nom du groupe floridien Death qui est considéré comme l'inventeur du genre avec l'album *Scream Bloody Gore* (1987)⁶⁷. Obituary (avec *Slowly We Rot* en 1989), Morbid Angel, Cannibal Corps et Suffocation sont également considérés comme les premiers groupes à avoir forgé ce sous-genre. Suite logique d'une radicalisation introduite par le mouvement *thrash* quatre ans plus tôt, « le *death metal* est une musique de la surenchère. Les idées de force, de puissance et de vitesse y atteignent une forme de paroxysme que le jeu de batterie illustre de manière spectaculaire. »⁶⁸ La violence des *riffs* s'accroît encore davantage en privilégiant des intervalles dissonants. Ainsi, « la présence de nombreux passages atonaux [est] une caractéristique qui permet de distinguer le *death metal* du *black metal*. »⁶⁹ A la guitare, le levier de vibrato est souvent sollicité pour des effets de *glissando* dans des solos à la virtuosité technique encore croissante. Les paroles favorisent des thématiques en rapport avec l'occulte, la mort, le gore...« Les chanteurs optent pour des voix

⁶³ Dave Mustain, *leader* de Megadeth, a lui-même fait partie de Metallica avant d'être congédié en raison de problèmes d'addiction.

⁶⁴ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 411.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 411- 412.

⁶⁷ A moins que ce ne soit le groupe Possessed en intitulant sa première démo *Death Metal* (1984).

⁶⁸ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 512.

⁶⁹ *Ibid.*

gutturales, transformant leurs lignes mélodiques en une suite de grognements, de rugissements, de grondements hargneux [...] dans le registre le plus grave possible. »⁷⁰ Ces cris très violents sans hauteurs fixes et dans un registre plus grave que celui utilisé dans le *thrash* seront appelés *growl**.

E. Années quatre-vingt-dix : radicalisme, antagonisme et métissage

Durant les années quatre-vingt-dix, la logique de radicalisation et de fragmentation va poursuivre son expansion. Alors qu'avec le *grind core*, le *brutal death*, « il est possible d'envisager le *metal* sous des aspects particulièrement sombres ou brutaux, [...] à l'inverse, on observe également une radicalisation vers l'angélisme ou le sentimental »⁷¹.

1. Radicalisme

Extrémiste jusque dans la production sonore « sale » et « brouillonne »⁷² avec des timbres de guitare plus « gras », le *grind core* est un sous-genre extrême par excellence : il généralise l'utilisation du *blast beat**, le chant (dont les paroles sont inintelligibles) est exclusivement *growl*, *pig-squeal** ou *scream** et les formats sont très courts (certaines chansons ne durent que quelques secondes). L'album *From Enslavement to Obliteration* (1988) des britanniques Napalm Death comporte ces caractéristiques.

Avec des albums comme *Covenant* (1993) de Morbid Angel ou *Legion* (1992) de Deicide, les groupes de *death metal* de Floride évoluent vers le *brutal death*. Comme son appellation l'indique, on retrouve les caractéristiques du *death metal* mais poussées à leur paroxysme : multiplication du nombre de *riffs*, dissonances, brutalité extrême, tempos ultra rapides, chants *growl*...

Né en Norvège, le style *black metal* s'est cristallisé à travers la musique de groupes scandinaves tels que Mayhem, Burzum, Emperor⁷³ et Immortal au début des années quatre-vingt dix. L'harmonie est basée sur des successions d'accords mineurs donnant un caractère mystérieux et macabre, sur le même principe que « l'harmonie des médiantes » décrite par Jean-Pierre Bartoli et Nicolas Meeùs⁷⁴. Avec des guitares plus aiguës et aériennes privilégiant un timbre âpre, le *black metal* développe une forme de brutalité plus éthérée, souvent noyée dans la *reverb**. Les claviers renforcent la sensation de nappes sonores et les harmonies tonales qui confèrent au caractère un aspect lugubre ou féérique. Le chant développe un hurlement beaucoup plus aigu et étiré que le *growl* classique, plus proche du *scream*.

⁷⁰ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 512.

⁷¹ GUIBERT Gérard et HEIN Fabien, *op. cit.*, p. 12.

⁷² Le *grind core* reprend certains éléments du *punk*.

⁷³ Le titre *The Loss and Curse of Reverence* du groupe Emperor figure dans les références discographiques.

⁷⁴ Cette expression, que Jean-Pierre Bartoli emprunte à Nicolas Meeùs, désigne l'utilisation de progressions d'accords s'effectuant par un saut de tierce (ascendant ou descendant) de la basse fondamentale (BARTOLI Jean-Pierre, *L'harmonie classique et romantique*, Paris, Minerve, 2001, p. 115.). En s'appuyant sur un corpus recouvrant les périodes classique et romantique, Bartoli propose une typologie en quatre catégories de ces mouvements harmoniques. Cité par HAINAUT Béranger, « Fear and Wonder. Le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal », *Volume !*, 9 - 2, 2012, p. 179-197.

2. Antagonisme

À contre-pied des sous-genres extrêmes qui alimenteront la surenchère vers des tempos rapides, le *doom metal* recherche les aspects sombres et moroses du caractère mélancolique et pesant qui lui sont propres à travers des valeurs rythmiques longues, des tempos très lents et un temps musical très étiré. La virtuosité technique n'y est absolument pas prépondérante. Le chant clair* ou le *growl* sont tous deux employés selon qu'il s'agisse de *heavy doom* ou de *doom death*⁷⁵. L'album *Turn Loose* *The Swans* (1993) du groupe britannique My Dying Bride en est un exemple représentatif. Dans le sillage du *doom*, le *stoner*, le *sludge* et le *shoegaze* mélangent les rythmique lourdes du *doom* avec le côté *bluesy* du *rock* sudiste et les sons gras et sales du *grunge*. *Stoner Witch* (1994) des Melvins en est une illustration.

3. Métissage

Parallèlement à ces logiques de cloisonnement et d'opposition, le métissage avec d'autres styles musicaux va engendrer de nouveaux sous-genres nourris d'influences extérieures. Fabien Hein rejoint Walser qui considère le *metal* comme un genre fécond, basé sur l'autonomisation mais qui recherche activement l'influence multiculturelle.

« Chacun d'entre eux se nourrit à la fois de ses semblables — sans que l'un ne phagocyte jamais complètement l'autre — mais s'alimente également aux genres musicaux les plus divers (“*punk*”, “*hardcore*”, “*rap*”, “musique classique”, “musique traditionnelle”, “*techno*”, etc.) [...] »⁷⁶

Le *funk metal* a émergé à la fin des années quatre-vingt avec des groupes comme les Red Hot Chili Peppers ou Living Colour. Le *crossover*, fortement lié au *skate punk* au début, est un genre de *thrash metal* très influencé par des éléments *punk hardcore* et parfois *funk* ou *rap*. En 1990, le rappeur Ice-T forme un groupe de *rap metal* nommé Body Count. Mais le succès de la fusion du *metal* et du *rap* se concrétise surtout avec le groupe Rage Against the Machine et l'album éponyme sorti en 1992. Ses titres mélangent les racines *rythm n'blues* des premiers *hard rockers* (avec des *riffs* empreints de pentatoniques), le côté *groovy* et *funk* du rythme et les codes vocaux du *rap* (paroles politisées et *flow*⁷⁷).

Comme son nom l'indique, le *metal indus* combine le *metal* avec les sons synthétiques de l'*indus*⁷⁸. L'utilisation des outils technologiques (*sampling**, effets sur les voix, synthétiseurs, boîtes à rythme, etc) offrent des sonorités âpres, « robotiques » acides et

⁷⁵ Les hybridations étant hypothétiquement très nombreuses, les « sous-genres de sous-sous-genres » ne seront pas explicitement décrits dans ce mémoire, leur principe étant simplement de prendre les caractéristiques d'un sous-genre et de les métrer avec les caractéristiques d'un ou de plusieurs autres sous-genres.

⁷⁶ HEIN, Fabien, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ Le *flow* est la manière qu'a un rappeur de débiter ses paroles en fonction du rythme et du *groove*.

⁷⁸ La musique dite « industrielle » ou *indus* est un style qui fusionne le *punk*, la *cold wave* et l'expérimentation électronique et concrète (outils du quotidien, synthétiseurs, séquenceurs, etc.)

rugueuses. On peut citer comme exemples *The Downward Spiral* (1994) de Nine Inch Nails (USA) ou encore *Herzeleid* (1995) des Allemands Rammstein.

Le **metal progressif** reprend les codes du *rock progressif* appliqués au *metal* : durées des titres étirées (à titre d'exemple, la durée du titre *A Change of Season* du groupe américain Dream Theater est de vingt-trois minutes), structures et formes plus complexes, emprunts stylistiques (*jazz*, classique, *pop*, etc), enrichissements harmoniques et rythmiques... Pirenne indique qu'« apparaît au début des années 1990 un *heavy metal* progressif centré sur la virtuosité de groupe. Batteurs, bassistes, claviéristes et guitaristes font preuve d'une égale maestria qu'ils étalent dans des compositions de longue durée évoquant les belles heures du rock progressif. »⁷⁹

L'étiquette **symphonique** signale généralement l'utilisation massive de claviers utilisés de façon harmonique ou encore de *samples** d'orchestre. La filiation avec la musique classique peut être lointaine et simplement évoquée dans des orchestrations grandiloquentes. Elle peut également être fondée et effective (règles d'écritures et d'harmonie, contrepoint, style concertant, etc), s'apparentant à une forme de **néoclassicisme**⁸⁰ inspiré des *guitar heros* tels que Ingwie Malmsteen, la plupart des musiciens de ces groupes se trouvent être de grands admirateurs de musique classique et ont souvent, une formation musicale académique. Walser considère le recours à la prestigieuse tradition de la musique classique comme une manière de s'approprier son aura et l'affiliation à un groupe social élevé. « Leur virtuosité instrumentale [...] et leur dévotion studieuse envers les œuvres classiques signifient que leurs compositions pourraient être valorisées dans les termes “plus légitimes” de l'excellence classique. »⁸¹ Aujourd'hui, des groupes comme Nightwish ou Stratovarius sont les représentants les plus emblématiques de ce mouvement.

La *world music* envahie la sphère *metal* en métissant le genre avec des éléments de musiques traditionnelles. Le **folk metal** (mais aussi **pagan metal** et **viking metal**) sont illustrés par des titres tels que *Trollhamaren* des finlandais de Finn Troll. Les orientations musicales sont évidemment déterminées en fonction des situations géographiques des groupes. Les Brésiliens de Sepultura ont par exemple choisi d'incorporer des percussions et des rythmes de *battucada* sur le titre *Ratamahatah*⁸².

En 1995, l'album novateur *Life Is Peachy* du groupe américain Korn aura un succès tel que beaucoup d'épigones du groupe naitront et seront qualifiés de **neo metal** (ou **nu metal**). Les influences extérieures très larges peuvent provenir du *hip hop*, de la *funk*, de l'*electro*, de l'*indus* ou de la *pop*. La bivalence des chanteurs de *neo metal* qui maîtrisent deux

⁷⁹ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 519.

⁸⁰ Le terme néoclassicisme est ici entendu dans une acception différente de celles que peuvent proposer les musicologues. Il se caractérise d'une façon générale par une référence plus ou moins marquée à la tradition musicale savante occidentale, en renouant avec des procédés d'écriture harmoniques, mélodiques, contrapuntiques, orchestraux, etc qui peuvent s'apparenter au vocabulaire des périodes baroque, classique ou romantique.

⁸¹ « Their instrumental virtuosity, [...] and studious devotion to the works of the classical canon means that their work could be valorized in the more “legitimate” terms of classical excellence. » WALSER, *op. cit.*, p. 59.

⁸² Ce titre figure sur l'album intitulé *Roots* (1995), littéralement « racines ».

techniques vocales (le *scream* et le chant clair) se répandra au XXI siècle dans de nombreux sous-genres.

Il serait possible, *a posteriori*, de qualifier l'année 1993 de « décisive ». Trois albums cultes que l'on pourrait qualifier de **jazz metal** expérimental verront le jour : *Grin de* Coroner (Suisse), *Spheres* de Pestilence (Pays-bas) et *Focus* de Cynic (USA). Il est évident qu'ils auront semé les graines du *djent* et du *math core*⁸³ en innovant dans leur approche stylistique et compositionnelle. En effet, Coroner favorise les structures progressives hypnotiques (c'est à dire sans le côté « collage ») en inventant un *power trash* « technoisant » basé sur des structures formelles très développées et utilisant majoritairement des mesures composées. Pestilence incorpore des éléments de *jazz fusion* dans le *death metal*, incluant guitares MIDI, polytonalité et rythmiques asymétriques. Cynic annonce les prémices d'un post-modernisme (en vogue de nos jours) en proposant un *death* technique teinté de *jazz*, de *metal* atmosphérique, de néoclassicisme et de *metal* progressif. Ces trois formations, dont les bassistes utilisent des basses *fretless*⁸⁴, n'auront qu'un succès d'estime mais auront été déterminantes dans leur manière d'enrichir le vocabulaire rythmique, mélodique et harmonique du *metal* en annonçant une forme de sophistication et d'intellectualisation du genre.

F. Années deux-mille : la sophistication⁸⁵

1. Le *djent*⁸⁶

Considéré comme l'inventeur du *djent*, le groupe suédois Meshuggah⁸⁷, va renouveler le vocabulaire du *metal* en généralisant une nouvelle façon de concevoir les *riffs* basée sur des déphasages polyrythmiques et des mesures asymétriques. Cette conception sera appuyée par une approche homogène du son, privilégiant les *riffs* monodiques à l'unisson dans une tessiture extrêmement grave (une nouvelle lutherie de guitares à sept voire huit cordes permettra de transposer la tessiture des guitares jusqu'à une octave plus bas). Suite à l'introduction par Meshuggah d'une certaine conception « intellectuelle » dans la façon d'aborder la composition *metal*, beaucoup d'épigones mêlant le *djent* de Meshuggah et le *math core* pluraliste de Dillinger Escape Plan ont pullulé dans les années deux-mille. C'est le cas de Sikht, Periphery, Animals as Leaders...

⁸³ Voir le paragraphe suivant et la partie III p. 37 - 40.

⁸⁴ Littéralement, basse sans frettes, habituellement utilisée dans le jazz.

⁸⁵ Cette partie est délibérément réduite. En raison de son lien avec la problématique, cette période est traitée dans la partie III.

⁸⁶ Le terme « *Djent* » viendrait de l'onomatopée produite par l'imitation vocale des sons de guitare graves et incisifs (résultant des allers-retours syncopés au médiator en *palm mute*).

⁸⁷ Voir le chapitre III, p. 39-40.

2. Le *math core*⁸⁸

Comme son nom l'indique, le *math core* (ou *math metal*) développe une grande complexité dans son approche rythmique mais aussi dans la construction formelle, les modes de jeu, les contours mélodiques, le timbre... Figure de proue du mouvement, le groupe The Dillinger Escape Plan (USA) fera des émules et renouvellera les archétypes du *metal* avec *Calculating Infinity* (2002).

G. Conclusion

Les archétypes du *metal* se sont multipliés et déplacés en fonction des fractionnements esthétiques induits pour une part d'entre eux par la virtuosité instrumentale et rythmique. Une autre part de la production reste quant à elle cantonnée à une inlassable perpétuation des poncifs. Bien qu'un estampillage désigne d'autres tendances esthétiques (*hard core*, *grunge*, *power metal*, *crust*, *gothic metal*, *melodic death*, *atmospheric metal*, etc)⁸⁹, ces sous-genres se distinguent davantage par le contenu de leurs textes, ou les influences métissées (internes ou externes au *metal*) qui les caractérisent. Cependant, la diversification des sous-genres évoqués dans cette partie témoigne d'une vitalité fournissant constamment les bases de nouveaux codes selon un processus de démultiplication continu.

« Leurs modèles canoniques [...] se sont progressivement dilués sous l'émergence d'une multitude de formations engagées dans un processus visant — dans le périmètre des conventions propres aux genres et selon des degrés divers — à innover selon des logiques de création et de distinction. »⁹⁰

⁸⁸ Voir le chapitre III p. 37.

⁸⁹ Ces sous-genres n'ont pas été abordés en raison de l'éloignement de leurs caractéristiques avec la problématique.

⁹⁰ HEIN, Fabien, *op. cit.*, p. 9.

III. Analyses comparées

Les spécificités permettant d'estampiller les différents courants du *heavy metal* (et notamment les plus extrêmes) se manifestent bien souvent – en premier lieu parmi d'autres critères – par leurs aspects rythmiques, structurels et temporels. Le rythme peut alors être considéré comme un élément prégnant et donc prépondérant. En s'appuyant principalement sur l'observation du rythme, des carrures et de la forme, l'analyse permettra de distinguer ce qui relève du *metal* extrême. Il s'agira donc de comprendre quel type de virtuosité lui est propre en dégagant les aspects de cette virtuosité qui caractérisent et différencient ses sous-genres. Par la méthode analytique, il s'agit de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse de la virtuosité rythmique comme vecteur majeur de la radicalisation et du fractionnement du genre.

Les courants dits « extrêmes » sont désignés de la sorte en raison du caractère violent de leur musique. Tout d'abord, il convient de relever non exhaustivement quelques critères permettant de considérer qu'une musique s'insère dans cette catégorie dans laquelle sont inclus le *grind core*, le *black metal*, le *death metal* (y-compris *brutal death* et *technical death*), le *djent* et le *math core*. Les rythmes typiques du *grind core* et du *black metal* étant essentiellement basés sur des flux linéaires de *skunk beats** et de *blast beats* quasi systématisés, leur rapport à la virtuosité s'avère moins prégnant que dans le *death*, le *djent* ou le *math core*. Cette analyse se limitera donc à l'étude de ces trois derniers sous-genres.

A. La puissance sonore

« Tout au long de son histoire, le *metal* a revendiqué la puissance du son. »⁹¹ Les kits de batteries sont fréquemment munis de deux grosses caisses permettant le jeu en double pédales⁹². La frappe des batteurs favorise les frisés* plutôt que les moulins*. Concernant les guitares, le jeu au médiator est unanimement adopté et la distorsion inconditionnellement requise⁹³. Walser pointe l'effet de distorsion comme principal identifiant du genre *metal*. Selon lui, « la balise sonore la plus importante du *heavy metal* est le son d'une guitare électrique extrêmement distordu. »⁹⁴ Cependant, le degré de distorsion, qu'il s'agisse de *heavy metal* classique ou de *brutal death metal* n'est pas extensible à l'infini⁹⁵ et la puissance

⁹¹ GUIBERT Jérôme et HEIN Fabien, *op. cit.*, p. 12

⁹² Voir page 33 - 35.

⁹³ On peut toutefois remarquer qu'il arrive que certaines parties de morceaux, notamment au caractère plus quiet et onirique, soient jouées en son clair*.

⁹⁴ « The most important aural signal of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar. » WALSER, Robert, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁵ Les technologies liées à l'enregistrement en studio sont cependant en constante évolution. Les possibilités de mixage et de compression accessibles de nos jours permettent de « booster » les productions. Néanmoins, ce champ étant éloigné de notre problématique, il ne sera pas traité présentement. En outre, les effets dynamisant des compresseurs actuels sont appliqués à toutes sortes de sous-genres et non exclusivement aux courants extrêmes.

sonore est une caractéristique du *metal* qui est valable pour la globalité des multiples sous-genres, qu'ils soient extrêmes ou non. Afin d'accroître la sensation de puissance et de brutalité, les musiciens des courants les plus radicaux vont par conséquent recourir à d'autres stratagèmes en faisant évoluer le langage.

B. Dissonances, chromatismes, modalité et atonalité.

Comme nous l'avons vu dans la partie II, le *thrash* est le point de départ d'une radicalisation et d'un fractionnement du *metal*. Dans la mesure où il est directement issu du *heavy metal* qui lui-même est une variante du *hard rock*, les modes pentatoniques sont encore très présents sur les premiers albums de *thrash*. Dans l'exemple suivant, le *mi b* n'est pas utilisé ici comme triton dissonant mais plutôt comme « note bleue » en appoggiature, conférant encore davantage une couleur *bluesy* au mode pentatonique de *la*.



Metallica, *Hit the Light*, (1983)⁹⁶ - riff du couplet - mesures 1 - 4.

Il en est de même pour les solos, encore empreints de pentatonismes et de phrasés *bluesy*.



Metallica, *Hit the Light*, (1983) - extrait du solo n° 2- mesures 75 - 76.

Cependant, le chromatisme et l'atonalité vont peu à peu supplanter la consonance. C'est incontestablement le groupe Slayer qui expose le plus cette prédilection pour les dissonances généralisées (chromatismes, tritons, etc), sans jamais concéder à la tonalité, et ce, dès leur premier album en 1983. Le riff central du titre *Angel of Death*, avec un profil mélodique brisé et de nombreuses altérations (seuls trois des douze sons de la gamme chromatique sont exclus du réservoir de notes utilisé) témoigne de l'appétence du groupe pour l'atonalité.

⁹⁶ METALLICA, *Kill 'em all*, Disque Vinyle, Megaforce Records, MRI 069, US, 1983.



Slayer, *Angel of Death* (1983) - riff central (1'38) - mesures 87 - 90.

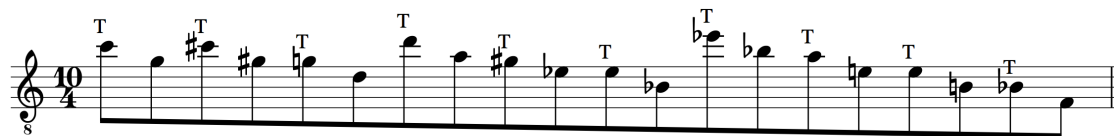
Chez Metallica, la dissonance, présente dès leur premier album (mais cependant concomitante à la consonance) se généralise à partir de l'album *Master of Puppets* (1986). Pirenne évoque la récurrence du groupe à employer le mode locrien et les chromatismes.

« Le *thrash* c'est aussi une couleur harmonique sombre qui vient en partie des intervalles utilisés. Metallica fait peu appel aux échelles héritées du *blues*. À la place, il s'oriente vers des modes comportant des intervalles diminués [...] notamment dans le mode locrien [...]. De manière générale, ils utilisent avec prédilection les modes mineurs, [...] ainsi que les riffs chromatiques. »⁹⁷



Metallica, *Blackened* (1988) - Break et riff principal - mesures 12 - 13.

Comme en témoignent les premières mesures de *Blackened*, les intervalles de quintes diminuées et de secondes mineures sont privilégiés. Mais cet exemple expose également une propension croissante des musiciens de *thrash* à inclure des métriques impaires dans leurs compositions avec ici une mesure à 5/4 suivi d'un 7/4⁹⁸. Ces dissonances perdureront dans les sous-genres extrêmes, comme dans le *math core* par exemple⁹⁹.



The Dillinger Escape Plan, *The Mullet Burden* (1999) - Motif n° 9 - mes. 68.

C. Aspects rythmiques

1. Tempos, débits et techniques instrumentales

La notion de *riff* identifie, structure et rythme le morceau. Il est intéressant d'observer que le titre désormais célèbre *Whole lotta Love*¹⁰⁰ présent sur l'album *II* (1969) de Led Zeppelin emploie une caractéristique que l'on retrouvera dans le *thrash* et le *death*, posant ainsi les bases du vocabulaire *metal*.

⁹⁷ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 412.

⁹⁸ Ce point sera analysé dans ce chapitre, notamment p. 37 - 41.

⁹⁹ Concernant la dissonance, voir également les deux autres exemples du même groupe p. 37 - 38.

¹⁰⁰ La partition du solo du titre *Whole Lotta Love* figure dans les annexes, p. 68.

♩ = 88

slight palm mute

3

Led Zeppelin, *Whole lotta Love* (1969) - riff principal - mesures 1- 4.

Dans cet exemple, le riff est basé sur un *ostinato* qui alterne un court motif mélodique en syncope avec des doubles croches jouées sur la corde à vide de *mi* grave en *palm mute*, opérant ainsi une sorte de pédale de tonique jouée *staccato*. Ce type de motif, où les valeurs courtes en *palm mute* sur la première corde à vide sont agrémentées d'ornements plus aigus en « hoquet » sera la base des archétypes récurrents utilisés dans la composition des riffs de *metal*, comme ici chez Megadeth par exemple.

9 ♩ = 152

11

Megadeth, *Holy Wars... The Punishment due* (1990) - riff principal - mesures 9 -12.

Le principe est le même que chez Led Zeppelin mais le tempo de 152 BPM fait que la pédale en *staccato* est fortement accélérée en *tremolo picking*. L'utilisation systématique du *tremolo picking* à la main droite dans le répertoire *thrash* et *death* requiert dextérité et endurance dans l'exécution des *riffs*. Pirenne souligne que l'extrême vélocité dans l'esthétique *thrash* de Metallica est, au delà de la rapidité des tempos, due à l'utilisation de doubles croches en *tremolo picking*.

« Les tempi sont rapides. Très rapides parfois. Sur *Kill em all* (1983) le titre *Motorbreath* est joué à 180 BPM. Mais c'est encore une exception. Dans la plupart des cas, les musiciens confèrent cette impression de rapidité en jouant à la double croche. Sur *Whiplash*, extrait du même album, le tempo n'est "que" de 128 (sic) BPM, mais la guitare et la basse, en exposant un *riff* de doubles croches continues, créent une irrépressible impression de vitesse et d'urgence. »¹⁰¹

Metallica, *Whiplash* (1983), *riff* du refrain - mes. 22 - 23.

On retrouve dans cet exemple la conception systématisée des *riffs* de *thrash* basés sur un *tremolo picking* d'une corde à vide sur lequel un motif « ornemental » vient se greffer. L'impression de vitesse générée par l'utilisation du *tremolo picking* va être renforcée par le jeu de batterie. En effet, les batteurs vont développer une sorte de doublure percussive du *tremolo picking* en utilisant un jeu de grosse caisse basé sur des frisés extrêmement rapides avec deux pédales. L'attaque saillante de la batte de grosse caisse renforce ainsi l'aspect incisif en *staccato* du *tremolo picking* de la guitare. Elle décuple également la lourdeur du son avec les graves acquis, ainsi que la puissance sonore en jouxtant à la guitare des éléments percussifs retentissants. « Pour les batteurs, la pratique instrumentale devient une épreuve physique éprouvante. »¹⁰²

Gojira, *Remembrance* (2003) - *riff* d'introduction - mes. 3.

¹⁰¹ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 411.

¹⁰² PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 512.

« La vitesse est souvent accentuée par l'utilisation à la batterie de la double grosse caisse qui constitue la colonne vertébrale du rythme. Actionnées par des pédales jouées avec les deux pieds en succession rapide, les doubles grosses caisses créent un rythme de “fusil mitrailleur” qui correspond globalement au son de la musique. »¹⁰³

L'exemple du titre *One* de Metallica illustre parfaitement l'image de « fusil mitrailleur » employée par Harrel.

♩ = 118

Guitare électrique

Basse électrique

Batterie

Metallica, *One* (1988) - mes. 145-146.

« Les *riffs* de guitare sont typiquement construits sur du *tremolo picking* très rapide et en conséquence, le *palm muting* est généralisé pour que les effets de percussions soient les plus présents. »¹⁰⁴ Le *thrash*, puis le *death* ont développé ces schémas rythmiques récurrents. Mais au cours des années quatre-vingt dix, le flux ininterrompu de doubles croches va progressivement côtoyer des rythmes moins réguliers. Leur modalité d'exécution est la même que les récurrents flux de double croches basés sur l'homorythmie grosse caisse/guitare(s)/basse. Les guitares jouent des cellules rythmiques plus syncopées et/ou fractionnées, en homophonie (bien souvent sur la base d'une monodie ou d'un *powerchord*). La basse double le *riff* à l'octave inférieure et les grosses caisses sont synchronisées avec les allers-retours du médiateur en *tremolo picking*. Bien souvent, la cymbale marque la pulsation et la caisse claire accentue les deuxième et quatrième temps de la mesure afin de stabiliser une assise rythmique. Le côté incisif¹⁰⁵ des rythmes dont la synchronicité provoque des saillies rythmiques en alternant « rafales » et silences donnent ainsi une sensation de puissance, comme l'indique Christophe Pirene.

« La double pédale de grosse caisse se généralise et offre de nouvelles opportunités. Outre le fait de pouvoir proposer un flux continu de doubles croches et donc de gonfler l'assise rythmique, elle permet des modifications rythmiques abruptes. »¹⁰⁶

¹⁰³ « Speed is often emphasized by the drummer's use of double bass drums which supply the “backbone” to the beat. Operated by pedals played with both feet in rapid succession, the double bass drums create a “machine gun” rhythm that corresponds to the overall tone of the music. » HARREL Jack « The poetics of destruction : death metal rock », *Popular Music and Society*, Vol. 18, 1994, p. 93.

¹⁰⁴ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 513.

¹⁰⁵ Le travail de production sonore en studio (notamment la compression*) répond aux préoccupations visant à cumuler puissance et clarté du timbre et de l'exécution. Les *triggers** pour grosse caisse font leurs apparitions, renforçant encore le côté tranchant et acéré des homorythmies.

¹⁰⁶ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 411.

♩ = 180

82

Guitare électrique

Basse électrique

Batterie

3 84

Guit. El.

B. él.

Batt.

5 86

Guit. El.

B. él.

Batt.

8 89

Guit. El.

B. él.

Batt.

91

Guit. El.

B. él.

Batt.

Gojira, *Remembrance* (2003) - Riff de coda - mes. 102 - 110.
Exemple d'homorythmie avec silences et variations des débits.

Ce type d'homorythmies caractérisera certains des aspects du *djent*, du *math core* et du *technical death metal*, fractionnant encore le *metal* en sous-genres qui vont développer des caractéristiques fortement liées à la virtuosité rythmique.

2. Carrures, breaks, polyrythmies et changements de métriques

Dans le metal extrême, la forme des morceaux se détache des carcans initiaux de la *pop* en abandonnant la forme *rondo* au profit d'une logique de ruptures ou de contrastes. Les différentes sections se conforment rarement à la structure standardisée couplet-refrain-pont des chansons populaires. Ronald Bogue observe que les sections se succèdent entre elles en une séquence parataxique d'unités multiples sans guère de rapports entre elles.¹⁰⁷ Plus encore que dans le *thrash*, les constructions formelles du *death metal* relèvent du collage. Les *riffs* sont enchaînées de manière abrupte, sans réelles transitions. « Une autre caractéristique musicale typique du *death metal* réside dans ses brusques changements de tempo [...] »¹⁰⁸ Cette esthétique de ruptures est héritée du *thrash*. Dans le morceau *Blackened* de Metallica, l'alternance de métriques à 3/4, 4/4, 5/4 et 7/4 est accompagnée d'alternance de tempos (75, 128 et 195 BPM). Ces changements de métriques et/ou de tempo correspondent à des changements de *riffs* qui se font de plus en plus nombreux au sein d'un même morceau. L'exposition d'un nouveau *riff* par un des guitaristes en *solo* est souvent accompagnée de « pêches »¹⁰⁹ incisives synchronisées avec les autres instruments.

39 $\text{♩} = 130$

The image shows a musical score for the riff 'Elastic' by Meshuggah. It consists of four staves: two for electric guitar (Guit. El.), one for electric bass (B. él.), and one for drums (Batt.). The score is marked with a tempo of 130 BPM (♩ = 130) and starts at measure 39. The music is highly complex, featuring polyrhythmic patterns and frequent changes in meter and tempo, characteristic of the djent style.

Meshuggah, *Elastic* (1998) - riff n°3 - mes. 39 - 41.

Comparativement aux pêches développées au début du *thrash*, la qualité de « mise en place » que requiert l'exécution de ce type de pêche est nettement supérieure¹¹⁰.

¹⁰⁷ BOGUE Ronald, « Violence in Three Shades of Metal », *Deleuze and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 102.

¹⁰⁸ « Another unique musical characteristic of death metal is sudden tempo changes [...] » HARREL Jack, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁹ Accent *fortissimo* joué le plus souvent avec plusieurs instruments afin de renforcer certaines notes du *riff*.

¹¹⁰ Voir dans les annexes l'exemple de pêches typiques du *thrash* des années quatre-vingt avec la transcription de *Master of Puppets* de Metallica, p. 72.

a. Le *math core*

Poussant à son paroxysme la construction formelle séquentielle, le *math core* du groupe The Dillinger Escape Plan multiplie le nombre de *riffs*, de tempos, de métriques et de *breaks*. L'utilisation de polyrythmies, mesures asymétriques et déphasages rythmiques s'accompagne d'un élargissement sur le plan mélodique et harmonique (contours mélodiques brisés, nouveaux modes, clusters, etc). De plus, le groupe englobe une multitude de références stylistiques allant du *grind core* au progressif. Le titre *43% Burnt* (1999) est représentatif toutes ces caractéristiques¹¹¹. En moins de soixante mesures et soixante secondes, on y dénombre dix *riffs* (ou motifs, procédés, phrases), vingt-sept changements de métrique et cinq changements de tempos. L'exemple ci-dessous témoigne de l'usage du mode semi-diminué aggloméré en grappes harmoniques resserrées telles des *clusters*, jouées en alternance avec un *powerchord* de quarte (cordes de *mi* et *si* à vide). Le procédé rythmique est basé sur une pulsation régulière à quatre temps sur laquelle viennent se superposer des motifs asymétriques de croches polarisées sur deux tessitures contrastées. Regroupées en 6/8 + 10/8 + 13/8, leur somme constitue un cycle élargi en 29/8 qui est répété plusieurs fois. A ces motifs irréguliers, vient se superposer une seconde cellule rythmique basée sur un débit en 5/8. Cette adjonction génère une polyrythmie, accentuant encore davantage l'aspect asymétrique du motif de base. Cette deuxième cellule se déphase à plusieurs reprises par la soustraction d'un demi-soupir au sein du cycle (ici mes. 56).

53 $\text{♩} = 130$

Guitare électrique

Guitare électrique

Guitare basse

Cellule en 5/8

Cellule en 4/8

Motif en 13/8

Motif en 6/8

Déphasage

Déphasage

Cellule en 5/8

Motif en 10/8

Motif en 13/8

Motif en 6/8

Dillinger Escape Plan, *Calculating Infinity* (1999), *riff* principal - mes. 53 - 57.

Un principe similaire est utilisé dans le titre *43% burnt*. Sur une pulsation ternaire régulière à quatre temps (12/8), des cellules mélodico-rythmiques arpégées sont alternées. Ces cellules s'insèrent dans un continuum de croches, regroupées ici par onze (a) et huit (b), puis par cinq (c et d).

¹¹¹ Voir dans les annexes la transcription du titre *43% Burnt* de The Dillinger Escape Plan, p. 74.

Dillinger Escape Plan, *43% burnt* (2002), *riff* partie centrale - mes. 73 - 77.

b. Le *technical death metal*

Incorporant à la multiplicité des *riffs* des changements de métrique et de tempo, le *technical death metal* partage avec le *math core* une construction formelle dans laquelle les proportions sont inégales et segmentées. *Epitaph* (2003) est le deuxième album studio du groupe allemand Necrophagist. Son *leader* virtuose Muhammed Suiçmez y généralise le *shredding* dans la composition des *riffs*. Sur cet exemple, la logique séquentielle apparaît distinctement dans les successions de courts motifs utilisant tour à tour agrégats dissonants, arpèges en *swipping*, doubles croches en *tremolo picking*, etc. Ces enchaînements de cellules aux disparités mélodiques et rythmiques importantes sont structurés au sein de métriques perpétuellement variées. Il est par ailleurs intéressant d'observer que tonalité et atonalité se jouxtent.

Necrophagist, *Advanced Corpse Tumor* (2003) - introduction - mes. 1 - 23.

c. Le Djent

Mathieu Metzger a consacré son mémoire de Master à l'esthétique de Meshuggah¹¹² et Jonathan Pieslak a publié un article¹¹³ qui analyse l'organisation rythmique de la musique du groupe. Pieslak observe trois récurrences concomitantes : des mesures impaires, une temporalité mixte et une superposition de strates de différents débits. Les structures rythmiques de Meshuggah sont « basées sur deux couches rythmiques simultanées, mais indépendantes, et pourraient donc être interprétées *a priori* comme polyrythmiques ou “métriquement dissonantes” (d’après [Harald] Krebs) avec deux couches interprétatives dont les cardinalités sont différentes et ne sont pas des multiples les unes des autres »¹¹⁴. Cependant, Pieslak souligne que la « dissonance métrique » et le système de superposition utilisé par Meshuggah sont de nature différente. Cette différence réside dans la structure des répétitions au sein de chaque couche rythmique. Si les couches rythmiques de la « dissonance métrique » sont constituées de motifs récurrents et ininterrompus, Meshuggah utilise des répétitions non symétriques dans les parties de guitares et de basse en changeant leur métrique pour les remettre en phase avec la batterie. L'exemple ci-dessous démontre comment le groupe tend à combiner ces trois dispositifs spécifiques : signatures rythmiques impaires à grande échelle, métriques mixtes et superposition métrique. Guitares et basse peuvent être regroupées en quatre mesures de 25/16, suivies d'une mesure de 28/16 permettant de les recaler sur la cymbale qui maintient une pulsation constante en 4/4.

* Crash or Chinese Cymbal

Meshuggah, *Rational Gaze* (2002) - introduction - mes. 1 - 16 (transcription de Jonathan Pieslak).

¹¹² METZGER Matthieu, *Meshuggah : une formation de Métal atypique. Esthétique et technique de composition*, Mémoire de musicologie, sous la direction de B. Aubigny, Université de Poitiers, 2003.

¹¹³ PIESLAK Jonathan, « Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah », *Music Theory Spectrum*, Vol. 29, No. 2 (Fall 2007), Society for Music Theory, p. 219-245.

¹¹⁴ « These features are based on two simultaneous, but independent, rhythmic layers and thus could be interpreted as polyrhythmic or “metrically dissonant” (after Krebs) with two “interpretative layers whose cardinalities are different and are not multiples/factors of each other”. » PIESLAK Jonathan, *Ibid.*, p. 220-221.

Ce type de superposition caractérise de nombreuses chansons de Meshuggah. Il s'articule à travers des textures homorythmiques typiques où guitares, basses et grosses caisses se basent sur un cycle de grande échelle et une mesure mixte tandis que la cymbale maintient la pulsation en 4/4. Le titre *Neurotica* utilise le même procédé. Guitare, basse et grosses caisses se déphasent par rapport à la cymbale qui marque chaque temps et la caisse claire qui accentue les deuxième et quatrième temps de la mesure.

Meshuggah, *Neurotica* (1998) - riff n°2 - pré-couplet - mes. 17 - 21.

Ce riff est construit sur trois motifs successifs répétés (A-B-C-A-B-C-A'). Issue d'un accord de septième diminuée, cet arpège constitué de quatre notes est tronqué rythmiquement, tel une apocope. Sa fondamentale (le si b) est jouée quatre (A), puis deux (B) puis une fois (C) selon le motif.

En fractionnant le riff par motifs, on observe des métriques mixtes (11/16, 8/16, 7/16) qui se superposent au 4/4 maintenu par la cymbale et la caisse claire. La deuxième répétition du motif A est identique mais est ici désignée comme A' car elle subit une adjonction d'un demi soupir afin de remettre en phase guitares et batterie.

D. Solos

Le titre *Eruption*¹¹⁵ paru sur le premier album (*I*)¹¹⁶ du groupe Van Halen en 1978 marquera l'histoire de la guitare, du *rock* et du *metal*. Ce solo d'une minute et quarante-deux secondes est remarquable sur bien des aspects. *Tapping* et *double tapping**¹¹⁷ jusque là utilisés comme effet décoratif deviendront des techniques de jeu à part entière qui permettront d'étendre les capacités de l'instrument. L'analyse qu'en fait Walser met en exergue différents aspects de la virtuosité qu'il déploie. Son architecture formelle et tonale, sa citation de l'*Etude n°2 pour violon* de Kreutzer, l'utilisation novatrice du levier de vibrato, la fluidité de l'articulation, les différents modes utilisés, sa vélocité, les techniques proprement guitaristiques (*tremolo picking*, *tapping*, etc) sont autant d'éléments qui permettent à Walser de faire corrélérer *heavy metal* et musique classique, allant même jusqu'à affirmer que « le développement d'Edward Van Halen des techniques à deux mains pour la guitare est comparable aux innovations de J.S. Bach pour les doigtés du clavier. »¹¹⁸ La démonstration de virtuosité d'*Eruption* construite sous la forme d'un *patchwork* technique se généralisera dans les solos de *metal* (y compris dans le *metal* extrême).

« Dans leurs solos, les guitaristes généralisent le *shredding* (qui signifie mettre en lambeau, en petit morceau). Il s'agit dans les faits, de juxtaposer un ensemble de pratiques comme le *swipping*, le *tremolo picking*, le *tapping* à plusieurs doigts (cf chapitre 7) au sein d'un solo. Cette succession de passages brefs et très rapides produit cet effet de déchiquetage que les meilleurs guitaristes arrivent à estomper en passant avec fluidité d'une technique à l'autre. Aucune de ces pratiques n'est neuve. Le *shredding* existe depuis le milieu des années 1970 et a gagné presque tous les styles de *rock*, mais ce sont les guitaristes de *metal* puis de *thrash* qui le systématisent. »¹¹⁹

Ce type de virtuosité demeure un modèle pour la majorité des guitaristes de *metal* extrême. Cependant, la virtuosité rythmique y est rarement développée. En effet, si la vélocité est certes mise en avant par des traits rapides, sinueux et fluides (notamment par l'usage du *swipping*), les constructions rythmiques perpétuent malgré tout un langage rythmique éculé¹²⁰. Une minorité semble cependant suivre une autre voie. Dimebag Darrell¹²¹ par exemple, du groupe Pantera se tourne davantage vers des effets bruitistes, qu'ils soient d'origine électronique (pédales *wah wah**, *whammy**) ou mécanique (nouveaux modes de jeu utilisant le levier de *vibrato*, la tranche du médiator, la touche du manche, les micros). Dans

¹¹⁵ Une transcription partielle se trouve dans l'annexe, p. 78.

¹¹⁶ Les solos des autres titres de cet album sont également caractéristiques d'une forme de virtuosité mais ce titre sera historique dans la mesure où il n'est « que » solo et déploie ouvertement sa virtuosité.

¹¹⁷ Ces techniques existaient déjà depuis des siècles mais le virtuose les popularise au sein de la musique *pop*.

¹¹⁸ « Edward Van Halen's development of two-handed techniques for the guitar is comparable to J.S. Bach's innovations in keyboard fingering. » WALSER, Robert, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁹ PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 411.

¹²⁰ Voir à ce titre la transcription du solo de *Flattering of Emotions* de Death, p. 67.

¹²¹ Dimebag Darrell est son nom de scène, son nom civil est Darrell Abbott.

Meshuggah, Fredrik Thordendal n’abandonne pas la vélocité mais elle est incluse dans une conception homogène et cohérente du phrasé. Basés sur des modes altérés comme la gamme semi-diminuée, les constructions mélodico-rythmiques de Thordendal favorisent des procédés uniformes comme par exemple des transpositions, augmentations ou diminutions de cellules évolutives. Dans le solo de *Transfixion*, les intervalles disjoints génèrent des profils mélodiques en dent de scie qui, par leur mouvements de hauteurs, forment des accents rythmiques décalés.



Meshuggah, *Transfixion* (1995), Solo - 1’41- Transcription réalisée par Mathieu Metzger¹²²

Dans *Perpetual Black Second*, Thordendal utilise le *tapping* comme unique technique. Le solo développe des motifs chromatiques minimalistes dont le réservoir de notes, très restreint, est articulé autour d’un intervalle d’octave élargie, jouant ainsi sur les contrastes de registre et l’élargissement de l’ambitus. Les changements de hauteurs opérés par les chromatismes sont placés de façon irrégulière, conférant au solo une temporalité différente de celle du *riff*.



Meshuggah, *Perpetual Black Second* (2002), solo - 2’45’’¹²³.

Ces exemples montrent que Thordendal n’utilise pas la technique comme dessein absolu mais comme un moyen au service d’une logique mélodique et également rythmique. Chaque solo développe un type d’articulation particulière et progresse dans un procédé où le discours est conduit par une logique homogène, éloignée des *gimmicks* du *shredding*.

¹²² METZGER Mathieu, *op. cit.*, annexes, exemple S1, p. 16 du cahier de relevés.

¹²³ METZGER Mathieu, *op. cit.*, annexes, exemple S6., p. 20 du cahier de relevés.

E. Conclusion

Les musiciens des courants les plus extrêmes ont élargi le langage instrumental du *metal* afin de décupler l'impression de violence qui se dégage de leur jeu. Le point de départ de cette surenchère apparaît avec la naissance du *thrash*. De son lien avec le *heavy metal*, le *thrash* a initialement conservé des aspects mélodiques consonants. Néanmoins, cette consonance est très vite supplantée par l'atonalité.

Les *riffs* utilisant des pédales « ornementées » jouées *staccato* sur une corde à vide en *palm mute* sont devenus un archétype systématisé à des tempos élevés grâce au *tremolo picking*. Cette impression de vitesse est renforcée par le jeu de batterie qui développe des doublures percussives du *tremolo picking* à l'aide d'un jeu continu en frisé sur deux grosses caisses. Mais l'apparition de *patterns* irréguliers apporte au *thrash* et au *death* des possibilités de variations à ce flux ininterrompu de doubles croches en développant des procédés homorythmique synchronisant grosses caisses, guitares, et basses dans des formules rythmiques plus saccadées où des silences brisent la régularité. Ce type d'homorythmies syncopées caractérise le courant *djent*, fractionnant encore davantage le *metal* en sous-genres. Le *djent* de Meshuggah développe des caractéristiques fortement liées à la virtuosité rythmique. Comme nous avons pu l'observer à travers deux exemples, grosses caisses, guitares et basse y fonctionnent comme une entité homogène indivisible qui déploie des rythmes impairs superposés à une pulsation mixte maintenue par les cymbales. Ces superpositions de rythmes aux métriques différentes favorisent un recours aux déphasages.

Dans le *math core* et le *technical death metal*, d'autres caractéristiques sont prédominantes. Les « pêches » incisives se multiplient et se complexifient, notamment dans les introductions et les ruptures formelles. Les changements de tempos, de métriques, et l'utilisation de mesures impaires se généralisent. D'un point de vue formel, les structures contrastées où les parties se jouxtent sans transitions remplaceront la forme *rondo* au profit d'une esthétique de ruptures. Pour schématiser en simplifiant à l'excès, il est possible d'affirmer que le *djent* tend vers le polyrythmique alors que le *math core* et le *death* sont de nature séquentielle.

Enfin, la virtuosité originelle construite sous forme de *shredding* se généralise dans les *riffs* du *technical death* et dans les solos, tous genres confondus. Cependant, certains guitaristes, dans la lignée de Thordendall, développent davantage un jeu basé sur des décalages rythmiques d'accents et des temporalités différentes de celles du *riff*.

IV. Perspectives

A. Choix de la méthodologie.

Le choix s'est porté sur l'analyse et la transcription afin d'observer comment la dimension rythmique a pu transformer les codes du *metal* dans ses courants les plus radicaux, la méthode analytique confirmant ou non l'hypothèse de la virtuosité rythmique comme principal ferment de la radicalisation et du fractionnement du genre. Dans le travail historico-stylistique de la partie II, une vue à la fois globale et resserrée sur les différents sous-genres permet d'opérer un choix d'extraits. Cette sélection, opérée à partir d'extraits audio et/ou de transcriptions a permis de distinguer les genres extrêmes, puis d'observer ceux qui développent le plus de virtuosité rythmique. La partie III a donc été établie sur la base d'une constrictio n autour de quatre sous-genres : *thrash*, *death*, *math core* et *djent*. Mais cette sélection a un inconvénient. Elle monopolise l'observation sur les genres qui nourrissent insidieusement l'hypothèse. En effet, les groupes et courants dont les particularités rythmiques n'alimentent pas l'hypothèse n'entrent pas en compte dans l'analyse et donc les résultats. Or, il aurait été intéressant de pouvoir justement émettre une comparaison entre ces groupes et ceux observés présentement. De plus, le choix de groupes avant-gardistes emblématiques ne révèle pas si ces nouveaux codes se sont propagés et ont été assimilés par la vague suivante. À ce titre, les écoutes précédant l'analyse ne figurent pas ostensiblement dans cette recherche. Elles auraient pu témoigner de la prolifération de succédanés qui évoluent dans ce silage mais qui se contentent de digérer les éléments novateurs des pionniers sans les élargir.

B. Résultats

Au regard des résultats, il s'avère que le *metal*, conditionné par ses évolutions permanentes, nourrit des caractéristiques mobiles et contradictoires qui génèrent des segmentations. L'apparition du *thrash* en 1983 a engendré un morcellement qui éloigna les différents sous-genres les uns des autres. Le développement de ces genres s'articule essentiellement sur l'idée d'un durcissement musical et une logique de surenchère mais cette caractéristique fondamentale du *metal* n'est valable que pour les sous-genres extrêmes. Fractionnement et radicalisme vont donc de paire.

Des courants extrêmes ne développent la virtuosité que sous forme de vitesse et d'autres privilégient les structures rythmiques complexes à la vitesse. En effet, les protagonistes des mouvements *djent* et *math core* favorisent des processus compositionnels sophistiqués au détriment des formes exubérantes de la virtuosité qui, depuis sa création jusqu'aux années 2000, étaient principalement fondées sur la dextérité et la vitesse. Cependant, si la virtuosité rythmique est effective pour ces sous-genres extrêmes, elle n'est pas le seul critère de virtuosité. La dissonance en fait également partie. Mais surtout, certains sous-genres comme le *grind core*, le *black metal* et dans une moindre mesure, une frange du

death metal, ne développent pas ces critères de virtuosité rythmique. Ces courants exacerbent la brutalité de par la seule vélocité du geste instrumental. Cette violence est en partie due à l'utilisation de *blast beats* et de tempos extrêmement rapides et entretient des poncifs propres aux caractéristiques intrinsèques sans faire évoluer le vocabulaire.

Par ailleurs, l'esthétique de ruptures héritée du *thrash* génère des morceaux construits sur différentes sections qui se succèdent sans rapports entre elles. Les constructions formelles du *death metal* et du *math core* relèvent de ce procédé séquentiel. Certes, vélocité, changements de tempos, métriques multiples, *breaks* et cassures ont un rapport indéniable avec le rythme. Cependant, ils ont aussi un lien avec la construction formelle, qui est incluse de façon périphérique et non centrale dans la problématique et le travail d'analyse de cette recherche. C'est en ce sens que la structuration des morceaux aurait pu être davantage observée.

Au regard des évolutions historico-stylistiques décrites dans la partie II, il apparaît que le *thrash* pourrait être considéré comme le point de départ d'un fractionnement, d'une radicalisation, mais aussi d'une sophistication rythmique et formelle. Le *thrash* aurait donc pu être au coeur de la problématique car il est l'instigateur du morcellement (il est le premier à rompre avec le *heavy metal*), de la radicalisation (il enclenche une logique de surenchère) et de la virtuosité (il ébauche une complexification musicale, notamment rythmique). La virtuosité rythmique, qui revêt plusieurs attributs, est en effet déjà présente de façon embryonnaire dans le *thrash*. Dans un sens, il est donc possible de considérer que les sous-genres extrêmes n'ont pas transformé les codes du *thrash* mais que certains de ces codes ont été sélectionnés, adoptés et développés. Cette recherche a permis de confirmer que « [...] le groupe *thrash* exécute des tempos rapides, des changements de métrique et des arrangements compliqués avec une coordination d'ensemble précise. »¹²⁴ On peut alors considérer que cette virtuosité rythmique naissante a uniquement été renforcée, développée, exacerbée ou systématisée par le *technical death metal*, le *djent* et le *math core*. Il est alors possible d'envisager le fractionnement du *metal* comme une simple radicalisation de certains archétypes du *thrash* selon la logique de surenchère croissante qui les anime. Cette considération remet foncièrement en question le côté novateur des sous-genres extrêmes, y-compris les plus virtuoses. En outre, si Meshuggah et The Dillinger Escape Plan ont permis de développer le vocabulaire *metal* en enrichissant ses caractéristiques rythmiques et formelles – créant ainsi de nouveaux sous-genres que des émules adopteront – on peut toutefois regretter qu'ils ne parviennent plus à sortir de leur logique compositionnelle et évoluer au sein du carcan qu'ils ont eux-mêmes créé. En effet, la forme que prend leur virtuosité (structuration séquentielle et patchwork métrique chez The Dillinger Escape Plan ; superposition et déphasage chez Meshuggah) est un attribut fondamental, identificateur de leur style. Cette particularité les confine dans une obligation de perpétuation des schémas qu'ils utilisent pour garder leur identité stylistique. Ces groupes déplacent la virtuosité sur le

¹²⁴ « Thrash band negotiate fast tempos, meter changes, and complicated arrangements with precise ensemble coordination. » WALSER, Robert, *op. cit.*, p. 14.

rythme et la forme. Ils élargissent donc des carcans du genre *metal* sans toutefois en sortir réellement.

Conclusion

La littérature scientifique au sujet du *metal* est restreinte et éparse. En outre, elle est essentiellement sociologique et anglophone. Peu visible, difficilement accessible en bibliothèque, elle se confond parfois avec la littérature journalistique et requiert souvent une traduction. Dans le domaine musicologique, très peu de travaux examinent les aspects rythmiques du *metal* et cette proportion diminue encore lorsque rythme et virtuosité sont entendus dans un rapport analogique. Si la vitesse d'exécution est un des paramètres fondamentaux du *metal* extrême, la sophistication rythmique et la structuration des morceaux semblent également constituer une part importante de son identité. Cette recherche permet d'exposer la manière dont la dimension rythmique du *metal* extrême a pu modifier ses codes esthétiques. Elle amène à conclure qu'il est un genre polymorphe dont la fragmentation a engendré une certaine forme d'extrémisme musical. À cet extrémisme est associée la notion de vélocité mais également une forme de virtuosité rythmique qui est symptomatique de la radicalisation d'une partie du *metal*. En effet, les caractéristiques des différents courants du *metal* extrême se manifestent par leurs aspects rythmiques et formels. Le rythme, élément central, permet de distinguer les sous-genres par les différents types de virtuosité qui leur sont propres. Les bouleversements temporels que peuvent apporter ces logiques rythmiques au sein d'un genre populaire décuplent les possibilités d'expression. Superpositions métriques et déphasages, ruptures brutales et irrptions soudaines, effets de masse ou silences inattendus, sont autant de figures qui offrent de nouvelles potentialités expressives. Le *metal* extrême a su généré des structures qui n'évoluent pas dans une hiérarchisation contraignante où la tension appelle une résolution. Il parvient ainsi à s'éloigner d'un temps linéaire où chaque instant se définit en fonction d'instant antérieurs.

Bibliographie

BERGER Harris M., *Metal, Rock and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, Delaware, Ohio, Wesleyan University Press, 1999.

BERGER Harris M., « The Practice of Perception: Multi-Functionality and Time in the Musical Experiences of a Heavy Metal Drummer », *Ethnomusicology*, Vol. 41, n° 3 (Autumn, 1997), University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, p. 464-488.

BAILLET Jérôme, « Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965 », in *Les écritures du temps*, Les cahiers de l'IRCAM, Fabien Lévy dir., Paris, L'Harmattan, IRCAM/Centre Georges Pompidou, 2001, p. 155-215.

BIAMONTE Nicole, « Les fonctions modales dans le rock et la musique Metal », in *L'analyse musicale aujourd'hui*, HASCHER Xavier, AYARI Mondher et BARDEZ Jean-Michel dir., Paris, Editions DELATOUR FRANCE, 2015, p. 275-289.

BISSON Frédéric, *La pensée rock, Essai d'ontologie phonographique*, Paris, Questions théoriques, 2016.

BOGUE Ronald, « Violence in Three Shades of Metal », *Deleuze and Music*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

BOUAZRA Karim, *Le metal progressif, analyse musicale de la pièce Learning to live du groupe Dream Theater*, Mémoire de maîtrise de musicologie sous la direction de M. Mohamed-Ali Kammoun, Université de Tunis, Institut supérieur de musique, 2009.

BRANDL Emmanuel, PRÉVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe dir., *25 ans de sociologie de la musique en France, Tome 1, Réflexivité, écoutes, goûts*, Paris, L'harmattan, 2012.

BRANDL Emmanuel, PRÉVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe dir., *25 ans de sociologie de la musique en France, Tome 2, Pratiques, oeuvres, interdisciplinarité*, Paris, L'harmattan, 2012.

BROWN Andy R., « Heavy Genealogy: Mapping the Currents, Contraflows and Conflicts of the Emergent Field of Metal Studies, 1978-2010 », *Journal for cultural research*, Vol. 15, n° 3, July, 2011, p. 213-242.

- BUXTON, David, *Le rock, star-système et société de consommation*, Grenoble, La pensée sauvage, 1985.
- DECARSIN François, *La musique, architecture du temps*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- FRITH Simon, STRAW Will, STREET John dir., *The Cambridge Companion to POP AND ROCK*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- FRITH Simon Reviewed Work : « Heavy Metal: A Cultural Sociology. by Deena Weinstein », *American Journal of Sociology*, Vol. 98, No. 3 (Nov., 1992), The University of Chicago Press p. 706-708.
- GASPARD Astrid, *Catégorisation et musique : le cas du genre métal*, Mémoire de Master 1 en musicologie, sous la direction de L. Pottier, Université de Saint-Étienne, 2011.
- GOURDON, Anne-Marie dir., *Le Rock : Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS, coll. Arts du spectacle, 1994.
- GRACYK Theodore, « Écouter avec les yeux : sur quelques problèmes de l'intertextualité radicale », traduction de Alexandre Tanase, *Volume !*, 10-1, 2013, p. 23-44.
- GRASSY Elsa, notes de lecture de WEINSTEIN Deena, *Heavy Metal : The Music and Its Culture*, Da Capo, 2000, in *Volume !* n°5-2, Angers, Editions Mélanie Séteun, 2007, p. 187-190.
- GROSS Robert L., « Heavy Metal Music: A New Subculture in American Society » *Journal of Popular Culture*, Summer 1990, 24-1, ProQuest p. 119.
- GUIBERT Gérard, « Présentation du dossier "metal studies" : la naissance d'un champ », *Volume !*, n° 9-2, 2012, p. 199-204.
- GUIBERT Gérard et HEIN Fabien, « Présentation », *Volume !*, n°5-2, Angers, Editions Mélanie Séteun, 2007, p. 5-18.
- GUIBERT Gérard, HAMMA Amine, « De l'Internationale-metal au conflit sociétal local : la scène de Casablanca », *Volume !*, n°5-2, 2012, p. 153 - 178.
- HAINAUT Bérenger, « Fear and Wonder. Le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal », *Volume !*, n° 9-2, 2012, p. 179-197.
- HARRELL Jack « The poetics of destruction : death metal rock », *Popular Music and Society*, Vol.18, 1994, p. 93.

HEIN, Fabien, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal...Histoire, Cultures et pratiquants*, Clermont-Ferrand, Paris, Mélanie Sèteun/IRMA, Coll. Musique et société, 2003.

KAHN-HARRIS Keith, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, Oxford, Berg, 2007.

KAHN-HARRIS Keith, « Metal Studies : Intellectual Fragmentation or Organic Intellectualism ? », *Journal for cultural research*, Vol. 15, n° 3, July 2011, p. 251-253.

MARTIN Frédéric, « Pour une approche musicologique du black metal », *Sociétés*, 2005/2, n° 88, p. 103-108.

MARTINEZ GARCIA Silvia, « La production de genres : analyses depuis les périphéries du *heavy metal* », *Volume !* n°5-2, 2007, p. 91-92.

MCDONALD Chris, « Michelle Phillipov, *Death Metal and Music Criticism: Analysis at the Limits* », trad. par Marie Parent, *Volume !*, 9 - 2, 2012, p. 217-218.

METZGER Matthieu, *Meshuggah : une formation de Métal atypique. Esthétique et technique de composition*, Mémoire de musicologie, sous la direction de B. Aubigny, Université de Poitiers, 2003.

MOMBELET Alexis, WALZER Nicolas, « Présentation », *Sociétés* 2005/2, n° 88, p. 7-13.

MOUSSION David, *Le Metal, étude d'un genre ambigu, extrême, et protéiforme*, Mémoire de DEA de musicologie, sous la direction de M. J.-P. Olive, Université Paris 8 Saint-Denis, 2004.

MUDRIAN Albert, *Choosing Death, The improbable History of Death Metal & Grindcore*, Feral House, 2004, trad. par Sebastien Raizer sous le titre *Choosing Death, L'Histoire du death metal et du grind core*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2006.

PIESLAK Jonathan, « Re-casting Metal: Rhythm and Meter in the Music of Meshuggah », *Music Theory Spectrum*, Vol. 29, No. 2 (Fall 2007), Society for Music Theory, p. 219-245.

PIRENNE Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.

SECA Jean-Marie, *Vocations rock*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

WALSER, Robert, *Running with the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown, Wesleyan University Press, Co. Music /Culture, 1993, 2°ed.rev., 2014.

WEINSTEIN Deena, *Heavy Metal : The Music and Its Culture*, Da Capo, 2000.

WEINSTEIN Deena, « How Is Metal Studies Possible? », *Journal for cultural Research*, Vol. 15, n° 3, July 2011, p. 243-245.

WEINSTEIN Deena, « Rock's Guitar Gods — Avatars of the Sixties », *Archiv für Musikwissenschaft*, 70. Jahrg., Franz Steiner Verlag, H. 2., 2013, p. 139-154.

Références discographiques

ACDC, *Highway to Hell*, Albert Productions , APLP-040, Australie, 1979.

ANIMALS AS LEADERS, *Animals As Leaders*, Disque compact, Prosthetic Records, 6561910043-2, US, 2009.

BEATLES, *The Beatles* ou *Album blanc*, Apple Records, PCS 7067/8, UK, 1968.

BIOHAZARD, *State of The World Address*, Disque compact, Warner Bros. Records 945594-2, US, 1994.

BLACK SABBATH, *Black Sabbath*, Disque vinyle, Vertigo, VO 6, 847 903 VTY, UK, 1970.

BLACK SABBATH, *Paranoid*, Disque vinyle, Vertigo 6360 011, UK, 1970.

BODY COUNT, *Body Count*, Disque compact, Sire, Warner Bros. Records, 9 26878-2, US, 1992.

BURZUM, *Det Som Engang Var*, Disque compact, Cymophane Productions, EYE 001, Norway, 1993.

CANNIBAL CORPSE, *Evisceration Plague*, Disque compact, Metal Blade Records, 3984-14718-2, Allemagne, 2009.

CARCASS, *Heartwork*, Disque compact, Earache, MOSH 97CD, UK, 1993.

CORONER, *Grin*, Disque compact, Noise (3)N 0210-2, Allemagne, 1993.

CREAM, *Disraeli Gears*, LP Album, Reaction, 593 003, UK, 1967.

CYNIC, *Focus*, Disque compact, Roadrunner Records, RR 9169-2, USA & Canada, 1993.

DEATH, *Human*, Disque compact, Relativity, 88561-2036-2, US, 1991.

DEATH, *Individual Thought Pattern*, Disque compact, Relativity, Roadrunner Records, RR 9079 2, Pays-Bas, 1993.

DEATH, *Scream Bloody Gore*, Disque compact, Combat, 88561-8146-, US, 1987.

DEEP PURPLE, *Machine Head*, Disque Vinyle, Purple Records, TPSA 7504, IE 064 o 93261, UK, 1972.

DEF LEPPARD, *On Through The Night*, Disque Vinyle, Vertigo, 9102 040, UK, 1980.

DEICIDE, *Legion*, Disque compact, R/C Records, RCD 9192, US, 1992.

DREAM THEATER, *A Change of Season*, Disque compact, EastWest Records America, 7539-61842-2, US, 1995.

EMPEROR, *Anthems To The Welkin At Dusk*, Disque compact, Candlelight Records, Candle023CD, UK, 1997.

FINN TROLL, *Nattfödd*, Disque compact, Spikefarm Records, Naula 034, 981 658-9, Finlande, 2004.

GOJIRA, *The Link*, Disque compact, Boycott Records, Next Music, Gabriel Editions, BYCD2, France, 2003.

HAKKEN, *Affinity*, Disque compact, Inside Out Music, IOMCD 449, 88985307942, Europe, 2016.

HENDRIX Jimmy, *Are You Experienced*, Disque Vinyle, rack Record, 612 001, UK, 1967.

IRON MAIDEN, *Powerslave*, Disque vinyle, EMI, 064-24 0200-1, UK, 1984.

IMMORTAL, *Pure Holocaust*, Disque compact, Osmose Productions, OPCD 019, France, 1993.

JUDAS PRIEST, *Rocka Rolla*, Disque Vinyle, Gull, GULP 1005, UK, 1974.

KORN, *Life Is Peachy*, Disque compact, Immortal Records (3), Epic Records Group, EK 67554, 67554, US, 1996.

LED ZEPPELIN, *II*, Disque Vinyle, Atlantic, 588 198, UK, 1969.

LIVING COLOUR, *Stain*, Disque compact, Epic, EK 52780, US, 1993.

MALMSTEEN Ingwie, *E Flat Minor Live With The New Japan Philharmonic*, Disque compact, Canyon International, Pony Canyon, PMVD 020, Japon, 2002.

MAYHEM, *De Mysteriis Dom Sathanas*, Disque compact, Deathlike Silence Productions, Anti-Mosh 006, Norway, 1994.

MELVINS, *Stoner Witch*, Disque compact, Atlantic, 82704-1, US, 1994.

MEGADETH, *Rust In Peace*, Disque compact, Capitol Records, CDP 79 19352, CDEST 2132, Europe, 1990.

METALLICA, *And Justice for All*, Disque Vinyle, Elektra, 60812-1, 9 60812-1, US, 1988.

METALLICA, *Kill 'em All*, Disque Vinyle, Megaforce Records, MRI 069, US, 1983.

METALLICA, *Master of Puppets*, Disque Vinyle, Elektra, 60439-1, 9 60439-1, US, 1986.

MESHUGGAH, *Catch Thirtythree*, Disque compact, Nuclear Blast, NB 1311-2, 27361 13112, Allemagne, 2005.

MESHUGGAH, *Chaosphere*, Disque compact, Nuclear Blast, NB 336-2, 27361 63362, Allemagne, 1998.

MESHUGGAH, *Destroy Erase Improve*, Disque compact, Nuclear Blast, NB 121-2, 27361 68742, Germany, 1995.

MESHUGGAH, *Nothing*, Disque compact, Nuclear Blast, NB 542-2, 27361 65422, Germany, 2002.

MESHUGGAH, *The Violent Sleep of Reason*, Disque compact, Nuclear Blast, NB 3483-2,

27361 34832, Europe, 2016.

MORBID ANGEL, *Covenant*, Disque compact, Earache, MOSH 81CD, UK, 1993.

MOTÖRHEAD, *Overkill*, Disque Vinyle, Bronze, BRO 2032, UK, 1979.

MY DYING BRIDE, *Turn Loose The Swans*, Disque compact, Peaceville, VILE 39CD, UK, 1993.

NAPALM DEATH, *From Enslavement to Obliteration*, Disque compact, Earache, MOSH 8CD, UK, 1988.

NECROPHAGIST, *Epitaph*, Disque compact, Relapse Records, RR 6828-2, Europe, 2004.

NIGHTWISH, *Endless Forms Most Beautiful*, Disque compact, Nuclear Blast, NB 3464-2, 27361 34642, Europe, 2015.

NINE INCH NAILS, *The Downward Spiral*, Disque compact, Nothing Records, Interscope Records, TVT Records, intd-92346, US, 1994.

OBITUARY, *Slowly We Rot*, Disque Vinyle, R/C Records, RC 9489, US, 1989.

PANTERA, *Far Beyond Driven*, Disque compact, EastWest Records America, 92302-2, US, 1994.

PERIPHERY, *Periphery*, Disque compact, Sumerian Records, SUM-044, US, 2011.

PESTILENCE, *Spheres*, Disque compact, Roadrunner Records, RR 90812,790812, Netherlands, 1993.

RAGE AGAINST THE MACHINE, *Rage Against The Machine*, Disque compact, Epic Associated, Z 52959, US, 1992.

RAMMSTEIN, *Herzeleid*, Disque compact, Motor Music, 529160-2, 529 160-2, UK & Europe, 1995.

RED HOT CHILI PEPPERS, *Blood Sugar Sex Magik*, Disque compact, Warner Bros. Records, 9 26681-2, US, 1991.

SAXON, *Wheels of Steel*, Disque Vinyle, Starline, SQ-12502, UK, 1980.

SEPULTURA, *Roots*, Disque compact, Roadrunner Records, RRD 8900, US, 1996.

SIKHT, *Death of The Dead Day*, Disque compact, Bieler Bros. Records, 874007000925, US, 2006.

SLAYER, *Show No Mercy*, Disque Vinyle, Metal Blade Records, MBR 1013, US, 1983.

SLAYER, *Reign in Blood*, Def Jam Recordings, Disque Vinyle, GHS 24131, US, 1986.

STRATOVARIUS, *Eternal*, Disque compact, Ear Music, 0210551EMU, Europe, 2015.

THE DILLINGER ESCAPE PLAN, *Calculating Infinity*, Disque compact, Relapse Records, RR 6427-2, US, 1999.

THE DILLINGER ESCAPE PLAN, *One of Us Is The Killer*, Disque compact, Sumerian Records,

SUM258, US, 2013.

THE KINKS, *Kinks*, Disque Vinyle, Pye Records, NPL 18096, UK, 1964.

TYPE O NEGATIVE, *October Rust*, Disque compact, Roadrunner Records, RR 8874-2, Europe, 1996.

VAN HALEN, *Van Halen* ou *I*, Disque Vinyle, Warner Bros. Records, BSK 3075, US, 1978.

VENOM, *Welcome to Hell*, Disque Vinyle, Neat Records, NEAT 1002, UK, 1981.

Webographie

GUIBERT Gêrôme, SKLOWER Jedediah « Dancing with the Devil, Panorama des metal studies » disponible via <http://www.laviedesidees.fr/Dancing-with-the-Devil.html> ou [consulté le 14/05/2017].

BAILLET Jérôme, « La flèche du temps » disponible via https://jeromebaillet.files.wordpress.com/2011/10/baillet_flechedutemps.pdf [consulté le 14/05/2017].

Encyclopaedia Metallum disponible via <https://www.metal-archives.com> [consulté le 30/05/2017].

Documentaire "Ne dites pas à ma mère que je suis en Irak" de Diego Buñuel pour CANAL+ / National Geographic - 2008 - 52 minutes, disponible via <https://www.youtube.com/watch?v=49FFuAA0S08> [consulté le 30/05/2017].

Glossaire

Bend : technique guitaristique également utilisée sur certains autres instruments à cordes. Elle consiste à plier une ou plusieurs cordes afin d'augmenter leur tension, cela a pour effet de monter légèrement la hauteur du son. On rencontre parfois l'expression « tiré » en français. *To bend* signifie « courber » en anglais. Un *bend* signifie plus généralement un petit *portamento*, c'est-à-dire une légère variation de la hauteur du son et ce sans discontinuité (contrairement à un glissando), l'effet étant possible avec des instruments sans cordes (harmonica, synthétiseur, saxophone). La guitare ayant un manche fretté pour la gamme tempérée, la technique de jeu normale ne permet que de jouer les notes correspondants à cette gamme. Le *bend* permet d'atteindre d'autres notes (altération), et donc de produire des micro-intervalles. Mais il est surtout utilisé pour faire des effets de liaison continue (*portamento*) entre deux notes. Dans ce cas, le guitariste s'efforce d'effectuer un *bend* le plus précis possible pour atteindre une note présente dans la gamme. Cet effet de liaison est tout particulièrement utilisé pour agrémenter des solos, donnant tantôt un effet langoureux ou plaintif, si le *bend* est effectué lentement, tantôt un effet vigoureux et énergique, si le *bend* est joué rapidement et avec force.

Black Metal : cf partie II

Blast beat : Le *blast beat* (littéralement *rythme explosif* en anglais) est une technique de batterie qui consiste à jouer à un tempo très élevé des doubles croches effectuées à la grosse caisse et à la cymbale d'une part, en alternance avec la caisse claire d'autre part. L'effet obtenu donne la perception d'un flux sonore très puissant et très dense. Cette technique est très utilisée dans le *metal* extrême (*death metal, grindcore...*).

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

Brutal Death Metal : cf partie II

Capteur : Capteur de pression appliqué généralement sur une peau de percussion pour traduire l'information d'attaque en langage MIDI. Voir *Trigger*.

Chant clair : Chant conventionnel utilisant une technique vocale académique. Il est appelé ainsi par opposition avec le chant dit « saturé » (voir définition) et par analogie avec les sons de guitare que l'on désigne comme clairs ou saturés selon qu'il sont modifiés par un effet de distorsion ou non.

Chant saturé : Sont appelés chants saturés le *grunt*, le *scream*, le *pig squeal* ou le *growl*, qui sont des techniques vocales qui confèrent à la voix un timbre guttural, granuleux et caverneux. Cette technique est fréquemment employée par les groupes de *death metal* et de *black metal* et dans un certain nombre de sous-genres du metal (*grindcore*, *doom death*, *metal gothique*, *deathcore* notamment). Le *grunt* est également employé dans presque tous les genres de *punk hardcore* et de *crust punk*. Il se base de la même manière sur une contraction des fausses cordes, mais est souvent placé plus dans les médiums et plus agressif, moins gras. L'air expulsé du diaphragme se retrouve compressé avant son arrivée dans les cordes vocales, qui elles-mêmes subissent une pression induite par la contraction des muscles de la gorge.

Clair : Equivalent du son « *clean* » en Français, le son clair est un son de guitare électrique non distordu. L'expression est parfois étendue à la voix non criée.

Clean : Son de guitare électrique non distordu.

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

Christian metal : Dans une logique d'opposition au satanisme (réel ou théâtral) du *death* et du *black metal*, ce sous-genre s'est créé sur la base d'un prosélytisme chrétien.

Crossover : cf partie II

Crunch : Le *crunch* n'est pas un effet en soi, il s'agit juste d'un certain niveau de saturation. Il est généralement produit par un amplificateur pour guitare électrique (généralement à lampes) poussé à un certain volume. Certaines pédales peuvent cependant imiter cette saturation. Le terme *crunch* (littéralement « craquement » en Anglais) désigne par extension un son de guitare légèrement saturé.

Death Metal : cf partie II

Distorsion : La distorsion est un effet utilisé dans la création de sons saturés, distordus et *fuzzy*, en compressant les pics du signal audio d'un instrument de musique électronique et en y ajoutant des partiels acoustiques. Un effet par distorsion est également appelé « gain », et s'applique principalement aux guitares électriques mais peut également s'appliquer aux instruments de nombreux genres de musiques électroniques. Avec la distorsion, les notes jouées acquièrent un son diffus, aigrelet (le grain ou *crunch*) qui les rend moins claquantes. Plus la distorsion est augmentée et plus le son naturel de l'instrument (souvent la guitare électrique) est modifié, transformé au profit du *crunch* et du *sustain* qui augmentent. Cet effet, obtenu par saturation d'un amplificateur classique ou à l'aide d'un module (ou pédale) d'effet, procède par écrêtage, comprime l'attaque de la note jouée tout en augmentant ses harmoniques, lui donnant ainsi plus de tenue et de fluidité ainsi qu'un timbre substantiellement modifié. Selon les réglages de l'instrument et de l'amplificateur, le son produit gagne en chaleur mais perd en dynamique et en clarté.

Djent : cf partie II

Doom Metal : cf partie II

Double grosse caisse / Double pédale : Les batteurs de *Metal* (et notamment dans les courants les plus extrêmes) ont très souvent recours à deux grosses caisses (ou à une double pédale de grosse caisse) afin d'utiliser leurs deux pieds pour frapper avec deux battes et gagner ainsi en rapidité.

Double tapping : Technique de *tapping* (voir *tapping*) utilisant les deux mains pour taper la touche du manche.

Drone Metal : cf partie II

Drop : Sorte d'*open tuning* (accord ouvert), le *drop* est un type d'accordage de guitare qui consiste à baisser d'un ton la corde la plus grave, de façon à obtenir un accordage en quinte. Par exemple, le *drop D* correspond aux notes *Ré-La-Ré-Sol-Si-Mi* (DADGBE). En anglais, *to drop* signifie « laisser tomber » tandis que la lettre *D* désigne la note obtenue : le *Ré*.

Folk Metal : cf partie II

Frisé : Le frisé (par opposition au roulé) est une technique de frappe en percussions qui consiste à enchaîner un coup de baguette de chaque main.

Fusion : La fusion est le terme utilisé pour désigner une musique où se mélangent plusieurs styles comme le *rock*, le *funk*, la *soul*, le *jazz*, la musique classique, les musiques du monde, la musique électronique ou le rap. La fusion est un genre musical caractérisé par un mélange de genre.

Glam metal : Le *glam metal* est également connu sous les termes *hair metal* (le mouvement doit son nom au fait que beaucoup de groupes utilisaient du fond de teint ou du mascara et portaient des vêtements de cuir noir, ou des jeans avec des foulards, et parfois des clous; la plupart du temps, ils avaient également des chevelures crépées et permanentées). Il a émergé à la fin des années soixante-dix. Les textes traitent généralement de fête, de sexe et d'alcool mais le genre a également introduit les *power ballad*, ce qui permet d'acquérir un large public. Le genre est très populaire pendant les années quatre-vingt. Les groupes les plus emblématiques sont Bon Jovi, Mötley Crüe, Poison, Twisted Sister et Europe.

Gothic Metal (ou goth metal ou Metal gothique) : cf partie II

Gravity (ou gravity blast) : Le *gravity* est une technique qui permet d'avoir l'impression d'un roulement de caisse claire à la double croche avec une seule baguette. Le principe de cette technique est simple : frapper la caisse claire avec l'olive de la baguette, utiliser l'inertie pour frapper le cerclage avec le corps de la baguette et remonter légèrement la main pour utiliser de nouveau l'olive. Lors de l'emploi de cette technique, on dirait que le batteur "scie" à toute vitesse et la baguette semble former une portion de cercle ayant pour centre le point d'impact avec le

cerclage. Cette technique est principalement employée sur des batteries acoustiques "trigguées" (voir *triggers*) afin que les sons générés soient normalisés (avec toujours le même rendu).

Grind core : cf partie II

Groove : Le concept de *groove* marque une compréhension du flot et de la texture rythmique et souligne son rôle en produisant une sensation et une dynamique particulières au morceau. En d'autres termes, le *groove* est une sensation et une dynamique spécifique appliquées à un motif rythmique régulier, comme le *swing* en *jazz* par exemple.

Groove Metal : cf partie II

Groovy : adjectif désignant le *groove* inhérent au rythme d'un morceau.

Growl : voir chant saturé

Grunt : voir chant saturé

Guitar-hero : Un *guitar hero* (signifiant littéralement « héros de la guitare ») est un titre officiel décerné à certains guitaristes, en particulier dans le *rock* et le *metal*. Il récompense en général les artistes alliant une virtuosité technique (maîtrise du *tapping*, du *sweeping*, etc.), à un génie mélodique, ainsi qu'un impact historique suffisant.

Hardcore : Littéralement « branche dure ». Bien que ce terme soit employé dans les musiques techno ou rap, il désigne dans l'esthétique *metal* un style brut aux influences punk.

Hard Rock : cf partie II

Heavy Metal : cf partie II

Indus : cf partie II

Jazz Metal : cf partie II

Lourdeur : aspect du son très développé dans le *Metal* (notamment *death* et *doom*) donnant une impression de force et de pesanteur. Un son lourd se caractérise par un registre grave et une dynamique puissante, le timbre pouvant être gras ou scintillant.

Mainstream : Anglicisme désignant une musique massivement populaire, grand public, suivie et acceptée par la masse. Par extension, le terme peut revêtir une connotation péjorative (conformiste, promu outrageusement, consensuel, sans saveur ou originalité).

Math core : cf partie II

Métalleux : Terme argotique désignant un auditeur, un amateur ou un fan de musique *Metal*. Ce terme a remplacé le mot « hardos » utilisé auparavant.

Metal expérimental : cf partie II

Metal progressif : cf partie II

Metal symphonique : cf partie II

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

Moulin : technique de batterie. C'est un roulement composé de deux coups simples et un coup double. Exemple : DDGDGGDG. Le principe est de donner deux coups de la même main avant un accent. C'est un doigté qui permet d'alterner les accents à droite et à gauche.



Neo metal (ou Nu metal) : cf partie II

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

Old School : Littéralement « vieille école ». Désigne un ensemble de caractéristiques musicales et/ou sonores pouvant évoquer le passé.

Pagan Metal : cf partie II

Palm Muted : Technique guitaristique développée notamment dans la musique *Metal* consistant à jouer l'accord de puissance en bloquant les cordes avec la paume de la main droite. Il en résulte un son plus percussif, précis, plus sourd et sans résonance. Le *palm mute* consiste à poser la main droite sur les cordes juste au-dessus du chevalet, de façon à étouffer plus ou moins légèrement les notes. Cette technique est très utilisée par les guitaristes de *Heavy Metal* et va de paire avec l'utilisation du médiator.

Pattern : Motif rythmique de base.

Powerchord : accord de puissance en français, il est un des fondements du langage *Metal*, basé sur un intervalle de quinte (ou parfois tonique/quinte/octave).

Power Metal : cf partie II

Reverb : effet audio de réverbération (couramment *reverb* par apocope). La *reverb* simule l'impression d'une écoute dans un lieu plus ou moins vaste.

Riff : Le *riff* (abréviation du mot anglais « *refrain* ») est un court motif musical ou un *ostinato*, c'est-à-dire une combinaison d'accords ou un refrain joués de manière répétitive par la section rythmique ou le musicien soliste d'une formation musicale. Il constitue la base musicale et/ou rythmique ou bien encore l'accompagnement d'une composition et c'est typiquement l'accroche d'un morceau, la signature reconnaissable. Le terme a été utilisé pour la première fois aux alentours des années 1920 par les musiciens de *jazz* et a été popularisé

en 1945 par *Thriving on a Riff* de Charlie Parker. Il est également utilisé par les musiciens de *blues*, de *rock* ou de *funk*.

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

Saturation : En musique, principalement *rock*, la saturation désigne, par une synecdoque expansive, un effet sonore par le nom de son maximum. La saturation se produit quand un amplificateur ne peut délivrer plus de puissance quel que soit l'augmentation de son niveau d'entrée. Cette situation représente le maximum de la distorsion du signal. En pratique, les effets dits de saturation commencent bien avant ce maximum. Ils se font, volontairement, soit sur les amplificateurs, surtout pour guitares électriques (bouton de niveau d'entrée, réglage d'*overdrive*), soit sur une pédale d'effet. On les appelle aussi, plus justement, distorsion, et aussi *fuzz*, *overdrive*, etc.

Scream : voir Chant saturé.

Shoegaze Metal : cf partie II

Shredding : Le *shred* (littéralement « déchiqueter » en anglais en référence au son du médiator sur les cordes lorsque l'on joue toutes les notes staccato) est un terme utilisé pour désigner une tendance à la virtuosité du jeu de guitare tout particulièrement dans le *jazz* et le *metal*. En effet, ce terme se réfère à une approche du jeu de guitare qui met l'accent sur la vitesse et la difficulté technique de l'exécution. Cette tendance fut initiée par Eddie Van Halen et Randy Rhoads à la fin des années soixante-dix et affirmée par Yngwie Malmsteen dans les années quatre-vingt.

Skank-beat : Rythme de croches jouées alternativement sur la grosse caisse et la caisse claire.

Sludge Metal : cf partie II

Speed Metal : Dénomination initiale du *thrash metal*, lorsque le mouvement, encore naissant, s'apparentait davantage à une forme de *heavy metal* plus rapide.

Stoner Metal : cf partie II

Sustain : En musique (et notamment à la guitare électrique), le *sustain* (« maintien » en anglais) désigne la capacité d'un instrument à maintenir un son dans le temps après avoir été joué. Il existe différentes méthodes pour augmenter artificiellement le *sustain*. À l'exception du *tremolo*, ces méthodes nécessitent toutes une amplification ou un traitement du signal. Elles sont donc propres à la guitare électrique.

Swipping : Le *sweeping* est une technique de jeu de balayage à part entière de la guitare qui consiste à gratter deux ou plusieurs cordes en conservant le même sens d'attaque du médiator, à la différence du strict aller-retour où il faut alterner avec régularité les coups de médiator bas/haut à chaque note produite. Le *sweeping* permet d'obtenir une vitesse de jeu beaucoup plus rapide et un son plus fluide, tout en produisant moins d'efforts musculaires.

Tapping : Le *tapping* (« tapotement », de l'anglais *to tap*, « tapoter ») est une technique guitaristique également utilisée à la basse et sur d'autres instruments à cordes pincées consistant à taper une corde en posant le doigt sur la touche du manche plutôt qu'à la gratter ou à la pincer.

Thrash Metal : cf partie II

Tremolo picking : Attaque au médiator (en aller-retours successifs) d'une seule corde à vitesse maximale.

Trigger: Le *trigger* est un déclencheur qui capte les vibrations de la peau de grosse caisse, relié à un module MIDI qui convertie les sons captés et déclenche un ersatz numérique. Le son synthétique peut être couplé ou non avec le son réel du fut mélangeant ainsi son acoustique et son électronique.

Underground : Littéralement « sous-terrain ». Réseau artistique en marge des médias.

Viking Metal : cf partie II

Annexes

Death, *Flattering of Emotions* (1991) - Solo Paul Masvidal - mes. 97 - 108.

Musical score for measures 97-108 of the solo 'Flattering of Emotions' by Paul Masvidal. The score is written in 4/4 time and features a complex melodic line with various rhythmic patterns and articulations. Measure numbers 97, 99, 102, 105, and 107 are indicated at the start of their respective staves. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and triplets, with some notes marked with a flat (b) or sharp (#). Fingerings (3, 6) and slurs are used throughout the piece.

Iron Maiden, *Aces High* (1984) - intro - riff n°2 - mes. 19 - 22.

Musical score for measures 19-22 of the riff 'Aces High' by Iron Maiden. The score is presented in three staves. The top staff shows a melodic line with eighth notes and quarter notes, featuring fingerings 3, 5, 5, and 5. The middle staff shows a bass line with eighth notes and quarter notes. The bottom staff shows a bass line with eighth notes and quarter notes, with Roman numerals I, VI, and VII indicating the chords. The riff is characterized by its driving eighth-note pattern.

Solo Guitar

Whole Lotta Love

Led Zeppelin

$\text{♩} = 87$

42

45

47

49

41

41

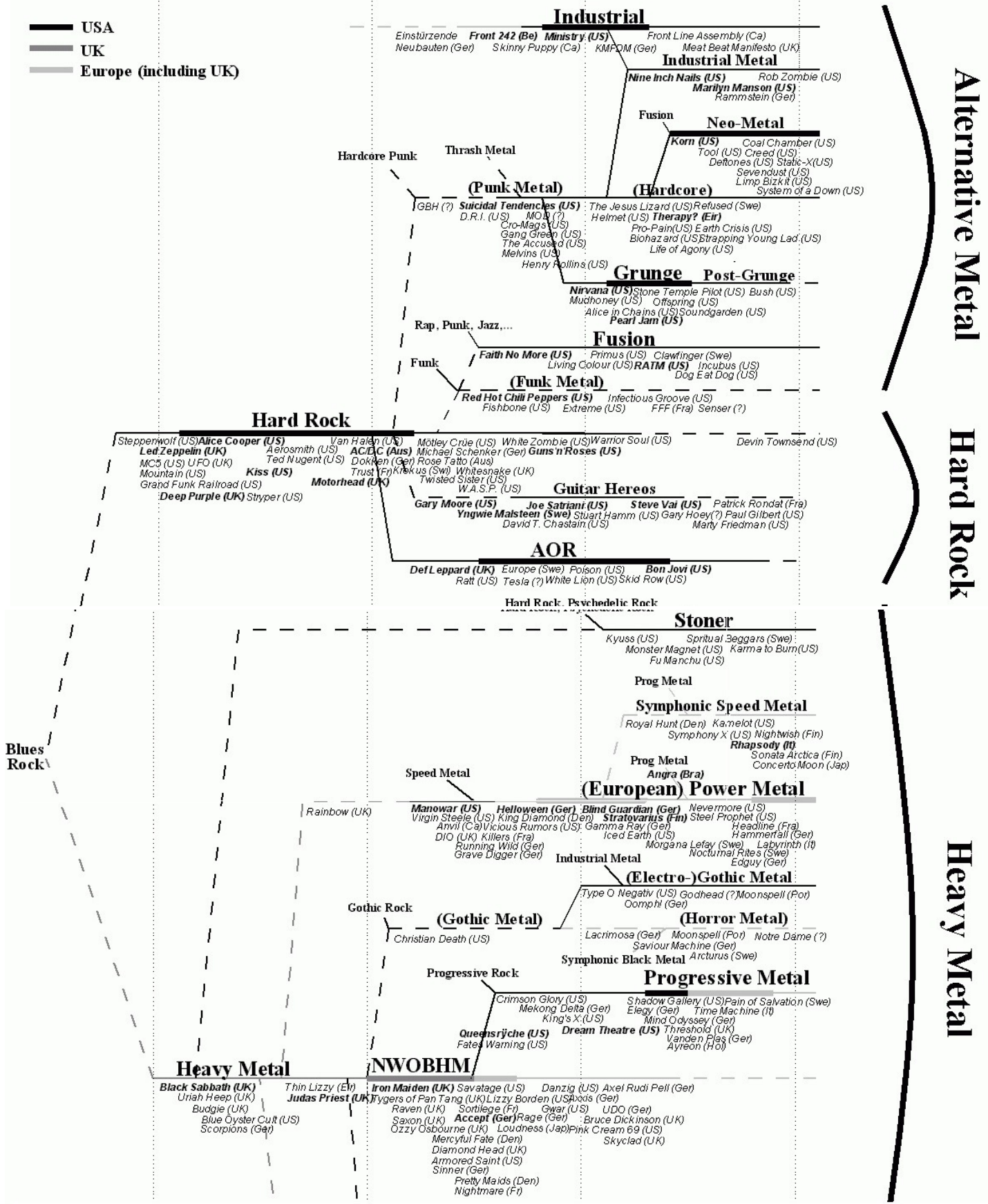
History of Metal

Version: 5 Nov 2001

And some other related musics...

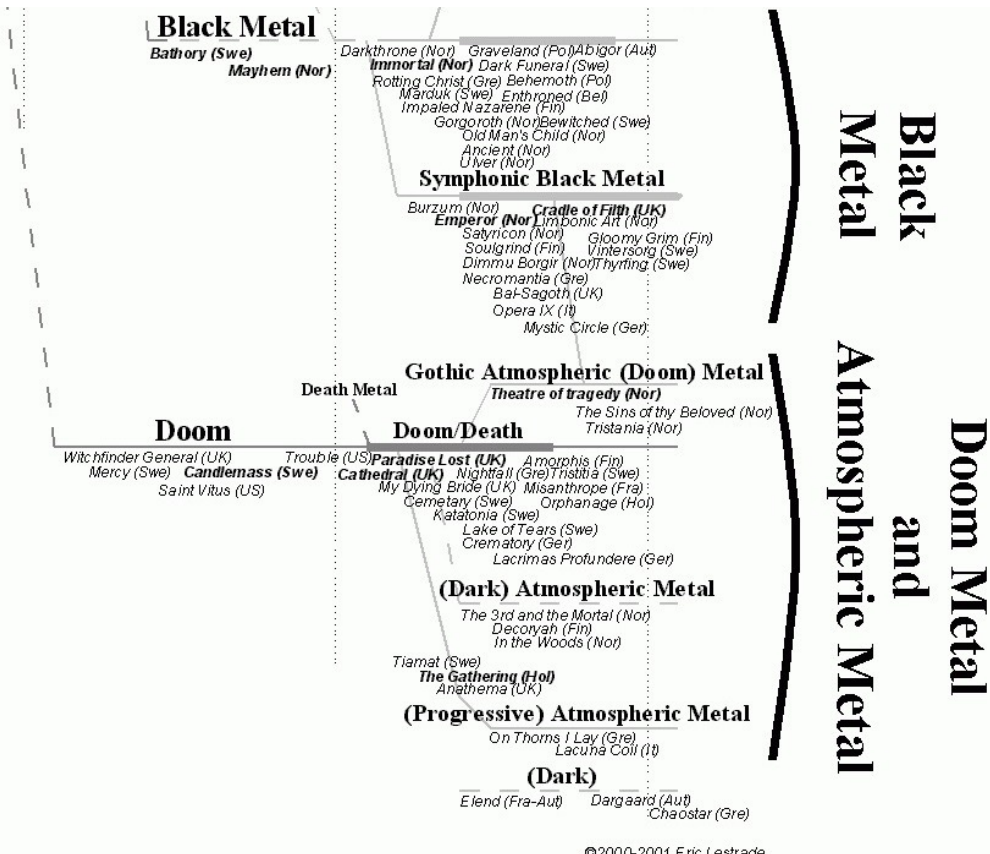
1970 1980 1990 2000

- USA
- UK
- Europe (including UK)



Notes:

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



©2000-2001 Eric Lestrade

Arbre généalogique réalisé par Eric Lestrade.

Source : MOMBELET Alexis, *La religion metal. Secte metal et religion postmoderne*, Mémoires de DEA, sous la direction de Michel Maffesoli et Monique Hirschhorn, Université Paris Descartes, 2004.

Meshuggah, *Transfixion* (1995) - Solo - 1'41- Transcription réalisée par Mathieu Metzger¹²⁵.

♩ = 139

Meshuggah, *Perpetual Black Second* (2002) - solo - 2'45''¹²⁶.

♩ = 150

¹²⁵ METZGER Mathieu, *op. cit.*, annexes, exemple S1, p. 16 du cahier de relevés.

¹²⁶ METZGER Mathieu, *op. cit.*, annexes, exemple S6., p. 20 du cahier de relevés.

Metallica, *Master of Puppets* (1986) - introduction - mes. 12 - 15.

12 $\text{♩} = 210$

Guit. El. $\text{♩} = 210$

Guit. El.

B. él.

Batt.

15

Guit. El.

Guit. El.

B. él.

Batt.

Necrophagist, *Advanced Corpse Tumor* (2004) - début - mes. 1 - 29.

$\text{♩} = 240$

8

5

8

11

13

16

20

23

25

28

43% Burnt

Guitare 2

The Dillinger escape Plan

$\text{♩} = 145$

5

8

11

14

$\text{♩} = 155$

16

TAB

17 17 19-0-19-0-19-0-19-0 17 17 17 17

8 8 6 6 8 8 8 8 6 6

x x x x x x x x x x

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

18

TAB

8 8 8 8 6 6 6 6 6 8 8 8 8 6 6 8 8 8 8

x x x x x x x x x x x x x x x x

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

20

TAB

6 6 6 6 8 8 8 x 6 6 8 8 8 x 6 6 6 6 6 8 8 8 8

x x x x x x x x x x x x x x x x

5 5 5 5 5 5 5 x 5 5 5 5 5 x 5 5 5 5 5 5 5 5

22

TAB

6 6 8 8 8 8 6 6 6 6 8 8 8 8 6 6

x x x x x x x x x x x x x x x

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

24

TAB

8 8 8 8 6 6 6 6 6 8 8 8 8 6 6 8 8 8 8

x x x x x x x x x x x x x x x x

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

26

TAB: 6 8 5 7 8 7 8 7 8 7 8 5 6 7 8 5

28

TAB: 6-7-8-9-6-9-8-7-6-8-8-9-6-6-7-8-9-6-9-8-7-6-6-6-7-8-9-5

♩ = 250

30

TAB: 7 5 6 3 3 9 7 7 6 10 9 6 6 8 8 5 5 6 9 6 7 9 6 7 7

35

TAB: 10-7-10 9 9 7 8 5 5 9 7 7 10 9 7 8 9 7 8 5

40

TAB: 5 9 7 7 10 9 7 8 13-10-10 11 14-11-12 12 14-11-12 12 15-12-13 13 15-12

45 $\text{♩} = 255$

TAB: 12-13, 12-13-14-15, 15-16-17-16-15-14, 10-9-9, 10-9-9

48

TAB: 0-2-3-4, 2-3-4-3, 10-9-9, 10-9-9, 1-0-1-4-3-1

51

TAB: 10-9-9, 10-9-9, 5-5-5-5, 5-5-5-5, 5-5-5-5, 5-5-5-5, 10-9-9, 10-9-9

54

TAB: 1-0-1-4-3-1, 1-0-1-4-3-0, 11-10-10, 10-10

58 $\text{♩} = 275$

TAB: 11-10-10, 10-10, 1-0-1-4-3-0

9

10

11

12

13

The image displays five measures of music, numbered 9 through 13. Each measure is presented with a standard musical staff (treble clef) and a guitar TAB staff. Measure 9 features a sequence of triplets and a sextuplet, with fret numbers ranging from 17 to 20. Measure 10 includes a dynamic marking of *f* and fret numbers from 15 to 21. Measure 11 shows a change in fretting with numbers from 14 to 20. Measure 12 has a tempo marking of $\text{♩} = 132$ and fret numbers from 12 to 19. Measure 13 continues the triplet pattern with fret numbers from 12 to 16. The TAB staves include fret numbers, fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6), and dynamic markings like 'full'.

14

f *f*

T
A
B

12-12-12-14-12-10-10-10-10-12-10-9-9-9-10-9-7-7-7-9-7-7-5-5-5-7-5-3-3-3-5-3-1-1

15

f

T
A
B

1-1-1-1-1-3-1-0-5-3-1-0-1-2-2-1

17

f

T
A
B

5-7-7-7-7-7-5-0-7-7-7-7-5-0-7-8-8-7-0-5

18

f

T
A
B

5-7-5-7-5-7-5-7-5-7-5-0-7-7-7-7-5-0-7-7

19

f

T
A
B

7-7-5-0-7-5-0-4-7-3-4-4-4-7-0-6-4-6-4-6-4-6-4-4-0

Table des matières

Introduction	8
I. Méthodologie	9
A. Contexte	9
B. État de l'Art.....	10
C. Problématique.....	13
D. Hypothèse.....	15
E. Méthodologie.....	16
II. Eclairage historico-stylistique	18
A. Années soixante : prémices du <i>hard rock</i>	18
B. Années soixante-dix : apparition du <i>hard rock</i>	19
C. Les années soixante-dix et quatre-vingts : naissance du <i>heavy metal</i>	20
D. Les années quatre-vingts et la fragmentation.....	21
1. <i>New Wave of British Heavy Metal</i> (NWOBHM).....	21
2. La révolution <i>thrash metal</i>	22
3. Le <i>death metal</i>	23
E. Années quatre-vingt dix : radicalisme, antagonisme et métissage	24
1. Radicalisme	24
2. Antagonisme.....	25
3. Métissage.....	25
F. Années deux-mille : la sophistication.....	27
1. Le <i>djent</i>	27
2. Le <i>math core</i>	28
G. Conclusion.....	28

III. Analyses comparées	29
A. La puissance sonore	29
B. Dissonances, chromatismes, atonalité et modalité.....	30
C. Aspects rythmiques	31
1. Tempos, débits et techniques instrumentales.....	31
2. Carrures, breaks, polyrythmies et changements de métriques.....	36
D. Solos.....	41
E. Conclusion	43
IV. Perspectives	44
V. Conclusion.....	47
Bibliographie	48
Références discographiques.....	52
Webographie	56
Glossaire	57
Annexes.....	66