

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

9 : 2 | 2012

Contre-cultures n°2

« *Fear and Wonder* ». Le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal

“Fear and Wonder”. *Dark Fantasy and Mediant Harmony, from Hollywood to Black Metal*

Bérenger Hainaut



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/3296>

DOI : [10.4000/volume.3296](https://doi.org/10.4000/volume.3296)

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 179-197

ISBN : 978-2-913169-33-3

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Bérenger Hainaut, « « *Fear and Wonder* ». Le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal », *Volume !* [En ligne], 9 : 2 | 2012, mis en ligne le 15 mai 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3296> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3296>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

« Fear and Wonder »

Le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal

par

Bérenger Hainaut

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR THE STUDY OF POPULAR MUSIC
iaspm
© 2012 IASPM

Prix annuel jeune chercheur
IASPM bFÉ, 2012

plus d'informations sur <http://volume.revues.org/2832>

Résumé : Né au début des années 1990 en Norvège, le style black metal se caractérise notamment par l'utilisation d'enchaînements d'accords mineurs à distance de tierce, liés à l'harmonie des médiantes. Issues du romantisme européen, ces progressions harmoniques ont ensuite largement irrigué les musiques symphoniques des films du xx^e siècle. Le renouveau symphonique qui intervient à Hollywood autour de John Williams à partir des années 1970 remet ces codes à l'ordre du jour et cristallise l'association des enchaînements décrits avec un contexte « fantastique sombre », versant « maléfique » des films fantastiques dans lesquels on les trouve. Ce lien permet de saisir ce qui a poussé les compositeurs du black metal à utiliser ces enchaînements : ces derniers, liés à quelque chose de « malsain », entrent en résonance avec le projet artistique du black metal¹.

Mots-clés : *black metal – musique de film – analyse musicale – sémiologie de la musique – harmonie*

Abstract : Born in Norway in the early 1990s, one of black metal's features is the use of minor chord progressions at intervals of a third, which are linked to mediant harmony. Descended from European Romanticism, these harmonic progressions later on irrigated xxth century symphonic film music. John Williams and the 1970s Hollywood revival of symphonic scores put these codes back on the agenda and consolidated these progressions' association with the "dark fantasy" genre – the "evil" side of fantasy films, in which they are legion. This connection enables us to grasp what pushed black metal composers to manipulate such progressions: as they signify something macabre, they echo with the genre's artistic project.

Key words : *black metal – film music – musical analysis – music semiology – harmony*

Bien qu'elles existent depuis plus de quatre décennies, les musiques issues du heavy metal ont jusqu'ici fait l'objet de peu d'études musicologiques. De fait, la perspective adoptée dans les *metal studies* est la plupart du temps essentiellement sociologique ou historique : pensons par exemple aux travaux de l'américain Keith Kahn-Harris (Kahn-Harris, 2007) ou, en France, aux publications de Nicolas Bénard (Bénard, 2008). Pourtant, l'analyse musicale du heavy metal et de ses dérivés paraît fructueuse, comme le montrent les recherches déjà menées par Esa Lilja sur l'harmonie du « heavy metal classique » (Lilja, 2009) ou par Andrew Cope sur la différenciation stylistique du hard rock et du heavy metal² (Cope, 2010). S'inscrivant dans le prolongement de cette dernière démarche, la présente étude traitera en partie de stylistique également.

Avant toute chose, je voudrais donc insister sur la place à accorder à ce type d'analyse dans l'étude des musiques populaires actuelles. En plus de contribuer à cerner un objet musical, l'analyse stylistique tisse des liens entre celui-ci et différents genres musicaux par l'intermédiaire de la matière musicale même : partant, elle fait véritablement sens et elle peut – pour qui le souhaite – constituer le point de départ d'un rapprochement ou d'une comparaison de deux ou plusieurs « mondes de l'art » (Becker, 1988) ; au minimum, elle permet alors d'enrichir le travail sociologique.

Pour illustrer cette idée, j'ai choisi de me consacrer à l'étude de certaines harmonies médiantiques intervenant dans les musiques black metal, et ce à travers deux questions : 1) d'où proviennent ces enchaînements et 2) comment expliquer leur présence dans ces musiques ?

Contexte : de quoi parle-t-on ?

Mais tout d'abord, qu'appelle-t-on black metal ? Une véritable réponse à cette question demanderait une étude propre ; néanmoins, quelques éléments de présentation suffiront pour l'heure à situer les musiques concernées.

Le black metal

Le heavy metal s'est développé à la fin des années 1960 et au début des années 1970 à travers des groupes tels que Black Sabbath, Deep Purple et Led Zeppelin (Kahn-Harris, 2007 : 2). Le terme en lui-même a d'abord été utilisé pour désigner ces quelques musiciens, avant d'être employé dans une acception plus large englobant tous les genres musicaux issus de ce premier mouvement. Prise dans ce dernier sens, l'expression « heavy metal » est plus souvent rencontrée sous sa forme contractée : « metal ». Au cours des années 1980, le metal a donc commencé à se fragmenter en de nombreux sous-genres (Weinstein, 1991 : 44), parmi lesquels le black metal. Initialement, celui-ci n'est en fait qu'un courant incluant les groupes dont la musique repose sur une opposition thématique au christianisme (Weinstein, 2000 : 54) : en effet, si par le passé la figure du diable a souvent été liée au rock ou au metal, le groupe britannique Venom concrétise pleinement cette association à travers ses premiers albums, dans lesquels il théâtralise sa consécration au satanisme. En particulier, le deuxième album de Venom, paru en 1982 et intitulé *Black Metal*, donnera son nom au mouvement à suivre (l'adjectif « *black* », dérivé du « sabbat noir » de Black Sabbath, étant synonyme de rituels sataniques et d'invocations démoniaques).

« Fear and Wonder »

De ce courant musicalement lié au thrash metal vont alors émerger successivement deux nouveaux styles musicaux distincts : le style death metal – qui naît principalement aux États-Unis et en Angleterre –, puis le style black metal – dont l'origine est à situer en Norvège. C'est dans ce dernier contexte que le satanisme mis en avant par Venom se radicalise le plus fortement. Au début des années 1990, les membres de la scène black metal norvégienne se proclament pleinement satanistes et antichrétiens : s'ensuit une période trouble de l'histoire du genre, qui culmine avec une série d'incendies criminels à l'encontre de l'Église (Moynihan & Soderlind, 2005 : 141-142) et prend fin en 1993, à la suite de l'assassinat du leader du groupe Mayhem par l'unique membre de Burzum, un groupe devenu rival (*ibid.* : 192). Les autorités mettent alors fin au mouvement tel qu'il existait et condamnent de nombreux membres de la scène black metal à des peines de prison.

Entre temps, le style black metal s'est cristallisé à travers la musique de groupes comme Mayhem, Darkthrone ou Immortal. Les années 1994-1995 marquent une intensification du style et de nombreux groupes de black metal commencent à apparaître en dehors de la Norvège. Ces groupes évoluent dans un style dont l'unité relative peut être établie grâce à des critères déterminés : parmi ceux-ci se trouvent des enchaînements harmoniques particuliers liés à « l'harmonie des médiantes ».

L'harmonie des médiantes

Cette dernière expression, que Jean-Pierre Bartoli emprunte à Nicolas Meeùs, désigne l'utilisation de progressions d'accords s'effectuant par un saut de tierce (ascendant ou descendant) de la basse fondamentale (Bartoli, 2001 : 115). En s'appuyant sur un corpus recouvrant les périodes classique et romantique, Bartoli propose une typologie en quatre catégories de ces mouvements harmoniques. L'étude qui suit sera limitée aux catégories B et C (*ibid.* : 120). De plus, seuls les accords mineurs m'intéressent : en somme, je me focalise donc sur les enchaînements d'accords mineurs à distance de tierce (et ce de façon ascendante et descendante), ce que résume la Figure 1. (Pour des raisons pratiques, j'évoquerai dorénavant les progressions de type B mineur et de type C mineur en parlant respectivement de « T_B » et « T_C » – le « T » évoquant l'intervalle de tierce.)

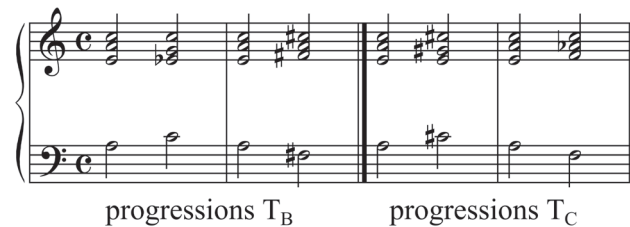


Figure 1 : Progressions médiantiques d'accords mineurs T_B et T_C (exemples à partir de la mineur).

De tous les enchaînements présentés par Bartoli, ce sont ceux-là qui sont les plus prégnants dans le black metal. Je reviendrai sur ce point dans quelques instants, mais il me faut préciser avant ce que j'entends considérer.

D'abord, les fonctions harmoniques sont laissées de côté : il ne s'agit pas de repérer l'enchaînement d'un degré à un autre degré d'une tonalité donnée mais plutôt de penser cet enchaînement par le biais unique de sa qualité intervallique pour l'intégrer dans une des deux catégories présentées ci-dessus. Ce choix est lié à la façon dont intervient la plupart du temps ce genre d'éléments au sein du black metal : les deux accords de l'enchaînement sont en effet fréquemment mis en œuvre au moyen d'une séquence pendulaire les répétant alternativement³. Or, on remarquera que dans le cas des progressions T_B et T_C , les deux accords constituant un enchaînement ne peuvent en aucun cas appartenir à la même tonalité : ni le premier, ni le second n'est alors plus susceptible que l'autre d'être perçu et considéré comme une tonique, et il faut donc bien admettre que la séquence pendulaire étudiée évolue dans un contexte qui n'est ni tonal, ni modal, ce qui invalide l'usage de fonctions harmoniques.

D'ailleurs, c'est aussi ce que met en avant Bartoli qui, liant l'emploi de progressions médiantiques à une « harmonie des couleurs » (c'est-à-dire, à une utilisation de ces enchaînements pour leur couleur plutôt que pour des raisons syntaxiques), précise que cette dernière « tend à remettre en cause l'harmonie fonctionnelle » (Bartoli, 2001 : 121). Alf Björnberg paraît aller aussi dans ce sens : s'intéressant à une chanson du groupe de death metal Napalm Death, il invite en effet à considérer le « caractère affectif » d'un enchaînement à distance de triton plutôt que ses propriétés tonales (Björnberg, 1996 : 76). De fait, il semble nécessaire de considérer la qualité sémantique des enchaînements T_B et T_C pour comprendre leur utilisation, ce que nous constaterons sitôt réalisé le travail stylistique qui intervient en premier lieu.

À la recherche d'une filiation stylistique

À propos du concept de style, Catherine Rudent nous dit :

« Le mot 'style' [...] permet [...] de regrouper des règles de facture musicale communes et permettant de distinguer des ensembles [d'œuvres] les uns vis-à-vis des autres. Cette idée est conforme à l'un des emplois majeurs de ce terme en analyse musicale. » (Rudent, 2011 : 192.)

C'est bien dans ce cadre que je vais également m'inscrire. Ainsi défini, le style peut cependant permettre de regrouper des œuvres à différents niveaux, ce que précise Jan LaRue de la façon suivante :

« Dans une perspective purement musicale, le style d'une pièce est fait des *éléments et procédés de prédilection* d'un compositeur quand il développe mouvement et forme [...]. Par extension, nous percevons le style distinctif d'un groupe de pièces grâce à l'*usage récurrent des mêmes choix* [...]. Encore plus généralement, des caractéristiques communes peuvent individualiser toute une école ou une période. » (LaRue, 2008 : ix; cité et traduit par Rudent, 2011 : 192)

Étudier le style black metal, c'est donc s'intéresser à des éléments musicaux fréquemment rencontrés au sein d'un corpus constitué d'œuvres produites par un ensemble d'artistes apparentés au black metal. Par ailleurs, pour être pertinents, ces éléments doivent posséder un caractère distinctif : la reconnaissance d'un élément stylistique en tant que tel s'effectue donc en deux étapes.

« Fear and Wonder »

**Progressions médiantiques mineures
et style black metal**

Au cours de mes recherches sur le black metal, j'ai été amené à construire un corpus représentatif de ce genre. Le travail mené ici s'est donc appuyé sur ce corpus préexistant et j'y ai recherché

de façon systématique les éléments T_B et T_C . S'il n'est pas question de dresser ici la liste de toutes les occurrences de ces enchaînements, le tableau de la Figure 2 permet néanmoins d'avoir un aperçu de l'importance de cet élément pour les musiques black metal.

Groupe	Titre	Année	Type d'enchaînement : accords (minutage)
Behemoth	The Thousand Plagues I Witness	1998	T_C : <i>mi m – do m</i> (0'16'')
Burzum	My Journey To the Stars	1992	T_B : <i>fa m – la b m</i> (0'15'')
Burzum	Jesu Død	1996	T_C : <i>fa m – la m</i> (1'24'')
Darkthrone	En Vind av Sorg	1995	T_C : <i>fa m – la m</i> (début)
Gorgoroth	Teeth Grinding	2003	T_C : <i>ré m – fa # m</i> (début)
Immortal	As the Eternity Opens	1994	T_B : <i>si b m – ré b m</i> (1'10'')
Marduk	Intro/The Appearance of Spirits of Darkness	1994	T_C et T_B : <i>la m – fa m – la b m – etc.</i> (début)
Marduk	As A Garment	2009	T_B : <i>sol m – mi m</i> (1'30'')
Mayhem	I Am Thy Labyrinth	1997	T_C : <i>ré b m – fa m</i> (3'30'')
Satyricon	Immortality Passion	1996	T_C : <i>mi m – do m</i> (7'20'')

Figure 2 : Quelques enchaînements T_B et T_C dans le black metal⁴.

Les enchaînements T_B et T_C sont présents chez la plupart des groupes examinés. De plus, ils ne sont pas l'apanage d'une période particulière, puisqu'ils concernent tout autant les premières productions du style (telles celles de Burzum ou Immortal) que les plus récentes (Marduk ou Gorgoroth). T_B et T_C semblent donc solidement ancrés dans le style; d'autant plus qu'au-delà de ce corpus restreint, leur présence continue à se vérifier (ce qui témoigne de la vitalité et de la diffusion des éléments ciblés) : on les trouve alors chez Summoning

(« A Distant Flame Before the Sun », 1999⁵), Enslaved (« Isøders Dronning », 1994⁶), Windir (« Resurrection of the Wild », 2003⁷) ou encore Dark Funeral (« Feed on the Mortals », 2005⁸), entre autres.

Pendant, quelle est l'importance de T_B et T_C pour les musiques populaires considérées dans leur ensemble? Si les enchaînements étudiés s'avéraient être des éléments de langage courants, ils perdraient leur caractère distinctif et ne contribueraient

plus à une différenciation entre ce qui est black metal et ce qui ne l'est pas. Pourtant, plusieurs études montrent qu'il n'en est rien. Examinons en premier lieu l'article « Patterns of harmony » d'Allan Moore (Moore, 1992) : l'auteur y rassemble une large collection de motifs harmoniques issus d'un vaste corpus de chansons rock, pop et soul et montre ainsi de larges similitudes harmoniques entre ces trois catégories. Il en déduit l'existence d'un langage harmonique commun à la plupart des musiques populaires, et de fait, il serait facile de montrer que le style black metal (et *a fortiori* le style heavy metal) emploie un grand nombre des formules mises au jour par Moore. Toutefois, une lecture approfondie de la liste présentant de façon exhaustive tous les enchaînements mobilisés par Moore pour son projet permet de se rendre compte de la chose suivante : seules *trois*⁹ chansons parmi les plusieurs centaines répertoriées contiennent T_B ou T_C , très rares dans ce contexte. Dans son ouvrage *Everyday Tonality*, Philip Tagg ne présente d'ailleurs pas plus d'exemples de T_B ou T_C que Moore¹⁰, ce qui vient renforcer cette première impression (Tagg, 2009). Enfin, Elvio Cipollone n'aborde pas ces éléments dans sa thèse consacrée aux « comportements harmoniques caractéristiques de la 'pop music' » (Cipollone, 2009).

Au contraire, nous avons vu la place importante que ces enchaînements occupent au sein du black metal : il est donc raisonnable de considérer dès à présent que T_B et T_C sont des éléments pertinents pour décrire ce style. Néanmoins, d'où proviennent-ils, et comment comprendre leur absence dans le langage des musiques populaires en général ? Alors que la plupart des traits du black metal peuvent

s'appréhender en tant qu'évolutions d'autres éléments déjà présents dans les musiques populaires, aucun indice ne vient témoigner d'une telle évolution dans le cas de T_B et T_C . Cette carence est d'autant plus remarquable que le langage harmonique décrit par Moore et Tagg inclut la plupart des autres progressions médiantiques exposées par Bartoli (voir en particulier Tagg, 2009 : 175, 186 et 235). Avant de tenter de rendre compte de cette lacune manifeste, il nous faut comprendre l'origine de ces éléments.

La piste du symphonisme

Certains groupes liés au black metal utilisent sensiblement plus d'enchaînements T_B et T_C que les autres. Par exemple, le groupe Cradle of Filth a recours à l'une ou l'autre de ces progressions sur six des onze chansons de son album *Midian* (Cradle of Filth, 2000). De même, Dimmu Borgir les met en œuvre sur huit des onze titres de son album *Puritanical Euphoric Misanthropy* (Dimmu Borgir, 2001). Chez l'un comme chez l'autre, il ne s'agit pas là de circonstances exceptionnelles, puisque les éléments T_B et T_C s'accumulent tout au long de leur discographie : la Figure 3 (ci-contre) donne un aperçu de cette situation chez Dimmu Borgir.

Or, ces deux groupes sont sans doute ceux qui sont le plus systématiquement associés à un sous-style du black metal dit « symphonique »¹². Que l'on parle de black metal ou non, l'étiquette « symphonique » signale généralement l'utilisation massive de claviers utilisés de façon harmonique, ou de *samples* d'orchestre (orchestre à cordes la plupart du temps). Dans certains cas, un véritable orchestre peut d'ailleurs être sollicité pour l'enregistrement d'un album : *Death*

« Fear and Wonder »

Album	Année	Titre	Type d'enchaînement : accords (minutage)
Puritanical Euphoric Misanthropia	2001	Fear and Wonder	T_C : $fa\#m - rém$ (0'20'') ; et T_B : $labm - fam$ (2'40'')
		Blessings Upon the Throne Of Tyranny	T_B et T_C : $sim - rém - sibm$ (2'28'')
		Hybrid Stigmata - The Apostasy	T_C : $dom - labm$ (début)
		Architecture of a Genocidal Nature	T_C : $ré m - fa\#m$ (1'00'')
		Indoctrination	T_C et T_B : $sim - solm - sibm$ (1'30'')
		The Maelstrom Mephisto	T_C : $mibm - solm$ (3'10'')
		Absolute Sole Right	T_C : $fam - lam$ (0'30'') ; et T_B : $sim - rém$ (5'02'')
Symposium	T_C : $rébm - fam$ (2'16'')		
Death Cult Armageddon	2003	Progenies Of The Great Apocalypse	T_C : $fa\#m - rém$ (0'55'')
		Allegiance	T_C : $sim - solm$ (2'11'')
		Eradication Instincts Defined	T_C : $dom - labm$ (0'50'')
In Sorte Diaboli	2007	The Heretic Hammer (Bonus Track)	T_C : $solm - sim$ (1'15'')
		The Fundamental Alienation	T_C : $ré m - sibm$ (0'35'')
Abrahadabra	2010	Born Treacherous	T_B et T_C : $fam - labm$; $fam - rébm$ (0'32'')
		Gateways	T_C : $ré\#m - sim$ (0'18'')
		Chess With the Abyss	T_B : $fam - rém$ (2'20'')

Figure 3 : Quelques T_B et T_C dans la musique de Dimmu Borgir¹¹.

Cult Armageddon de Dimmu Borgir et *Damnation and a Day of Cradle of Filth* semblent les meilleurs exemples de cette situation pour le black metal. Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours d'un travail de composition incluant les aspects sus-mentionnés, et non d'un travail d'arrangement *a posteriori*¹³.

Par suite, il est intéressant de constater qu'en se penchant sur d'autres groupes labellisés « symphonique » mais ne jouant pas de black metal, on retrouve les éléments T_B et T_C qui nous intéressent. Ainsi, le groupe

de power metal¹⁴ symphonique Rhapsody utilise fréquemment ces enchaînements, ce qui est perceptible sur l'album *Power of the Dragonflame*, paru en 2002 (entre autres, T_C est présent dans « Gargoyles, Angels of Darkness¹⁵ » ; il apparaît également dans « Power of the Dragonflame¹⁶ »). L'album suivant du groupe comporte aussi cette progression (au début de « The Dark Secret » par exemple¹⁷ ; Rhapsody, 2004), et c'est encore ce même élément harmonique qui ouvre *Triumph or Agony*, publié en 2006¹⁸. Le

groupe Fairyland, dont le style est similaire, mobilise pareillement ces progressions harmoniques : on pourra les écouter par exemple sur *Of Wars In Osrhbia*, édité en 2003 (« Doryan The Enlightened » contient un T_C; T_B apparaît par ailleurs dans « The Fellowship¹⁹ »). Dès lors, si l'on postule l'existence de traits harmoniques partagés par les groupes dits « symphoniques », alors d'où proviennent ces traits ?

Les interviews accordées par les différents groupes dont il est question ici peuvent renseigner sur leurs influences musicales. Ainsi, Philippe Giordana, qui se déclare « principal compositeur » de Fairyland, affirme être influencé par « Mike Oldfield, Blind Guardian » et par les « compositeurs de musiques de films : [John] Williams, [Danny] Elfmann, [Hans] Zimmer... » (*Aux portes du metal*, 2006). Il précise d'ailleurs : « la musique que je compose est basée sur des B.O. [bandes originales] de films, donc les arrangements claviers sont très présents » (*Secret of Steel*, s. d.). En ce qui concerne Rhapsody, le guitariste Luca Turilli détaillait en 2010 le projet artistique de l'album *The Frozen Tears of Angels* de la façon suivante : « nous voulions mettre un maximum d'éléments symphoniques et réaliser une œuvre proche d'une bande originale de film » (*Guitariste*, 2010). Au cours d'un second entretien, Alex Staropoli – claviers – réalisait de plus un parallèle entre la façon dont lui et Turilli travaillaient et la réalisation d'une musique de film (*Metal Discovery*, 2011). En outre, il faut noter la présence de l'acteur Christopher Lee²⁰ en tant que narrateur sur les albums du groupe depuis 2004.

Cradle of Filth a peut-être été un précurseur de cette dernière démarche puisqu'en 1998, c'est l'actrice Ingrid Pitt²¹ qui était venue contribuer à l'enregistrement de l'album *Cruelty and the Beast* (*Hard Rock magazine*,

avril 1998 : 70-73). D'une façon générale, les liens entre Cradle of Filth et le cinéma sont très importants, ce dont témoigne l'ouvrage co-écrit par Dani Filth – le leader du groupe – et Gavin Baddeley (Baddeley & Filth, 2010). Plus précisément toutefois, la presse spécialisée évoque l'influence de Jerry Goldsmith parmi d'autres (*Hard N'Heavy*, décembre 1996 : 26). Enfin, Shagrath – vocaliste dans Dimmu Borgir – expliquait en 2003 que Mustis – alors responsable des claviers – « écoute beaucoup plus de musiques de films que de musique classique [...] ». Le journaliste évoque quant à lui une fois encore la figure de Danny Elfman (*Hard N'Heavy*, août 2003 : 42).

Le cinéma exerce donc une influence *musicale* non négligeable sur la frange symphonique du metal, et tous les compositeurs de metal cités ci-dessus revendiquent une filiation avec certaines musiques de films.

Langages symphoniques : du cinéma au metal

Pourtant, de très nombreux styles musicaux se côtoient au sein du genre « musique de film » : si l'on souhaite établir un lien stylistique entre le metal et celui-ci, il faut comprendre de quelles musiques de films il est question en particulier. Les compositeurs cités dans les interviews qui précèdent sont les suivants : Danny Elfman, Jerry Goldsmith, Hans Zimmer et John Williams. Or, Cécile Carayol lie directement ce dernier à ce qu'elle nomme le « néo-hollywoodisme » et qu'elle présente ainsi :

« [...] la force du néo-hollywoodisme amorcé par John Williams à la fin des années 1970, est de réintroduire les principes d'écriture provenant du symphonisme hollywoodien des années 1930-1940. [...] La singularité

« Fear and Wonder »

des partitions de John Williams s'affirme surtout [...] en mêlant les codes établis à des exigences artistiques personnelles avec l'utilisation d'un langage plus moderne auquel des compositeurs comme Jerry Goldsmith, John Barry, Howard Shore, Christopher Young, Danny Elfman, puis James Horner, Hans Zimmer ou James Newton Howard s'associent. » (Carayol, 2012 : 55.)

Tous les compositeurs précédemment mentionnés relèvent donc du courant néo-hollywoodien. Est-ce à dire que leurs musiques partagent des caractéristiques communes? En fait, Carayol va beaucoup plus loin, puisqu'elle avance l'idée de l'existence « d'un langage propre » à la musique symphonique de films (*ibid.* : 87). Pour saisir cela, il faut préciser que le projet de l'auteur dépasse le contexte des musiques de films américains : il s'agit pour elle de montrer qu'il existe au sein du cinéma français contemporain un langage musical spécifique, qu'elle appelle le « symphonisme intimiste » et qui dérive en partie du symphonisme d'Hollywood. À la suite d'une longue étude détaillée, elle résume :

« Le fait que les compositeurs étudiés partagent des codes d'écriture communs [...] est peut-être révélateur d'une évolution. [...] S'il a connu une évolution interne, le symphonisme hollywoodien établi depuis les années 1930 pour ce cinéma d'émotions collectives s'impose rétrospectivement comme un modèle incontestable, à tel point que [...] des compositeurs comme Bruno Coulais, Alexandre Desplat, Krishna Levy ou Philippe Rombi, aux aspirations artistiques pourtant différentes, font appel à un langage voisin. » (*ibid.* : 252.)

Ce que ceci a d'essentiel, c'est que si les musiques du « symphonisme intimiste » sont différentes de celles du « néo-hollywoodisme », ces musiques partagent pourtant tout un ensemble de codes et reposent – d'après l'auteur – sur des bases communes. On peut

voir là un parallèle avec la démarche d'Allan Moore (Moore, 1992) : de même que la soul et le rock – qui sont deux styles très différents – s'appuient sur un même langage harmonique, il apparaît que les musiques symphoniques de films se fondent sur des « figures de styles musicales » partagées (Carayol, 2012 : 87).

Toujours est-il que la chercheuse détaille un certain nombre de ces éléments de langage et, bien qu'elle n'évoque ni les enchaînements T_B et T_C , ni même « l'harmonie des médiantes » en général, la présence importante dans son livre de ce type de progressions harmoniques est frappante. La Figure 4 (page suivante) recense la plupart des éléments T_B et T_C contenus dans les exemples musicaux proposées par Carayol elle-même : on constate que T_B et T_C apparaissent régulièrement dans les films français sélectionnés par l'auteur. Si seules quelques figures témoignent de l'apparition de ces éléments dans le symphonisme néo-hollywoodien, les recherches complémentaires effectuées par mes soins révèlent de plus l'importance de T_B et T_C pour ces musiques (ce que montre la Figure 5, voir page suivante).

Il est donc clairement établi que les compositeurs mentionnés par les musiciens du metal symphonique utilisent les éléments T_B et T_C . Plus encore, ces progressions font vraisemblablement partie du langage communément articulé dans les musiques symphoniques de films. Résumons néanmoins la situation : sans aucun doute, le symphonisme dans le metal met à profit certains des traits harmoniques du symphonisme néo-hollywoodien, dont il revendique l'influence de façon générale²². Partant, il est possible de faire l'hypothèse que le symphonisme dans le metal soit beaucoup plus redevable au sympho-

Films français				Films américains			
Compositeur	Année	Titre du film (réalisateur)	Type : accords (page de l'ouvrage)	Compositeur	Année	Titre du film (réalisateur)	Type : accords (page de l'ouvrage)
Krishna Levy	2002	<i>Huit femmes</i> (F. Ozon)	$T_C : fa\ m - ré\#m$ (39)	Wojciech Kilar	1992	<i>Dracula</i> (F. F. Coppola)	$T_C : fa\ m - la\ m$ (74)
Bruno Coulais	2000	<i>Les rivières pourpres</i> (M. Kassovitz)	$T_B : mi\#m - do\ m$ (68)	Jerry Goldsmith	1992	<i>Basic Instinct</i> (P. Verhoeven)	$T_C : ré\ m - fa\#m$ (149)
Pascal Estève	2004	<i>Confidences trop intimes</i> (P. Leconte)	$T_C : ré\ m - si\#m$ (123)				
Philippe Rombi	2003	<i>Swimming Pool</i> (F. Ozon)	$T_B : la\ m - do\ m$ (146)				
Cyrille Aufort	2006	<i>Hell</i> (B. Chiche)	$T_B : si\#m - sol\ m$ (156)				

Figure 4 : T_B et T_C dans les exemples musicaux de Carayol, 2012.

Compositeur	Année	Titre du film (réalisateur)	Titre de l'extrait de la bande originale	Type d'enchaînement (minutage)
Danny Elfman	1999	<i>Sleepy Hollow</i> (T. Burton)	« Introduction » & « The Tree of Death »	$T_B : sol\ m - mi\ m$ (3'42") ; $T_B : do\ m - la\ m$ (2'43")
Danny Elfman	2002	<i>Spider-Man</i> (S. Raimi)	« Main Title »	T_C et $T_B : ré\ m - fa\#m - la\ m$ (0'50")
Elliot Goldenthal	1992	<i>Alien 3</i> (D. Fincher)	« Lento »	T_B et $T_C : do\ m - mi\#m - do\#m$ (2'10")
Jerry Goldsmith	1992	<i>Basic Instinct</i> (P. Verhoeven)	« Main Title »	$T_C : ré\ m - fa\#m$ (début)
James Newton Howard	1999	<i>The Sixth Sense</i> (M. Night Shyamalan)	« Tape Of Vincent »	$T_C : la\ m - do\#m$ (2'45")
Basil Poledouris	1982	<i>Conan the Barbarian</i> (J. Milius)	« Column of Sadness / Wheel of Pain »	$T_B : sol\#m - si\ m$ (0'30") ; $T_C : la\ m - do\#m$ (0'58")
Howard Shore	2001	<i>The Lord of the Rings, The Fellowship of the Ring</i> (P. Jackson)	« At the Sign of the Prancing Pony »	T_C et $T_B : fa\ m - la\ m - do\ m - etc.$ (0'08")
John Williams	1999	<i>Star Wars, Episode I: Phantom Menace</i> (G. Lucas)	« Duel of the Fates »	$T_C : mi\ m - do\ m$ (0'08", puis 1'22")
John Williams	2001	<i>Harry Potter and the Philosopher's Stone</i> (C. Columbus)	« The Prologue »	T_B et $T_C : mi\ m - sol\ m ; fa\ m - la\ m$ (2'13")
Hans Zimmer	2002	<i>The Ring</i> (G. Verbinski)	« Lighthouse Music »	$T_C : ré\ m - si\#m$ (0'15")

Figure 5 : Quelques T_B et T_C dans le néo-hollywoodisme.

« Fear and Wonder »

nisme des musiques de films qu'au symphonisme des musiques dites classiques²³ : il s'agit du moins d'une idée à approfondir et ces nouveaux liens stylistiques viendraient certainement contrebalancer et compléter les relations précédemment établies par Robert Walser entre le metal et les musiques dites classiques (Walser, 1993).

En tout état de cause, cette première explication aide à comprendre comment T_B et T_C ont été introduits dans le metal symphonique au sens large, et donc dans le black metal symphonique. Toutefois, cela ne suffit pas : le mouvement symphonique s'étant développé des années après l'introduction de T_B et T_C dans le black metal, il faut trouver une autre explication à la présence de ces éléments dans ce style. C'est alors la signification de ces progressions particulières qui va nous occuper.

Ébauche pour une interprétation sémiologique

Il ne s'agit pas ici de montrer que les cellules harmoniques T_B et T_C portent un sens qui leur est propre mais plutôt de signaler qu'elles apparaissent la plupart du temps dans des situations particulières que je tâcherai de définir au mieux. Je me bornerai donc à proposer un lien entre un texte ou un contexte et la présence de ces éléments musicaux particuliers.

« *Fantastique sombre* » et *musiques de films*

Nous avons vu que T_B et T_C apparaissent souvent dans le corpus des films français sélectionnés par

Cécile Carayol, mais comment caractérise-t-elle ces films ? Son introduction nous en dit déjà beaucoup :

« Introversion, non-dit et inconscient *tourmenté* sont récurrents ici, mêlés à une dimension de *suspense*, de *mystère* qui peut s'exprimer à travers un *jeu entre le réel et l'imaginaire*. » (Carayol, 2012 : 12.)

Dans ce cinéma teinté « d'étrangeté » et « d'horreur » (*ibid.* : 70), elle évoque l'utilisation de « principes [musicaux] propices à l'évocation de la peur, voire du fantastique », caractéristiques « principalement issues de ce que l'on pourrait nommer le néo-hollywoodisme moderne » (*ibid.* : 87). Ce dernier est d'ailleurs analysé à travers deux de ses facettes principales : le « lyrisme épique » (*ibid.* : 60) et « l'épique-obscur » (*ibid.* : 56).

Bien entendu, un film n'est jamais monolithique et les termes qui précèdent ne s'appliquent souvent qu'à certaines scènes emblématiques des films concernés. Toutefois, ce sont justement ces scènes qui sont porteuses des éléments T_B et T_C , ce qui implique que le vocabulaire sus-mentionné s'avère pertinent. Dès lors, face à cette prolifération de noms et d'adjectifs, je me trouve en difficulté au moment de délimiter le « champ sémantique » (Tagg, 2007 : 747) à associer aux éléments T_B et T_C . La dimension « épique » ne paraissant pas convenir à toutes les situations rencontrées, je propose de parler de « *fantastique sombre* »²⁴ : il semble en effet qu'à « l'inquiétante étrangeté » évoquée se mêle toujours une certaine « noirceur », pour ne pas dire quelque chose de « maléfique ». Les films présentés par la Figure 5 appuient cette association d'idées : beaucoup sont des films fantastiques (*Sleepy Hollow*, *The Sixth Sense*, *Alien 3*) ou d'horreur (*The Ring*), et ceux qui ne relèvent pas tout à fait de ces catégories incluent une large part de surnaturel (*Harry Potter*, *Star Wars*, *Spider-Man*).

« Fear and Wonder »

Le « sombre » et le « malsain » dans les musiques black metal

Quoi qu'il en soit, ces associations cinématographiques irriguent ensuite les musiques populaires, bien que de façon sporadique. La place manque ici pour donner des exemples de cette situation. Bornons-nous à rappeler que dans ce contexte général, T_B et T_C ne sont pas des éléments de langage courants et relèvent plutôt de l'exception : ils interviennent afin de souligner une situation particulière, liée à ce que j'ai tenté de résumer par le biais de l'étiquette « fantastique sombre ». Au contraire, le black metal a tendance à généraliser ces enchaînements : pour comprendre les raisons de cette différence, il faut se pencher sur le projet artistique de ce mouvement musical.

En 2003, Shagrath – vocaliste pour le groupe Dimmu Borgir – déclarait en interview : « Lorsque nous avons donné naissance à Dimmu Borgir, notre intention était de créer la musique la plus sombre et la plus malsaine qui soit » (*Metallian*, juillet 2003 : 61). Régulièrement attaqués par des détracteurs qui leur reprochent d'avoir édulcoré leur style black metal afin de vendre plus d'albums et de gagner plus d'argent, les membres de Dimmu Borgir se justifient fréquemment dans les pages de divers magazines en invoquant ce qui ressemble au meilleur gage d'authenticité pour ce milieu : la volonté de produire une musique « sombre » et « malsaine ». Satyr, leader de Satyricon, utilise également l'adjectif « sombre » au cours d'une interview datée de 2006, parlant aussi de « noirceur » (*Metal Immortel*, 2006). Heimoth quant à lui – guitariste du groupe français Seth – déclare que « ce qui fait la spécificité du style, c'est [...] de s'aventurer

dans des domaines malsains » (Bénard, 2008 : 51). Enfin, le sociologue Fabien Hein annonce :

« Le death metal cherche à repousser les limites de la sauvagerie. Tout comme le black metal qui y incorpore cependant une dimension bestiale et lugubre. [...] Le black metal se complait dans l'obscurité. » (Hein, 2003 : 62.)

Quand il s'agit de qualifier la musique du black metal, la plupart des adjectifs utilisés convergent vers un même champ sémantique lié à « l'obscur » et au « mal »²⁷. Mais ces adjectifs ne sont pas tant destinés à décrire une musique déjà produite qu'à nourrir un projet en gestation : les qualités précitées sont celles vers lesquelles la musique des différents artistes de la scène doit tendre. Le « sombre » et le « mauvais » sont donc des buts à atteindre, qui conditionnent les choix compositionnels des musiciens.

Bien entendu, de nombreux courants musicaux se revendiquent « sombres », tout en produisant des musiques fondamentalement différentes les unes des autres. En soi, ceci n'est pas étonnant : que certains éléments soient liés au « sombre » n'implique pas qu'ils soient nécessaires à celui-ci, et les choix réalisés par deux scènes musicales pour atteindre un même objectif – tout du moins en apparence – peuvent s'avérer tout à fait dissimilaires. Pourtant, le projet artistique du black metal intègre une dimension supplémentaire, qui incite à le rapprocher un peu plus que d'autres de l'idée de « fantastique sombre » déjà proposée. En effet, le « sombre » du black metal n'est pas simplement « mauvais » ou « triste » : à travers le nom du mouvement et son origine, ce « sombre » est déjà teinté d'une part de surnaturel issu du sabbat satanique, cérémonie à laquelle seuls quelques élus ont le droit de participer. Fabien Hein ajoute ainsi :

« Le black metal aime à cultiver le mystère et à préserver son caractère *underground* dans un périmètre réduit, réservé aux seuls initiés » (Hein, 2003 : 62). Le mouvement se nimbe ainsi d'ésotérisme et la célébrité est reprochée à ceux qui y parviennent – tel Dimmu Borgir.

Ce rapprochement entre les contextes d'apparition de T_B et T_C d'une part et les objectifs affichés par les acteurs du black metal d'autre part incite à envisager que le choix de T_B ou T_C dans ce style de musique soit motivé par la volonté de produire une musique « signifiante ». Cette hypothèse est d'autant plus plausible que les conditions d'émergence du black metal paraissent favorables à ce genre de corrélation. En effet, puisqu'il s'agit de produire une musique « sombre » et « malsaine », quelles vont être les sources d'inspiration majeures des artistes du black metal ? Nicolas Castelaux rappelle la grande influence d'un certain cinéma d'horreur chez Mayhem (Castelaux, 2010 : 55 et 73). Cette information est confirmée par Sven-Erik Kristiansen – alias « Maniac », un temps chanteur pour Mayhem – qui déclare : « Nous nous inspirions de films interdits en Norvège à l'époque. [...] Il s'agissait de films gores. Des films de zombies, des films d'horreur et des films gores²⁸ » (NRK1, 2003 : 4'02"). Michael Moynihan va aussi dans ce sens, évoquant à plusieurs reprises des « films d'horreur de série B » (Moynihan & Søderlind, 2005 : 63, 108, 316) ainsi que d'autres films comme *Conan the Barbarian* (*ibid.*, 389).

Néanmoins, l'argument qui plaide le plus en faveur d'une utilisation de T_B et T_C pour leurs qualités sémantiques est peut-être le suivant : ayant été réalisés dans les années 1980-2000, les films qui contribuent le plus fortement à cristalliser cette association entre

les progressions T_B/T_C et une ambiance « fantastique sombre » sont contemporains de la construction du black metal en tant que style. En effet, dire qu'un élément musical est associé à un contexte signifiant, c'est dire que cette association fait sens pour le plus grand nombre, et *a fortiori* pour les musiciens du black metal (d'autant que ceux-ci, vraisemblablement plus amateurs que d'autres d'un cinéma qui met en avant ce langage harmonique particulier, ont été tout particulièrement exposés à ces éléments). De sorte que, de façon consciente ou non, ces figures musicales sont transmises et réutilisées.

En tout cas, il paraît raisonnable de dire que le « malsain » et le « sombre » revendiqués par les groupes de black metal bénéficient de la médiation des films fantastiques ou d'horreur, qui alimentent les associations entre diverses caractéristiques musicales et ce type de champ sémantique. Si un tel raisonnement permet d'expliquer la présence de T_B et T_C dans ce genre de corpus, il permet également de comprendre pourquoi ces éléments sont si peu présents dans le reste des musiques populaires : étant trop connotés, ils apportent rapidement une dimension obscure et étrange à la chanson qui les met en œuvre, ce qui va à l'encontre de ce que beaucoup d'artistes populaires souhaitent. De plus, tout ceci permet de rendre compte de différences observées entre le power metal symphonique et le black metal symphonique : alors que ces deux styles utilisent fortement le langage harmonique des musiques symphoniques de films, les musiciens du black metal symphonique ne s'intéressent qu'aux éléments les plus « sombres » de celui-ci (dont T_B et T_C font partie), tandis que ceux du power metal symphonique embrassent ce langage de façon plus générale et ne déploient T_B

« Fear and Wonder »

et T_C qu'à l'occasion de séquences particulièrement noires ou dramatiques. C'est pourquoi, c'est dans le style de groupes de black metal symphonique comme Dimmu Borgir (qui associent un intérêt particulier pour le langage du symphonisme hollywoodien à un projet artistique orienté vers l'obscur et le malsain) que l'on retrouve le plus de progressions T_B et T_C .

Conclusion

Il paraît donc essentiel d'envisager la dimension sémantique des enchaînements T_B et T_C pour comprendre la raison de leur apparition, en particulier dans les musiques populaires actuelles. Utilisée conjointement à une analyse stylistique, la sémiologie se révèle alors être un outil précieux pour justifier certains choix de composition et permettre ainsi une

meilleure appréhension de l'œuvre, du point de vue de sa production comme de sa réception.

Cette démarche, qui aide à apprécier *pourquoi* certains traits musicaux sont utilisés plutôt que d'autres, ne doit pas se substituer pour autant à la recherche d'une filiation stylistique de ces traits, qui permet quant à elle de cerner l'*origine* de ceux-ci et de poser des passerelles entre divers champs musicaux. Les résultats proposés dans cet article incitent d'ailleurs à évaluer une nouvelle fois les liens existants entre les musiques populaires et le cinéma. En effet, si un nombre raisonnable de chercheurs se sont déjà penchés sur l'influence thématique du cinéma sur les musiques populaires²⁹, peu ont jusqu'à présent pris en compte l'influence des musiques de films sur ces corpus³⁰. Les perspectives de recherche sur ce sujet s'annoncent d'ores et déjà vastes et prometteuses.

Bibliographie

- BADDELEY Gavin & FILTH Dani (2010), *Cradle of Filth : une Bible de décadence et de ténèbres*, volume 1, traduit de l'anglais (2008), Rosières-en-Haye, Camion Blanc.
- BARTOLI Jean-Pierre (2001), *L'harmonie classique et romantique*, Paris, Minerve.
- BECKER Howard (1988), *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais (1982), Paris, Flammarion.
- BÉNARD Nicolas (2008), *La culture Hard Rock*, Paris, Dilecta.
- BJÖRNBERG Alf (1996), « Om tonal analys av nutida populärmusik », in *Dansk Årbog for Musikforskning*, vol. 24, p. 69-84.
- CARAYOL Cécile (2012), *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- CASTELAUX Nicolas (2010), *Mayhem & Burzum : À feu et à sang*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc.
- CIPOLLONE Elvio (2009), *Les comportements harmoniques caractéristiques de la « pop music » et leur relation avec les principes de la tonalité*, thèse de doctorat en arts, Université de Strasbourg.
- COPE Andrew L. (2010), *Black Sabbath and the Rise of Heavy metal Music*, Farnham & Burlington, Ashgate.
- FABBRI Franco (2010), *Genre and Myth: How the 'cantautori' were born*, conférence publique à l'université Paris-Sorbonne le 6 novembre 2010, enregistrement personnel.
- HEIN Fabien (2003), *Hard rock, heavy metal, metal... Histoire, cultures et pratiquants*, Paris, Mélanie Séteun/Irma.
- KAHN-HARRIS Keith (2007), *Extreme metal: Music and Culture on the Edge*, Oxford, Berg.
- KREUZER Anselm C. (2001), *Filmmusik, Geschichte und Analyse*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- LARUE Jan (2008), *Guidelines for Style Analysis*, Sterling Heights Michigan, Harmonie Park Press. L'ouvrage est paru pour la première fois en 1992.
- LILJA Esa (2009), *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, Helsinki, IAML Finland.
- MOORE Allan (1992), « Patterns of harmony », in *Popular Music*, vol. 11, n°1, p. 73-106.
- MOYNIHAN Michael & SØDERLIND Didrik (2005), *Black metal satanique, Les seigneurs du chaos*, traduit de l'anglais (2003), Rosières-en-Haye, Camion Blanc. L'ouvrage a été publié une première fois en 1998.
- NRK1 (2003), *Lydverket: Black Metal Documentary*, vidéo – NRK.
- RIBAC François (dir.) (2004), *Volume!*, hors-série n°1, *Rock et cinéma*, Paris, Mélanie Séteun.
- RUDENT Catherine (2011), *L'album de chansons, Entre processus social et œuvre musicale*, Paris, Honoré Champion.
- TAGG Philip (2007), « Significations musicales dans les musiques classiques et populaires : l'expression musicale de l'angoisse », in NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome 5, Paris, Actes Sud, p. 743-772.

« Fear and Wonder »

TAGG Philip (2009), *Everyday Tonality, Towards a tonal theory of what most people hear*, New York & Montréal, The Mass Media Music Scholars' Press.

URY-PETESCH Jean-Philippe (dir.) (2010), *L'intertextualité lyrique, recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc.

WALSER Robert (1993), *Running With The Devil: Power, Gender and Madness in Heavy metal Music*, Hanover, Wesleyan University Press.

WEINSTEIN Deena (1991), *Heavy metal, A Cultural Sociology*, New York, Lexington Books.

WEINSTEIN Deena (2000), *Heavy metal, The Music and its Culture*, New York, Da Capo.

Ressources électroniques

ATILF (2012), *Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)* <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>, consulté en janvier 2012.

Aux portes du metal (2006), « Interview de Philippe Giordana (Fairylan) » <<http://www.auxportesdumetal.com/interviews/fairylan.html>>, consulté en janvier 2012.

Guitariste (2010), « Rhapsody of Fire, le retour des muscles italiens » <<http://www.guitariste.com/interviews/rhapsody-of-fire-frozen-tears-angels,1828,1.html>>, consulté en janvier 2012.

Metal Discovery (2011), « Interview with Rhapsody of Fire, Part 2 » <http://www.metal-discovery.com/Interviews/rhapsodyoffire_interview_2011_pt2.htm>, consulté en janvier 2012.

Metal Immortel (2006), « Interview Satyricon (Satyr) » <http://www.metal-immortel.com/satyricon_interview.htm>, consulté en janvier 2012.

Secret of Steel (s. d.), « Interview Fairylan » <<http://secret.of.steel.free.fr/Pages/Report/fairylan.html>>, consulté en janvier 2012.

Sources issues de la presse spécialisée

Hard N'Heavy (décembre 1996), N°30

Hard N'Heavy (août 2003), N°95

Hard Rock magazine (avril 1998), N°33

Metallian magazine (juillet 2003), N°32

Discographie

Black metal

BURZUM (1992), *Burzum*, CD – Deathlike Silence.

BURZUM (1996), *Filosofem*, CD – Misanthropy Records.

CRADLE OF FILTH (2000), *Midian*, CD – Music for Nations.

DARK FUNERAL (2005), *Attera Totus Sanctus*, CD – Regain Records.

DARKTHRONE (1995), *Panzerfaust*, CD – Moonfog Productions.

DIMMU BORGIR (2001), *Puritanical Euphoric Misanthropia*, CD – Nuclear Blast.

DIMMU BORGIR (2003), *Death Cult Armageddon*, CD – Nuclear Blast.

DIMMU BORGIR (2007), *In Sorte Diaboli*, CD – Nuclear Blast.

DIMMU BORGIR (2010), *Abrahadabra*, CD – Nuclear Blast.

ENSLAVED (1994), *Frost*, CD – Osmose Productions.

GORGOROTH (2003), *Twilight of the Idols*, CD – Nuclear Blast.

IMMORTAL (1994), *Pure Holocaust*, CD – Osmose Productions.

MARDUK (1994), *Opus Nocturne*, CD – Osmose Productions.

MARDUK (2009), *Wormood*, CD – Regain Records.

MAYHEM (1997), *Wolf's Lair Abyss*, EP – Misanthropy Records.

SATYRICON (1996), *Nemesis Divina*, CD – Moonfog Productions.

SUMMONING (1999), *Stronghold*, CD – Napalm Records.

WINDIR (2003), *Likferd*, CD – Head Not Found.

Musiques de films

ELFMAN Danny (1999), *Sleepy Hollow*, CD – Hollywood Records.

ELFMAN Danny (2002), *Spider-Man*, CD – Sony Music.

GOLDENTHAL Elliot (1992), *Alien 3*, CD – MCA.

GOLDSMITH Jerry (1992), *Basic Instinct*, CD – Varèse Sarabande.

NEWTON HOWARD James (1999), *The Sixth Sense*, CD – Varèse Sarabande.

POLEDOURIS Basil (1982), *Conan the Barbarian*, CD – Milan Records.

SHORE Howard (2001), *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, CD – Warner Music.

WILLIAMS John (1980), *Star Wars, Episode V: The Empire Strikes Back*, CD – RCA Victor.

WILLIAMS John (1983), *Star Wars, Episode VI: The Return of the Jedi*, CD – RCA Victor.

WILLIAMS John (1999), *Star Wars, Episode I: The Phantom Menace*, CD – Sony Classical.

WILLIAMS John (2001), *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, CD – Atlantic Records.

ZIMMER Hans (2002), *The Ring*, CD – Decca Records.

Autres

FAIRYLAND (2003), *Of Wars in Osyrhia*, CD – Nothing To Say.

RHAPSODY (2002), *Power of the Dragonflame*, CD – Limb Music GmbH.

RHAPSODY (2004), *Symphony of Enchanted Lands II - The Dark Secret*, CD – Magic Circle Music.

RHAPSODY OF FIRE (2006), *Triumph or Agony*, CD – Magic Circle Music.

« Fear and Wonder »

Notes

1. Une version longue de cet article a été publiée sur le site de *Volume* : <http://volume.revues.org/3296>
2. Voir également les recensions de ces deux ouvrages dans ce même numéro, dans le dossier « Metal studies ».
3. Par exemple, un accord de *do* mineur est suivi d'un accord de *la* mineur, à son tour suivi de *do* mineur, etc.
4. Les albums dont sont issus chacun de ces titres sont signalés dans la discographie.
5. T_C : *sol* m – *mi*♭ m (début).
6. T_C : *mi* m – *do* m (début).
7. T_C et T_B : *fa* m – *ré*♭ m – *fa*♭ m (1'55").
8. T_B : *sol*♯ m – *si* m (début) et T_C : *sol*♯ m – *mi* m (0'54").
9. Il s'agit de : « Light my Fire » des Doors (T_B : *la* m – *fa*♯ m ; page 88), « Heartbeat » de King Crimson (T_C : *do*♯ m – *la* m ; page 88) et « Little miss lover » de Jimmy Hendrix (T_B : *fa* m – *lab* m ; page 102).
10. « Light my Fire » des Doors est le seul que j'ai reperé (TAGG, 2009 : 185).
11. Seuls les T_B et T_C présents dans *Puritainical Euphoric Misanthropia* ont été dénombrés avec une volonté d'exhaustivité. Pour les albums suivants, il ne s'agit que de quelques enchaînements parmi d'autres.
12. Mes recherches sur la presse spécialisée me permettent de réaliser ce constat.
13. L'album *ScM* de Metallica est un bon exemple de ce dernier cas.
14. L'étiquette power metal est employée pour désigner un style très proche du heavy metal traditionnel mais un peu plus énergétique que celui-ci.
15. T_C : *fa*♯ m – *ré* m (14'46").
16. T_C : *ré* m – *si*♭ m (0'48").
17. On peut entendre deux T_C : *la* m – *fa* m (0'50") et *mi* m – *do* m (1'00").
18. T_C : *ré* m – *si*♭ m (« Dar-Kunor », 0'18" ; RHAPSODY, 2006).
19. Respectivement : T_C : *mi* m – *sol*♯ m (1'15") ; et T_B : *la* m – *do* m (3'00").
20. Célèbre interprète de Dracula dans les années 1960-1970, il a incarné plus récemment Saroumane dans *Le Seigneur des anneaux* de Peter Jackson, ainsi que le Comte Dooku dans la seconde trilogie *Star Wars* de Georges Lucas.
21. Ingrid Pitt était une des actrices emblématiques des films fantastiques de la Hammer Film Productions dans les années 1960-1970.
22. Par exemple, la comparaison entre l'extrait de *The Sixth Sense* de la Figure 5 et le titre « Fear and Wonder » de Dimmu Borgir (voir la Figure 3) est remarquable.
23. Certes, les enchaînements T_B et T_C sont aussi présents dans le romantisme (et donc, dans la musique « classique »). Pourtant, la façon dont ces éléments sont traités dans le néo-hollywoodisme (qui les utilise beaucoup plus souvent et leur accorde une plus grande visibilité) est sans équivoque.
24. J'adopte ici pour le terme « fantastique » une acception usuelle : « qui appartient au surnaturel, qui est créé par l'imagination » (ATILEF, 2012).
25. Ce « thème de l'Empire » apparaît tout d'abord dans *The Empire Strikes Back* (« The Imperial March: Darth Vader's theme », WILLIAMS, 1980). Si le T_C présenté ci-dessus n'est pas très bien perçu dans cette première version, toutes les réinterprétations ultérieures du thème le mobilisent clairement (écouter en particulier « The Emperor Arrives » et « The Emperor Confronts Luke » dans WILLIAMS, 1983).
26. Transcription réalisée à partir de : « The Prologue » (2'10"), dans WILLIAMS, 2001.
27. Le thème de la « violence » est aussi présent lorsqu'il est question de « metal extrême » : le black metal, le death metal et, dans une moindre mesure, le thrash metal sont souvent associés à ce dernier champ sémantique.
28. « *We were inspired by movies that were banned in Norway at that time. They were splatter movies. Zombie, splat, horror and gore films.* »
29. On consultera par exemple RIBAC, 2004 et URY-PETESCH, 2010.
30. Soulignons toutefois le travail déjà réalisé par Franco Fabbri, auquel la démarche de cet article doit beaucoup (FABBRI, 2010).