La Fusion de la musique metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées

Une étude de cas

The Fusion of Metal and Classical Music. Nightwish and Vocal Styles: A Case Study

Cyril Brizard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/527>

DOI : 10.4000/volume.527

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2006

Pagination : 115-135

ISBN : 978-2-913169-24-1

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Cyril Brizard, « La Fusion de la musique metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées », *Volume !* [En ligne], 5 : 2 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2009, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/527> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.527>

La fusion de la musique metal et de la musique classique

Nightwish et les voix chantées. Une étude de cas

par

Cyril Brizard

Université de Grenoble CSRPC/ROMA

Résumé : Dans la nébuleuse du monde de la musique metal on trouve différents sous-genres s'inspirant de la musique classique et parmi eux le « gothic symphonic metal ». Je me suis intéressé plus particulièrement à l'une des figures de proue du mouvement : Nightwish. Après avoir éclairci le terme de « gothic symphonic metal » je présenterai brièvement l'histoire et la carrière du groupe. J'examinerai ensuite les voix chantées que l'on trouve chez eux et qui se divisent en trois catégories : la voix chantée « standard », la voix chantée lyrique et les voix chantées gutturales. Je tenterai de décrire leur esthétique sonore ainsi que les représentations qu'elles suscitent. Enfin je porterai une attention plus particulière aux personnages incarnés par les interprètes dans les compositions, tout en les mettant en regard avec les représentations liées aux voix chantées.

Mots clés : *Chant — classique — metal — musique — voix*

De façon relativement précoce dans son histoire, la musique metal s'est appropriée des éléments de la musique classique, dite aussi musique « savante ». Une appropriation qui se traduit selon deux modes complémentaires. Le mode le plus immédiatement perceptible est sans doute la présence de l'esthétique sonore de la musique classique dans les compositions. Les groupes utilisent, ou font intervenir, divers instruments ou voix conventionnels du genre, jusqu'à s'accompagner d'un orchestre symphonique ou philharmonique¹. Le second mode se retrouve dans la structure même des compositions, souvent au travers de la figure du guitariste virtuose² et ses soli (Walser, 1993).

Aujourd'hui cette hybridation se décline sous différentes catégories³ : de « l'opéra metal⁴ » au « symphonic metal⁵ » en passant par le « symphonic black metal⁶ » ; des termes qui marquent clairement leur caractère composite. Parmi ceux-ci je me suis intéressé au « gothic symphonic metal », et plus particulièrement à l'une des figures de proue du mouvement : Nightwish⁷.

La partie « metal » du genre est mise en avant par les guitares électriques, aux sons distordus, lourds et puissants, ainsi que la batterie, souvent équipée d'une double grosse caisse, ou d'une double pédale⁸. On y retrouve également un orchestre « authentique » : symphonique⁹ ou philharmonique, un orchestre recomposé à partir d'un groupe limité d'instrumentistes s'enregistrant plusieurs fois¹⁰, ou encore simulé par les claviers¹¹. Les voix chantées sont le dernier élément, que l'on peut qualifier

1. On citera par exemple le groupe Deep Purple qui, sur l'album *Concertos For Group And Orchestra*, opère avec l'Orchestre Philharmonique Royal : Deep Purple, 1969, *Concertos For Group And Orchestra*, Harvest (Grande-Bretagne).
2. Certaines méthodes de guitare électrique à tendance musique metal proposent même d'apprendre certains morceaux de musique classique où la virtuosité est plus que nécessaire tel « le vol du bourdon » de Rimski-Korsakov, ou le dixième des douze caprices de Paganini (Stetina, 1990).
3. Nous utiliserons, pour les nommer, les termes choisis et employés par Fabien Hein (Hein, 2003).
4. Tobias Sammet's Avantasia, 2001, *The metal opera part II*. NTS, (Allemagne).
5. Rhapsody, 2004, *Symphony of enchanted lands II*, Magic Circle Music, (Italie).
6. Cradle Of Filth, 1994. *The principle of evil made flesh*, Cacophonous, (Grande-Bretagne).
7. On peut également citer les groupes After Forever (Pays-Bas), Epica (Pays-Bas), Within Temptation (Pays-Bas) ou encore Xandria (Allemagne).
8. Le résultat, dans un cas comme dans l'autre, conduisant à pouvoir doubler la vitesse des percussions de grosse caisse.
9. Comme sur l'album *Once* de Nightwish.
10. Tel le groupe Epica : Epica, 2005, *Consign to oblivion*, Transmission, (Pays-Bas).
11. Comme sur l'album *Oceanborn* de Nightwish.

de central car il donne au genre son identité, le distingue des autres. Le chant féminin y est souvent prépondérant et particulièrement empreint de religiosité. On remarquera que le terme « heavenly voice » (les voix célestes) est utilisé pour qualifier ce chant éthéré et pur, parfois lyrique. Les voix masculines qui lui répondent sont dans un registre que l'on pourrait qualifier d'inverse : agressif, voire guttural, cependant que l'on y trouve aussi des voix « typiques » heavy metal : puissantes et aiguës. Enfin des chœurs alimentent la flamboyance et la grandiloquence des compositions.

Nightwish : un groupe de « gothic symphonic metal »

Nightwish mêle, depuis sa création en 1996, un chant lyrique assuré par la soprano Tarja Turunen jusque sur l'album *Once*, aux guitares metal « typiques¹² » accompagnées d'une batterie à double grosse caisse et de claviers assurant les parties orchestrales (en majorité cordes et chœurs). Nightwish est au départ un projet acoustique de Tuomas Holopainen, clarinettiste et pianiste de formation. En 1996 il compose quelques morceaux d'inspiration atmosphérique, « une dimension de la musique cherchant avant tout à distiller un climat aérien, cristallin et éthéré » (Hein, 2003), avec les groupes Theatre Of Tragedy et The Gathering comme exemple. Il assure lui-même les parties claviers et piano, accompagné de Emppu Vuorinen à la guitare (alors acoustique). Pour l'interprétation de ses textes il s'oriente vers une voix féminine, à l'exemple des formations précédemment citées. Il reprend contact avec Tarja Turunen, qu'il avait connue au collège dans un cours de jazz¹³. Lors de la première interprétation de ses compositions il est surpris par le chant lyrique, puissant et à forte résonance dramatique de cette dernière qui « étouffe » les instrumentations atmosphériques et acoustiques. Les morceaux s'orientent alors vers un style plus radical et puissant : le heavy metal, mieux à même de répondre : « Sa voix était si forte que ça nous a donné envie d'écrire une musique plus puissante. » (entretien avec Nicolas Radégout, *Metallian*, 2000)

La guitare électrique fait son apparition, comme la batterie à double pédale, jouée par Jukka Nevalainen. *Angels Fall First* (1997), leur premier opus est relégué par Tuomas Holopainen (auteur, compositeur, claviériste) au rang de « démo », de simple ébauche. C'est sur le deuxième album,

12. Dont les sons sont distordus à l'extrême, avec des basses lourdes et puissantes, et des aigus perçants.

13. Il est à noter que, selon le résumé du livre de Mape Ollila (Ollila, 2007) effectué par Jarkko Jokelainen (Jokelainen, 2006), le système scolaire Finlandais aurait été un facteur influent dans l'histoire du groupe.

Oceanborn (1998), que seront réellement posées les bases de cette hybridation et que le groupe connaîtra un succès croissant en s'exportant hors de Finlande. Viendront ensuite *Wishmaster* (2000), qui portera le groupe devant le public sud-américain et *Century Child* (2002), qui marquera l'arrivée au sein du groupe du bassiste/chanteur Marco Hietala. Enfin l'album *Once* (2004) assiera la renommée mondiale de la formation. En novembre 2005, après le dernier concert de la tournée de l'album *Once* le groupe se sépare de Tarja Turunen¹⁴.

Par l'intermédiaire d'une interprète totalement étrangère au monde du metal, le compositeur Tuomas Holopainen, Emppu Vuorinen (guitariste) puis Jukka Nevalainen (batter) ont fait appel à un fond commun musical : un ensemble de conventions (Becker, 2006), implicites, passées entre eux. Des conventions où l'idée de puissance, de force du heavy metal est présente (Walser, 1993), comme leur histoire et amour commun pour ce genre.

L'esthétique « heavy metal » se définit par la guitare électrique et la batterie, mais de manière tout aussi cruciale par la voix¹⁵. Elle fait partie de son identité stylistique. De plus cette voix est lyrique chez Nightwish, elle apparaît alors comme une des articulations les plus solides de l'hybridation. Ses qualités sonores qui la relie au classique, son importance pour le metal, nous mènent à changer la représentation que l'on a d'un genre en étant forcé de lui trouver un nouveau cadre, tant esthétique que social. De même les chanteurs occupent souvent une place prépondérante dans les mondes de l'art musical. En terme d'image, ils sont souvent fortement liés à celle du groupe, et ce tout particulièrement dans le « gothic symphonic metal » en raison de la forte présence d'interprètes féminines¹⁶. Les chanteurs se font aussi le « marqueur », voire le déclencheur, de l'hybridation. Enfin ils sont accompagnés de représentations sociales fortes et mènent à des

14. Un événement qui a suscité de vives réactions dans la presse metal nationale et internationale de même que chez les fans. On a pu assister chez ses derniers à un intéressant débat sur le sens même de la voix de Tarja Turunen chez Nightwish, opposant, pour être bref, deux vues distinctes sur le statut de l'œuvre : l'œuvre comme appartenant à l'artiste en ayant la pérennité : Tuomas Holopainen, ou l'œuvre comme étant le produit d'une coopération d'acteurs irremplaçables (pour certains Nightwish n'avait alors plus lieu de conserver son nom), attribuant presque la propriété de l'œuvre aux auditeurs mêmes. Entre autres on peut consulter le sujet suivant du forum de Nightwish France (<http://www.nightwish.fr/> [03-11-2006] : <http://forum.nightwish.fr/index.php?showtopic=385> [02-11-2006])

15. Plus largement Serge Lacasse nous rappelle bien que la « voice is generally recognised as the most important sound source in popular music » (Lacasse, 2000a) (la voix est généralement reconnue comme étant la source sonore la plus importante dans la musique populaire).

personnages imaginaires qui jouent le texte de l'auteur, révélant ainsi les thématiques de l'œuvre.

Dans cet échange de sens entre la voix marquée par le texte, et la voix chantée marquée par nos représentations, c'est le sens de la voix chez Nightwish qui sera abordé. Une première entrée dans le sens de la voix dans le « metal symphonique¹⁷ », et plus modestement dans le metal comme ensemble, sera opérée par l'exemple d'un groupe en particulier¹⁸.

Les voix chantées chez Nightwish : descriptions et représentations

La voix est un objet d'étude difficile à cerner (Dutheil-Pessin, 2004). C'est un objet qui touche, qui provoque des sensations, des émotions, qui dépassent son seul caractère sonore. Elle fait appelle à des imaginaires, peut envoûter comme signifier. Elle est celle qui porte notre langage, mais le transcende en même temps. À la fois corps, dans nos gorges, par notre langue et nos lèvres qui la sculptent, nos os qui la résonnent, elle se travaille, se chauffe ; elle est aussi âme, par le souffle invisible, par son onde qui se propage dans l'air, qui s'échappe et se diffuse, sans qu'aucune main ne puisse la saisir. Elle est « âme » car elle est le support du mot ; par elle existe et se communique à l'autre la pensée.

Nightwish, au long de ses cinq albums et productions diverses, emploie plusieurs interprètes, dont certains que l'on retrouve de manière anecdotique. Trois types de voix en particulier seront abordées : « standard », lyrique et gutturale, liées à trois interprètes. Cet éventail recouvre un large panel des voix chantées du metal.

Une brève attention sera portée aux aspects techniques qui inscrivent celles-ci dans des registres

16. On rappellera que le monde de la musique metal est principalement masculin (Hein, 2003), tant dans la composition des groupes que dans celle de leur public. En revanche on notera le fait que la présence d'interprètes féminines dans le « gothic symphonic metal » s'accompagne d'une féminisation du public.

17. Terme que j'utilise comme générique pour signifier les diverses hybridations de la musique classique avec la nébuleuse metal.

18. Il n'y sera fait que peu référence dans cet article, mais on peut rappeler le travail effectué par Serge Lacasse sur la mise en scène de la voix dans la musique populaire, s'attachant aux effets appliqués à la voix et aux connotations qu'ils produisent au travers d'un test de perception sur un échantillon de 128 personnes (Lacasse, 1998, 2000a et 2000b). Un travail dans la continuité duquel je m'inscris, le heavy metal faisant partie des « musiques populaires » au sens anglo-saxon du terme (produites et diffusées en masse : Tagg, 2000).

particuliers, ainsi que sur les représentations qui leurs sont attachées, en passant parfois par l'impression subjective qu'elles suscitent. Manquant d'un vocabulaire adéquat pour le dire, l'objet voix se décrit aussi par métaphore. Les termes pour signifier les différences entre les trois types que je vais aborder, qui ne sont peut-être que larges nuances, sont absents. Ainsi la voix chantée de « tout un chacun », qui n'est ni lyrique, ni « populaire¹⁹ », ne porte d'autre nom que « voix chantée », terme faisant pourtant explicitement référence à toutes les formes de registres. Je prendrai, à défaut, le terme de voix chantée « standard » pour m'y référer. Voici le premier type un peu mieux défini. Il est commun à Tarja Turunen (chanteuse) et Marco Hietala (bassiste, chanteur), cependant que ce dernier a la spécificité de pratiquer aussi un chant qu'il appelle « heavy », en fait l'une des nombreuses nuances des voix chantées « standard », mais propre au métal.

La voix chantée se différencie de la voix parlée sur quatre points. Elle est à la fois plus précise dans sa justesse, a une tessiture plus grande, accorde une plus grande importance aux voyelles, et peut être beaucoup plus puissante (Asselineau *et al.*, 1990). Intermédiaire entre la voix parlée et la voix chantée lyrique j'aborderai donc en premier la voix chantée « standard ».

La voix chantée « standard »

Celle de Tarja Turunen est très douce, et donne une impression de maturité sans laisser paraître de traces de vécu²⁰ comme le manifesterait un grain important dans la voix²¹. Elle apparaît comme une voix sage, presque maternelle. Cependant son identité demeure fortement marquée, car elle s'inscrit souvent dans ce que l'on peut appeler le registre du succube²², au sens d'un appel presque érotique dans une douceur neutre mise en balance avec cette forme de maturité. Un des fans que j'ai interrogé rend assez bien compte de la difficulté d'évoquer la voix, ainsi que la variété des émotions qu'elle peut procurer, au cœur duquel l'amour :

19. Populaire fait ici référence à un milieu social précis (contrairement au « populaire » anglo-saxon, voir note de bas de page précédente).

20. Telle, par exemple la voix dite « rocailleuse » d'une personne âgée.

21. Le « grain » (Barthes, 1999) d'une voix peut être défini comme une « accroche » du son, une aspérité présente chez celui-ci. Cette absence de grain dans le chant « standard » est souvent considérée comme étant l'empreinte de l'enseignement du chant lyrique qu'aurait suivi un chanteur.

22. Le succube est un démon femelle qui séduit les hommes pendant leur sommeil.

« Je crois que c'est la mélodie et le ton de la voix que je trouve émouvants, les paroles même si elles sont jolies, et que je les trouve biens quand je les lis, n'ont pas beaucoup d'importance lorsque j'écoute, c'est plus la prononciation si on peut dire (que ça sonne bien) qui me paraît importante. Dans « Ghost Love Score », mon passage préféré est le moment de reprise du chant quand elle chante : « bring me home or leave me be [...] will lead me ». C'est assez difficile de décrire cet amour, ça doit déclencher des hormones et ça me trouble, ça fait un peu comme si y'avait plus que la musique qui importait. Après une réécoute de « Ghost Love Score » où je me concentrais là-dessus je me suis rendu compte que la première partie jusqu'au passage sus-nommé (ouah le mot) est plutôt triste, elle me donne un peu envie de pleurer, c'est très émouvant la voix de Tarja est vraiment troublante. Ça me rend un peu mélancolique comme si ça me rappelait un bonheur perdu. » (Fan français, garçon, 18 ans) ²⁶

Mais l'une et l'autre laissent passer une certaine chaleur, révélée par une forme de « sourire » dans la voix, une impression difficile à décrire²⁴. Elle se rencontre dans de nombreux morceaux, tous très différents et peut aussi se parer de tristesse.

La voix chantée « standard » de Tarja Turunen est une voix qui travaille tout en nuance, passant du sourire au sourire triste, de la douceur d'un souffle maternel à celui d'un souffle érotique. Cependant viennent s'ajouter des techniques qui augmentent ces impressions, par une attaque douce ou un peu plus incisive, un vibrato²⁵ lent ou rapide. Pour finir on peut souligner que cette voix « standard » est féminine. La remarque, qui peut prêter à sourire, prendra un sens nouveau lorsque nous étudierons sa voix lyrique. Non seulement elle est féminine dans sa sonorité, mais aussi par les qualités que nous avons évoquées.

La voix de Marco Hietala (bassiste, chanteur) est plus proche des canons du chant « standard » que celle de Tarja Turunen car elle se pare d'un grain que les « heavenly voices²⁶ » effacent en général. Cependant elle conserve l'une des marques du chant heavy metal : son registre à tendance aiguë, et en puissance afin de trouver une place dans le spectre sonore massif du genre (Hein, 2003). Puissante et élevée, son grain est perceptible : on devine comme une légère accroche du son à l'arrière

23. Les extraits en caractères réduits sont tirés de mes entretiens avec des fans de Nightwish, la plupart conduits par e-mail. La chanson citée est issue de l'album *Once*. Il est à noter que ce passage peut également s'appliquer à la voix chantée lyrique.

24. Impression qui n'est sans doute pas étrangère à l'étendue des expressions de la soprano lyrique (voir la partie suivante sur la voix chantée lyrique).

25. Légère oscillation du son qui caractérise le style d'un interprète (Augoyard *et al.*, 1995).

26. « Les voix célestes ».

de la gorge, qui lui confère une personnalité supplémentaire. Ainsi, malgré l'aigu, sa voix apparaît comme très masculine, et marquée. Ce grain passe pour quelque chose d'animal, qui la rapproche du cri, par l'aigu « heavy », mais également du rugissement. La voix de Marco Hietala n'efface pas les « défauts » de son grain qui accroche, mais au contraire s'appuie dessus, jusqu'à la rendre, paradoxalement, animale, sans sacrifier à la justesse. Ici se trouve sans doute la limite imaginaire du passage du chant « standard » aux chants gutturaux dit « death » ou « black²⁷ ». Le chant de Marco Hietala donne également un effet scandé, comme si elle était projetée, lancée droit devant lui, avec une articulation nette des lèvres et de la mâchoire.

La voix chantée lyrique

Le chant lyrique est l'exclusivité de Tarja Turunen. On remarquera d'ailleurs que les chanteurs de « metal symphonique » n'utilisent le mode lyrique qu'au sein des chœurs, et conservent le plus souvent leur aigu « heavy », capable de s'élever tout aussi haut²⁸, à la personnalité vocale cependant plus affirmée²⁹.

Il n'y a pas de réelle limite entre la voix chantée « standard » et le chant lyrique, cependant on peut la définir comme étant à la recherche de l'aigu (Poizat, 1991, 2001a et 2001b), voire du « suraigu », et de perfection esthétique (selon les canons de l'art lyrique).

La voix lyrique de Tarja Turunen est une voix d'opéra, très puissante capable de passer par tous les registres : de poitrine et de tête : « Je suis une soprano lyrique, avec une étendue vocale de trois octaves. » (Diacanescu et *al.*, 2006) Elle conserve cette « chaleur » évoquée plus haut, souvent présente chez les sopranes lyriques (Lhopiteau-Dorfeuille, 1999), mais cet aspect s'efface pourtant derrière l'impression de religiosité qui s'en dégage : elle n'est plus « standard » ou populaire, elle est sacrée (« heavenly voice »). Une impression qui n'est pas étrangère à l'utilisation des voix par l'église en Occident (Poizat, 1991, 2001a et 2001b). Les comptes rendus de concert ou les remarques des auditeurs mettent souvent en rapport sa voix avec le sacré :

27. J'évoquerais brièvement ces deux types de chant dans la partie sur les voix chantées gutturales.

28. Rob Halford, chanteur de Judas Priest, est capable d'officier dans le registre de « haute-contre, la plus aiguë des voix de ténor » (Hein, 2003).

29. On peut citer comme exemple au sein du « metal symphonique » le chanteur Fabio Lione du groupe Rhapsody of Fire (Italie).

« ... quand je dis que Nightwish est une échappatoire, c'est ça, je ne déprimais plus quand j'écoutais Tarja et sa voix de déesse. » (Fan français, garçon, 19 ans)

Une voix proche de celle d'un ange, que l'histoire de l'opéra a mêlée avec la voix féminine (Poizat, 1991, 2001a et 2001b). Cette sacralité prend une mesure supplémentaire dans la disparition du langage, tant dans les seules vocalises que dans les paroles rendues inintelligibles par l'aigu, qui laisse mal entendre les consonnes. Cette voix sacrée est celle que l'on prête à l'ange, être intermédiaire entre Dieu, qui est verbe, et l'humain, caractérisé par la parole. Le langage de l'ange n'est pas sens, mais pure voix.

Cette disparition du sens s'accompagne aussi d'une disparition du sexe, tel l'ange : ni masculin, ni féminin. La voix « d'ange » de Tarja Turunen perd le caractère sexuel féminin qui lui est propre³⁰. Ceci se traduit entre autre par les « rôles » qu'elle incarne dans certaines chansons en interprétant, non pas un personnage, mais un objet divinisé ou personnifié. On peut donner l'exemple de l'océan, sa voix devenant alors l'objet qu'elle interprète³¹. Etrangement cet effacement du sexe peut parfois accroître la sensation d'érotisme que nous avons déjà évoquée³². Elle n'a plus « l'air », elle « est » érotique, effet accru par les caractéristiques de la voix de soprano d'opéra, qui sait mettre plus de sentiments, d'expressivité et de « feelings », que les autres voix aiguës. En outre, par sa puissance, sa capacité à s'« asexuer », mais aussi à interpréter des éléments qui apparaissent comme des ondes divines, une sorte de manifestation du mouvement ondulatoire du réel, le chant lyrique de Tarja Turunen est empreint d'une omnipotence divine : « Le meilleur moment [du concert], ou en tout cas le plus émouvant, reste « Walking In The Air », titre sur lequel la voix de Tarja transporte le public dans une sphère musicale extraterrestre ! » (Dyder, 1999)

30. On doit faire remarquer qu'il est bien question de la seule voix ici. Ainsi en concert, ou dans les clips du groupe, Tarja Turunen n'apparaît jamais comme masculine ou androgyne, mais toujours sous une apparence féminine qui tient du mythe comme la « princesse » ou la « reine sorcière ». Enfin, il me semble que la disparition du genre sexuel de la voix, selon les analyses de Michel Poizat (Poizat, 1991, 2001a et 2001b), tient pour beaucoup à l'adoption d'une posture d'écoute spécifique de la part de l'auditeur qui se définirait dans ce cas comme cherchant à atteindre la jouissance.

31. Une personnification renforcée par la mise en scène de la voix (Lacasse, 1998, 2000a et 2000b), notamment à l'aide d'un écho et d'une réverbération, chacun donnant une impression d'étendue, d'espace (ou de profondeur), comme c'est le cas pour la chanson « Deep Silent Complete », de l'album *Wishmaster*.

32. Cette sensation d'érotisme fait d'ailleurs écho à l'enjeu de la voix lyrique selon Michel Poizat : l'atteinte de la jouissance (Poizat, 1991, 2001a et 2001b).

Il se répercute en nous, dans notre âme et notre chair ; sur nous, notre peau, qui se hérissera peut-être ; et autour de nous, car c'est une atmosphère qui nous baigne. La musique de Tuomas Holopainen (auteur, compositeur, claviériste) est souvent construite de manière à nous encercler par sa forte qualité d'ambiance, qui se veut provenir de toute part, qui trouve écho dans la convention de puissance « perforante » et propre à submerger physiquement l'auditeur du metal, et la convention de traduire « l'idée de Dieu » du lyrique.

Les voix chantées gutturales

Les voix gutturales ne semblent pas étrangères à la voix de l'ange, bien que diamétralement opposées. Tapio Wilska³³ et Marco Hietala³⁴ (bassiste, chanteur) empruntent ce chant. Les voix chantées gutturales se situent au niveau de la gorge avec des variations selon la technique employée³⁵.

Ainsi Marco Hietala utilise un chant que l'on appelle « death » (littéralement : « mort³⁶ »). Elle fait travailler la gorge au niveau du larynx et utilise la poitrine comme résonateur, qui vibre avec une fréquence lente, lui conférant une sonorité très grave. Par la fréquence de vibration lente de la poitrine il imprime dans sa qualité chantée une forme d'écho³⁷, tel un roulement sourd du son, dont le grain est exacerbé dans l'arrière de la gorge. Celui-ci lui donne un caractère inhumain et presque malsain, on compare souvent ce chant à un grognement. Marco Hietala utilise également la voix « black » (« noire »), qui est une sorte de chant « death » sur le mode aigu. Le haut de la

33. Intervenant ponctuel sur trois chansons du groupe : « Devil And The Deep Dark Ocean » et « The Pharaoh Sails To Orion », de l'album *Oceanborn*, et « 10th Man Down » sur l'e.p. *Over The Hills And far Away*.

34. Sur « Slaying the dreamer » et « The Phantom Of The Opera », de l'album *Century Child*, « Dead Gardens » et « Romanticide » de l'album *Once*.

35. Leurs techniques se rapprochent « du chant tibétain ou du chant inuit » (Hein, 2003) : « Le chant lamaïque est caractérisé par la profondeur extra-naturelle des voix : voix d'outre tombe qui relève d'une stricte discipline mentale. Le son semble « vomi », extirpé du bas ventre. » (Asselineau *et al.*, 1990).

36. Les anglophones associent parfois ce terme à « grunt » (grognement) ou « growl » (grognement ou grondement) pour qualifier ce type de chant.

37. L'écho est un effet qui est souvent rajouté à ce type de chant. Pour illustrer un peu mieux notre propos on peut citer la boutade d'un ingénieur du son au cours d'une session d'enregistrement, à laquelle j'assistais, au sujet de certains groupe black et death metal des années 80 (je cite de mémoire) : « [l'écho était si fort qu'] on avait l'impression qu'ils s'enregistraient dans leur grotte sous terre », (une grotte sensée déjà être évoquée par les qualités même du chant).

gorge et l'arrière du palais sont utilisés pour ce chant qui s'apparente à un cri animal et agressif.

La voix de Tapio Wilska (chanteur) est plus difficile à cerner. Si elle se rapproche du chant « death » par ses basses imposantes, elle n'a pratiquement pas de grain, et parfois se rapproche d'un mode parlé très bas :

« La voix de Wilska n'a rien de death dans les morceaux qu'il chante. C'est un truc bizarroïde limite parlé³⁸. »

Cependant les fans le mettent souvent en relation avec la voix « death » au point de les ouvrir à ce type de chant (voire à les confondre) :

« Another interesting fact that you might like to know is that the songs of *Oceanborn* with the *really* heavy male vocals is what got me into heavier bands like Cradle of Filth, Dimmu Borgir, and My Dying Bride³⁹... » (Fan Australienne, fille, 18 ans)⁴⁰

Ces deux voix gutturales graves ne sont pas sans rappeler le caractère musical du heavy metal : puissant et lourd, tant et si bien qu'à l'écoute on peut avoir l'impression qu'elles nous passent sur le visage comme une vague d'air. Ce sont aussi des voix que l'on ressent dans notre corps, qui reçoit entièrement la vibration émise par le chanteur. Des voix saisissantes, dans les différents sens du terme, qui nous ramènent ainsi à notre corporalité d'une manière plus brutale que la seule voix parlée et traduisent bien une qualité tactile (Dutheil-Pessin, 2002).

Plus que dans la voix « heavy » de Marco Hietala, l'aspect dur et rauque du rugissement de l'animal est présent dans les voix gutturales :

« côté voix, la grosse voix de Wilska (qualifiée avec amusement de « voix de gros porc » par mon groupe d'amis s'intéressant à Nightwish) colle parfaitement avec celle(s) de Tarja, excessivement lyrique et haut placée! » (Fan français, garçon, 21 ans)

38. Remarque d'un fan tirée d'un sujet du forum de Nightwish France au sujet des chanteurs du groupe : <http://forum.nightwish.fr/index.php?showtopic=1991&st=0> [02-11-2006]

39. Les groupes cités sont des groupes de « symphonic black metal » pour les deux premiers et de « doom death » pour le dernier (Hein, 2003).

40. « Un autre fait intéressant que tu aimerais sans doute connaître est que les chansons d'*Oceanborn* avec les voix masculines *vraiment* lourdes [ou « heavy »] est ce qui m'a faite adhérer à des groupes plus lourds comme Cradle of Filth, Dimmu Borgir, et My Dying Bride... »

Elles rendent la voix asexuée pour transcender le chanteur vers une nature inhumaine⁴¹. Cet effacement du genre est encore plus frappant lorsque l'on écoute une femme emprunter la voix « death ». Le langage articulé y est également difficilement perceptible. Il s'agit en quelque sorte de la voix de l'ange déchu, elle se prête alors plus particulièrement au mal ou à l'être de grand pouvoir. Les sensations procurées par ces voix gutturales se rapprochent de puissances terrifiantes, dotées d'une grande force mais aussi d'une forme d'omnipotence oppressante⁴². Ces voix, et surtout les voix « death » et « black », signifient alors le malaise, « sont » en quelque sorte le malaise, comme la voix de Tarja Turunen se fait érotisme⁴³.

L'hybridation du métal à la musique classique offre à l'artiste les moyens d'unir deux esthétiques qui sont souvent séparées en terme de représentations sociales. Elle lui permet également d'introduire de la nouveauté. Chacun des genres offre à l'autre des horizons délaissés en vertu de représentations souvent opposées et dont les artistes sont eux aussi imprégnés.

Les imaginaires des textes chantés ou la réappropriation des thématiques et personnages de l'opéra par le heavy metal

Les voix chantées, par leur sonorité, révèlent des imaginaires, mais elles tiennent également des rôles au sein de l'œuvre, dévoilé par les textes qu'elles interprètent. Ces nouveaux imaginaires seront classés selon le sexe des interprètes. On peut distinguer alors trois types : les personnages incarnés de façon mixte, ceux incarnés par des interprètes féminines, puis par des interprètes masculins.

41. À l'exact opposé de celle de Tarja Turunen serait-on tenté de dire pour la voix « death », tant la voix lyrique est sans grain alors qu'il est vif pour la seconde, tant la première tend vers l'aigu, et la seconde vers le grave.

42. Il me semble que l'on peut rapprocher les voix « death » et « black » de la mise en scène « distortion » appliquée à la voix. Dans les résultats de son test Serge Lacasse note que la voix avec « Distortion » est considérée comme étant (entre autre) : très instable, très forte, très agressive, très laide, assez dangereuse, assez inhumaine, assez malveillante et assez démoniaque, « très » étant le niveau maximum de pertinence et « assez » celui venant juste après (Lacasse, 1998 et 2000a).

43. Une voix parlée, distordue dont le son est strident, aigu et aigre sont les attributs de la parole de Satan chez Sainte Hildegarde dans son œuvre *Ordo Virtutum* (1151), (Poizat, 1991).

Les personnages interprétés par les voix féminines et masculines

Dans la première catégorie les chanteurs des deux sexes jouent indifféremment les mêmes personnages. Deux se détachent plus particulièrement. Si nous étions face à une scène nous verrions alors apparaître un homme, qui ensuite sortirait pour ne laisser place qu'au vide, à la voix pure, sans corps, provenant de nulle part et partout à la fois : celle du narrateur.

Le personnage de l'homme reflète bien un caractère sexué et transmet l'idée de masculinité. Les interprètes masculins prennent ce rôle dans la figure d'un marin semblable à Ulysse⁴⁴, du fantôme⁴⁵ ou de la Bête face à la Belle⁴⁶, ou du simple amoureux⁴⁷. L'introduction du chant masculin chez Nightwish a, parmi ses multiples fonctions, celle d'incorporer entre les deux voix une différenciation sexuelle qui trouve écho chez les interprètes et les représentations que nous attachons à leur sexe. Ce *distinguo* n'est cependant pas une donnée permanente, notamment quand les personnages en présence sont d'ordre divin.

Tarja Turunen joue aussi le rôle de l'homme, que l'on repère par des mots clés qui la désignent ainsi, ou par des références nettes à l'auteur, Tuomas Holopainen, qui les reconnaît en tant que telles : « Tuomas Holopainen : Dead Boy's Poem : c'est ma chanson préférée de l'album [...]. Elle exprime des sentiments très personnels. C'est mon testament en quelque sorte. » (entretien avec Nicolas Radégout, Metallian, 2000)

Mais elle ne joue l'homme qu'à partir du seul moment où aucun personnage masculin ne lui répond. Cependant une voix masculine peut intervenir pour compléter et manifester ses dires, sans féminiser son personnage car il aura alors repris le même⁴⁸. On retrouve ici l'une des caractéristiques de la voix aiguë dans la musique classique, qui détermine d'abord l'importance d'un rôle avant même de correspondre au sexe du personnage (Poizat, 2001). Cette voix asexuée se prête au rôle de l'homme,

44. « The Siren », de l'album *Once*.

45. « The Phantom Of The Opera », de l'album *Century Child*.

46. « Beauty And The Beast », de l'album *Angels Fall First*.

47. « Astral Romance », de l'album *Angels Fall First*.

48. Par exemple dans « Slaying the dreamer » de l'album *Century Child* : Tarja Turunen interprète un personnage avec « je » (l'auteur peut-être), qui est repris par Marco Hietala. Le personnage reste le même, cependant Marco Hietala interprète sa colère, sa rage et sa haine, alors que Tarja Turunen semble interpréter son désespoir. La chanson « Dead Boy's Poem » de l'album *Wishmaster* abordée dans les lignes qui suivent, offre un exemple similaire.

car ce qui compte dans l'histoire décrite par la chanson, c'est l'importance de ce dernier⁴⁹, comme des sentiments qu'il fait passer. Ainsi il apparaît comme une tendance générale que la voix de Tarja Turunen se prête plutôt aux sentiments de l'homme, ainsi qu'à les communiquer et les transcender, car ils sont ici prononcés par une voix d'ange. La voix masculine serait d'abord un procédé pour personnifier oralement la masculinité ou une représentation sociale de la masculinité, par la colère ou la rage. La voix de Tarja Turunen se fait le support de l'expression des sentiments du texte, sans nécessairement leur donner un genre. Elle peut ainsi endosser des rôles dont le sexe peut différer de qui les joue.

Les interprètes font souvent office de narrateur, omniscient, dont on ne connaît rien et qui n'atteste d'aucune particularité de genre. Il raconte et décrit sans intervenir lui-même. La voix devient dans ce cadre quelque chose de très étrange, puisqu'elle manifeste, par sa réalité sonore, l'existence de quelqu'un qui ne se manifeste lui que par son absence de la scène. La scène vide face à nous se remplit cependant des images et événements qu'une voix, comme venue de nous-mêmes, raconte, décrit. Elle retrouve ici son caractère divin, ne venant de nulle part et de personne, mais nous faisant tout de même le récit de quelque chose. Cette voix narratrice devient presque la voix de l'auditeur, dans son caractère descriptif et pourtant distant. C'est Tarja Turunen qui raconte essentiellement par ce mode. Certains des personnages masculins interprétés par Marco Hietala sont dotés d'une fonction similaire, par la figure du conteur, qui lui est présent sur la scène imaginaire.

Nous trouvons enfin un narrateur « personnage », qui est présent dans le récit et parle avec « je ». Sa voix se veut l'incarnation réelle de celle du garçon qui écrit et lit une lettre dans le monde de l'œuvre⁵⁰, elle est comme son entrée dans le monde réel de l'auditeur, alors que la plupart des passages sont chantés par Tarja Turunen. La voix transforme la parole écrite en parole sensible, non en

49. L'homme n'est pas en soi mis en avant chez Nightwish. Le « je » des textes se rapportant à Tuomas Holopainen, le compositeur, et selon ses propres déclarations, j'ai décidé de les interpréter comme tel. Cependant une fan m'a expliqué qu'elle identifiait « une voix de femme à... une femme quoi, car si je commençais à identifier la voix à Tuomas je penserai qu'il s'est pris un mauvais coup » (Fan française, 18 ans). Pour ma part j'ai toujours imaginé un personnage masculin. Si l'on ne peut généraliser à partir de ces deux expériences subjectives, et en mettant de côté les déclarations de l'auteur sur son texte, il apparaît que la voix de Tarja Turunen dans ce contexte est bien capable de « s'asexuer » puisqu'elle suscite chez l'auditeur l'image qui lui correspond le mieux. Sa voix deviendrait alors celle de l'auditeur, comme nous allons l'évoquer avec le personnage du narrateur.

50. « Dead Boy's Poem », de l'album *Wishmaster*.

la dictant, en la rendant orale, mais en corroborant la présence imaginaire de cet enfant qui nous est décrit. Elle est comme une preuve de ce qui est dit dans le texte et dit par Tarja Turunen. Cette dernière est du côté du sentiment, l'enfant apparaît comme la manifestation, dans le réel, d'un personnage de récit imaginaire. C'est une voix qui « est » ce qu'elle raconte, contrairement à celle de Tarja Turunen qui raconte d'abord ce qui est, même si les sentiments lui sont prêtés par le « je ».

Les personnages interprétés par les voix féminines

Les rôles qui ne sont joués que par Tarja Turunen sont peu développés chez Nightwish, à la différence des précédents, cependant deux sortes de personnages demeurent, à savoir la femme⁵¹ et la divinité positive.

Dans ses interventions sexuées, Tarja Turunen ne joue pas seulement une femme, mais avant tout une femme qui est objet de désir et d'amour. Ainsi elle devient la Belle, opposée, en terme d'apparence physique imaginaire, à la Bête⁵² et au fantôme⁵³. Elle est celle que l'on cherche à atteindre à tout prix, et celui qui cherche à l'atteindre est celui-là même que l'on cherche à fuir par-dessus tout. Sa voix lyrique devient alors la voix de la beauté, de la féminité sublime et la pureté d'âme exprimée dans le texte.

Le second rôle exclusif à Tarja Turunen est en harmonie avec l'imaginaire sonore de son chant lyrique tel que nous l'avons décrit⁵⁴. Il devient alors un personnage divin, une puissance au-delà de l'humain, et généralement positive. Sa voix se fait alors voix de l'océan ou du rythme naturel : avec de longues vocalises qui se font l'espace qu'elles désignent⁵⁵, qui se font atmosphère, voix de l'étendue sauvage⁵⁶, ou encore imitation sonore du flux et reflux des vagues^{57 58}. Tarja Turunen

51. On trouve des hommes interprétant des femmes dans d'autres formations, comme chez Thy Majestie : Thy Majestie. 2005, *Jeanne d'Arc*, Scarlet record, (Italie).

52. « Beauty And The Beast », de l'album *Angels Fall First*.

53. « The Phantom Of The Opera », de l'album *Century Child*.

54. Le terme « exclusif » peut être ici remis en question par la chanson « Ocean Soul » de l'album *Century Child*, traitant de l'océan, où des chœurs masculins joués au synthétiseur donnent une impression d'étendue calme. L'océan y serait donc interprété par des voix masculines pendant les couplets, alors que des vocalises et des chœurs de Tarja Turunen reprendraient ce rôle pendant les refrains.

55. « Deep Silent Complete », de l'album *Wishmaster*.

parvient à interpréter des choses en les personnifiant. Des objets intrinsèquement asexués sont incarnés par un chant asexué. Sa voix devient une entité entre deux univers, entre celui du sensible et du divin. Elle est à la fois saisissable et insaisissable. Capable de langage, elle s'exprime également par la pure voix, qui ne manifeste plus de sens, mais de l'émotion. La voix, par son caractère double de corps, mais aussi d'esprit, donne corps à l'objet : le personnifie, en nous le communiquant, nous le racontant et nous le faisant entendre.

Les personnages interprétés par les voix masculines

Le dernier type de personnage, incarné par les interprètes masculins, se divise entre ceux qui sont des êtres de pouvoir (parfois maléfiques), les personnages témoins du réels, et le conteur.

Les êtres de pouvoir, tant social, physique que psychologique, sont incarnés chez Nightwish par des hommes, comme dans l'opéra (Poizat, 1991, 2001a et 2001b). Ils dominent les personnages sur scène, et leur voix « indique » leur domination. Le pouvoir social se manifeste dans la figure du pharaon, à qui Tapio Wilska prête sa voix gutturale⁵⁹, sur un ton parlé alors qu'il récite un verset de la bible. La voix de basse à l'opéra est la voix de la loi, voire celle de Dieu fait homme, attribuée aux souverains, aux dieux ou aux prêtres (Poizat, 1991)⁶⁰. La voix de Tapio Wilska entre ici presque en totalité dans le rôle que nous lui avons défini précédemment, se prêtant à un personnage à l'image des représentations sonores qui lui sont inhérentes : puissance et omnipotence par la vibration grave. Le pharaon est puissant et redoutable, doté de qualités transcendantes, car il est le roi d'Égypte, fils du soleil. La voix gutturale grave de Tapio Wilska est porteuse de la parole du demi-dieu, qui, cependant, garde en arrière plan son genre masculin.

Le diable, autre personnage, est l'ange déchu, sans sexe, qui s'oppose dans l'œuvre à l'océan, onde

56. « Lappi: IV Etiäinen », de l'album *Angels Fall First*.

57. « The Siren », de l'album *Once*.

58. Aux types de voix et aux lignes mélodiques chantées dans ces évocations sonores on doit rappeler à nouveau l'importance de la mise en scène de la voix, qui pour beaucoup apporte à l'impression d'espace, par l'utilisation d'échos et de réverbérations (Lacasse, 1998, 2000a et 2000b).

59. « The Pharaoh Sails To Orion », de l'album *Oceanborn*.

60. Cependant la voix de basse dans l'opéra est plus intelligible que la voix gutturale de Tapio Wilska, qui sur ce point se détache de la tradition classique.

du monde, un affrontement qui se déroule autant dans l'histoire que dans l'espace sonore de la chanson⁶¹. Chacune des voix décrit d'abord le personnage qu'elles vont chacune incarner, puis elles se lancent dans un dialogue où elles se répondent et se coupent. Dans l'opéra à nouveau : « le chant du diable est supporté par le grave de la voix masculine. » (Poizat, 1991)

Enfin la Bête, terrifiante de laideur et de puissance, est incarnée par deux interprètes, au sein de la même chanson⁶². Le premier a une voix « standard » et manifeste l'être humain qui est enfermé dans l'apparence de la Bête⁶³. Par la suite une voix masculine, gutturale, qui apparaît comme un grognement, reprend le rôle, et prend l'apparence sonore de l'image de la Bête, qui alors se présente sous la double apparence de son humanité perdue et de son animalité, mais toujours par une voix d'homme.

L'interprète masculin se fait aussi le porteur du témoignage, retransmet le réel, le fait passer dans l'œuvre, et l'illustre avec une voix parlée⁶⁴ : « Elle révèle, tout à la fois, la musicalité de la langue parlée et elle interroge le réel et l'histoire... » (Ribac, 1997)

Il devient un personnage qui récite des paroles identiques à celles prononcées dans un fait divers, et lui fait explicitement référence : « Tuomas Holopainen : The Kinslayer : [...] Les paroles traitent du massacre qui a eu lieu dans un collège américain l'an dernier⁶⁵. C'est quelque chose qui m'a marqué. » (entretien avec Nicolas Radégout, Metallian, 2000)

Ce n'est pas la voix réelle des meurtriers, mais elle prend ce rôle car elle retransmet leurs paroles avec les mots qui ont été exactement les leurs sur le même mode. Tarja Turunen quant à elle chante les paroles dites, cette fois par les victimes, alors que l'interprète masculin parle. C'est une voix en accord avec le contexte effectif, alors que la voix féminine est en dehors, quand bien même elle parle en employant « je ».

61. « Devil And The Deep dark Ocean », de l'album *Oceanborn*.

62. « Beauty and the Beast », de l'album *Angels fall first*.

63. Interprété alors par Tuomas Holopainen (auteur, compositeur, claviériste), rôle qu'il laissera par la suite à Marco Hietala (bassiste, chanteur).

64. « The Kinslayer » de l'album *Wishmaster*.

65. Il s'agit du massacre du lycée de Columbine, le 20 avril 1999.

Le réel est aussi manifesté par un interprète dont la voix correspond à ce qu'elle est sensée signifier : un Indien parlant lakota dans une chanson traitant de l'histoire des Indiens d'Amérique⁶⁶ : [Tuomas Holopainen parlant de Creek Mary's Blood] « J'ai toujours été fasciné par la culture indienne. [...] L'un des plus grands méfaits de l'histoire de l'humanité est le massacre des Indiens d'Amérique par l'homme blanc. On peut parler d'holocauste... J'ai donc tenu à écrire une chanson qui exprime mon point de vue à ce sujet. Mais, pour que cette dernière se tienne, il était important qu'un « vrai » indien y appose sa patte. » (entretien avec Philippe Lageat, RockHard, 2004)

La voix masculine chez Nightwish est une voix qui illustre son personnage, elle amplifie sa qualité « réelle » présente dans le texte en la rendant effective dans les sonorités. Elle symbolise la personne qui prononce le texte dans le récit de la chanson, mais elle incarne ce personnage dans la réalité sonore de l'auditeur.

C'est la même qualité que nous retrouvons chez le dernier personnage : le conteur, qui, comme le narrateur, transmet une histoire, à la différence que lui « est là ». En effet si le narrateur est celui qui nous raconte, le conteur nous raconte par sa voix, avec une voix de conteur, une voix qui, dans les représentations, est celle d'un conteur. Le narrateur s'exprime par la voix chantée, le conteur possède une voix parlée, souvent emphatique, pour donner vie à son récit, et laisse l'empreinte sonore de l'idée de « transmission par la voix ». Souvent il intervient en cours de morceau, et de son timbre calme et posé, mais pas dénué de vigueur, raconte, transmet un texte, ce qui donne à ce dernier un caractère mythique, magique⁶⁷. Le conteur conte une histoire, ou un extrait, mais imprime sa marque sur celle-ci, la transforme, la mythifie, par le système de transmission parlé qu'il utilise, qui porte un peu le sceau du secret, de l'intimité. La voix contée chez Nightwish est masculine, est parlée, est intime, alors que jusqu'ici cette intimité était l'apanage de Tarja Turunen, qui exprime les sentiments ou se fait voix de l'auditeur.

66. « Creek Mary's Blood », de l'album *Once*.

67. « Elvenpath », de l'album *Angels Fall First*.

Les voix du metal

L'hybridation entre la musique classique et le heavy metal se révèle sous un autre jour avec ce travail sur la voix chantée. En effet, on constate que c'est le côté classique qui prédomine, autant dans les personnages et leurs rôles, interprétés par la voix, que dans les imaginaires de ces dernières. Les chants « heavy » et gutturaux s'inscrivent comme un moyen d'interpréter le mal et le pouvoir, tout deux inhérents à leurs imaginaires, mais sur des modes sans doute un peu plus extrême et affirmé que dans la tradition de l'opéra, je pense plus particulièrement aux voix « death » et « black ». La voix chantée, explorée selon deux modes distincts : ses imaginaires sonores et ses imaginaires en rapport au texte, nous informe sur les conventions d'un genre, « le gothic symphonic metal », comme celles de l'auteur. Elle nous montre également que l'hybridation n'est pas seulement affaire d'esthétique sonore, mais se situe à plusieurs niveaux. Les deux répertoires sonores se complètent et se répondent, offrant une nouvelle dynamique au heavy metal, mais en accord avec son principe de puissance.

La façon dont Nightwish utilise les voix n'est pas propre au groupe. En effet de nombreuses autres formations s'inscrivent dans cette même démarche, introduisant parfois d'autres sortes de voix et d'autres personnages. On peut citer After Forever, Cradle Of Filth, Epica, Rhapsody of Fire, Sonata Arctica, ou encore Thy Majestie, qui tous mélangent l'esthétique de la musique classique à celle de la musique metal. Il reste un important travail à effectuer sur les « voix du metal », ne serait-ce que dans la diversité de ses sous-genres. On y retrouve notamment les voix « black » et « death » utilisées chez After Forever ou Epica, et comme chant principal chez Cradle Of Filth. On peut également évoquer la voix « rapée » comme chez Rage Against The Machine⁶⁸, ou se tourner vers d'autres modes d'expressions accompagnant le chant comme le soupir ou le cri.

Cyril BRIZARD poursuit une thèse de Sociologie Art et Culture
à l'université Pierre Mendès France de Grenoble

cyril.brizard@caramail.com

68. Un passage de la chanson « Romanticide » de l'album *Once* est « rapée » chez Nightwish.

Bibliographie

- ASSELINÉAU M. & BEREL E. (1990), *Écoute et découverte de la voix*, Courlay, J.-M. Fuzeau, 188 p.
- AUGOYARD J.-F. & TORGUE H. (1995), *À l'écoute de l'environnement, Répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèses, 174 p.
- BECKER H. S. (2006), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 379 p.
- DIACONESCU H., CORA I. & PLAMADEALA M. (2006), http://www.muzicisifaze.com/alt_articol.php?id=25 [11-09-2006]
- DUTHEIL-PESSIN C. (2002), « La chair de nos souvenirs ; voix et chansons populaire », *Revue internationale de psychosociologie*, 18, p. 189-200.
- DUTHEIL-PESSIN C. (2004), *Sociologie d'un genre, la chanson réaliste, le visage et la voix*, Paris, L'Harmattan, colle. « logiques sociales », 318 p.
- DYDER (1999), « RAGE/Nightwish/Valley's Eve », *Hard Rock*, hors-série n° 13, p. 34.
- HEIN F. (2003), *Hard Rock, Heavy Metal, Metal, histoire, culture et pratiquants*, Clermont-Ferrand/Paris, Mélanie Sèteun/Irma éditions, 319 p.
- JOKELAINEN J. (2006), <http://www.hs.fi/english/article/A+Hispanic+in+the+nightwish+works/1135219915891> [15-06-2006]
- LACASSE S. (1998), « Musique rock enregistrée et mise en scène de la voix : résultats préliminaires », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2 (1), p. 9-18.
- LACASSE S. (2000a), *"Listen to my voice." The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression*, Liverpool, 292 p. : thèse de doctorat en philosophie. Disponible sur : <http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/> [02-10-2006]
- LACASSE S. (2000b), « Voice and sound processing. Examples of mise en scene of voice in recorded rock music », *Popular Musicology Online*, 7 p. Disponible sur : <http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html> [02-10-2006]
- LAGEAT P. (2004), « Nightwish, un film parfait », *RockHard*, 33, p. 22-27.
- LHOPITEAU-DORFEUILLE M. (1999), *Toutes les clefs pour explorer la musique classique, Tome II – la musique vocale sacrée*, Latresne, Le Bord De L'Eau, 187 p.

- OLLILA M. (2007), *Once Upon A Nightwish, The Official Bibliography*, Torpinkylä, 327 p.
- POIZAT M. (1991), *La voix du diable. La jouissance lyrique du sacré*, Paris, Métailié, 249 p.
- POIZAT M. (2001a), *L'Opéra ou le cri de l'ange, essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 297 p.
- POIZAT M. (2001b), *Vox populi, vox dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 320 p.
- RADÉGOUT N. (2000), « Nightwish, meilleur vœux! », *Metallian*, 58, p. 24-27.
- RIBAC F. (1997), « La voix re-composée », *L'homme et la société*, 126, p. 99-107.
- STETINA T. (1990), *Speed Mechanics for Lead Guitar*, Milwaukee, Hal Leonard, 79 p.
- TAGG P. (2000), *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, New York, Mass Media Music Scholar's Press, 424 p.
- WALSER R. (1993), *Running with the devil, power, gender, and madness in heavy metal music*, Middletown, Wesleyan University Press, 222 p.

Discographie de Nightwish

1997. *Angels Fall First*. Spinefarm.
1998. *Oceanborn*. Spinefarm.
2000. *Wishmaster*. Spinefarm.
2001. *Over The Hills And Far Away (l. p.)*. Spinefarm.
2001. *From Wishes To Eternity (live)*. Spinefarm.
2002. *Century Child*. Spinefarm.
2004. *Once*. Spinefarm.
2006. *End Of An Era (live)*. Nuclear Blast.
-

Sandy QUEUDRUS.

Un maquis techno. Modes d'engagement et pratiques sociales dans la free party.

Mélanie Sèteun / irma, 2000, 120 p.

12,20 EUR

La free party fédère tout un pan de la jeunesse désireuse de vivre sa musique « hors la loi, hors les murs ». Le public des free parties est-il pour autant homogène et constitué de personnes partageant les mêmes attentes ? Alliant approches sociologique et ethnologique, l'auteur nous montre les différentes sphères qui cohabitent, parfois difficilement, au sein d'une fête sauvage ; elle décrit les us et coutumes de ces différentes populations, notamment en matière de consommation de drogues et circonscrit le marché économique parallèle qui assure le fonctionnement de la free party.

Stéphane MALFETTES.

Les mots distordus. Ce que les musiques actuelles font de la littérature.

Mélanie Sèteun / irma, 2000, 120 p.

12,20 EUR

De nombreux groupes rock ont puisé leurs paroles dans les textes du panthéon littéraire, entraînant une déterritorialisation de l'œuvre originelle qui change de support et d'univers symbolique. L'auteur étudie la distorsion introduites dans des textes de W. S. Burroughs, V. Maïakovski et H. Müller, repris respectivement par Disposable Heroes of Hiphoprisy, Complot Brunswick et Einstürzende Neubauten. Il montre comment le regard porté par le lecteur sur le texte peut lui-même évoluer après l'écoute des œuvres musicales.

Fabien HEIN

Hard rock, heavy metal, metal. Histoire, cultures et pratiquants.

Mélanie Sèteun / irma, 2003, 320 p.

15 EUR

Le terme « metal » est le fruit d'une histoire musicale née il y a plus d'une trentaine d'années sous la forme du « hard rock » et du « heavy metal ». Des modèles originels a émergé une multiplicité de genres se référant à des disciplines artistiques diverses. Aujourd'hui, un certain nombre d'éléments permettent de penser que le metal tend à se démocratiser et à être reconnu pour sa valeur artistique et culturelle. Pour autant, il continue de renvoyer à des représentations sociales très négatives (machisme, violence, satanisme...). En observant précisément les pratiques d'un échantillon d'amateurs, l'auteur met en lumière l'attachement individuel ou collectif au metal, tout en dégagant les implications artistiques, économiques, affectives ou sociales qui leur sont indissociables. Situant ses analyses à un niveau international, national et local, il dresse concrètement le premier portrait sociologique du monde du metal hexagonal.

distribution : irma 22, rue Soleillet 75980 Paris cedex 20.

tél. 01 43 15 11 11 fax. 01 43 15 11 10 boutique en ligne : www.irma.asso.fr