



HAL
open science

Le cas du metal symphonique, entre dégénérescence d'un art de l'extrême et exaltation du culte de la puissance

Jason Julliot

► To cite this version:

Jason Julliot. Le cas du metal symphonique, entre dégénérescence d'un art de l'extrême et exaltation du culte de la puissance. *Criminocorpus*, revue hypermédia. Histoire de la justice, des crimes et des peines, 2018, Rock et violences en Europe. hal-03133556

HAL Id: hal-03133556

<https://hal.science/hal-03133556v1>

Submitted on 6 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le cas du *metal* symphonique, entre dégénérescence d'un art de l'extrême et exaltation du culte de la puissance

Jason Julliot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/4127>

ISSN : 2108-6907

Éditeur

Criminocorpus

Ce document vous est offert par Université de Rouen – Bibliothèque Universitaire



Référence électronique

Jason Julliot, « Le cas du *metal* symphonique, entre dégénérescence d'un art de l'extrême et exaltation du culte de la puissance », *Criminocorpus* [En ligne], Rock et violences en Europe, Metal et violence, mis en ligne le 19 octobre 2018, consulté le 09 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/4127>

Ce document a été généré automatiquement le 9 janvier 2021.

Tous droits réservés

Le cas du *metal* symphonique, entre dégénérescence d'un art de l'extrême et exaltation du culte de la puissance

Jason Julliot

- 1 « Le *metal* symphonique, ça n'est pas du *metal*. » Pour aussi caricaturale que soit cette affirmation, elle est symptomatique d'un débat des plus communs entre amateurs et détracteurs du *metal* symphonique. En effet, depuis son apparition au milieu des années 1990, ce genre a fait l'objet d'un grand nombre de controverses. Il doit son statut inconfortable à sa dimension composite et bricolée, résultat de l'association de deux univers musicaux en apparence incompatibles : le *heavy metal* et la musique symphonique (souvent réduite à la musique savante). En découle un genre hybride dont les monstres effraient le public non familier avec le *metal* autant qu'ils lassent les « vrais metalleux¹ » :



Pour nombre de ceux n'appartenant pas au monde du *metal* symphonique, ou un monde opérant un bricolage similaire, le *metal* et la musique classique sont pratiquement contraires et incompatibles. Chacun des deux genres semble signaler une approche de la musique radicalement différente de l'autre, tant et si bien qu'elles en seraient presque inconciliables².

- 2 Ainsi, le *metal* symphonique provoque un double rejet. D'une part, les personnes qui n'ont pas l'habitude d'écouter du *metal* semblent rebutées par une musique violente. Du *metal* symphonique, ils ne retiennent que sa dimension métallique (la batterie puissante, les

guitares saturées, le chant hurlé, etc.). D'autre part, les amateurs de *metal* – les « vrais métalleux » – n'ont bien souvent que du mépris pour cette musique douce et relativement accessible. Ce double rejet servira de point de départ à cette étude : quand des musiciens guidés par leur amour du chant lyrique ou de l'orchestre symphonique rencontrent le *metal*, que se passe-t-il ? Cette association donne-t-elle naissance à un genre musical solide, ou au contraire à un genre hybride et stérile ? Plus généralement, on se demandera si le *metal*, univers extrême et violent par excellence, est capable d'assimiler des influences moins radicales.

- 3 Répondre à ces questions nécessite de clarifier un certain nombre de points terminologiques, au premier rang desquels la définition du courant. Ainsi, « *metal symphonique* » désigne-t-il un genre, un style, ou une simple étiquette mercantile³ ?

Définir le *metal symphonique*

- 4 Il est difficile de dégager une définition cohérente du *metal symphonique* des différents écrits consacrés à ce sujet : les définitions sont éparpillées dans quelques ouvrages non spécialisés et souvent contradictoires. Il est cependant possible d'en différencier quatre principales, chacune pouvant être mise en relation avec un certain nombre d'exemples. On distingue ainsi le *metal symphonique*, caractérisé par la présence de chant féminin, souvent lyrique ; comme extension du *power metal* intégrant un orchestre ; comme extension du *metal gothique* ; enfin le *metal symphonique* désignant l'appropriation de la musique classique par le *metal*. Toutefois, on peut aussi s'affranchir de ces définitions et ne pas accorder au *metal symphonique* une existence *sui generis*.

Le symphonisme comme caractéristique d'instrumentation

- 5 Il est en effet possible de considérer l'hypothèse selon laquelle le terme « *metal symphonique* » ne désignerait pas un sous-genre à part entière du *heavy metal* :

Le *metal symphonique* est souvent traité comme un sous-genre global et uniforme du *metal* d'une façon générale. Mais cette approche est souvent sujette à débat, à savoir considérer le *metal symphonique* comme un véritable genre à part entière [sic]. Du fait de la multiplicité de ses bases *metal*, certains préfèrent voir le *metal symphonique* comme une adjonction stylistique dépendant d'autres styles déjà existants que comme un véritable genre autonome à part entière. Cette approche n'implique pas que le *metal symphonique* n'existe pas (tout le monde s'accorde sur l'existence de cette tendance), mais simplement qu'il est trop hétérogène pour constituer un genre uniforme autonome⁴.
- 6 Cette idée doit être prise en considération : il est possible que le symphonisme soit une étiquette potentiellement applicable à n'importe quel style de *metal*. Le terme révélerait alors le simple recours à des instruments issus de l'orchestre symphonique – réels, reproduits à l'aide d'un synthétiseur ou, le plus souvent, samplés⁵. On pourrait alors trouver du « *thrash metal symphonique* » ou du « *metal industriel symphonique* », de la même manière qu'il existerait des versions acoustiques ou électroniques de chacun. Cette approche semble être partiellement adoptée par l'encyclopédie participative *Encyclopaedia Metallum*, pour qui Nightwish⁶ est un groupe de « *symphonic power metal* », c'est-à-dire un groupe de *power metal* ayant recours à des instruments symphoniques⁷.

- 7 Nous l'avons dit, les questions relatives à la détermination d'un genre dépassent largement le cadre de cet article : un genre est un ensemble dont la définition nécessite de croiser nombreuses disciplines extérieures à la musicologie. Pour savoir si le *metal* symphonique existe réellement en tant que sous-genre indépendant, il faudrait prendre en compte des approches sociologiques, économiques, anthropologiques, littéraires, performatives, voire philosophiques. En effet, la notion de genre recoupe un certain nombre de critères qui ne peuvent être mis sur le même plan : paramètres géographiques (*metal* européen), paramètres économiques (*metal* indépendant), paramètres esthétiques (*metal* gothique), paramètres littéraires, sociaux, vestimentaires, etc. Notre étude portera ici uniquement sur le *metal* symphonique en tant que style musical : le style, contrairement au genre, renvoie exclusivement à des critères musicaux. Ceux-ci peuvent relever, entre autres, de la structure, de l'harmonie, de la mélodie, ou encore du timbre. Le style est d'abord celui d'un créateur, bien qu'il puisse être partagé et ainsi constituer une certaine homogénéité au sein d'un ensemble de compositeurs⁸.
- 8 Du fait de cette approche, le débat sur l'existence du *metal* symphonique devient secondaire : un style musical peut tout à fait se trouver au confluent de plusieurs autres. Ainsi, on pourra s'intéresser au style original d'une chanson en constatant des liens de parenté avec différents styles parfois radicalement éloignés⁹. Toutefois, cette conception du *metal* symphonique en tant que simple étiquette mérite d'être considérée, tant elle est répandue parmi les musiciens et les amateurs : une enquête menée auprès de plus de deux-cents musiciens démontre que près de 16 % de ceux qui accordent une légitimité à l'expression *metal* symphonique la considèrent comme une simple indication d'effectif, pouvant s'appliquer à n'importe quel sous-genre de *heavy metal*¹⁰.

Le symphonisme comme style musical

- 9 Si cet article n'est pas le lieu d'une étude approfondie du *metal* symphonique, il convient cependant de cerner ce qui se cache derrière ce terme : au-delà d'une simple caractéristique d'instrumentation, l'expression « *metal* symphonique » désigne le plus souvent le style de groupes aussi divers que Nightwish, Epica, Within Temptation, After Forever, ou même Rhapsody of Fire. Parmi les quatre définitions évoquées plus haut, la première propose que le *metal* symphonique est caractérisé par la présence de chant féminin. Ainsi, pour Fabien Hein, le genre doit tout à l'opéra : « le *metal* d'inspiration symphonique est surtout pratiqué par des musiciens ayant un goût combiné pour le *metal*, la musique classique, voire l'opéra¹¹. » Fabien Hein ne se contente donc pas de souligner l'importance de la musique classique, mais il rapproche le genre de l'opéra. Selon lui, les musiciens de *metal* symphonique apprécient tellement l'art lyrique qu'ils l'intègrent dans leur musique, mais aussi dans les textes et dans la mise en scène. Cette passion trouve alors son apogée dans ce que l'on qualifie parfois de *metal opera* :
- Dans un registre différent, certains musiciens ont poussé leur fascination pour l'opéra au point d'en écrire eux-mêmes et de les faire interpréter par près d'une dizaine de vocalistes. Ces pièces d'opéra *metal* sont le fruit de l'imagination de personnalités reconnues dans le monde du *metal* mettant à contribution d'autres personnalités de ce même monde¹².
- 10 S'il ne fallait retenir que deux de ces opéras *metal* qui se développent à partir de la fin des années 1990, ce seraient ceux d'Arjen Anthony Lucassen et de Tobias Sammet. Le premier peut être considéré comme l'initiateur de ce mouvement avec son projet Ayreon, qui rassemble depuis 1995 de nombreux interprètes et assure la continuation des opéras rock

dans le *metal*. Sammet développe un projet similaire avec son groupe Avantasia, qui réalise en 2001 et 2002 les deux parties de *The Metal Opera*. Pourtant, ces *metal operas* s'illustrent rarement dans un style que l'on peut qualifier de *metal symphonique* : peut-être parce qu'il s'agit de projets collaboratifs, le style de ces productions est très changeant. Tobias Sammet fait souvent allusion au rock et son style se rapproche, notamment dans *Ghostlights* (2016), du *hard rock* ou du *pop metal* de Bon Jovi. Lucassen, en raison de ses influences variées et de ses albums-concepts aux formes labyrinthiques, serait plutôt à rapprocher du *metal progressif*.

- 11 Les projets de *metal operas* semblent donc dépasser le *metal symphonique* en explorant des styles musicaux des plus variés. Pour autant, il ne faudrait pas minimiser le rôle des vocalistes, et plus particulièrement des chanteuses lyriques, dans l'univers symphonique : comme dans le *metal gothique*, un grand nombre de groupes a été popularisé au travers de la voix iconique d'une chanteuse, à l'instar de celle de Tarja Turunen pour Nightwish, de Floor Jansen pour After Forever, ou encore de Simone Simons pour Epica. Les chanteuses sont toutefois loin d'être limitées au seul *metal symphonique* : qu'elles soient claires (Amy Lee dans Evanescence) ou gutturales (Angela Gossow ou Alissa White-Gluz dans Arch Enemy), les voix féminines explorent une grande variété de styles¹³. Par conséquent, le rapprochement parfois effectué entre le *metal symphonique* et l'étiquette « *metal à chanteuse* » semble pour le moins discutable.
- 12 Les deuxième et troisième définitions avancées, envisageant le *metal symphonique* comme un sous-genre du *power metal* et du *metal gothique*, apparaissent comme inadaptées dans la mesure où l'on considère un style et non un genre. En effet, les batailles d'étiquettes importent peu : nous cherchons à analyser et à comprendre le style musical de ce qui, aujourd'hui, est communément qualifié de « *metal symphonique* ». Le problème n'est donc pas de savoir s'il s'agit d'une extension du *gothic* ou du *power metal*, mais d'identifier ce qui fait sens au sein d'un corpus considéré comme relativement homogène par des musiciens et des amateurs. Par conséquent, si l'on y retrouve des éléments issus d'autres styles ou genre, il faut les considérer en tant que tels et accepter qu'une œuvre se situe au carrefour d'influences multiples. Dans cette optique, on comprendra tout à fait que dans la chanson « The Poet and the Pendulum¹⁴ », le texte soit typiquement gothique – de par l'influence d'Edgar Allan Poe – alors que le style musical est caractéristique du *metal symphonique*.
- 13 La quatrième définition, avancée notamment par le sociologue Cyril Brizard, postule que ce style est caractérisé par une appropriation de la musique classique par le *metal*. Il convient alors toutefois de le distinguer du « *metal néoclassique* » :

Le genre peut se définir ainsi comme une association de la musique metal, par ses formes typiques instrumentales notamment, à la musique classique. La description est, cependant, largement incomplète. Les nombreuses modalités d'association entre les deux mondes sont notamment distinguées les unes des autres par des intitulés différents. [...] Bien qu'Yngwie Malmsteen reprenne de multiples dispositions du monde de la musique classique, [...] il n'appartient pas au monde du metal symphonique, mais à celui du néo-classique [sic]. Ce sont les modes et les formes de l'appropriation du classique qui distinguent ces différents sous-genres¹⁵.
- 14 La « musique classique » est en effet un terme polysémique que l'on doit questionner : « de quelle musique classique est-on clairement en train de parler, lorsque l'on fait référence au *metal symphonique* comme étant un genre se l'appropriant¹⁶ ? » Toujours en suivant le raisonnement de Brizard, c'est le symphonisme qui est au cœur de cette appropriation. Par conséquent, bien plus que la voix, c'est l'élément orchestral qui définit

le genre. Toutefois, ce constat ne nous suffit pas : l'orchestre se retrouve de bien des manières dans le *metal*, comme l'illustrent les expériences de Metallica, Scorpions ou encore Kiss¹⁷. En outre, il serait absurde de considérer que le symphonisme de Nightwish ou d'Epica relève exclusivement de celui de la musique classique : établir une parenté directe entre l'orchestre au cœur de la musique de Ludwig van Beethoven et l'orchestre intégré dans un ensemble populaire contemporain est périlleux, tant ils diffèrent par leur taille, leur fonction, leur langage, etc. De plus, interroger ces liens nécessite de se pencher sur la culture musicale de ceux qui font le *metal* symphonique : quelle part du symphonisme savant est-elle parvenue jusqu'à eux ? Les musiciens ont-ils conscience de ces influences ? Et enfin, si c'est le cas, comment les mettent-ils en application ? Car si quelques-uns ont la chance de pouvoir travailler avec un véritable orchestre, la plupart des groupes incluent un claviériste pour tenter de remédier à ce manque – même si le développement des nouvelles technologies permet de plus en plus de contourner ce problème au moment de l'enregistrement en studio.

- 15 Alors que la quasi-totalité des musiciens de *metal* symphonique interrogés dans notre enquête atteste de l'importance du symphonisme – le contraire eût été surprenant –, les sources de celui-ci semblent beaucoup plus difficiles à cerner. Pour près de 46 % de ces musiciens, le *metal* symphonique est surtout caractérisé par la présence de parties orchestrales inspirées par la musique classique¹⁸. Or, plus de 80 % des participants disent être grandement influencés par de la musique de film : comme chez de nombreux groupes pionniers dans ce style (Nightwish, Epica, voire Dimmu Borgir parmi les groupes de *black metal* symphonique), les compositeurs de musique de film sont des références incontournables. Ces compositeurs sont principalement ceux relevant de l'esthétique « néo-hollywoodienne » : la musique de film néo-hollywoodienne est caractérisée par un regain d'intérêt pour le symphonisme des années 1920-1930, dont John Williams est l'instigateur et le modèle. Cette mouvance rassemble un grand nombre de compositeurs du dernier quart du xx^e siècle, comme Danny Elfman, Jerry Goldsmith, Howard Shore, James Horner ou encore Hans Zimmer¹⁹. Ce dernier est d'ailleurs de loin le compositeur le plus souvent cité parmi les références des musiciens de *metal* symphonique²⁰.
- 16 À ce stade de notre étude, deux théories semblent s'opposer. Dans la première, le terme « symphonique » n'est qu'une étiquette témoignant de la présence d'instruments issus de la tradition savante. Il est alors une indication d'instrumentation. Dans la seconde, le *metal* symphonique apparaît comme un style musical indépendant et cohérent dans lequel les musiciens cherchent à rendre leur production narrative par le biais d'emprunts à l'esthétique des bandes originales néo-hollywoodiennes. Ces deux cas de figure peuvent être illustrés par les exemples suivants : Evanescence, un groupe de *metal* alternatif américain, peut être qualifié de symphonique pour son recours à un orchestre rudimentaire dans des titres tels que « Bring Me To Life » ou « Whisper²¹ » ; dans le même temps, le groupe ne s'inscrit pas dans une démarche aussi approfondie que, entre autres, celle d'Epica chez qui l'orchestre se voit confier de longues sections indépendantes et narratives directement inspirées de l'esthétique des musiques de film néo-hollywoodiennes²².

Authenticité de la musique metal

- 17 Quelle que soit la définition retenue, le *metal* symphonique naît donc de la fusion de deux esthétiques qui coexistent dans des proportions variables : le symphonisme et le *metal*. Si

l'orchestre est parfois limité à quelques effets sonores (*glissandi* de cordes, *sforzandi* d'orchestre, etc.), il tend parfois à renverser l'équilibre et à effacer la formation usuelle de la musique *metal*. Ainsi, certains titres comme « Sleeping Sun » de Nightwish (1999), « Our Farewell » de Within Temptation (2001) ou encore « Delirium » d'Epica (2012) se rapprochent de ballades symphoniques, voire de chansons pop rock. Par conséquent, la présence d'instruments tels que le piano, les cordes ou les chœurs semble difficilement conciliable avec la radicalité inhérente aux musiques *metal*.

- 18 En effet, le *heavy metal* anime depuis ses origines un questionnement autour de l'authenticité musicale : les amateurs de cette musique ne toléreraient aucune corruption de leur art. Cette idée n'est pas inédite, puisque qu'on la retrouve déjà dans le monde du rock :

Que le rock, musique de rébellion par excellence, puisse être doux, voilà qui pour beaucoup relève soit de l'incomposable [sic], soit de l'imposture, soit de la récupération commerciale, soit de tout cela à la fois²³.

Un art de la contre-culture

- 19 Cette notion d'authenticité est, en outre, véhiculée par une vision stéréotypée du *metal* largement répandue dans les sociétés occidentales – découlant aussi bien des postures élitistes de certains musiciens (par exemple dans le *black metal*) que des discours de divers commentateurs. En tant que musique des marginaux et de la jeunesse violente et contestataire, le *heavy metal* des origines n'est étudié que tardivement par les universitaires. Avant eux, dès les années 1980, les premiers à s'y intéresser sont des journalistes et des commentateurs qui adoptent un regard moralisateur²⁴. Ainsi, dès les origines du genre, un certain nombre de conservateurs, notamment dans des milieux politiques ou religieux, s'opposent à cette musique aux effets pervers pour la jeunesse. C'est encore partiellement le cas de nos jours, même si l'on en n'est plus à tenter des procès en sorcellerie contre des groupes de *heavy metal*²⁵...

- 20 Comme le rapporte Robert Walser, même la presse spécialisée dans le rock a contribué à stigmatiser le *metal* des origines :

Le développement du heavy metal se fit simultanément au développement des critiques de rock professionnels, mais leurs relations ne furent pas cordiales. S'enthousiasmant de l'essor de la musique rock, les critiques étaient profondément suspicieux face à une musique commerciale à succès [...] Beaucoup de critiques étaient également hostiles au spectacle visuel, qu'ils considéraient comme un artifice commercial compromettant l'authenticité de la musique rock²⁶.

- 21 Malgré ce relatif désamour dans les années 1970, la presse contribue grandement à faire reconnaître le *metal*, notamment en relayant les classifications établies par l'industrie du disque. Cependant, il ne faudrait pas croire pour autant que le *metal* perd son statut contre-culturel : il s'agit toujours d'une musique contestataire, faite par des individus qui revendiquent une existence en marge du système socioculturel dominant. L'attitude de certains groupes particulièrement extrêmes, notamment en Norvège, y est pour beaucoup : nombre d'entre eux cultivent une image de satanistes, d'individus violents et dangereux.

Les groupes de metal explorent des thèmes tels que les excès sexuels, l'occultisme, la mort, la violence et la mutilation. Ces thèmes se dévoilent dans des mythes qui explorent les faces les plus sombres de l'humanité, et dans des histoires évoquant ce qu'il y a de mauvais et dégradé dans l'humain. [...] Les amateurs de metal et les

groupes se sont livrés à des excès en tous genres, et parfois (comme en Norvège au début des années 1990) à une extrême violence²⁷.

- 22 Dans cette optique, la diffusion des informations se fait essentiellement, et encore aujourd'hui, par le biais d'une presse spécialisée. La situation du *metal* est très différente d'un pays à l'autre – une contre-culture se définit nécessairement par rapport à une culture donnée –, et il ne faudrait pas croire que la situation française, dans laquelle le *metal* est populaire mais peu relayé par les médias traditionnels, est la norme. Dans bien des pays d'Europe du Nord, le *metal* est véritablement intégré à la culture populaire. Par exemple, en Finlande, il est possible d'entendre quotidiennement à la radio la musique de Nightwish, quand dans le même temps les ondes françaises privilégient dans leur ensemble la musique pop rock nord-américaine, le RnB, le rap ou la variété francophone²⁸. Lorsque, toujours en Finlande, on fait appel à des célébrités pour constituer le jury du télé-crochet *The Voice*, c'est à Tarja Turunen, ancienne chanteuse de Nightwish, que l'on s'adresse²⁹. Même l'ex-président américain Barack Obama a reconnu la contribution des pays nordiques dans la scène *heavy metal*³⁰.
- 23 Ces exemples semblent pourtant contredire l'idée même de contre-culture et soulignent une problématique essentielle : un phénomène tel que le *metal* tient sa légitimité contre-culturelle des attaques conservatrices dont il est l'objet et qui lui sont par conséquent indispensables. Or, la démocratisation du *heavy metal* – qui conduit aujourd'hui à ce que des chaînes de prêt-à-porter vendent des vêtements aux couleurs de Metallica et de Slayer – impose de s'interroger sur le contre-modèle que cherchent à incarner ces musiciens. La situation est d'autant plus paradoxale que le *metal* reste fréquemment stigmatisé par certains médias sensationnalistes, et le genre doit parfois faire face à la censure³¹.

Une culture de la puissance

- 24 Malgré tout, le *metal* apparaît comme une culture de la marge. Ce statut contre-culturel se traduit par une musique et des postures volontairement transgressives. Au début de son livre *Running with the Devil* – qui pose le premier jalon de la musicologie appliquée au *metal* –, Robert Walser explique ainsi que la totalité de cette culture est bâtie autour de la notion de puissance :
- “Heavy metal” désigne aujourd'hui une diversité de discours musicaux, de pratiques sociales et de significations culturelles, tournant autour de concepts, d'images et d'expériences de la puissance³².
- 25 Que ce soit dans les comportements des musiciens et des amateurs, dans la violence des concerts, dans le nom des groupes, dans les textes, ou dans la musique, le *metal* semble correspondre à une véritable culture de la puissance. D'un point de vue sonore, cela passe d'abord par un volume démesuré : « Dans le *metal*, le son ou plutôt l'intensité du volume est une composante essentielle. Il faut jouer fort. Très fort. Très très fort et s'en vanter³³. » Chaque instrument de la formation rock – guitare, basse, batterie – est omniprésent. Pour la guitare et la basse, ceci passe notamment par une amplification, une distorsion et une saturation importante du son. À l'aide de *power chords*³⁴ et de modes de jeu toujours plus lourds, la force du duo guitare / basse assure une base indispensable à tout groupe de *metal*. Ce socle est renforcé par la batterie, dont la technique manifeste toute la lourdeur et la puissance imaginable. Certains batteurs de *metal* sont réputés pour déployer un jeu

virtuose, parfois polyrythmique ou dans des mesures complexes, à l'instar de Mike Portnoy (Dream Theater) ou de Joey Jordison (Slipknot).

- 26 Ce déploiement de virtuosité va de pair avec la figure du *guitar hero*³⁵. Alliant des techniques particulières (*tapping*, *sweeping*, etc.) et des solos surabondants, des guitaristes tels qu'Eddie Van Halen (du groupe de *hard rock* Van Halen), Joe Satriani ou encore Yngwie Malmsteen deviennent des idoles du public : la culture de la puissance dérive en un culte de la puissance. Certains sous-genres se caractérisent presque exclusivement par la présence de solos virtuoses, comme le *speed metal* ou, à certains égards, le *metal* néoclassique. La guitare prend une telle importance que, comme dans de nombreux groupes de musiques actuelles, rares sont ceux qui ne jouent pas avec au moins deux guitaristes. On distingue ainsi deux fonctions principales : la guitare *lead*, soliste, qui s'occupe essentiellement des parties mélodiques, et la guitare rythmique, qui est plus cantonnée à un rôle d'accompagnement et de soutien, les deux pouvant jouer les *riffs*³⁶ d'accompagnement du chant.
- 27 Dans ce contexte où guitares, basses et batteries puissantes prédominent, il semble cependant que d'autres instruments arrivent à trouver leur place. Au sein de certains genres comme le *metal* progressif, le *power metal* ou le *metal* industriel, le claviériste devient ainsi un membre incontournable du groupe, qu'il soit présent pour recréer des ambiances (utilisation de nappes ou de bruitages) ou avec un véritable rôle de soliste. Là encore, le culte de la puissance se manifeste autour de claviéristes virtuoses comme Jordan Rudess (Dream Theater) ou Jens Johansson (Yngwie Malmsteen, Stratovarius)³⁷.
- 28 Il est toutefois relativement rare que l'équilibre instrumental se renverse au profit du clavier ou d'un autre instrument externe à la formation-type. À part dans quelques exemples où la formation inédite devient un marqueur d'originalité – comme chez Apocalyptica où des violoncelles remplacent les guitares –, le trio guitare / basse / batterie reste au cœur de la musique. Conséquemment, il est possible d'envisager un seuil minimal d'importance de ce noyau métallique en deçà duquel il devient difficile de parler d'une musique véritablement *metal*. L'appartenance à l'ensemble « musiques *metal* » semble alors subordonnée à un seuil de radicalité sonore, lui-même dépendant de l'équilibre entre instruments métalliques et instruments exogènes. La question se pose par exemple au sujet de titres exclusivement symphoniques, comme « The Eyes of Sharbat Gula » de Nightwish³⁸. Ce renversement de la hiérarchie instrumentale dans un certain nombre de titres de *metal* symphonique est probablement à l'origine du rejet du style par une partie des amateurs : en somme, le *metal* symphonique ne serait pas du *metal* à cause d'une proportion insuffisante de sonorités extrêmes.
- 29 Si cette hypothèse mériterait des recherches plus approfondies, elle apparaît comme difficile à étudier dans le cadre universitaire : elle fait appel à une part non négligeable de subjectivité, chaque amateur positionnant son seuil de tolérance à un niveau qui lui est propre. La question de l'authenticité semble ici liée à des problématiques que l'on retrouvait déjà autour des termes de « *lite* » et d'« *extreme metal* » :
- Dans les années 1980, les différences naissantes dans le metal ont engendré des genres nouveaux et largement divergents. D'un côté, des groupes de « *lite metal* » tels que Poison et Def Leppard ont conduit le metal à embrasser le rock et la pop, avec un succès énorme. D'un autre côté, les groupes de thrash metal comme Metallica et Slayer ont inspiré une série de genre d'« *extreme metal* » incluant le death, le black, le doom metal et le grindcore³⁹.

- 30 Cette dichotomie, que Keith Kahn-Harris associe à deux mouvements des années 1980, est encore largement utilisée de nos jours, si bien que des groupes moins radicaux sont parfois taxés de pratiquer un « sous-metal » ou d'évoluer dans des genres mercantiles. Ici déjà, la frontière entre « *lite* » et « *extreme metal* » est empreinte d'une grande subjectivité.

Le chant féminin perpétuellement remis en question

- 31 Indépendamment de l'équilibre instrumental, la question de la radicalité du *metal* concerne également le chant. Sans trop entrer dans le détail, on trouve, dans le *metal*, de nombreux types de voix. Au début des années 1970, les voix, masculines, sont majoritairement aigües et criées, sur le modèle de Robert Plant (Led Zeppelin) et Rob Halford (Judas Priest). À la suite de Lemmy Killminster (Motörhead) qui introduit le chant rauque et grave, les musiciens explorent toutes les possibilités vocales, depuis les voix à tendance lyriques (Dio, Iron Maiden, Rhapsody of Fire) jusqu'aux voix gutturales les plus graves possibles (Thorr's Hammer, Incantation), en passant par des voix plus « pop » et commerciales (Bon Jovi, Europe, Edguy), des voix transformées (Ministry, Marilyn Manson), ou même des voix féminines à partir des années 1990 (The Gathering, The 3rd and the Mortal, Therion, Nightwish)⁴⁰.
- 32 La présence fréquente de chanteuses potentiellement lyriques dans le *metal* symphonique ou gothique soulève également la question de l'authenticité : jusque dans les années 1990, les seules femmes présentes dans des groupes de *metal* chantent « comme des hommes », à l'instar de Kim McAuliffe (Girlschool depuis 1978) ou de Doro Pesch (Warlock entre 1982 et 1989). Le chant est crié, guttural, parfois clair mais jamais lyrique. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1990 que des groupes comme Therion, Nightwish ou même Evanescence démocratisent le chant féminin clair ou lyrique. Au cours des années 2000, de nombreuses formations suivront cette vogue. Cependant, le *metal* demeure un milieu reconnu comme machiste, la culture de la puissance virant parfois à un culte de la masculinité, de la virilité exacerbée⁴¹. Les propos de Corey Taylor, chanteur de Slipknot, recueillis en 2005 par l'anthropologue Sam Dunn, l'illustrent bien : « le *heavy metal* est probablement le dernier bastion de vraie virilité avec de vrais hommes qui aiment se frapper la poitrine⁴². »
- 33 Cette nouvelle exposition des femmes sur scène à partir de la seconde moitié des années 1990 bouleverse ainsi les mœurs d'une culture paradoxale dans laquelle la transgression est la seule consigne mais où le conservatisme machiste est fort. Même s'il serait abusif de réduire le rejet du *metal* symphonique à un réflexe sexiste, la présence de femmes sur scène est certainement problématique pour une partie des amateurs. Ce rejet semble davantage prononcé lorsque la chanteuse prend la posture d'une diva : icône de la féminité, la vocaliste de *metal* symphonique incarne la figure de la cantatrice romantique – ou du moins celle communément admise dans l'imaginaire collectif –, aussi bien par sa voix lyrique⁴³, que par ses tenues (longues robes gothiques) et son attitude relativement distante vis-à-vis du public. Cette posture de la diva est fréquemment mise en avant dans l'imagerie des groupes (pochettes d'albums, visuels promotionnels, etc.), profitant à cette occasion d'un phénomène d'hyper sexualisation.

Photographie promotionnelle de Nightwish (2000)



© Toni Härkönen

- 34 L'étiquette « *metal à chanteuse* », employée depuis quelques années par certains labels et une partie du public, rassemble ainsi un corpus hétérogène sur la base d'un critère unique : la mise en avant d'une chanteuse. Là encore, ce terme est problématique puisqu'il sous-tend une dimension mercantile dénoncée à la fois par les détracteurs et une partie des amateurs de *metal symphonique* :

Je considère qu'utiliser ce terme est une tactique marketing. Le terme « *female fronted*⁴⁴ » est utilisé comme un argument de vente qui met l'accent sur la chanteuse alors que le groupe est perçu comme un soutien. C'est également difficile de savoir ce à quoi un groupe de *metal à chanteuse* est censé ressembler. Arch Enemy et Nightwish sont tous les deux menés par des chanteuses mais aucun de ces deux groupes ne sonne pareil et l'esthétique est très différente pour chacun⁴⁵.

De la culture de la puissance au culte de la toute-puissance

- 35 À première vue, tout semble donc indiquer que le *metal symphonique* correspond à une corruption de la musique *metal* par des sonorités non violentes. L'équilibre instrumental y est renversé au profit d'instruments non métalliques, et la présence de chanteuses contribue à rendre cette musique plus douce, accessible, consensuelle voire commerciale. Par conséquent, en tant que culture de la violence, le *heavy metal* est incompatible avec le *metal symphonique*. Toutefois, dans *Running with the Devil*, Walser ne décrit pas le *metal* comme une culture de la violence, mais comme une culture de la puissance. Certes, celle-ci passe le plus souvent par une radicalité de sons et de postures s'apparentant à de la violence, mais la nuance est de taille. Car, en effet, les musiciens de *metal symphonique*

recourent à des orchestres et à des chœurs pour renforcer la puissance de leur musique. De nombreuses définitions soulignent cette double fonction de l'orchestre dans le style, permettant à la fois des pianissimos éthérés et des accents massifs et belliqueux :

Ce genre mêle le groupe de metal et l'orchestre pour former un style grandiose, qui croise les caractéristiques puissantes et impérieuses du premier avec les qualités émotionnelles et dramatiques du second, une impression partagée par la communauté du metal symphonique⁴⁶.

- 36 En effet, cette conception bifonctionnelle du symphonisme semble partagée par les musiciens de *metal* symphonique : pour définir le style, la plupart des participants à notre enquête évoquent des orchestrations massives qui, associées à la formation habituelle du *metal*, sont à l'origine d'une musique grandiloquente, puissante, « *bombastic* ». La section orchestrale peut parfois être indépendante de la formation *metal*, pour développer des parties aux caractères variés.

Le modèle néo-hollywoodien

- 37 Dans le *metal* symphonique, l'orchestre est généralement utilisé afin de rendre la musique épique, comme pour aller toujours plus loin dans le culte de la puissance théorisé par Walser. Le terme « épique » revient d'ailleurs fréquemment dans les réponses des participants à notre enquête, tout comme dans les productions majeures du mouvement : l'un des groupes les plus influents du *metal* symphonique, Epica, a d'ailleurs créé le « Epic Metal Fest », organisé depuis 2015 aux Pays-Bas et depuis 2016 au Brésil. D'autre part, le mot « épique » renvoie davantage au cinéma qu'à la littérature : il désigne un ensemble de thématiques grandiloquentes, dont les compositeurs de musique à l'image ont su s'emparer, depuis les thèmes des péplums de Miklós Rózsa jusqu'à ceux de Hans Zimmer :

En tant que classification générique, « épique » définit un ensemble de films liés par des caractéristiques communes. En ce sens, les épiques sont des films donnant de l'importance à des sujets sur l'histoire du monde (même si ce monde peut être imaginaire) ; ils ont élaboré des décors et des costumes ; ils sont précédés par des voix off complexes et des titres défilants narratifs, et sont généralement longs. Mais « épique » sert peut-être plus communément de terme stylistique général, pour indiquer la grandeur, l'importance, et sans doute la prétention. En ce sens, « épique » n'est pas une catégorie stable : il s'agit d'un ensemble de signes, d'une approche, d'une inspiration⁴⁷.

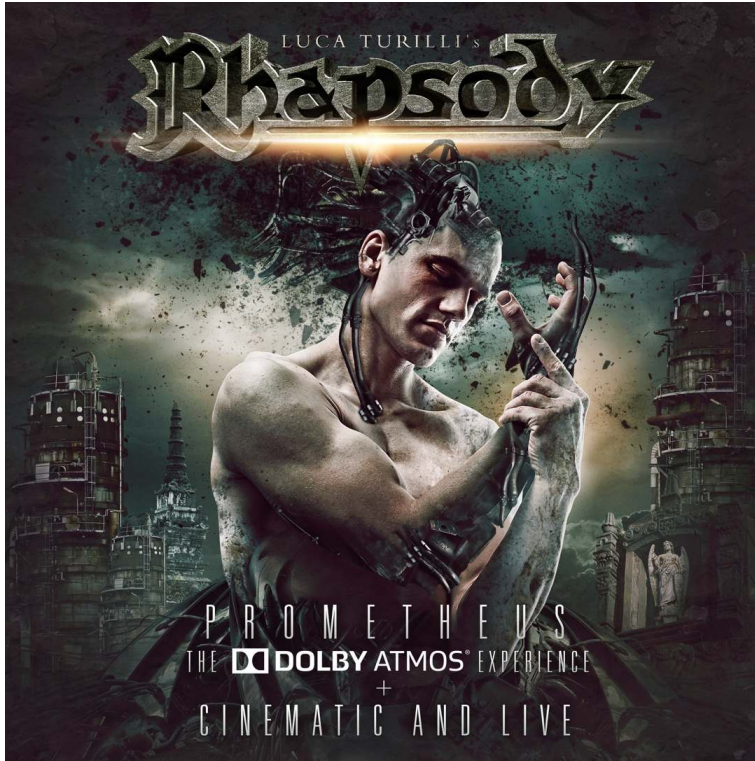
- 38 Le terme « épique » est si important dans l'univers du *metal* symphonique qu'il est parfois employé comme un synonyme de « symphonique ». À ses côtés, d'autres expressions sont avancées par les musiciens, la plupart révélant leur passion pour la musique de film hollywoodienne : on retiendra à cet égard les expressions de « *metal* hollywoodien », de « *metal* cinématographique », voire de « *blockbuster metal*⁴⁸ ». C'est notamment le cas des italiens de Rhapsody of Fire qui en revendiquent la paternité :

Les médias qualifièrent ce son majestueux et unique d'« Hollywood metal », mieux connu quelques années plus tard par le terme « Film score metal ». Les deux genres décrivaient clairement un nouveau style musical basé sur l'interaction entre le plus épique et glorieux power/speed metal de la fin des années 1980 et la passion de Luca [Turilli] pour le cinéma et le monde des bandes originales⁴⁹.

Depuis la scission entre Luca Turilli et le reste du groupe Rhapsody of Fire, le guitariste officie dans un projet appelé « Luca Turilli's Rhapsody ». Plus encore que dans l'ancien groupe, l'essentiel de la communication repose sur le terme « cinematic metal ». Dans les vidéoclips, les entretiens ou encore les visuels promotionnels, ce nouveau groupe semble tout faire pour que le metal cinématographique soit reconnu comme un genre à part entière... La

course effrénée de ce groupe vers toujours plus de puissance les conduit d'ailleurs à sortir en 2016 une version remixée de *Prometheus – Symphonia Ignis Divinus* pour la technologie Dolby Atmos⁵⁰.

Pochette de l'album *Prometheus – The Dolby Atmos Experience + Cinematic and Live* de Luca Turilli's Rhapsody, 2016



- 39 Toutefois, il convient de s'interroger sur la pertinence de l'expression « *cinematic metal* » : depuis une dizaine d'années, de nombreux groupes communément associés au *metal* symphonique revendiquent l'invention de nouveaux genres musicaux, qu'il s'agisse du simple croisement de deux styles préexistants ou d'un véritable geste novateur. Connaître la pertinence d'une telle innovation terminologique constitue l'une des difficultés des études esthétiques appliquées aux musiques actuelles. En effet, comme le rappelle Christophe Pirenne : « [En musique populaire] de nombreux genres n'existent que grâce à un slogan commercial ou à l'ego surdimensionné d'un artiste⁵¹. »
- 40 Quoi qu'il en soit, le choix de références musicales parmi les compositeurs néo-hollywoodiens est révélateur d'une volonté de renforcer la puissance sonore. À ce titre, la prédominance de Hans Zimmer est intéressante : issu des musiques actuelles, Zimmer se distingue de ses prédécesseurs par un langage inédit, à la fois minimaliste dans ses procédés et grandiloquent, si ce n'est emphatique, dans la dimension qu'il donne à sa musique. Son style, que Pierre Berthomieu qualifie de « son Zimmer⁵² », est caractérisé par un travail important sur les percussions (orchestrales, percussions de synthèse, etc.), un recours à des sonorités d'orchestre saturées (larges sections de cuivres), une association systématique de l'orchestre et de pistes électroacoustiques (importance des infrabasses, *blend mode*), ou encore une écriture très instrumentale des chœurs (utilisation rythmique, effets de nappe, etc.) Toutes ces caractéristiques sonores se sont imposées à partir du début des années 2000 dans les productions d'esthétique hollywoodienne, notamment chez les compositeurs ayant travaillé auprès de Zimmer

dans ses studios californiens (Media Ventures puis Remote Control). Le style *metal* symphonique se développant au tournant des années 2000, il est relativement peu surprenant d'y observer une certaine influence de cette esthétique hégémonique zimmerienne. D'une part, ceci est dû à l'environnement culturel des musiciens de *metal* symphonique : ceux-ci baignent dans une culture occidentale mondialisée, et connaissent tous les mêmes films grand public. Notre enquête révèle ainsi que les films plébiscités par les musiciens de *metal* symphonique appartiennent au cinéma fantastique qui nous est le plus contemporain : les bandes originales citées datent pour les plus anciennes du début des années 1980, et pour l'immense majorité de moins de vingt ans⁵³.

- 41 En outre, la musique zimmerienne devient un modèle pour les compositeurs de *metal* symphonique du fait de sa puissance sonore : en superposant systématiquement de très nombreuses couches d'instruments orchestraux, de samples et de textures électroniques, Zimmer et les néo-hollywoodiens qui le suivent sont à l'origine d'un son puissant et radical. En ce sens, les bandes originales de films tels que *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008) ou *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) sont des modèles incontournables, mettant à profit toute la puissance instrumentale disponible dans de titanesques crescendos. D'une manière similaire, les musiciens de *metal* symphonique semblent privilégier des orchestres massifs, renvoyant à la fois à une tradition savante pluriséculaire – l'influence des post-romantiques comme Wagner ou Strauss est évidente chez certains – et à la musique de film contemporaine. Ainsi, les groupes en ayant les moyens s'autorisent à recourir à des orchestres de plus en plus conséquents, comme l'illustre le cas de Nightwish. En 2015, l'instrumentarium convoqué pour l'album *Endless Forms Most Beautiful* dépasse largement le simple orchestre à cordes utilisé par le même groupe en 2002 sur *Century Child* : d'après la nomenclature sur les partitions d'orchestre de « *The Greatest Show on Earth*⁵⁴ », celui-ci se compose d'une petite harmonie⁵⁵ à un musicien par pupitre (piccolo prenant flûte, flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse prenant clarinette, contrebasson prenant basson) et d'une grande harmonie par trois (trois cors, trois trompettes, deux trombones, un trombone basse, un tuba). Les cordes sont écrites pour vingt-huit musiciens avec violoncelles et contrebasses respectivement divisés. Cela peut sembler peu en comparaison avec les orchestres romantiques ou modernes (harmonie par trois, et un minimum de soixante musiciens dans les cordes⁵⁶), mais il faut garder à l'esprit que l'enregistrement en studio permet d'amplifier et de retravailler les sonorités pour donner la sensation de masse orchestrale. En outre, comme l'expliquait Tuomas Holopainen (Nightwish) en 2006, l'orchestre est souvent doublé par ses propres parties de clavier :

[À propos des concerts] Pratiquement toutes les parties d'orchestre et de chœurs sont diffusées à partir des enregistrements, c'est impossible de toutes les jouer en direct, seul à un clavier. Mais je joue aussi toutes mes parties en direct, par-dessus l'orchestre, tout comme nous le faisons pendant les enregistrements de l'album. Ce son hybride est un effet piqué à Hans Zimmer, haha !⁵⁷

- 42 Comprenant neuf musiciens, la section de cuivres de « *The Greatest Show on Earth* » semble complètement déséquilibrer l'orchestre. Cette prédominance cuivrée est révélatrice du rôle de ces instruments : les cuivres renforcent la masse orchestrale et contribuent à rendre la musique épique, voir emphatique. L'orchestre comprend également un grand nombre de percussions, allant des plus courantes (timbales, cymbales, tam-tam, woodblocks, toms, grosse caisse, caisse claire, tambourin, xylophone, marimba, cloches tubulaires) à d'autres relativement inhabituelles (crotales frottés à l'archet, taiko japonais, grosse caisse wagnérienne). Enfin, soulignons l'importance du

chœur mixte composé de cinquante-deux chanteurs. Cet ensemble est extrêmement divisé : trois voix de femmes (sopranos, mezzo-sopranos et altos), trois voix d'hommes (ténors, barytons, basses), ainsi que deux groupes d'enfants (dix filles et dix garçons).

- 43 Cette formation massive est mise à profit *via* des effets sonores variés, tels que le *stinger*, un lieu commun de la musique cinématographique⁵⁸. Se manifestant souvent sous la forme d'un *sforzando* d'orchestre, cette sorte d'effet « coup de poing » se retrouve fréquemment dans le *metal* symphonique. Ainsi, des *stingers* sont présents à de nombreuses reprises dans « Yours Is An Empty Hope⁵⁹ ». D'une manière similaire, dans « The Greatest Show on Earth », des *stingers* associés aux chocs violents qui ont conduit à la formation de la planète Terre ponctuent à un rythme irrégulier et imprévisible le début de la chanson (01'32-01'56). À l'instar de ces effets, toute une variété de chocs à mi-chemin entre le son instrumental et le bruit percussif sont omniprésents dans le *metal* symphonique, en partie à la suite de la standardisation et de la généralisation du « son Zimmer » dans l'esthétique néo-hollywoodienne.

Nightwish, « The Greatest Show on Earth » (01'52)

Bois

Cuivres

Perc. Daiko, tom, caisse claire, grosse caisse

Timb.

Harpe

Cordes

♩ = 83

ff

ff

ff

mf

f

marcato

Réduction du conducteur d'orchestre sur quatre *stingers*, mesures 40 à 42, d'après une archive personnelle

Le gigantisme visuel

- 44 Soulignons enfin que cette quête de la toute-puissance n'est pas seulement musicale : elle est également visuelle. Ayant recours à de nombreux effets lumineux, pyrotechniques et de mise en scène, les concerts sont des opportunités pour les groupes d'étendre leurs univers avec une composante visuelle à part entière. Les spectacles de *metal* symphonique sont ainsi de véritables *light shows* assurés à l'aide de nombreux écrans géants, feux

d'artifices, lance-flammes, canons à fumée, et incluant parfois des danseurs ou des acrobates⁶⁰.

Photographie du concert de Nightwish à Joensuu (Finlande) le 6 juin 2015 pendant « The Greatest Show on Earth »



© Timo Isoaho

- 45 Pour rester sur l'exemple de Nightwish, « The Greatest Show on Earth » ne fait pas exception à ce goût pour le gigantisme visuel : sur scène, de nombreux tableaux se succèdent pendant toute la chanson. Ceux-ci sont empreints d'une grande force visuelle, notamment pendant le chapitre « The Toolmaker » où, pour la première fois après deux heures de concert, le spectateur est subitement confronté à des images de l'espèce humaine. À ce moment, les six écrans géants divisés diffusent des vidéos accélérées d'autoroutes, de trains, de véhicules militaires, de raffineries, d'usines, etc. Le choc est rude pour le spectateur qui, depuis le début du concert, n'a vu que des paysages, des décors évoquant le rêve, le merveilleux, et plus généralement des illustrations dont l'homme est absent. Toutefois, il ne s'agit pas d'un message nihiliste de la part du groupe : ces images sont suivies par celles d'une nature luxuriante, de monuments, de danses de plusieurs civilisations⁶¹ et de centaines de visages humains. Nightwish cherche alors à souligner la grandeur de l'existence à travers un message : « We were here » (« nous étions là »).

Conclusion

- 46 À l'instar de cette mise en scène, il semble que le *metal* symphonique soit partagé entre deux courants qui alimentent le débat sur la radicalité du mouvement : l'inclusion d'instruments issus de la tradition savante permet aux musiciens d'explorer des univers

paisibles, contemplatifs, et par conséquent en contradiction avec l'idée de violence sonore. Toutefois, dans le même temps, ces musiciens utilisent l'orchestre afin de rendre leur musique épique : le symphonisme sert une visée narrative. La puissance sonore est alors un élément essentiel des épopées hollywoodiennes écrites par les musiciens de *metal* symphonique. En puisant leur inspiration parmi les canons de la musique cinématographique contemporaine, ceux-ci explorent des esthétiques tantôt apaisées, tantôt puissantes et belliqueuses. Ainsi, alors que le *metal* symphonique passait à première vue pour une dégénérescence d'un *metal* radical et intransigeant, il apparaît comme tout à fait cohérent au regard du culte de la puissance. Ce goût pour la toute-puissance, non sans une certaine forme de mégalomanie, est probablement ce qui guide les musiciens de *metal* symphonique dans leurs choix musicaux intégrant l'armada de l'orchestre symphonique pour atteindre un espace sonore infini.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie indicative

- BERTHOMIEU Pierre, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis, Rouge profond, 2013, 743 p.
- BRIZARD Cyril, *Le monde du metal symphonique : vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée, l'exemple de Nightwish*, thèse de sociologie sous la direction de Catherine Dutheil-Pessin, université de Grenoble, 2011, 647 p.
- CARAYOL Cécile, *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 320 p.
- CHION Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, 475 p.
- DE SISTO Rosanna, *Le chant féminin dans le metal en Europe depuis 1990 : vers une typologie des voix féminines*, mémoire de master dirigé par Joann Élart, université de Rouen (en cours).
- GUIBERT Christophe, « Représentations et usages sociaux de la musique *metal* : le cas du festival Hellfest », *Volume !*, vol. 11, n° 2, 2015, p. 7-27.
- GUIBERT Gêrôme, HEIN Fabien, « Les scènes *metal* : introduction », *Volume !*, vol. 5, n° 2, 2006, p. 5-18.
- HEIN Fabien, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal... : histoire, cultures et pratiquants*, Nantes / Paris, Mélanie Sèteun / IRMA, 2003, 320 p.
- JULLIOT Jason, *L'influence de la musique de film dans le metal symphonique : l'exemple de Nightwish*, mémoire de master sous la direction de Cécile Carayol, université de Rouen, 2017, 244 p.
- KAHN-HARRIS Keith *et al.*, « Heavy metal as controversy and counterculture », *Popular Music History*, vol. 6, n° 1/2, 2011, p. 5-18.
- MEYER Stephen C. (dir.), *Music in Epic Film : Listening to Spectacle*, New York / Abingdon (Oxon), Routledge, 2017, 244 p.

MOORE Allan F., « Le style et le genre comme mode esthétique », *Musurgia*, n° XIV / 3-4, traduit de l'anglais par Olivier Julien, 2007, p. 45-55.

PIRENNE Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, 797 p.

TURBÉ Sophie, « Puissance, force et musique *metal* : quand les filles s'approprient les codes de la masculinité », *Ethnologie française*, vol. 161, n° 1, 2016, p. 93-102.

WALSER Robert, *Running with the Devil : Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, 1^{re} éd. 1993, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2014, 230 p.

WRANGELL Andrew, *The Function of the Orchestra in Symphonic Metal Music*, thèse de Bachelor's degree sous la direction de Donna Weston, conservatoire Queensland de l'université Griffith, 2013, 75 p.

NOTES

1. Un « metalleux », traduction usuelle de l'anglais *metalhead*, est un amateur de *metal*. D'une manière similaire, l'adjectif « métallique » est un néologisme qui renvoie aux musiques *metal*.
2. Cyril Brizard, *Le monde du metal symphonique : vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée, l'exemple de Nightwish*, thèse de sociologie sous la direction de Catherine Dutheil-Pessin, université de Grenoble, 2011, p. 74.
3. Cette question est traitée plus longuement dans notre mémoire de master soutenu en septembre 2017 : voir Jason Julliot, *L'influence de la musique de film dans le metal symphonique : l'exemple de Nightwish*, mémoire de musicologie sous la direction de Cécile Carayol, université de Rouen, 2017, 244 p.
4. « Metal symphonique », *Wikipédia* [En ligne], mis à jour le 3 février 2017. https://fr.wikipedia.org/wiki/Metal_symphonique - D.C3.A9bats (consulté le 15 octobre 2017). Le passage cité ici, ni daté, ni sourcé, est tiré de la section « Débat » de l'article publié sur *Wikipédia* en français.
5. Depuis les origines du *metal* symphonique dans les années 1990, la pratique voulait que les musiciens utilisent des claviers et des synthétiseurs pour reproduire les instrumentaux orchestraux. Or, depuis quelques années, cet usage a tendance à être délaissé au profit de l'adoption de bibliothèques de samples. Ce basculement est lié au perfectionnement et à la démocratisation de celles-ci : de nos jours, des éditeurs tels que Native Instrument ou Vienna Symphonic Library GmbH proposent des bibliothèques d'échantillons d'orchestre d'un grand réalisme sonore, si bien qu'elles sont couramment utilisées dans les musiques de film, de jeux vidéo, dans la publicité, etc.
6. Formé en 1996 en Finlande, Nightwish est considéré comme l'un des initiateurs du *metal* symphonique, à l'instar des hollandais de Within Temptation, d'After Forever et d'Epica, des italiens de Rhapsody of Fire, ou encore – dans une certaine mesure – des suédois de Therion.
7. « Nightwish », *Encyclopaedia Metallum* [En ligne] <https://www.metal-archives.com/bands/Nightwish/39> (consulté le 18 octobre 2017).
8. Allan F. Moore, « Le style et le genre comme mode esthétique », *Musurgia*, n° XIV / 3-4, traduit de l'anglais par Olivier Julien, 2007, p. 45-55.
9. Loin du *metal* symphonique, la chanson « Cheval » du groupe français Igorrr (*Savage Sinusoid*, 2017) est un exemple édifiant de croisement stylistique entre (principalement) de la musette, du *death metal* et du *dubstep*.
10. Cette enquête a été réalisée auprès de 201 groupes entre le 7 mars 2016 et le 19 juillet 2017. Parmi les 177 participants estimant que l'expression *metal* symphonique a un sens, 15,8 % la

considèrent comme une indication d'effectif et non comme un style autonome. Le protocole d'enquête est détaillé dans Jason JULLIOT, *op. cit.*, 2017, p. 34-36.

11. Fabien Hein, *Hard Rock, Heavy Metal, Metal... : histoire, cultures et pratiquants*, Nantes / Paris, Mélanie Sèteun / IRMA, 2003, p. 48.

12. *Ibidem*, p. 51.

13. La programmation de festivals spécialement dédiés aux voix féminines le confirme : on y retrouve des groupes évoluant dans des styles allant du *metal* atmosphérique au *death metal* le plus radical. C'est le cas, par exemple, du Metal Female Voices Fest qui s'est tenu entre 2003 et 2016 près d'Alost (Belgique), ou encore du Female Metal Event (FemME) organisé depuis 2014 à Eindhoven (Pays-Bas).

14. Nightwish, « The Poet and the Pendulum », *Dark Passion Play*, 2007.

15. Cyril Brizard, *op. cit.*, p. 76.

16. *Ibidem*, p. 77.

17. Au début des années 2000, un certain nombre de groupes de *metal* ont revisité d'anciens titres dans des arrangements intégrant une formation symphonique, comme Metallica avec *S&M* (1999), Scorpions avec *Moment of Glory* (2000), ou Kiss avec *Kiss Symphony : Alive IV* (2003). Voir Cyril Brizard, *op. cit.*, p. 67.

18. Jason Julliot, *op. cit.*, p. 42-44.

19. Cécile Carayol, *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 55.

20. La question portait sur les compositeurs préférés des participants, sans distinction entre musiques actuelles, musique savante et musique de film. La domination de Zimmer est sans conteste, puisqu'il apparaît 59 fois sur les 147 réponses à la question, c'est-à-dire dans plus de deux réponses sur cinq. La liste complète des compositeurs cités par les musiciens de *metal* symphonique est détaillée en annexe 1.

21. Evanescence, *Fallen*, 2003.

22. Par exemple, dès le premier album du groupe avec « Cry For the Moon » ou « The Phantom Agony » (EPICA, *The Phantom Agony*, 2003).

23. Christophe Pirene, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 52.

24. G r me Guibert, Fabien Hein, « Les scènes *metal* : introduction », *Volume !*, vol. 5, n  2, 2006, p. 7.

25. Si la création du logo *Parental Advisory* par le Parents Music Resource Center (PMRC) et le procès du groupe Judas Priest en 1990 sont particulièrement représentatifs de ce combat des conservateurs outre-Atlantique, la situation française s'en rapproche parfois : on pourra citer l'engagement de personnalités de la droite catholique qui militaient au début des années 2010 pour l'interdiction du Hellfest. Voir Christophe Guibert, « Représentations et usages sociaux de la musique *metal* : le cas du festival Hellfest », *Volume !*, vol. 11, n  2, 2015, p. 7-27.

26. Robert Walser, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, 1^{re}  d. 1993, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2014, p.10-11, traduction personnelle.

27. Keith Kahn-Harris *et al.*, « Heavy metal as controversy and counterculture », *Popular Music History*, vol. 6, n  1/2, 2011, p. 14-15, traduction personnelle.

28. Cyril Brizard, *op. cit.*, p. 34.

29. Ministère des affaires étrangères de la Finlande, « La Voix de la Finlande », *Voici la Finlande* [En ligne]. <http://finland.fi/fr/emoji/la-voix-de-la-finlande> (consulté le 20 octobre 2017).

30. Le 13 mai 2016, Barack Obama recevait à Washington les présidents du Danemark, de la Finlande, de l'Islande, de la Norvège et de la Suède. Pendant son discours, il a déclaré sur le ton de la plaisanterie : « Je tiens à souligner que la Finlande a probablement le plus grand nombre de groupes de *heavy metal* par habitant, et que le pays se classe très haut en matière de bonne gouvernance. Je ne sais pas s'il faut y voir un lien de causalité. », traduction personnelle. Voir

« Obama's praise of Finland's heavy metal goes viral », *Al Jazeera* [En ligne]. <http://www.aljazeera.com/news/2016/05/obama-praise-finland-heavy-metal-viral-160516142928966.html> (consulté le 20 octobre 2017).

31. Fabien Hein, *op. cit.*, p. 194.

32. Robert Walser, *op. cit.*, p. 2, traduction personnelle.

33. Christophe Pirene, *op. cit.*, p. 342.

34. Littéralement, « accords de puissance », un *power chord* est un complexe harmonique constitué d'une fondamentale, de sa quarte ou de sa quinte, et du redoublement de la fondamentale à l'octave. Plus généralement, le terme désigne un accord sans tierce.

35. Robert Walser, *op. cit.*, p. 57-107.

36. Dans le jazz et les musiques populaires, un *riff* correspond à un bref *ostinato* mélodico-rythmique qui peut être répété ou varié pour suivre l'harmonie.

37. Fabien Hein, *op. cit.*, p. 138-143.

38. Nightwish, « The Eyes of Sharbat Gula », *Endless Forms Most Beautiful*, 2015. Par « symphonique », nous désignons un titre dans lequel l'orchestre domine très largement le reste des instruments en l'absence de guitares électriques, basse et batterie. « The Eyes of Sharbat Gula » étend cependant son instrumentarium en intégrant des flûtes irlandaises, des chœurs d'enfants, du piano ou encore quelques *pads* de synthèse.

39. Keith Kahn-Harris *et al.*, *op. cit.*, p. 6, traduction personnelle.

40. Fabien Hein, *op. cit.*, p. 143. Voir aussi Rosanna De Sisto, *Le chant féminin dans le metal en Europe depuis 1990 : vers une typologie des voix féminines*, mémoire de master dirigé par Joann Élart, université de Rouen (en cours).

41. Sophie Turbé, « Puissance, force et musique *metal* : quand les filles s'approprient les codes de la masculinité », *Ethnologie française*, vol. 161, n° 1, 2016, p. 93-102.

42. Entretien avec Corey Taylor, chanteur de Slipknot, réalisé par Sam Dunn, *Metal: A Headbanger's Journey*, 2005, 48'35, traduction personnelle.

43. La question de la technique vocale employée dans le *metal* symphonique est épineuse : même si elles ne maîtrisent pas des techniques de chant lyrique, des chanteuses comme Sharon den Adel ou Liv Kristine sont couramment qualifiées de « lyriques » par une partie des amateurs et de la presse spécialisée.

44. L'expression « groupe de *metal* à chanteuse » semble être la traduction usuelle de « *female fronted metal band* », parfois simplifiée en « *female metal band* ».

45. Réponse d'Eligio Tapia (Crepuscle) à notre enquête, traduction personnelle.

46. Andrew Wrangell, *The Function of the Orchestra in Symphonic Metal Music*, thèse de Bachelor's degree sous la direction de Donna Weston, conservatoire Queensland de l'université Griffith, 2013, traduction personnelle, p. II.

47. Stephen C. Meyer (dir.), « Preface : Epic Genre, Epic Style », *Music in Epic Film : Listening to Spectacle*, New York / Abingdon (Oxon), Routledge, 2017, traduction personnelle, p. XI.

48. Fabien Hein, *op. cit.*, p. 76.

49. Markus Wosgien, « Luca Turilli's Rhapsody : The Creators Of Cinematic Metal », *Luca Turilli's Rhapsody* [En ligne], traduction personnelle. <http://litrhapsody.com/biography> (consulté le 27 octobre 2017).

50. Employée à partir de 2012 dans un certain nombre de productions cinématographiques à gros budget, la technologie Dolby Atmos permet une gestion tridimensionnelle du son, celui-ci étant réparti dans plusieurs dizaines de canaux spécifiques.

51. Christophe Pirene, *op. cit.*, p. 55.

52. Pierre Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis, Rouge profond, 2013, p. 691-700.

53. La liste complète des bandes originales citées par les musiciens de *metal* symphonique est détaillée en annexe 2.

54. Nightwish, « The Greatest Show on Earth », conducteur d'orchestre et de chœur, archive personnelle, 2014.
55. En orchestration, la « petite harmonie » désigne les bois de l'orchestre, tandis que la « grande harmonie » rassemble les cuivres.
56. Par exemple, pour l'enregistrement de la bande originale de *Star Wars : Episode III - Revenge of the Sith*, John Williams a fait appel à 109 musiciens du London Symphony Orchestra. Voir Ian Freer, « Scoring Episode III », *Empire Magazine*, cité dans « Star Wars : Episode III - Revenge of the Sith », *The John Williams Collection* [En ligne], http://www.jw-collection.de/scores/epi3_stuff.htm (consulté le 28 octobre 2017).
57. Tuomas Holopainen, « Nightmail November 2006 », *Nightwish - The Official Website* [En ligne], novembre 2006, traduction personnelle, in *Archive.org* [En ligne]. <https://web.archive.org/web/20070128223608/http://www.nightwish.com:80/en/fans/nightmail?month=11&year=2006> (consulté le 28 octobre 2017). La version originale de ce billet a été supprimée à la faveur d'un changement d'URL.
58. Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 125-126.
59. Nightwish, « Yours Is An Empty Hope », *Endless Forms Most Beautiful*, 2015. Cette chanson cumule plus de vingt *stingers* orchestraux.
60. Comme le souligne Christophe Pirenne, ces mises en scènes spectaculaires existent dès les débuts du *heavy metal* dans les années 1980. Voir Christophe Pirenne, *op. cit.*, p. 345. Aujourd'hui, les musiciens de métal symphonique sont loin d'être les seuls à recourir à de telles mises en scènes : pour ne citer que le cas le plus célèbre, Rammstein est réputé pour l'audace de ses effets pyrotechniques – certains ayant provoqué des accidents parmi les musiciens ou des spectateurs.
61. Chuck Berry et son célèbre « *duckwalk* » y sont même présents. Nightwish, « The Wembley Show », *Vehicle of Spirit*, DVD n° 1, 2016, à 02'00'20.

RÉSUMÉS

Apparu à la fin des années 1990, le *metal* symphonique est un style musical qui divise les amateurs de *metal*. Ce statut inconfortable est notamment dû à sa dimension composite, qui associe un orchestre à la formation *metal* traditionnelle. Après avoir esquissé une définition du *metal* symphonique, cet article s'interroge sur la radicalité sonore dans le *metal* : en renversant l'équilibre en faveur d'instruments savants et en intégrant des chanteuses parfois lyriques, le *metal* symphonique s'apparente à un genre non violent, incompatible avec ce qui fait l'essence même du *metal*. Pourtant, en adjoignant toute la puissance d'un orchestre symphonique à la formation *metal*, en s'appropriant les codes du symphonisme néo-hollywoodien, et en concevant des spectacles démesurés, les musiciens de *metal* symphonique semblent bel et bien s'inscrire dans un « culte de la puissance ».

Born in the late 1990's, symphonic metal is a genre which divides metal amateurs. This uncomfortable status is due in particular to its composite dimension, which blends an orchestra with the traditional metal formation. After sketching a definition of symphonic metal, this article considers the sound radicality issues in the heavy metal : by reversing the balance in favour of classical instruments and by integrating female singers (potentially lyrical), symphonic metal appears to be a non-violent genre, incompatible with what is the essence of heavy metal music. However, by adding all the power of a symphony orchestra to the metal band, by appropriating

the codes of neo-Hollywood symphonism, and by designing oversized gigs, the symphonic metal musician seems to be part of a “cult of power”.

INDEX

Mots-clés : metal symphonique, violence, musique de film, puissance, musicologie

Keywords : symphonic metal, violence, film score, power, musicology

AUTEUR

JASON JULLIOT

Jason Julliot étudie les rapports entre la musique de film et le *heavy metal*. Il a soutenu à l'université de Rouen en 2017 un mémoire de master en musicologie intitulé *L'influence de la musique de film dans le metal symphonique : l'exemple de Nightwish*, sous la direction de Cécile Carayol.