HAL
open science

Le monde du métal symphonique : vers une sociologie de l'oeuvre comme création continuée, l'exemple de Nightwish.

Cyril Brizard

▶ To cite this version:

Cyril Brizard. Le monde du métal symphonique : vers une sociologie de l'oeuvre comme création continuée, l'exemple de Nightwish.. Sociologie. Université de Grenoble, 2011. Français. NNT : 2011GRENL003 . tel-00672836

HAL Id: tel-00672836
https://theses.hal.science/tel-00672836

Submitted on 22 Feb 2012

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

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

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : **SHPT/Sociologie**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

« Cyril BRIZARD »

Thèse dirigée par **« Catherine DUTHEIL-PESSIN »**

préparée au sein du **Laboratoire EMC2**
dans **l'École Doctorale Sciences de l'HOMME du POLITIQUE et du TERRITOIRE (454)**

Le monde du metal symphonique
Vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée
L'exemple de Nightwish

Thèse soutenue publiquement le **« 9 Juillet 2011 »**,
devant le jury composé de :

Mme Catherine DUTHEIL-PESSIN
Professeure de Sociologie, UPMF, Grenoble 2, Directrice
M. Jean-Pierre ESQUENAZI
Professeur de Sociologie, Université Lyon 3, Rapporteur et Président du jury
M. Fabien HEIN
Maître de conférences en Sociologie, Université Paul Verlaine de Metz, Membre
M. Serge LACASSE
Professeur Titulaire de Musicologie, Faculté de musique de l'Université de Laval de Québec, Canada, Rapporteur
M. Erkki PEKKILÄ
Adjunct professor de musicologie, Université d'Helsinki, Finlande, Membre

Cyril Brizard

Le monde du metal symphonique
Vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée
L'exemple de Nightwish

Remerciements

Les présents travaux doivent à beaucoup de personnes, qui m'ont suivi, accueilli, conseillé. A chacune, je suis redevable, et sans doute tout autant à celles que j'aurais oublié de nommer.

Je voudrais remercier le Laboratoire EMC2 et son directeur Florent Gaudez, qui donnent aux doctorants de multiples occasions de discuter (de) leurs travaux, de les faire avancer et s'améliorer. A ce titre, je remercie l'ensemble des professeurs, doctorants et étudiants de master qui ont participés aux journées doctorales, Serge Dufoulon, Pierre Le Quéau, Pascale Ancel, Stéphane Alvarez, Pablo Vénéga, et bien d'autres…

Je remercie ma diretrice de thèse, Catherine Dutheil-Pessin. Le chemin a été long, mais elle a toujours été là. Je la remercie de son enthousiasme, de ses conseils, de ses relectures et de la liberté qu'elle m'a donnée à laisser mon empreinte sur mes mots. J'ai été heureux de notre collaboration.

Je remercie Erkki Pekkilä qui, outre m'avoir permis de venir en Finlande, m'a apporté conseils et soutiens, et a rendu possible l'interview de Tuomas Holopainen.

Mes remerciements à Nightwish, à sa musique, à son monde, et plus particulièrement à Tuomas Holopainen, Jukka Nevalainen et Ewo Pohjola.

Je remercie également toutes les personnes qui m'ont aidé dans mes recherches, par des conseils, des conversations, ou des traductions : Soini Amiot, Jan Ansara, Marie Decormis, Audrey Faton, Denis Goria, Fabien Hein, Kimi Kärki, Marianne Kiiskinen, Serge Lacasse, Raija Letho, Esa Lilja, Janne Makelä, Joëlle Mingat, Atte Oksanen, Jean-Philippe Petesch, Eero Tarasti, Anne Tarvainen et Heini Yrjölä.

Je remercie également la région Rhône-Alpes et sa bourse Explora'Doc, qui m'a permi de financer une partie de mes recherches en Finlande.

Aux personnels de l'Université Pierre-Mendès-France, merci pour votre aide : Monique Galigné, Marie-France Lebaillif, Blandine Montagnon et Valérie Perret.

A mes formidables relecteurs, encore merci : Julien Antonioz-Blanc, Béatrice Chanvillard, Damien Paccalin, Benoît Thuillier.

Je remercie Anne-Cécile Nentwig, qui m'a précédé de quelques jours dans son point final, pour nos échanges, et son soutien.

Je remercie ma famille.

Je remercie l'ensemble des amateurs de Nightwish, ainsi que ceux qui ont accepté de remplir mes questionnaires, de me rencontrer, et qui m'ont reçu avec gentillesse.

Un remerciement tout particulier à Anaïs Richard, pour son investissement dans l'ensemble des étapes qui composent cette thèse, son soutien dans sa réalisation, ses relectures, ses corrections. Pour être arrivée à rester là, alors qu'accompagner un thésard est loin d'être une sinécure.

Enfin, j'adresse un remerciement tout spécial à ma nièce, Alicia Capalbo, qui a ensoleillé ma fin de thèse, en venant au monde le 17 avril 2011.

Sommaire

REMARQUES PRELIMINAIRES **6**

INTRODUCTION **7**

1. L'OXYMORE ET LE MONDE NIGHTWISH, VERS QUELLE ŒUVRE ? 9

2. L'ENQUETE DE TERRAIN ET MON POSITIONNEMENT 15

PARTIE I : PERSPECTIVES SOCIOHISTORIQUES ET MUSICALES : NIGHTWISH UN GROUPE FINLANDAIS DE METAL SYMPHONIQUE **23**

1. QU'EST-CE QU'UN GROUPE FINLANDAIS ? LA MATRICE SOCIOCULTURELLE DE NIGHTWISH 25

2. DU HEAVY METAL AU METAL (SYMPHONIQUE) : HISTOIRE, ESTHETIQUE ET FORMES D'UN GENRE MUSICAL 36

3. LES ECHANGES ENTRE LA MUSIQUE CLASSIQUE ET LE METAL 56

4. LE METAL SYMPHONIQUE… DE NIGHTWISH 72

5. BIOGRAPHIE SOCIOLOGIQUE DE LA CARRIERE DE NIGHTWISH : LA CONSTRUCTION COLLECTIVE D'UN GROUPE DE MUSIQUE ET DE SES ŒUVRES 84

PARTIE II : L'ŒUVRE D'ART ET LES ŒUVRES DE NIGHTWISH : VARIATIONS AUTOUR DU BRICOLAGE **105**

1. L'ŒUVRE D'ART ? 107

2. LES INFLUENCES DE NIGHTWISH : L'ŒUVRE A LA CROISEE DES CHEMINS DU MONDE 130

PARTIE III : LE MONDE DE L'ŒUVRE AU TRAVERS DES VOIX PERFORMEES **271**

1. POURQUOI LA VOIX ? LA VOIX ET LE MONDE DE L'ŒUVRE CHANSON 276

2. UNE ETUDE DU MONDE DE L'ŒUVRE PAR LES VOIX PERFORMEES : UNE SUCCESSION DE METHODES 280

3. LES DIFFERENTS USAGES DE LA VOIX CHEZ NIGHTWISH, ET LES IMAGINAIRES DU SON 309

4. LES IMAGINAIRES DES TEXTES : LES ROLES DONNES AUX VOIX 361

5. CONCLUSION : LE CHOIX A L'ŒUVRE 385

PARTIE IV : LES PUBLICS DE L'ŒUVRE DE NIGHTWISH : DE LA DECOUVERTE DE L'ŒUVRE A SA REMISE EN MARCHE **388**

1. LE CONCEPT DE PUBLIC 392

2. METHODES ET ECHANTILLONS 395

3. LA MORPHOLOGIE SOCIALE DE DEUX PUBLICS DE NIGHTWISH : L'EXPLOITATION DES QUESTIONNAIRES DE LYON ET HELSINKI 402

4. DE LA RENCONTRE A L'AMOUR DE L'ŒUVRE : DES MEDIATEURS ET DES TRAJECTOIRES 418

5. PRATIQUES DU MONDE NIGHTWISH : CE QUE LES CHOSES NOUS FONT, CE QUE L'ON EN FAIT 440

6. L'ŒUVRE RESSUSCITEE : LE FILM ORIGNAL DE LA BANDE SONORE 466

CONCLUSION GENERALE **483**

1. S'EVADER, UNE DERNIERE FOIS 484
2. LE HEROS DE L'HISTOIRE 487
3. A SUIVRE... 490

BIBLIOGRAPHIE 492
1. OUVRAGES 492
2. ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES 498
3. ARTICLES DEPUIS INTERNET 502
4. OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTES MAIS NON CITES 505
5. AUTRE SUPPORT 511
6. MESSAGES DEPUIS INTERNET 511
7. SITES INTERNET 514
8. OUVRAGES INFLUENCES DE NIGHTWISH 515

DISCOGRAPHIE 518

FILMOGRAPHIE 521

LISTE ALPHABETIQUE DES CHANSONS DE NIGHTWISH 523

TABLE DES ILLUSTRATIONS 531

ANNEXES 534
ANNEXE I : GRILLE D'ENTRETIEN DESTINEE AU PUBLIC FINLANDAIS 537
ANNEXE II : GRILLE D'ENTRETIEN DESTINEE AU PUBLIC FRANÇAIS 548
ANNEXE III : UN EXEMPLE D'ENTRETIEN : JADE 554
ANNEXE IV : CLASSEMENT FINLANDAIS DES ALBUMS DE LA SEMAINE 40 DE 2007 585
ANNEXE V : SET DE LA BATTERIE DE JUKKA NEVALAINEN 587
ANNEXE VI : LETTRE DETAILLANT LES MOTIFS DU RENVOI DE TARJA TURUNEN 588
ANNEXE VII : CORPUS DES ŒUVRES DE NIGHTWISH 591
ANNEXE VIII : LES INFLUENCES DE NIGHTWISH 597
ANNEXE IX : UN EXEMPLE DE TEXTE RENDU A SES INTERPRETES : « THE BEAUTY OF THE BEAST » .. 621
ANNEXE X : MODELE DU QUESTIONNAIRE DISTRIBUE AU CONCERT DE LYON 623
ANNEXE XI : MODELE DU QUESTIONNAIRE DISTRIBUE AU CONCERT D'HELSINKI 627
ANNEXE XII : PLAN D'UNE SALLE DE CONCERT 631
ANNEXE XIII : « NIGHTWISHISATION » DU QUOTIDIEN 632
ANNEXE XIV : TABLEAU/PARTITION DES VISIONS ORGINALES DE LA CHANSON « GHOST LOVE SCORE » 635

TABLE DES MATIERES 642

Remarques préliminaires

La présente thèse est accompagnée d'un DVD intitulé « Annexes Audio/Vidéo » réunissant plusieurs chansons du groupe Nightwish, ainsi que des vidéos présentant diverses productions d'amateurs. L'ensemble de ces documents est accessible et lisible à partir d'un ordinateur. Les morceaux de musiques peuvent être lus par le lecteur Windows Media Player de Microsoft. Par soucis de simplicité, j'ai intégré le lecteur VLC à ce DVD, qui permet de lire les vidéos récupérées depuis des sites comme « youtube ». « vlc-1.1.9-win32 » permet d'installer le programme sur son ordinateur.

Le nom des pistes audio est précédé d'un code à trois chiffres. Lorsque, dans le texte de la présente thèse, sera fait référence à l'une de ces pistes, ce code chiffre sera indiqué de la sorte : {001}, signifiant ainsi qu'il faut se reporter à la piste « 001 Etiäinen [Demo Version] ».

Les pistes {001} à {016} sont des morceaux complets de Nightwish qui illustrent chronologiquement l'évolution musicale du groupe. Je conseille au novice du monde du metal de s'arrêter dans un premier temps sur les morceaux {002}, {006}, {008}, {014} et {016}. Les pistes {017} à {047} sont des extraits de quelques dizaines de secondes présentant un aspect particulier des œuvres de Nightwish.

Enfin, chaque dossier contient une vidéo. Celle-ci est accompagnée d'un fichier texte indiquant ses références, le morceau de Nightwish qui est repris ou cité, ainsi que, le cas échéant, à quelle étape du minutage.

Introduction

Il y a quelque chose qui peut achopper à l'oreille ou faire hésiter l'œil lorsque l'on entend ou lit pour la première fois cet étrange assemblage de termes : « metal symphonique ». On se voit parfois enclin à croire aux caprices d'une partie de cadavre exquis, à moins qu'il ne s'agisse d'un oxymore particulièrement efficace et bien trouvé. La figure est troublante, et fantastique, comme si était évoqué un monstre formidable qui attire comme il repousse. Définitivement, il semble y avoir rupture de l'ordre reconnu[1], un jeu avec les normes sociales et leurs limites.

Ce décalage, je l'ai rencontré de nombreuses fois au cours des recherches qui fondent la présente thèse. De mines surprises à un dédain soudain – alors que la conversation s'était engagée sous les auspices prometteurs d'avoir affaire à un jeune chercheur – le metal symphonique n'est pas un genre à laisser indifférent, alors même qu'aucune note de musique n'a été entendue.

D'origine finlandaise, Nightwish est un groupe de cinq musiciens qui, depuis une dizaine d'années, est l'une des figures de proue de ce mouvement.

[1] CAILLOIS (Roger), *Au cœur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965, p.161.

1. L'oxymore et le monde Nightwish, vers quelle œuvre ?

La réflexion que je développe dans cette thèse a pour objectif d'éclairer le monde du metal symphonique, elle vise à répondre à la vaste question de savoir ce qu'il est, ou, plus précisément, ce qu'est le monde Nightwish[2].

Nightwish est une entrée pour explorer plus en profondeur l'oxymore du metal symphonique, une occasion d'aller voir comment il se manifeste – se résout peut-être – par l'entremise des multiples personnalités qui fondent le groupe. Le groupe est une entité centrale dans le monde du rock comme dans celui du metal. La chanson que l'on écoute en concert, ou sur un disque, est un événement sonore qu'aucun des membres de Nightwish n'aurait pu créer seul. La chanson, mais aussi un monde, et un univers imaginaire conséquences de leur coopération.

On peut se demander si l'oxymore du metal symphonique, l'oxymore sonore de la musique que crée Nightwish, est le résultat de l'union d'individus distincts, dont les caractères, les qualités et les influences impriment leur marque sur l'objet collectif qui en est issu. Faut-il voir ici le rappel d'un tout qui est supérieur au simple ajout des parties ? Supérieur par le contraste qu'il marque en associant deux extrêmes, deux opposés. Le fossé symbolique est résorbé par la figure de style, qui devient alors génératrice de rêverie et d'imaginaire.

Mais au-delà, n'est-elle pas la trace d'un constat plus essentiel sur la création et l'œuvre ? L'oxymore est composite. Il semble signaler au moins deux sources, deux univers de sens qui sont associés, assemblés. L'œuvre d'art, les chansons de Nightwish, témoignent-elles de cette dynamique combinatoire, au-delà de la seule étiquette d'un genre de musique ? Plus encore, s'il y a réellement combinaison – bricolage peut-être – quelles en sont les conséquences sur l'œuvre, sur le geste créatif, sur le monde Nightwish ? En effet, s'appropriant symboliquement deux vastes territoires musicaux, on peut se demander si les créations du groupe ne sont pas la continuation de ces mêmes territoires, la continuation d'œuvres antérieures, qui se sont vues découpées, remodelées, détournées. En conséquence, quelle œuvre produit Nightwish ? S'agit-il de dérivation sans originalité, de

[2] Le « monde Nightwish », et non le monde « de » Nightwish, qui peut laisser supposer que l'on fait référence à un univers onirique. Celui-ci sera abordé en son temps, sous les entées plus spécifique des influences et du monde de l'œuvre. La notion de monde désigne une structure d'activité collective, engendrée par la coopération d'individus BECKER (Howard S.), *Les mondes de l'art.* Paris : Flammarion, 2006, p.27.

contrefaçon ? Ou l'originalité réside-t-elle dans la forme finale inédite d'un ensemble de continuations ?

Continuation, variation de ses sources, on peut émettre l'hypothèse qu'au travers des objets du monde Nightwish, l'effet se répand, déborde le cadre de l'inspiration d'un groupe de musiciens, pour s'exprimer dans ses publics. Ne continueraient-ils pas, eux aussi, les œuvres du groupe ? Toutefois, selon quels moyens, en faisant quels gestes ? La faculté de continuer une œuvre n'est-elle pas le propre de l'artiste ? Si le public continue lui aussi, ne désavoue-t-il pas la notion de réception de l'œuvre, voire plus encore, n'est-ce pas, d'une certaine manière, remettre en question la distinction sociale entre artiste et public ?

Pour donner un fond théorique aux multiples formes d'associations, de combinaisons, de « mettre ensemble », par lesquels la création est continuée, j'utiliserai de manière récurrente la métaphore du « bricolage », empruntée à Claude Lévi-Strauss[3].

Le terme peut sembler trivial, voire péjoratif. Dans le langage courant, il désigne familièrement une façon de faire les choses, ou une chose faite, un peu grossière, rudimentaire. La finition du produit n'est pas vraiment au rendez-vous, et il est censé témoigner, par son aspect brut, ou bringuebalant, des gestes rustres de son auteur. Ces considérations ne sont, à mon sens, qu'une question de lentille optique socialement choisie pour ausculter le produit soumis au regard, ainsi que de conventions[4]. Une surface, en apparence lisse, peut présenter des aspérités au niveau microscopique, et inversement. C'est l'usage social qui en sera fait qui déterminera si elle doit être perçue, définie, comme lisse ou non.

La dimension populaire du terme « bricolage » le rend particulièrement fécond et efficace. Elle en accroît la force heuristique, car elle met son usager dans une posture humble. Elle le rend prompt à observer, à étudier le monde, ses acteurs ou ses objets, sans les définir à l'avance, sans les classer ou les distinguer de prime abord, par autre chose que le seul fait que ce sont des assemblages. A titre d'exemple, cela permet d'approcher une œuvre musicale, et la reprise que peut en faire un amateur, en atténuant les différences des définitions sociales qui les séparent, et qui feraient privilégier l'une à l'autre, notamment par souci de légitimité.

La métaphore du bricolage présuppose au moins deux entités interdépendantes : un bricoleur, et une réserve de pièces, en partie constituée de bricolages antérieurs, qu'il

[3] LEVI-STRAUSS (Claude), *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, 347 p.
[4] BECKER (Howard S.), *op. cit.*, 2006, p.53-58 et 64-89.

mobilisera. On peut associer à ces deux composantes les outils et techniques employés par le bricoleur – eux-mêmes fruits de bricolages précédents – ainsi que le produit bricolé – ce qu'est en train de faire le bricoleur, sa création. Claude Lévi-Strauss définit notamment la métaphore du bricolage en comparant et différenciant bricoleur, ingénieur et artiste :

> « le bricoleur [est] celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme d'art. Or, le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. Elle apparaît ainsi comme une sorte de bricolage intellectuel, ce qui explique les relations qu'on observe entre les deux.[5] »
>
> « Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie) ; il se définit seulement pas son instrumentalité, autrement dit, et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que "ça peut toujours servir".[6] »

Il me semble que ce qui fait distinguer à Claude Lévi-Strauss le bricoleur des autres acteurs faisant eux aussi « des choses » – artiste ou ingénieur pour reprendre ses exemples – c'est le cadre même dans lequel il fait opérer sa métaphore : la pensée mythique. Contrairement à l'ingénieur, et à mi-chemin de l'artiste, le bricoleur (de la pensée mythique) ne procède pas dans un but délibéré ou déclaré, car il s'agit d'assembler des pièces à un degré de l'existence qui ne nécessite pas que ses acteurs en aient une appréhension consciente. Il est question de créer et d'entretenir des liens entre les individus à un niveau macro-social. L'une des conditions nécessaires au succès de l'entreprise est, justement, que l'opération soit discrète et silencieuse. Cette même inconscience des choses participe à la vigueur des liens sociaux, car chacun appartient au groupe spécifique de ceux qui ne savent pas qu'ils ignorent les mêmes choses (une forme de convention par la négative).

---

[5] LEVI-STRAUSS (Claude), *op. cit.*, 1962, p.3.
[6] *Ibid.*, p.31.

Pour ma part, j'userai de la métaphore du bricolage sans faire de distinction entre les mondes – du bricoleur de la pensée mythique, de l'ingénieur ou de l'artiste – pour désigner tout objet assemblé et/ou toute opération d'assemblage[7].

Claude Lévi-Strauss lui-même laisse poindre une incertitude sur la séparation de ces catégories, en soulignant que « la différence n'est donc pas aussi absolue qu'on serait tenté de l'imaginer[8] ». Les opérations conduites sont similaires : il s'agit d'agencer des choses ensembles, de faire, et, de manière irréductible, de faire du sens. Pour chacun des acteurs concernés, le répertoire de pièce est composé de la totalité de leur monde sensible, modelé par les structures sociales qui organisent leur expérience, comme le langage. A ce répertoire, viennent s'associer des conventions, ainsi que des modes et méthodes institutionnalisés d'assemblage, comprenant des routines, des voies déjà explorées, des usages.

Je me servirai ainsi de la métaphore du bricolage pour apporter un éclairage sur comment on fait « les choses » – des choses dans une acception large : cela peut être un monde, un groupe de musique, comme une œuvre –, mais également pour mettre en lumière les multiples pièces qui composent ces choses, non sans m'interroger, ce faisant, sur la manière dont on les fait tenir ensemble.

Le choix de mon objet, et celui des dimensions que j'aborderai plus précisément, n'est pas lié qu'à la position privilégiée de Nightwish au sein du monde du metal symphonique. L'ouverture de la notion de monde – il n'y a pas, à proprement parler, de limites à un monde – permet de nombreux angles d'attaques. Il est, par exemple, possible de comparer la carrière musicale de différents groupes : une dimension particulière est confrontée à une multitude de points de références. Je conduirai pour ma part l'opération inverse, en me focalisant sur un seul point de référence, Nightwish, mais en le saisissant par les dimensions que son propre monde définit comme essentielles.

Le monde Nightwish est un monde de l'art. La partie la plus signifiante des objets qui sont produits – celle qui réunit l'ensemble – ce sont les œuvres. Constituantes de ce monde, elles voient interagir les acteurs clés. Elles sont le fruit d'un processus en trois temps : la production d'un objet, la déclaration de l'objet comme étant une œuvre, puis les

---

[7] Françoise Odin et Christian Thuderoz questionnent la différence entre ces derniers dans : ODIN (Françoise), THUDEROZ (Christian) (éd.), *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve du bricolage*. Lausanne : Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2010, 319 p.

[8] LEVI-STRAUSS (Claude), *op. cit.*, 1962, p.33.

interprétations du sens de cette œuvre par des publics[9]. Ce processus implique ainsi deux groupes sociaux : des producteurs de l'œuvre – celui que l'on appelle communément « l'artiste », associé à un ensemble d'acteurs souvent cachés dans son ombre – et des publics.

Bien que le cadre théorique que je viens d'exposer signale un découpage sous forme de triptyque, le plan de cette thèse sera divisé en quatre parties, mieux à même de traiter et de répondre à ma problématique.

La première partie replace Nightwish dans son **contexte sociohistorique et musical**, dans une dynamique oscillant entre déclaration et production. Elle présente la matrice socioculturelle du groupe, ainsi que le genre metal, les différents échanges entre metal et musique classique, puis plus particulièrement le metal symphonique de Nightwish. Enfin, la biographie sociologique de la carrière du groupe détaille la construction collective de celui-ci, en soulignant les effets de ce processus sur les œuvres qu'il produit et leur forme sensible.

La seconde partie s'arrête sur **l'œuvre d'art et les œuvres de Nightwish**. Dans un premier temps, elle définit plus précisément la notion d'œuvre à partir des travaux de Jean-Pierre Esquenazi, en leur proposant un glissement conceptuel qui permet d'envisager la création comme continuation. Il s'agit ensuite de s'intéresser aux influences des producteurs du monde Nightwish, présentées dans les œuvres et leurs discours. Cette partie se propose ainsi d'approcher, *a posteriori*, la production de l'œuvre au travers des multiples pièces et éléments qui la composent.

La troisième partie est à mi-chemin entre la production et l'interprétation. Elle vise plus particulièrement à l'étude du **monde de l'œuvre** – qui est œuvre chanson – au travers des choix opérés par les producteurs, qui se manifestent dans les rôles qu'ils attribuent aux voix. Cette approche mobilise plus particulièrement les discours des acteurs du monde Nightwish, publics comme artistes, sur les voix et les imaginaires qu'ils leur associent.

Enfin, la quatrième partie s'inscrit, en première lecture, dans l'étape de l'interprétation. Elle présente notamment des **publics de Nightwish** par l'intermédiaire de leur morphologie sociale, puis de leur rencontre avec le monde Nightwish, et le développement d'un attachement aux œuvres du groupe. Enfin, elle s'intéresse à leurs pratiques du monde Nightwish, à ce que les choses leur font et à ce qu'ils font avec, comment ils continuent les œuvres.

---

[9] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des œuvres, de la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin, 2007, 226 p.

Avant d’entrer de plein pied dans la première partie, je souhaite prolonger cette introduction par une présentation de mon enquête de terrain, et de ma posture vis-à-vis du monde Nightwish, mais aussi vis-à-vis du monde de l’art musical.

2. L'enquête de terrain et mon positionnement

Ces travaux sur Nightwish abordent une pluralité d'acteurs et d'objets qui prennent forme au sein de corpus spécifiques, chacun approché avec une, voire des, méthodologie(s) propre(s). Les influences présentes dans l'œuvre, le monde qu'elle dépeint et les publics qui se l'approprient ne sont pas accessibles de la même façon. Au lieu de développer, dès à présent, les modalités et spécificités de chacun des corpus formés et des outils utilisés pour les explorer, il me semble plus opportun de détailler ces étapes dans les parties qui sont les plus directement concernées. L'idée directrice est d'expliquer comment a été produite l'analyse et la réflexion sociologique pour poursuivre immédiatement, et de façon dynamique, avec celle-ci. J'ai suivi le même procédé avec la littérature d'appui.

Car ils sont utilisés tout au long de la thèse, et pas uniquement au sein d'une partie spécifique, je vais à présent détailler les entretiens.

2.1. L'enquête par entretien

Celle-ci s'est déroulée en deux temps. Le premier, la pré-enquête, a été réalisée par l'intermédiaire de courriers électroniques de mars à juillet 2006. Les amateurs impliqués dans cette étape sont au nombre de 22. Les échanges avec 5 d'entre eux se sont limités à une réponse. D'autres se sont étendus sur une période de plusieurs mois, où la relation d'enquête s'est parfois progressivement transformée en amitié. 19 des entretiens de pré-enquêtes ont été menés auprès d'amateurs français, et 3 auprès d'amateurs étrangers – en guise d'échantillon « monde » – originaires du Canada francophone, du Brésil, et de l'Australie. Ces échanges ont été suscités par un sujet ouvert sur le forum français de Nightwish[10], où j'ai présenté qui j'étais ainsi que l'ambition de poursuivre des travaux sur le groupe en m'intéressant à ses fans – terme que j'ai utilisé alors. Les amateurs Brésilien et Australien ont été contactés par l'intermédiaire d'un site de partitions musicales, où ces derniers avaient déposé leur retranscription d'un ou plusieurs morceaux de Nightwish.

Les échanges se sont fait par e-mail, débutant systématiquement par le même point de départ : « comment avez-vous découvert Nightwish ? », que j'ai conservé pour les entretiens de vive voix. Cette interrogation permet d'obtenir des informations très riches tout en ménageant la personne interviewée. Elle intervient aisément dans une conversation

[10] http://forum.nightwish.fr.

informelle sur les goûts musicaux et est dénuée de toute forme de jugement en s'enquérant de données factuelles que l'enquêté complète à sa guise d'indications plus intimes ou personnelles.

Pour leur part, les questions suivant cette accroche variaient d'un amateur à l'autre, selon les pistes qui me semblaient apparaître. Il me paraissait opportun de suivre le chemin dessiné par les enquêtés, de me laisser guider par l'histoire que mon interrogation première avait impulsée. La plupart du temps, je me suis saisi des éléments de leurs réponses pour poursuivre et développer l'échange. Lorsque le sujet me semblait avoir été traité, que j'avais épuisé mes relances ou les pistes annexes, il m'est arrivé de poser des questions qui n'étaient alors pas en lien direct avec les réponses aux interrogations précédentes, ou qui revenaient sur des échanges antérieurs. Enfin, un entretien de pré-enquête auprès d'un amateur français, d'abord entamé par e-mail, a été suivi d'un entretien à voix haute au moyen d'un appel internet. Ces entretiens m'ont permis d'élaborer une grille destinée à l'enquête finale[11].

Le second temps, final, a été celui des entretiens de vive voix. Souhaitant donner une orientation comparative supplémentaire à mes travaux, j'ai souhaité interroger des membres des publics finlandais et français afin de les confronter. Je suis ainsi parti sept mois en Finlande, où j'ai été accueilli par le laboratoire de musicologie de l'Université d'Helsinki, et le professeur Erkki Pekkilä.

Les entretiens de vive voix sont au nombre de 24. Ils sont d'une durée oscillant entre cinquante minutes et deux heures et demie. La moyenne est généralement d'une heure et demie. J'ai réalisé 13 entretiens en Finlande, dans la plupart des régions du pays à l'exception de la Laponie. Ceux-ci ont été conduits en anglais, entre fin avril et fin juillet 2007, engageant 15 personnes. Les entretiens sont au nombre de 11 pour la France. Ils ont été réalisés entre février et septembre 2008, dans la région Rhône-Alpes, et ont impliqués 12 interviewés.

Les entretiens finlandais ont été obtenus par l'intermédiaire d'une annonce déposée en finnois par M. Pekkilä sur le site officiel du groupe[12], ainsi que par M. Kärki, professeur de l'Université de Turku, mais également par des questionnaires que j'ai fait passer lors du Tuska Festival qui s'est tenu du 30 juin au 1er juillet 2007, à Helsinki. Ceux-ci portaient sur

[11] Les grilles d'entretien préparées pour la Finlande et pour la France peuvent être consultées respectivement en Annexe I et II. L'Annexe III, présente pour sa part la retranscription d'un entretien conduit en France. On se reportera à la table des annexes p.531.
[12] http://www.nightwish.com/forum.

le metal en général, et proposaient, dans leur dernier item, une interview à ceux qui étaient amateurs de Nightwish.

Les entretiens français font suite, pour une part, aux entretiens préparatoires, et, pour la plus grande partie, aux questionnaires distribués pendant le concert de Nightwish du 10 avril 2008, à la Halle Tony Garnier de Lyon, qui incluaient un item leur demandant s'ils acceptaient de participer à une interview.

Tous ces entretiens ont été enregistrés au moyen d'un microphone relié à un lecteur de MiniDisc, placé entre l'enquêté et moi, mais excentré, afin qu'il ne soit pas en plein cœur du champ visuel de ce dernier, et dans le couloir de nos échanges de regards. Le micro permettant d'enregistrer en stéréo, en captant les sons depuis ses côtés, j'ai profité de cette fonctionnalité pour ne pas le braquer entièrement de face sur la personne que j'interrogeais. Cette capacité est également intéressante pour les interviews impliquant deux amateurs, en ce que chacun est audible d'un côté précis lors des retranscriptions.

En France comme en Finlande, j'ai privilégié les entretiens chez les enquêtés dès que cela se révélait possible, pour plusieurs raisons. La familiarité du lieu de vie permet souvent à la personne interrogée de s'affranchir rapidement de l'anxiété d'une interview, où il s'agit de s'exprimer et d'être enregistré, trace indélébile de l'ensemble des erreurs ou approximations de l'interaction verbale. De même, le lieu de vie est généralement un endroit calme, au contraire d'un bar par exemple, confortable pour l'enquêteur tant dans le déroulement de l'entretien, que dans sa retranscription. Je désirais également pouvoir accéder au lieu et au dispositif d'écoute de l'amateur, à sa cédéthèque – afin de photographier la mise en situation des disques de Nightwish – mais aussi à sa bibliothèque et sa vidéothèque, notamment pour relever ses propres influences culturelles et artistiques, ainsi que celles qu'il pouvait avoir en commun avec Nightwish. Enfin, je souhaitais pouvoir interroger les amateurs pendant l'écoute d'un de leur morceau préféré du groupe. Le lieu de vie, voire la chambre, permettent d'avoir la musique en fond – qui peut ensuite être retranscrite – ce qui est plus délicat dans des lieux non équipés en dispositif d'écoute, ou publics.

Sur les 24 entretiens, 3 se sont déroulés dans un bar, un dans le bureau qui avait été mis à ma disposition par l'Université d'Helsinki, et un dans une bibliothèque universitaire de la ville d'Oulu. Je n'ai rencontré qu'un seul amateur français dans un bar. Ce sont les amateurs finlandais qui ont été les plus nombreux à rejeter l'éventualité d'une interview chez eux, prétextant souvent la mauvaise tenue de leur appartement. Pour ma part, je pense

que c'est en partie la définition du foyer comme un lieu intime, confidentiel et réservé aux proches, qui s'exprime dans ces refus des Finlandais[13].

Je n'ai rencontré que peu de difficultés au cours des entretiens. L'un d'entre eux s'est toutefois vu écourté après une heure par l'amateur, qui m'a quitté en énergiques coups de pédales sur son vélo, car le nom de la nouvelle chanteuse de Nightwish allait être révélé sur le site internet du groupe. Ma venue sur les lieux de l'entretien faisait suite à un voyage en train de 7 heures. Toutefois, je ne me suis pas permis de critiquer ou de désapprouver ce motif. Non seulement, ce geste aurait été mal venu, mais il aurait sans doute signalé une faible compréhension de l'attachement des amateurs à Nightwish.

J'ai parfois eu quelques problèmes avec les entretiens impliquant deux personnes. Fréquemment, l'une des deux se dédouanait ou écourtait ses réponses pour en laisser la responsabilité à l'autre. Ce comportement était essentiellement lié aux liens qui les unissaient. Alors que l'entretien avec un couple de personnes mariées s'est déroulé sans embarras, les entretiens impliquant deux amis ou une mère et sa fille mettent en jeu des parts de l'intimité que l'on ne souhaite pas exposer à l'autre.

En définitive, la plus grande difficulté rencontrée a été l'obtention d'entretiens en Finlande. J'ai essayé, en plus des questionnaires distribués au Tuska et de l'annonce passée et régulièrement réactivée sur internet, de faire jouer le réseau des proches des enquêtés, mais sans succès. Je pense que l'une des raisons du faible nombre de réponses positives est la langue de l'entretien : l'anglais. Bien que nombre d'entre eux la maîtrisent, le caractère humble, timide et perfectionniste des Finlandais les a sans doute conduit à ne pas me contacter. Sans doute ont-ils également craint de devoir exposer les relations intimes qu'ils entretenaient avec les œuvres de Nightwish à un inconnu, bien que les annonces de recherches d'amateurs n'aient pas laissé, sciemment, entendre cette forme d'investigation.

Aux interviews des amateurs, on peut ajouter celles de 3 personnes impliquées dans la production des objets du monde Nightwish : un monteur de documentaire ; le batteur du groupe : Jukka Nevalainen ; et l'auteur/compositeur/claviériste du groupe : Tuomas Holopainen. J'ai été mis en contact avec le premier grâce à une personne rencontrée au Tuska Festival, à qui j'avais remis un questionnaire. C'est également lors de ce festival que j'ai pris contact avec le batteur du groupe. Ce dernier était en dédicace sur un stand de matériel de musique. Il m'a proposé une interview dans un restaurant le jour suivant la fin

[13] A titre d'exemple, je ne suis pas parvenu à trouver à loger chez l'habitant. Les membres de la communauté franco-finlandaise du site ranska.net m'ont expliqué que c'était peine perdue.

du festival. Enfin, c'est grâce aux démarches, sur plusieurs mois, de M. Pekkilä auprès du manager de Nightwish, Ewo Pohjola, que j'ai pu rencontrer Tuomas Holopainen.

En dehors du seul monde Nightwish, j'ai conduit un entretien – non enregistré à la demande de l'une des personnes présentes – avec deux professeures finlandaises : une professeure de suédois, et une professeure de musique, invitée par la première. J'ai également interviewé une chanteuse/professeure de chant en France.

Afin de préserver l'anonymat des amateurs de Nightwish, je les citerai en accompagnant l'extrait des informations suivantes : sexe, pays, âge. La sous-partie finale de cette thèse s'arrêtera plus précisément sur deux amateurs. Afin d'alléger le discours et de faciliter la compréhension, je leur ai attribué un prénom fictif.

2.2. Ma posture au sein du monde Nightwish

J'ai découvert et intégré le monde Nightwish au début de l'année 2000, à l'âge de 18 ans, quelques semaines après ma découverte du monde du metal[14]. A la première écoute du morceau « Nightquest[15] », présent sur une compilation accompagnant un magazine metal[16], j'ai aimé sa musique, son contraste saisissant, et sa fougue. J'ai depuis suivi la carrière du groupe, tout en développant mes connaissances en matière de metal, notamment symphonique. Cela m'a permis de constituer un précieux capital de savoirs et d'informations sur le monde Nightwish, notamment par l'entremise des magazines que j'avais acquis au cours des années.

Tout en entretenant mon attachement, j'ai également développé la pratique instrumentale de la guitare, en autodidacte. Je ne possède de bagage de théorie musicale que les seules notions apprises au collège, puis celles, plus approfondies, acquises pour mes recherches. Si je sais lire laborieusement une partition, identifier les notes et leur durée, je ne sais pas l'entendre intérieurement sans connaître à l'avance l'œuvre retranscrite. Je pense toutefois qu'il n'est pas nécessaire d'être musicien ou théoricien de la musique pour travailler sur ce terrain, en sociologue ou non. La musique n'est pas la

[14] Ou ma redécouverte. En effet, j'appréciais depuis de nombreuses années déjà, la musique de groupes de hard rock ou de metal comme Scorpions sans me douter de quel genre musical il s'agissait.
[15] On trouvera, p. 531 de la présente thèse, la liste alphabétique des chansons de Nightwish publiées sur un support officiel. Elle fournit des informations concernant le support sur lequel chaque chanson a été publiée, l'année, le/s nom/s des auteurs et compositeurs, ainsi que la maison de disque.
[16] *Hard Rock, True Metal*, 1999, Hors-Série n°13, 50 p.

partition, et la langue est un merveilleux moyen d'exprimer et de décrire le sensible, les objets musicaux n'y échappant pas.

Avant mes travaux universitaires, je n'avais jamais intégré de communauté d'amateur ou de fan. Je me suis rapproché de ces derniers par le biais de mes recherches, tout en prenant garde, paradoxalement, à me tenir à distance. En effet, je craignais que mon activité sur internet notamment[17], par l'expression de mon avis ou de mes désaccords, soit renvoyée à ma posture neutre de chercheur, la menaçant alors. J'ai néanmoins eu une activité sur le forum du fan club français[18], essentiellement pendant les sept mois passés en Finlande. On peut noter à ce sujet que plusieurs des personnes qui ont participé à ma pré-enquête – précédant d'une année ma venue en Finlande – m'ont expliqué consulter fréquemment le forum sans jamais poster de messages. D'autres ont émis le souhait d'échanger avec moi par e-mail, et non au sein du sujet que j'avais créé pour l'occasion, et dont ce n'était toutefois pas le but.

Les prémisses de ces travaux ont débuté sous les auspices d'une affirmation claire : je n'étais alors pas fan de Nightwish, ou plutôt je ne me définissais pas ainsi. Auditeur passionné certes, mais pas fanatique – qui était pour moi le sens caché derrière l'appellation fan, un sentiment que j'ai rencontré chez d'autres amateurs. Etrangement, au fur et à mesure de mes recherches, des investigations en profondeur du monde Nightwish, j'en suis venu à me considérer comme tel. A écouter les chansons, à en lire les paroles, à les traduire, à participer aux concerts, à rencontrer d'autres amateurs, il m'a semblé que je menai une activité de fan. Bien plus tard, j'ai découvert et adopté le concept d'amateur, utilisé par Antoine Hennion[19].

Mon attachement pour Nightwish peut passer pour un obstacle à l'objectivité de mon approche. Toutefois, il se confronte à un autre attachement, celui de l'honnêteté, notamment intellectuelle. Mon entreprise a toujours été de réaliser une thèse de sociologie, et non une litanie élogieuse. Mon regard sociologique m'a en outre appris de nombreuses choses sur le monde Nightwish. Croyant le connaître, je l'ai pourtant découvert, et en cours de rédaction de ma thèse, mais aussi aujourd'hui, alors qu'elle est achevée, je le découvre encore. Cependant, la force de mon attachement a été un réel soutien dans la réalisation et la concrétisation de cette thèse. Celle-ci a été effectuée sans autres financements que la

[17] Un lieu à l'accès limité à l'époque de ma découverte, ce qui a eu pour conséquence un rapport au monde Nightwish passant essentiellement par l'œuvre.
[18] http://forum.nightwish.fr.
[19] HENNION (Antoine), MAISONNEUVE (Sophie), GOMART (Emilie), *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation français, 2000, 281 p.

bourse Explora'Doc de la région Rhône-Alpes, attribuées pour mon séjour en Finlande. La mener à bien m'a pris 6 années, pendant lesquelles la vie ne s'est pas arrêtée.

Néanmoins, l'attachement a également un effet plus négatif, celui de la recherche – passionnée – du détail, et son exposition, que ne justifient pas nécessairement la pensée et la démonstration scientifiques développées. Témoin de mon effort à contrer cet élan, la présente thèse est une version diminuée de 100 pages de sa première forme achevée.

Enfin, dans les heures initiales de ma rédaction, j'ai oscillé entre le « je » et le « nous » académique. L'un et l'autre possèdent leurs avantages. A mon sens, le « nous » permet de souligner combien une thèse est un travail coopératif – même s'il est jalonné de solitude(s) – avec sa directrice de thèse, avec les acteurs du monde Nightwish, ou avec le cercle de ses proches. Mais il permet également de camoufler une certaine part de responsabilité dans les propos tenus, les idées avancées, voire d'éluder des faiblesses théoriques.

Je suis présent dans ma thèse, qui est fondée en partie sur un travail d'enquête ethnographique, je m'y suis personnellement investi et impliqué. Pour ces différentes raisons, je ferai usage du « je ».

Partie I

Perspectives sociohistoriques et musicales : Nightwish un groupe Finlandais de metal symphonique

Vouloir éclairer ce qu'est le monde Nightwish, ainsi que ses œuvres, nécessite tout d'abord qu'on les replace dans leurs contextes. Si le pluriel associé à « contexte » indique nettement une approche pluridimensionnelle, ce sont plus précisément trois contextes que je vais aborder. Des contextes, à mon sens, déterminants dans les étendues qu'ils embrassent, dans leur pertinence à resituer le monde Nightwish, qui sont à la fois distincts, tout en se chevauchant par certains de leurs aspects.

Ainsi, le monde Nightwish s'inscrit dans une culture, une société, un pays, qui l'ont vu naître et qui l'ont façonné : la Finlande. Le monde Nightwish s'approprie également un genre musical, le metal, dont l'histoire propre définit les formes et permet d'expliciter ce que font les individus. En s'appropriant cette histoire, le groupe se situe en son sein, il s'y ajoute, il l'enrichit. Ce genre musical est aussi tributaire de la façon dont le contexte socioculturel, depuis lequel l'œuvre est créée, le définit. Enfin, le monde Nightwish est aussi le résultat de sa propre genèse, de l'histoire de sa création, et de son évolution. Elle est faite de rencontres d'individus, de rencontres de musiques, sur les terres de Finlande.

Si l'ascendance socioculturelle est décisive dans la constitution des individus et des mondes qu'ils participent à élaborer, un monde de l'art musical s'inscrit également au sein d'une culture musicale, et ses acteurs au sein d'une carrière. Trois contextes, allant du plus large au plus précis – socioculturel, musical, et celui de la carrière – qui sont une plongée en direction du monde Nightwish, où celui-ci sera de plus en plus présent, tout en se dessinant de plus en plus finement.

S'intéresser aux contextes qui ont permis l'émergence d'artistes et de leurs œuvres – chacun de ces contextes définissant, de façon concomitante, ces deux derniers en tant qu'artiste et œuvre – revient à s'intéresser à ce que Jean-Pierre Esquenazi appelle la déclaration. Si cette étape n'est pas première dans le processus décrit par ce dernier – généralement, lorsque la déclaration intervient, l'œuvre est déjà produite ou est en cours de production – c'est bel et bien par sa déclaration, qu'elle existe pour le monde. En d'autres mots, sans elle, le monde Nightwish, articulé autour de ses œuvres, n'est pas défini. Nul n'a connaissance de son existence, car il n'appartient à aucune réalité sensible, le sensible étant la condition *sine qua non* de la perception de tout objet.

1. Qu'est-ce qu'un groupe finlandais ? La matrice socioculturelle de Nightwish

Le lieu géographique, social et culturel, où naît puis se développe une pratique de l'art, n'est pas sans effet sur cette pratique même, ni les objets qu'elle produit. Un pays, voire une région, ce sont des paysages, des reliefs, un climat, qui ont pu donner naissance à des mythes, des croyances, des représentations. Ce sont également des gens, qui les partagent entre eux. Ils ont développé leur manière propre de fonctionner ensemble, notamment par les usages de leur milieu, leur façon de s'y adapter, d'y vivre. Ces individus possèdent ainsi un vaste lot de conventions et de normes communes, mais aussi un langage, qui façonne leur pensée, qui sculpte la manière dont ils sont au monde, et comment ils appréhendent celui-ci.

L'œuvre a été pensée, formalisée à l'aide de ce langage, ainsi qu'au travers des cadres[20] de la culture particulière de chacun des producteurs engagés dans son processus. Ce sont des éléments qui composent l'individu, mais, lui-même voit, ressent, vit au travers d'eux. Il n'est pas rare, non plus, qu'il compose *avec* eux, qu'il les transforme en « matière », lorsqu'il les introduit dans sa création. Ils deviennent alors l'une des innombrables pièces de cette dernière.

Il est difficile de déterminer jusqu'à quel point l'œuvre, dans les techniques qui ont permis son assemblage, mais aussi dans sa forme même, est tributaire de la matrice au sein de laquelle elle a été faite. Les traces laissées par celle-ci se perdent dans la multitude des combinaisons dont témoigne – ou que laisse envisager – l'objet produit. Elles s'effacent également dans les multiples univers de sens qui cohabitent dans l'œuvre et qui débordent les uns sur les autres. Ces traces s'égarent, enfin, dans le regard de celui qui n'appartient pas à la même aire culturelle. Celui qui n'est pas du même moule, et qui ne voit pas certaines de ces choses « évidentes » pour tous ceux qui partagent des conventions similaires. Celui qui est chercheur d'origine française alors qu'il observe une société étrangère.

Les membres d'origine de Nightwish sont tous nés et ont tous grandi dans le même pays, la Finlande. Plus exactement, ils viennent tous de la municipalité de Kitee. C'est aussi le lieu où le groupe s'est formé et a fait ses premiers pas musicaux : l'enregistrement

[20] GOFFMAN (Erving), *Les cadres de l'expérience*. Paris : Les Editions de Minuit, 1991, 573 p.

d'une démo[21] et un concert. Une même contrée, un même langage, voire de mêmes écoles et professeurs : Nightwish est une formation locale, d'une petite ville provinciale bordant un lac.

Un creuset socioculturel est composé d'innombrables facettes. J'ai décidé, pour présenter celui-ci, de m'arrêter essentiellement sur ses aspects les plus pertinents en regard de la carrière du groupe, mais aussi de ses inspirations, de ses thématiques et de son univers. La Finlande est également la terre qui m'a accueilli durant 7 mois[22]. Se présente, ici, l'occasion d'évoquer brièvement ma posture sur ce terrain particulier.

1.1. Une enquête de terrain en Finlande

Les sections qui vont suivre ont un rapport étroit avec le monde Nightwish, mais elles ont aussi été construites par ma pratique du terrain et les postures que j'ai alors empruntées. Elles sont faites d'un composé particulier des Finlandes de mes informateurs – ouvrage encyclopédique[23], guide pour touriste[24], roman[25], internet[26], comme mes conversations avec ses habitants, ainsi que le monde Nightwish même, depuis les sites d'amateurs, aux interviews de ses producteurs, en passant par ses œuvres et leurs références – et de ma Finlande, celle que j'ai vécue.

Pendant 7 mois, j'ai été l'étranger d'une terre, d'une société et de sa culture[27]. L'inverse n'est cependant pas entièrement vrai car j'ai appris à en connaître certaines facettes. Ma pratique de la Finlande a été de m'y installer, d'y vivre, de me confronter à elle aussi. Je l'ai arpentée physiquement, pour mes recherches, pour mes entretiens, pour le plaisir, mais aussi socialement. Sur place, j'ai été chercheur en sociologie sur le groupe Nightwish ; j'ai été étudiant, car j'ai tenu à suivre des cours à l'Université de Helsinki, sur l'histoire du pays, sur l'art, la musique ; j'ai été un colocataire ; j'ai été quelqu'un que l'on

---

[21] Apocope de « démonstration ». Une démo, ou maquette, est un enregistrement qui n'a pas la qualité professionnelle en termes de son et d'arrangement. C'est aussi ce que fait parvenir un groupe amateur aux maisons de disque pour qu'elles les découvrent. Elle montre ce qu'il fait.

[22] Du début du mois de janvier 2007 à la fin du mois de juillet 2007.

[23] ALHO (Olli) (éd.), *Finlande, une approche culturelle*. Helsinki : Société de littérature finnoise, 1999, 366 p.

[24] DE LOISY (Anne), *Finlande et Laponie*. Paris : Les Editions Comex, 2004, 120 p.

[25] PAASILINNA (Arto), *Le lièvre de Vatanen*. Paris : Edition Denoël, 1989, 235 p.

[26] Comme sur le site info-finlande : www.info-finlande.fr.

[27] L'étranger est celui qui arrive dans « un cercle géographique donné […,] sa position y est déterminée surtout par le fait qu'il n'y appartient pas d'avance, qu'il y importe des qualités qui n'en proviennent pas et ne peuvent en provenir. » SIMMEL (Georg), Excursus sur l'étranger, *Sociologie, Etudes sur les formes de la socialisation*. Paris : PUF, 1999, p.663.

garde manger à la maison, après une interview ; j'ai aussi été un inconnu parmi d'autres qui prend le métro ou le bus.

Bien que mon objet d'étude n'ait pas précisément été le pays, ma situation d'étranger m'a mis en position de recul, m'a confié un regard autre, sensiblement excentré. Coupé de mon quotidien, de mon domicile et de mes proches, j'ai été de nouveau en apprentissage, confronté à des normes dont un large nombre ne m'était toutefois pas inconnu, sans doute un effet de la culture occidentale. L'œil circonspect – une tendance naturelle à la réserve – j'ai observé, essayé, et j'ai parfois été surpris, la plupart du temps de ce qui n'est surprenant pour personne autour de soi, ceux-là même qui appartiennent au cercle géographique où j'avais décidé de poser les pieds.

Sur place, je me suis senti être ce « composé spécial de proximité et d'éloignement, d'indifférence et d'engagement[28] » que décrit Simmel. C'est une expérience humaine et sociologique forte car, soudain, un simple déplacement physique a rendu opérant ce recul scientifique sur l'objet étudié, cet « exotisme du regard[29] ». J'ai été reculé par ma nationalité française, par mes références culturelles latines, ou sans doute aussi par ma vie dans une petite ville de province, Grenoble.

Reculé certes, mais pas coupé. Si je ne suis pas devenu finlandais, et que nombre de ses unités composantes me restent encore inconnues, j'ai été relié à la Finlande par l'envie que j'avais de la connaître, de la rencontrer, par la dimension participante de ma démarche. J'ai senti sur ma peau la brûlure d'un vent de 25° en dessous de zéro, j'ai vu le soleil de minuit raser la cime des arbres sans jamais s'y enfoncer et j'ai marché sur la mer gelée.

J'ai vécu son territoire, et celui-ci a noirci de nombreuses pages de mes journaux de terrain.

---

[28] SIMMEL (Georg), Excursus sur l'étranger, o*p. cit.*, 1999, p.665.

[29] Je reprends les mots d'Alain Gras lors de son intervention au colloque de socio-anthropologie de Grenoble, qui s'est tenu les 21 et 22 janvier 2011 : « Comment peut-on être socio-anthropologue aujourd'hui ? Autour d'Alain Gras ».

1.2. La nature et les paysages

La nature est un thème qui revient fréquemment dans les chansons de Nightwish ainsi que dans l'art finlandais, souvent au travers d'une imagerie contemplative et intime, où elle est complice d'un promeneur solitaire, écho du romantisme. Le pays est une grande étendue de terres boisées, au relief assez plat et percé d'innombrables lacs – une particularité qui sert parfois à le désigner, on parle alors du « pays aux mille lacs »[30] – notamment dans l'est, la région de Kitee[31]. Les paysages ne sont pas particulièrement variés. Les boulots et les pins succèdent aux surfaces cristallines d'eaux souvent colorées de leur tanin, et mouchetées d'îles. Mais qu'il suffise que le soleil s'en approche un matin ou un soir d'été, et l'univers s'embrase durant des heures, quand ce n'est pas la neige sous la lune ou les aurores boréales. Sans doute me voici à tisser des liens entre des objets qui n'en ont pas, mais dans ces heures lumineuses qui s'étirent, il me semble voir et entendre – un duo courant chez Nightwish – les atmosphères musicales en longues notes qui hantent nombre de leurs compositions, arrière-fond musical sur lequel se déchaîne un metal enlevé.

Si les références que le groupe fait à la nature ont également pour source d'autres inspirations – comme la *fantasy* – elle m'a semblée particulièrement présente dans le quotidien des finlandais, même chez ceux vivant dans la capitale, Helsinki. Les grandes villes, plus étendues que hautes, sont aménagées de manière à laisser de nombreux espaces de verdures, qui sont aussi des espaces entre les individus. Les villes de tailles plus modestes ne sont presque visibles qu'à la faveur des arbres et de leurs oscillations sous le vent, comme Kitee, dont on aperçoit le clocher de l'église au centre de la photographie 1 page suivante, et quelques bâtisses colorées, sur sa droite.

[30] Sur le premier album de Nightwish, *Angels Fall First* (1997), la première partie de la chanson « Lappi (Lapland) » se nomme « Erämaajärvi » que l'on peut traduire par : le lac de la contrée déserte. On peut aussi évoquer l'album du groupe de metal Amorphis, basé sur le Kalevala, qui s'intitule *Tales from the Thousand Lakes* : « Les contes des mille lacs ».
[31] La Finlande a une superficie 338 000 km^2 et compte un peu plus de 188 000 lacs.

Photographie 1 : Vue de Kitee depuis le pont qui enjambe le lac, à l'ouest de la ville. Kitee, Finlande, 17/05/07. Brizard Cyril[32]

On ne peut se soustraire aux grands froids des hivers nordiques, de leurs longues nuits, qui rognent jusqu'à des jours entiers lorsque l'on s'approche du cercle polaire. Le monde s'impose avec rudesse aux finlandais, toutefois, c'est le leur, et il fait partie de leur identité.

Si la nature, par une promenade en forêt, est un moyen de se couper de ses semblables, de s'évader un moment et de se changer les idées – comme Tuomas Holopainen, compositeur et claviériste du groupe, aime à les pratiquer en longues randonnées lapones – c'est peut-être aussi une grande porte ouverte sur l'ennui. On peut supposer que faire de la musique est un moyen comme un autre de ne pas tourner en rond dans « un endroit où il n'y a pas grand-chose[33] ».

[32] Les références photographiques se présentent ainsi : Sujet. Lieu, date. Auteur.
[33] Je cite de mémoire, d'après les notes prises en français suite à une conversation informelle en anglais avec mon colocataire, courant mars 2007.

1.3. La religion, l'école et l'enfance

En Finlande, la religion et l'école participent toutes deux à la socialisation et l'éducation de l'individu[34]. Chacune s'articule au monde Nightwish par diverses charnières, parfois conjointes. Ainsi, les deux institutions tiennent une place essentielle dans le développement musical des membres du groupe, avant même que celui-ci ne se soit formé.

A l'école, l'enseignement musical débute dès la maternelle et est proposé à l'enfant jusqu'à l'âge de treize ans, à raison d'une à quatre heures par semaine. Par la suite, celui-ci devient volontaire. Outre le cursus classique en école générale, les jeunes gens ont la possibilité de s'inscrire dans des écoles de musique. Celles-ci sont particulièrement bien équipées en instruments (c'est aussi le cas pour les écoles générales), et, plus important encore, il leur arrive de mettre ces derniers à disposition des élèves – tel un clavier, prêté à Tuomas Holopainen (à l'initiative du groupe Nightwish) et sur lequel il a fait ses premières armes de claviériste – de même que du matériel divers et des locaux. Le professeur Esa Lilja, musicologue, m'a expliqué que de nombreux musiciens du monde du metal finlandais étaient passés par ces écoles de musique pour faire leur apprentissage[35]. C'est ainsi le cas des membres initiaux de Nightwish, qui ont tous fréquentés l'école de Central Carelia, où ils ont fait la rencontre de l'enseignant Plamen Dimov, un personnage essentiel dans leur histoire.

C'est plus particulièrement dans la carrière de Tarja Turunen, première chanteuse du groupe, que la religion, par l'intermédiaire de l'Eglise évangélique luthérienne, a joué un rôle. En effet, celle-ci y a reçu des cours de musique sacrée, qui ont pour dessein la formation de chantres, qui officient ensuite au sein de l'Eglise en qualité de musicien. Ils jouent ou chantent pour les offices religieux, et dispensent également des cours[36].

---

[34] Le passage sur l'école et la musique à l'école de cette partie sont construits autour des notes prises lors d'un entretien réalisé avec Mmes Marianne Kiiskinen, professeur de musique, et Raija Letho, professeur de suédois en juillet 2007 à Lahti. L'une des interviewées a préféré que l'entretien ne soit pas enregistré.

[35] J'ai échangé avec le professeur Lilja au cours d'un entretien qui a eu lieu en février 2007, à Helsinki. Je rapporte ce détail d'après les notes prises ensuite.

[36] « Dans le contexte finlandais, on désigne historiquement la vocation de musicien de l'Eglise luthérienne sous le nom de chantre. Parmi d'autres choses, le chantre mène le chant pendant les offices, joue du piano ou de l'orgue et dirige les chœurs. Son travail est important dans les liturgies, les services commémoratifs, les mariages et les autres événements de l'église. » (Ma traduction) OLLILA (Mape), *Once Upon A Nightwish, The Official Bibliography*. Torpinkylä : Deggael Communications Ltd, 2007, p.41. Traduire est trahir, « traduttore, traditore », en conséquence, je citerai les versions originales dans le texte, afin que le lecteur anglophone puise en tirer le sens sans être influencé par la traduction que je proposerai en note de bas de page.

De plus, ces deux institutions ont un rapport privilégié à l'enfance, à laquelle est portée une attention notable tant par le pays, que par Nightwish. En effet, en Finlande « on considère la participation de la société dans l'aide à la population enfantine comme un facteur essentiel pour la promotion de l'égalité des chances[37] ». Si l'on comprend le rôle que peut jouer l'école vis-à-vis de l'enfance, il faut savoir que l'Eglise, qui n'est pas séparée de l'Etat, prend part pour une large mesure à la socialisation de l'individu en s'occupant de garder 58,1% des enfants de 4 à 6 ans[38].

L'enfant, l'enfance et son innocence sont des thèmes forts dans les œuvres de Nightwish, ils y tiennent même une place majeure, tout comme dans les arts finlandais :

> « …l'art constituait un lieu important pour la quête des voix de l'enfance. A la fin du 19ème siècle, la littérature finlandaise apprit aussi à dépeindre les personnages enfantins et à décrire le monde vu par des yeux d'enfant. En même temps, les peintres proposaient des images caractéristiques des enfants. L'enfance reste un thème fondamental et vivant dans toutes les disciplines artistiques.[39] »

D'une certaine façon, ces thèmes sont l'une des conditions premières et primordiales de la pratique artistique de Tuomas Holopainen et sa création du groupe, qui visent toutes deux à une forme d'évasion. Un objectif, en outre, visé et présenté de façon franche par plusieurs des amateurs que j'ai interviewés. Pour eux, Nightwish est un moyen de s'échapper du quotidien, du monde réel.

Au cœur de toutes les attentions, l'enfance est une période bénie pour l'individu. Le quotidien est magique, le monde se dessine encore de manière enchantée, l'enfant est pris en charge de façon individuelle, dans le respect de sa personnalité et assez peu soumis aux contraintes de la vie sociale. L'enfance est sans doute perçue comme le lieu d'évasion ultime, au sens où l'enfant est ignorant, évadé de ce qui peut l'emprisonner par son innocence même, incapable de reconnaître les barreaux d'une cellule qui ne veut rien dire pour lui, car il n'en a pas appris le sens.

Oscillant de manière ambiguë entre l'évasion et la captivité, la religion est, elle aussi, très présente dans les références et les thématiques du groupe. On rencontre notamment la figure de l'ange, mais aussi des évocations du paradis, ou, plus sombre, des péchés et de l'enfer, dans le texte des chansons. Musicalement, elle se manifeste par

[37] ALHO (Olli) (éd.), *op. cit.*, 1999, p.112.
[38] *Ibid.*, p.111.
[39] *Ibid.*, p.113.

l'usage d'une esthétique et d'une mise en scène sonore[40] de la prière par l'écho, les chœurs et le chant lyrique de Tarja Turunen.

1.4. Quelques traits socioculturels

Trois traits socioculturels, sans doute typiques des cultures nordiques, me paraissent être particulièrement déterminants au sein du monde Nightwish, tant dans la composition du groupe même que dans sa démarche artistique.

On le verra, le monde du metal – passé, mais également présent, dans une moindre mesure cependant – est un univers masculin, souvent machiste, fermé à la féminité et aux artistes féminins. Cependant, des formations comme Nightwish ont intégré dans leurs rangs des chanteuses, l'une des fonctions les plus exposées, où l'interprète assure l'essentiel des rapports avec le public en concert, tout en étant l'image du groupe. La Finlande pratique une politique égalitaire à divers niveaux, et notamment concernant les sexes[41]. En offrant aux femmes une reconnaissance à l'égale des hommes, la société finlandaise favorise, pour le seul exemple de la musique metal, leur accession à des postures surclassant celles qui sont usuellement définies par les conventions du genre (telle la femme soumise ou la prostituée[42]). Comme Fabien Hein le rappelle :

> « on ne peut mésestimer l'importance des cadres sociaux et culturels dans lesquels se pratique un art. S'il reste beaucoup d'efforts à fournir pour parvenir à l'égalité des sexes, il faut noter, à titre d'exemple que nombre de formations féminines européennes sont d'origine scandinave. Or, on sait que les pays nordiques entretiennent des rapports moins inégalitaires entre les hommes et les femmes que dans bon nombre de pays industrialisés,[…] L'argument naturaliste, largement répandu, selon lequel la proportion de femmes dans le monde du metal s'explique exclusivement par leur fragilité, leur sensibilité ou leur romantisme, n'est donc pas recevable en ces termes. Il est plus juste de postuler que leur présence au sein de ce monde, relève avant tout des conditions dans lesquelles elles peuvent prétendre y tenir un rôle social.[43] »

---

[40] L'expression « mise en scène sonore » fait référence aux effets appliqués à la musique et provient de : LACASSE (Serge), *"Listen to my voice." The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression* [thèse en ligne]. University of Liverpool : Philosophy, 2000, Format PDF., 292 p. Disponible sur : http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf [Consulté le 02-10-2006]

[41] On rappellera que, depuis 2000, la présidence du pays est assurée par une femme : Tarja Halonen. De surcroît, les finlandaises ont été les premières femmes au monde à obtenir le droit de vote. Enfin, le langage lui-même ne me semble pas étranger à cette tendance à l'égalité homme/femme. En effet, il n'y a pas de genre pour les mots, comme pour les pronoms : « elle » ou « il » sont tous deux « hän » en finnois.

[42] M. Pekkilä m'avait confié que, lors d'une conversation avec ses étudiants au sujet de Nightwish, l'une d'entre elle lui avait expliqué que Tarja Turunen était une icône féministe, car elle avait réussi à s'imposer et durer dans un monde entièrement masculin et machiste.

[43] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.131.

Il me semble ainsi que les conditions d'existence d'*un* groupe Nightwish ayant comme figure emblématique une femme – un possible de groupe – tiennent pour beaucoup aux choix qu'offre la société finlandaise à ses individus.

Bien que le statut des deux sexes soit proche, ces derniers restent cependant parfaitement distincts. Femmes et hommes finlandais ne sont pas pareils. Ce dernier conserve, et cultive parfois, certains stéréotypes masculins. D'après Tuomas Holopainen – mais le constat est également sensible dans les entretiens des amateurs interrogés en Finlande – la figure de l'homme finlandais est socialement définie comme peu encline à l'expression des sentiments :

> « I'm a really typical Finnish man. I don't like talking. I'm really bad with like dealing emotions. I'm really bad in human relationships as stuff, and it never really work out for me. It's really hard for me to say somebody "I love you", or "I hate you", or "fuck off", something like that.[44] »

Ce second trait socioculturel est particulièrement significatif en regard du monde Nightwish, au sens où sa musique apparaît comme un moyen de contrevenir à l'impossibilité socialement conditionnée que l'homme a de montrer ce qu'il ressent, voire à la grande difficulté que certains ont à ressentir des émotions particulières, sans doute trop peu « masculines »[45].

Plus généralement, la pression sociale en Finlande semble s'exercer de manière très forte et coercitive sur les individus – le dernier des traits socioculturels que je souhaitais évoquer. Les règles et les figures de l'autorité paraissent scrupuleusement respectées. Cette pression est certainement plus sensible dans les pratiques des acteurs sociaux visant à s'en défaire, comme les départs lors des week-ends, ou pendant les vacances, pour rejoindre la « cabane » et son sauna[46], où l'on abandonne tout marqueur social derrière soi avec ses vêtements. La consommation d'alcool, dans le but d'être ivre, en est une autre. Elle permet de se sentir plus à l'aise – tout en étant parfois rapidement malade – libéré de la distance et de la retenue envers l'autre, libéré de la façon, imposée par la société, dont on doit être[47].

---

[44] « Je suis vraiment un homme finlandais typique. Je n'aime pas parler. Je suis vraiment mauvais pour gérer mes émotions par exemple. Je suis vraiment mauvais dans les relations humaines, les trucs comme ça, et ça ne parvient pas à sortir de moi. C'est vraiment difficile pour moi de dire à quelqu'un "je t'aime", ou "je te déteste", ou "va te faire foutre" des tucs comme ça. » Interview de Tuomas Holopainen réalisée par mes soins le 21/07/07 à Helsinki.

[45] Un amateur m'a ainsi expliqué que Nightwish avait révélé des sentiments qu'il ne pensait pas avoir.

[46] J'y reviendrai plus précisément en évoquant l'histoire de Nightwish. La cabane est une sorte de petit chalet située en pleine nature, généralement au bord d'un lac.

[47] Le phénomène a aussi une autre source : la longue prohibition de consommation d'alcool. Produite à domicile par les fermiers, l'Etat tenta d'accélérer son industrialisation afin de pouvoir le taxer, mais la

Les rapports sociaux sont ainsi fortement déterminés selon un ensemble de règles insistant sur le respect d'autrui, par une mise à distance, ce que l'on désigne souvent comme étant un comportement « froid », caractéristique des pays nordiques. Les interactions entre individus sont notamment codifiées par le langage. Il est souvent fait usage du passif et, dans la composition des phrases, on omet les pronoms personnels notamment pour ne pas « toucher verbalement » l'interlocuteur[48].

Dans ce contexte, les œuvres du monde Nightwish peuvent être mobilisées, consciemment ou non, par les acteurs pour se défaire d'une partie du poids social.

Pour conclure cette section sur la matrice socioculturelle de Nightwish, on peut souligner que le groupe est particulièrement célèbre dans le pays. Par exemple, ses albums les plus récents se sont classés en tête des ventes dès leur sortie[49]. En outre, le succès des artistes issus du monde du metal, et l'exposition de la Finlande par leur intermédiaire, expliquent sans doute pourquoi le genre y tient une place différente de celle que nous lui accordons en France. Présent dans le paysage médiatique, il est diffusé à la radio et à la télévision à toute heure de la journée. Il a même permis au pays de remporter l'Eurovision en 2006[50]. La musique finlandaise, et notamment son metal, sont un moyen pour lui d'exister internationalement[51], et de diffuser sa culture :

> « Je ne me souviens pas trop ce que j'ai ressenti en apprenant que le groupe était finlandais. Mais maintenant, ça m'a donné envie de connaître la Finlande.

---

population rurale refusa d'acheter l'alcool industriel. Etre saoul en public était alors une forme de résistance et de protestation envers l'ordre établit : ALHO (Olli) (éd.), *op. cit.*, 1999, p.20-23.

[48] LAAKKONEN (Tuula), *Le finnois sans peine.* Chennevières-sur-Marne : Assimil, 1999, p.22.

[49] On peut se référer à l'Annexe IV (voir table des annexes p.531) qui montre le classement de Nightwish, la première semaine de la sortie de son album *Dark Passion Play*, en 2007. On relèvera également la présence de plusieurs autres albums de musique metal.

[50] Grâce au groupe Lordi, dont chacun des membres est grimé en monstre. L'événement est d'ailleurs associer à d'autres, plus historiques, ce qui, à mon sens, renforce son importance symbolique : « 1550 La ville d'Helsinki est fondée le 12 Juin, à l'embouchure de la rivière Vantaa, […] 1654 Les deux tiers de la ville sont détruits dans un incendie. […] 1918 La guerre civile entre les "rouge" partisans du régime soviétique et le gouvernement "blanc" s'achève sur la victoire des blancs. […] 1939-1944 Helsinki est lourdement bombardée par les raids aériens soviétiques pendant la guerre d'hiver et la guerre de continuation. […] 2000 La sociale-démocrate Tarja Halonen devient la première femme président de l'histoire de Finlande. 2006 La Finlande remporte le concours de l'Eurovision. » (Ma traduction) HURME (Maija), Helsinki - a brief history, *City in English, the magazine of Helsinki*, Summer 2, 2007, p.7.

[51] « Au cours de l'année 2000, la musique pop finlandaise a réalisé un rêve : elle a enfin réussi à pénétrer le marché international. Des noms comme Bomfunk MC's, HIM et Darude se sont hissés au sommet des charts dans un certain nombre de pays Européens. » (Ma traduction) MUIKKU (Jari), From Letkis to Freestyler, Exporting popular Finnish music, *Finnish Music Quaterly, Digital dancing*, Mars-Avril 2000, p.3. On peut également évoquer le cinéma de Aki Kaurismäki dont le film *L'Homme sans passé* a reçu le Grand Prix du festival de Cannes en 2002.

J’adore quand en cours les profs nous disent une phrase sur la Finlande ! L’autre fois, en écologie, le prof. a précisé qu’en Finlande, les lacs sont très nombreux. Moi je revoyais le lac et l’île où Tuomas [Holopainen] raconte l’histoire du groupe dans le DVD *End Of Innocence* !

Ça m’a donné aussi envie d’apprendre le finnois, ou au moins quelques notions...[52] » (France, femme, 22 ans)

[52]. Extrait tiré d’un entretien conduit par e-mail.

2. *Du heavy metal au metal (symphonique) : histoire, esthétique et formes d'un genre musical*

Si Nightwish s'inscrit au sein d'un contexte socioculturel, il s'inscrit également au sein d'une culture musicale : le metal. Le metal symphonique pratiqué par le groupe, ainsi que le terme généraliste de « metal », sont tous les deux le fruit d'une évolution du « heavy metal », un genre de musique populaire dont l'émergence remonte à la fin des années 60, en Grande-Bretagne. « Populaire » est une appellation qu'il est nécessaire de préciser dès à présent, car elle peut renvoyer à deux univers qui, bien que partageant quelques qualités communes, sont distincts.

Dans sa première acception, française, musique populaire désigne ainsi la musique produite et jouée au sein de milieux dits populaires, comme les cols bleus. Elle est notamment définie par comparaison avec la musique classique, dont elle se distingue par des usages sociaux, mais également par son absence de formalisation, d'institutionnalisation et de légitimité[53].

C'est dans sa seconde acception que j'utiliserai le terme, qui a de commun avec la première, une faible institutionnalisation et légitimité. Elle renvoie à la traduction de la dénomination anglo-saxonne « popular music », un genre à la croisée des chemins entre musique « folk[54] » et musique classique[55]. L'existence et l'essor de la musique populaire sont intimement liés aux sociétés capitalistes, à leur individualisme, ainsi qu'à leurs moyens de production et de diffusion sur de larges échelles :

> « Mass production and mass distribution are conditions *sine qua non* for the existence of popular music. […] the first distinction to be made concerning popular music is that generally produced and distributed on a mass basis in the type of market in which the buyer(s) of a given musical product (i.e. a "consuming" public) do not tend to be the same individuals as those producing, performing or selling the same product.[…] Art, Folk and Popular Music can exist side by side, but popular music cannot appear before the economic forces in society are such as to make possible its existence.[56] »

---

[53] VIGNAL (Marc) (éd.), Classicisme, *op. cit.*, 2005, p.290-291.

[54] Le terme musique folk semble baigné d'une indétermination patente : il peut autant faire référence à la musique folklorique, que folk, que traditionnelle. Ces trois termes renvoient à des définitions et des pratiques sociales différentes.

[55] TAGG (Philip), *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Definition of popular music*. In Tagg [en ligne]. 1998 [réf. du 20 juillet 1999], p. 15. Disponible sur : http://tagg.org/bookxtrax/kpmusdef.pdf [consulté le 20/05/2009] Il est à noter que la première page de l'article est numérotée p.15.

[56] « La production et la distribution en masse sont les conditions *sine qua non* de l'existence de la musique populaire.[…] la première distinction à opérer au sujet de la musique populaire est qu'elle est généralement produite et distribuée de manière massive dans le genre de marché où le (ou les) acheteur(s) d'un produit musical donné (c'est-à-dire un public "consommateur") ne fait pas partie des individus qui le produisent, l'interprète ou le vendent.[…] La musique classique, folk et populaire peuvent exister côte à côte, mais la musique populaire ne peut apparaître sans l'avènement des forces économiques qui autorisent son

Un autre terme demeure relativement proche de cette définition de la musique populaire : on peut parler des musiques amplifiées[57]. Il affirme notamment la distinction technologique existante entre les musiques folk et classiques d'un côté – qui ne nécessitent pas d'amplification pour être entendues – et le heavy metal de l'autre. Il réduit cependant la portée des représentations sociales qui différencient nettement musique classique et musique folk.

Très certainement, le heavy metal est une musique populaire au sens de Philip Tagg, bien que sa diffusion à large échelle soit parfois remise en cause par le caractère extrême de ses sonorités et de certains de ses sous-genres s'adressant à un public d'initiés.

2.1. Le rock à la fin des années 60, début des années 70 : les groupes fondateurs du heavy metal

C'est par la radicalisation de l'esthétique sonore[58] des principaux composants du rock et du hard rock[59] – voix chantées, guitares et batterie – que le heavy metal prend corps. Si le rock était une musique circonscrite à la jeunesse, les traits plus durs et radicaux du heavy metal le cloisonnent à un groupe social plus restreint encore, néanmoins définit par sa classe d'âge :

> « Heavy metal began to attain stylistic identity in the late 1960s as a "harder" sort of hard rock, and a relatively small but fiercely loyal subculture formed around it during the 1970s.[60] »

Le heavy metal prend forme au cours d'une période où la culture jeune, qui a donné vie au rock'n'roll, semble disparaître :

> « The decline and fall of the youth culture took place during the years from 1968 to 1972. […] heavy metal was born amidst the ashes of the failed youth revolution.[61] »

---

existence. » TAGG (Philip), *op. cit.*, 1998, p.16. On remarquera avec intérêt qu'en anglais les musiques folk et populaire semblent ne pas être de l'art.

[57] TOUCHE (Marc), *Journal du Florida*, mars 1993, p.3. Les musiques amplifiées font partie des musiques dites « actuelles », terme utilisé par le ministère de la culture pour définir la variété du paysage musical contemporain.

[58] Par « esthétique sonore », je veux signifier plus particulièrement « l'apparence » sonore de l'œuvre, le type de matériaux qui la compose, notamment défini en référence à un répertoire.

[59] Ce que note Fabien Hein à propos du hard rock dans : HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.31.

[60] « Le heavy metal a commencé à acquérir son identité stylistique à la fin des années 60 comme étant une sorte de hard rock encore plus dur, et une sous-culture relativement restreinte, mais farouchement loyale, s'est constituée autour de lui durant les années 70. » WALSER (Robert), *Running with the devil, power, gender, and madness in heavy metal music*, Middletown : Wesleyan University Press, 1993, p.3.

Ce sont les groupes Led Zeppelin dès 1969 – mais surtout en 1970 avec l'album *Led Zeppelin II* – suivit de Deep Purple en 1970, avec *Deep Purple In Rock*, et de Black Sabbath avec *Paranoïd*, qui posent les bases du heavy metal :

> « virtuosité des instrumentistes, chant suraigu, dimension épique et emphatique des compositions, concerts fleuves.[62] »

Les deux premières formations mêlent vitesse, puissance et guitares saturées à un chant oscillant entre le gémissement et le hurlement. Black Sabbath associe à ce composé sonore et instrumental, tout un imaginaire occulte et satanique, qui demeure, aujourd'hui encore, l'une des principales représentations en gravitation autour du genre. D'un point de vue sonore, le groupe a également la particularité de détendre les cordes de ses guitares saturées, suite à un accident à la main de l'instrumentiste. Ce procédé a pour effet de baisser la tonalité générale de l'instrument : il est capable de jouer des notes plus graves, tout en offrant un son beaucoup moins net. Cette transformation de l'esthétique sonore donne une impression de lourdeur menaçante et caverneuse, ainsi que celle, étrange, de ressentir les « battements » rythmiques dans sa propre chair, comme une fusion entre la musique et le corps. Déjà esquissées dans le rock, la force, la puissance et leur expression s'affirment alors, et deviennent le cœur du heavy metal :

> « "Heavy metal" now denotes a variety of musical discourses, social practices, and cultural meanings, all of which revolve around concepts, images, and experience of power.[63] »

Le terme anglo-saxon « heavy metal », littéralement : « métal lourd », utilisé d'abord en chimie et métallurgie, apparaît approximativement à la même période pour désigner cette nouvelle esthétique sonore au timbre métallique, qui repose sur l'idée de « puissance ». Ebauchée par les groupes fondateurs, cette esthétique va dégager des usages vocaux et instrumentaux typiques, qui vont former la colonne vertébrale du heavy metal.

---

[61] « Le déclin puis la chute de la culture jeune se produit au cours des années 1968 à 1972 […] le heavy metal est né parmi les cendres la révolution ratée de la jeunesse. » WEINSTEIN (Deena), *Heavy Metal, The Music and Its Culture*. United States of America : Da Capo Press Edition, 2000, p.13.

[62] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.33.

[63] « « Heavy metal » dénote à présent une variété de discours musicaux, de pratiques sociales, et de significations culturelles, qui toutes gravitent autour des concepts, images, et expériences de puissance. » WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.2

2.2. Les instruments et voix typiques du heavy metal

La guitare électrique est le symbole le plus éminent du heavy metal, transfiguré au travers de la personne du *guitar hero*, littéralement « héro de la guitare », un artiste à la fois talentueux et charismatique. Auparavant à caisse creuse, le corps de la guitare électrique utilisée par le heavy metal est plein[64]. Ce détail donne une indication particulièrement intéressante sur son utilisation et la forme du son recherché par les artistes. Alors qu'une guitare à caisse creuse est capable de sonner sans être branchée sur un amplificateur – car sa caisse agit comme telle – la guitare à corps plein est vouée à fonctionner avec ce dernier. S'il est toujours possible d'entendre les notes, leur volume sonore est trop faible pour simplement s'accompagner au chant. L'absence de caisse creuse autorise en outre l'usage d'une amplification très élevée sans production d'harmoniques indésirables ou de larsen[65].

Au niveau sonore, la légère saturation du rock'n'roll, puis du rock, derrière laquelle le son clair de la guitare était encore aisément perceptible, s'affermit. Les effets sonores, comme le matériel employé, contribuent à modifier la morphologie du son. Celui-ci, au travers d'effets divers, comme la distorsion, ainsi que l'évolution des amplificateurs à lampe vers ceux à transistors, devient plus froid, plus métallique, plus artificiel :

> « La distorsion est un effet d'amplification très recherché par les guitaristes de hard rock et de heavy metal, puisqu'il permet d'*épaissir* leur son par l'ajout d'harmoniques. On l'obtient de manière naturelle en poussant un amplificateur à son volume maximal ou au moyen de pédales d'effets spéciales qui reproduisent cette distorsion naturelle.[66] »

En musique, la guitare peut assurer deux emplois distincts : on parle de guitare solo ou *lead* (principale) et de guitare rythmique, pour distinguer la fonction soliste de la fonction rythmique. Celles-ci, parfois tenues par un même musicien comme c'est le cas chez Nightwish[67], ont, dans le heavy metal, des qualités sonores précises.

La fonction rythmique privilégie les notes les plus basses du manche de la guitare. La distorsion les rend lourdes, *heavy*, et massives. Cet effet est encore augmenté par certaines techniques. Comme chez Black Sabbath, les guitaristes changent parfois la

---

[64] Le terme usuel est *solid body*.
[65] Le son émis par le haut-parleur est repris par le micro qui le retransmet au haut-parleur, et ainsi de suite, augmentant en intensité jusqu'à atteindre les limites du matériel, qui peut être endommagé.
[66] Citation tirée des notes de bas de page. HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.140. Mes italiques.
[67] On trouve aussi des groupes qui comprennent deux, voire trois, guitaristes qui se partagent les rôles, à l'exemple de la formation actuelle du groupe britannique Iron Maiden.

tonalité de leur instrument en détendant ses cordes. La baisse de tension de celles-ci a pour effet de rendre leur oscillation plus lente, soit plus grave. Ainsi, au lieu d'avoir une guitare accordée en « Mi, La, Ré, Sol, Si, mi » (de la corde la plus grave à la plus aiguë), certaines le sont en « Ré, Sol, Do, Fa, La, ré », voire plus bas encore. Plusieurs fabricants de guitare proposent aux artistes l'ajout d'une septième, voire d'une huitième corde, pour avoir un son plus grave encore[68].

Des procédés de jeu interviennent également dans l'élaboration du son heavy metal. Afin de donner une dimension oppressante et lourde à leur son, les guitaristes se servent du *palm mute*[69], une technique qui consiste à empêcher les cordes de vibrer en apposant la paume de la main droite sur ces dernières. Les harmoniques aiguës sont entièrement étouffées tandis que les notes graves demeurent présentes, mais avec un son bref et sec. Enfin, les *power chord*, littéralement « accord puissant », sont sans doute les plus symptomatiques de ces effets de jeux, en même temps qu'ils sont un usage systématique et pratiquement exclusif du heavy metal[70]. Un accord est un ensemble de notes qui sont jouées simultanément. Les *power chord* sont des accords composés de trois notes : la fondamentale (par exemple le la), sa quinte (mi) ou sa quarte (ré), puis son octave (la, mais plus aigu). Il arrive qu'ils se limitent simplement à la fondamentale et à la quinte/quarte. Les accords habituellement utilisés en musique sont, quant à eux, plus étoffés. Ils sont composés d'une note fondamentale, d'une tierce et d'une quinte, que leurs octaves inférieures ou supérieures peuvent compléter. Le *power chord* a pour but d'assurer la lourdeur, la puissance, et l'efficacité sonores. En outre, la saturation excessive du metal crée des harmoniques[71], qui complexifient le son issu des cordes, et qui s'ajoutent à la fondamentale et à la quinte/quarte. Si trop de notes sont jouées sur l'instrument, elles sont enrichies de l'ensemble des harmoniques créées par la distorsion, ce qui, au final, se manifeste en un son brouillon et surchargé.

---

[68] Par exemple, la marque japonaise Ibanez propose plusieurs modèles de ce genre : la RG1527 RB ou encore la UV777P BK possèdent sept cordes et la RG2228 GK en possède huit.
[69] « Etouffer avec la paume ».
[70] WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.2
[71] LILJA (Esa), *Characteristics of Heavy Metal Chord Structures, Their Acoustic and modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context* [thèse en ligne]. University of Helsinki : Faculty of Arts, Department of Musicology, May 2004, Format PDF, p.11. Disponible sur : http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/lt/lilja/characte.pdf [consulté le 24/11/2008].

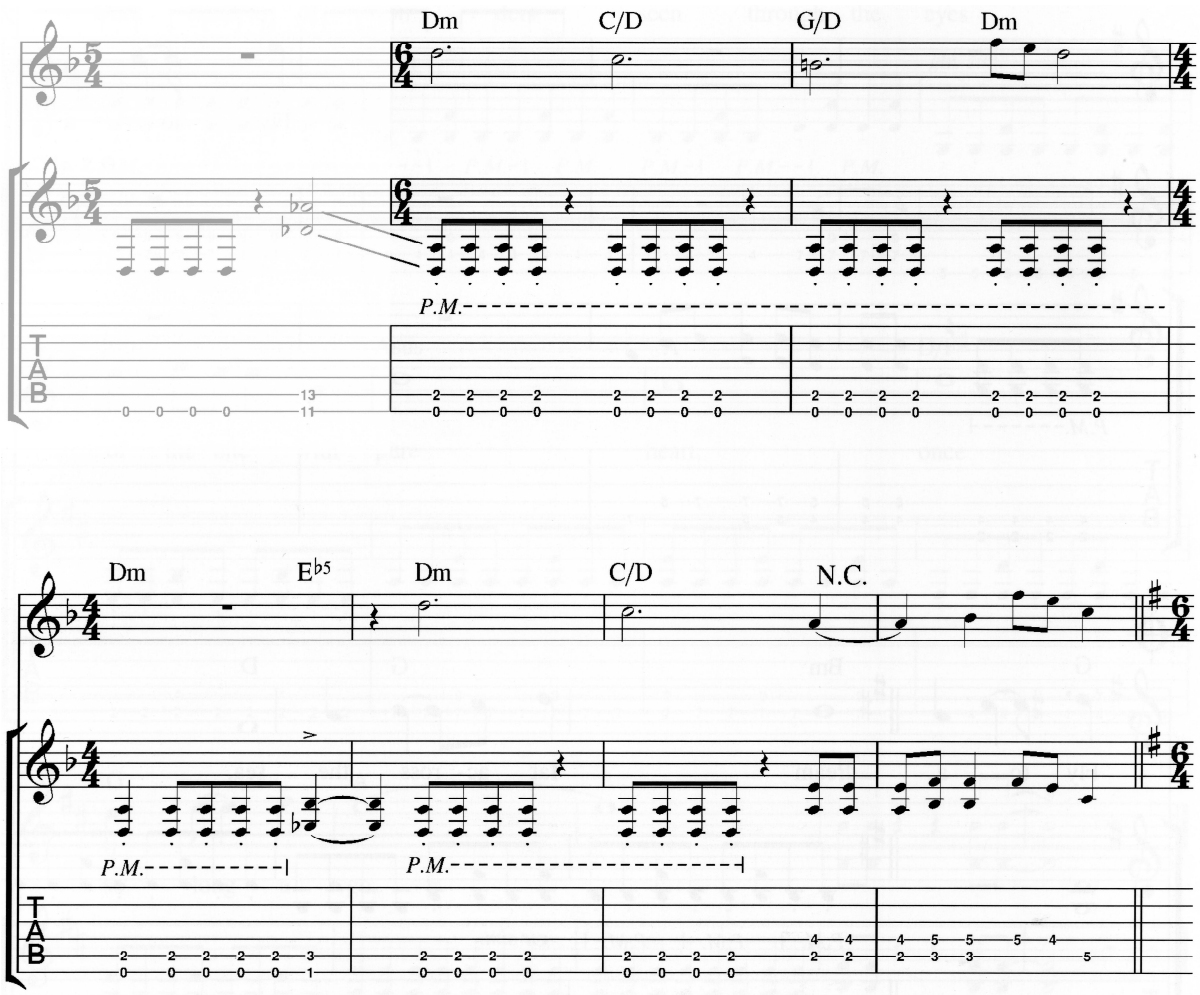


Image 1 : Retranscription par Petri Kangas : Nightwish, « Dark Chest Of Wonders », *Once*, 2004[72]

L'image ci-dessus présente une retranscription de « Dark Chest Of Wonders », de Nightwish. La première portée est associée à la mélodie et aux accords joués par l'orchestre, la seconde renvoie à la guitare électrique. Cette portée est reprise, en-dessous, sous forme de tablature, intitulée « TAB ».

La mesure grisée mise à part, c'est essentiellement la portée associée à la guitare, et sa tablature, qui ont un intérêt ici. Bien que cela n'apparaisse pas sur l'image 1, l'instrument est accordé un ton en dessous de l'accord normal, et le tempo est de 190 à la noire[73]. Sans même être musicien, on aura noté la répétition de notes et figures rythmiques pratiquement identiques tout au long de cet extrait qui dure huit secondes. Elles sont assemblées par groupes consécutifs de quatre, suivis de silences. Les initiales « P.M. »

[72] KANGAS (Petri), *Nightwish Songbook*. Tampere : Potoska Publishing, 2005, p.13. L'extrait en foncé correspond à l'intervalle de 3'16 à 3'24.

[73] C'est le temps, le nombre de « clics » que fait un métronome réglé à cette vitesse en une minute, et qui permet au musicien d'être précis dans sa vitesse d'exécution, et la durée de ses notes. L'unité de mesure du tempo est le battement. Un battement correspond ici à une noire. Les groupes de quatre notes visibles sur le schéma, qui sont des croches (deux croches correspondant à une noire), durent deux temps.

signifient *palm mute*, les cordes ne produisent de son que lorsqu'elles sont frottées, celui-ci s'arrêtant aussitôt. L'effet est une succession lente de battements rapides et brefs de quatre notes similaires {017}.

Un autre détail a son importance : la ligne inférieure de la tablature, qui comporte un grand nombre de « 0 », représente la corde la plus grave de la guitare. Le chiffre indique sur quelle case le musicien pose son doigt. Cette corde est ainsi jouée à vide : c'est le son le plus grave que la guitare puisse produire dans cet accordage. Il s'agit d'un ré. Le « 2 » qui se situe sur la ligne au-dessus du « 0 » signifie qu'il est joué en même temps et que le guitariste a son doigt sur la deuxième case. L'ensemble est ainsi un accord, plus précisément un *power chord*, composé de ré et la, sa quinte. C'est une partie rythmique « lourde » : les personnes faisant des tablatures sur internet désignent parfois ce genre de passage musical comme étant le moment *heavy* de la chanson.

Alors que les basses sont épaisses et massives, les aigus de la guitare metal sont tranchants. Sur fond grave et imposant, ils se détachent aisément de l'ensemble musical et sont favorisés pour les solos, qui sont des instants où le musicien est particulièrement mis en avant sur le reste du groupe. Si l'accompagnement est lourd et apparaît comme une sorte d'oppression musicale, le solo, entre autre par ses aigus, serait le moyen de s'en libérer, incarnation de l'individualité s'extrayant de la masse anonyme :

> « Often a dialectic is set up between the potentially oppressive power of bass, drums, and rhythm guitar, and the liberating, empowering vehicle of the guitar's solo flights. The feelings of freedom created by the virtuosic guitar solos and fills can be at various times supported, defended, or threatened by the physical power of the bass and the temporal control of the drums. The latter rigidly organize and control time; the guitar escapes with flashy runs and other arrhythmic gestures. The solo allows the listener to identify with the controlling power without feeling threatened, because the solo can transcend anything.[74] »

Les aigus de la guitare heavy metal offrent aussi la possibilité de créer des harmoniques artificiels qui sont proches d'un cri suraigu[75]. Les fabricants ont également

[74] « Une dialectique s'opère fréquemment entre la puissance oppressante de la basse, de la batterie et de la guitare rythmique, et l'envolée libératrice et enivrante du solo de guitare. Le sentiment de liberté créé par les solos virtuoses de guitare peut être selon le cas supporté, défendu, ou menacé par la puissance physique de la basse et le contrôle du temps exercé par la batterie. Cette dernière organise et contrôle le temps avec rigueur ; la guitare s'évade avec ses envolées éclaires et autres figures arythmiques. Le solo permet à l'auditeur de s'identifier avec la puissance qui contrôle sans se sentir menacé, car le solo peut tout transcender. » WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.149

[75] Une harmonique artificielle est l'augmentation de la hauteur de la note jouée, on appelle aussi cet effet *scream* : « cri ». Il est obtenu en grattant simultanément la corde avec le doigt et le médiator (ou plectre). Les guitaristes metal utilisent souvent le micro au niveau du chevalet pour jouer : les vibrations des cordes y sont plus aiguës, ce qui favorise la facilité d'exécution des harmoniques artificielles.

développé des instruments à vingt-quatre frettes[76], au lieu de vingt-deux, pour permettre aux artistes de gagner deux demi-tons dans les aigus.

La guitare basse, ou plus simplement la basse, opère dans un registre uniquement grave, ce qui peut parfois la rendre difficile à distinguer de l'ensemble instrumental car l'oreille a du mal à la percevoir. Sa fonction est essentiellement rythmique, mais elle est également partie intégrante de la recherche de puissance des musiciens. S'il n'est pas toujours évident de l'entendre – on peut certainement mieux entendre son absence, par le vide qu'elle laisse – il est possible de la ressentir. En effet, elle renforce, massifie et alourdit le mur sonore érigé par le groupe, elle appuie sa dimension *heavy*.

La batterie est le deuxième instrument clé du heavy metal. Celui-ci peut se révéler puissant, sans même être amplifié. La première expérience de la force de ses vibrations sonores, qui prennent au corps, peut, à ce titre, s'avérer marquante[77]. La batterie assure une fonction rythmique, un « temporal control[78] », qui repose, dans le heavy metal sur des impacts appuyés et puissants. Le batteur a souvent des expressions de travailleur manuel exerçant un labeur – réel ou imaginaire – demandant une force et une puissance de tous les instants, comme on peut le voir sur la photographie 2 en page suivante[79].

[76] Les frettes sont des petites barres de métal qui séparent les différentes cases du manche en intervalles déterminés, et qui dépassent légèrement de sa surface. Lorsque le guitariste appuie sur une corde, celle-ci vient au contact de la frette la plus proche, ce qui lui permet d'avoir une longueur de corde correspondant à une note précise. Chaque case d'une guitare correspond à un demi-ton.

[77] Je rapporte ici une expérience personnelle, tirée du premier concert de heavy metal auquel j'ai assisté et où j'étais contre une scène de taille réduite, en face de la batterie située à quelques mètres seulement de mon visage et ma poitrine. Dès les premières notes, l'expérience m'a paru désagréable, délivrant une sensation de malaise. Il m'a ainsi fallu un moment d'adaptation avant de pouvoir chasser cette impression. J'ai cependant découvert, au cours de quelques conversations informelles, que cette expérience était partagée par d'autres.

[78] WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.149

[79] L'imaginaire du travailleur manuel présent dans le heavy metal est développé par Deena Weinstein au travers de l'image du « col bleu ». On peut à ce titre se reporter à la partie traitant du concert metal : WEINSTEIN (Deena), *op .cit.*, 2000, p.217-223.

Photographie 2 : Jukka Nevalainen. Helsinki, Finlande, 01/01/08. Härkönen Tanja

Une batterie est généralement composée d'une dizaine d'éléments. Concernant les fûts on trouve la plupart du temps une grosse caisse, une caisse claire, deux toms et un tom basse. Le set de cymbales est composé d'une charleston, d'une crash et d'une ride. La grosse caisse et la charleston sont chacune actionnées par une pédale. Dans la logique de puissance du heavy metal, les batteurs actuels complètent souvent cette configuration basique par une surabondance d'éléments[80]. Ceux-ci tendent à accroître la vitesse d'exécution, par la double pédale ou la double grosse caisse[81], et l'impression de puissance sonore. Cette profusion de composants renvoie aussi à une incarnation visuelle de la puissance. Placé au cœur d'un dispositif complexe et difficilement lisible pour le profane, le musicien en a pourtant le contrôle et la maîtrise. Le jeu à la batterie, dans la plupart des chansons de heavy metal, se veut bien entendu vigoureux. Les gestes du batteur sont souvent amples, rapides et explosifs. En concert, il lui arrive parfois de marteler l'une de ses cymbales tout en se redressant, la corrigeant de chaque coup de baguette, comme pour l'achever, alors que le morceau justement, touche à sa fin. Lors du mixage, il est possible que des effets supplémentaires soient ajoutés par-dessus les percussions de la batterie pour accroître, renforcer, rendre plus *heavy*, leur déflagration sonore.

Aux instruments typiques du heavy metal, guitare saturée, basse et batterie, s'ajoute la voix chantée, qui est employée, dans les toutes premières heures du genre, dans un registre tout à fait particulier. Le chant du heavy metal est un chant masculin aigu, « ce qui [lui] permet d'occuper une place au sein du spectre sonore massif du groupe[82] ». Il est parfois crié, voire même hurlé, à la limite de l'étranglement. C'est un chant lui aussi puissant, qui est comme projeté de la bouche de l'interprète. Vers le milieu des années 70, le chanteur du groupe Motörhead introduit la voix rauque et grave.

Au-delà des instruments et des voix chantées, le genre heavy metal se façonne aussi au niveau du travail de mixage, qui équilibre, met en avant, renforce ou atténue les éléments musicaux. Effectué par l'ingénieur du son[83], ce travail « inaudible », que l'on ignore car il est partie intégrante de l'œuvre qui est publiée, donne un « caractère », une

---

[80] Un schéma du set de batterie de Jukka Nevalainen est consultable en Annexe V. Voir table des annexes p.531.

[81] Chaque pied du batteur peut ainsi produire un son de grosse caisse, généralement de façon alternative, ce qui permet d'obtenir des battements très rapides, où le batteur semble pédaler sur place.

[82] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.143. Il est à noter que le solo, fréquemment dans les aigus, n'entre jamais en concurrence avec la voix chantée : ils occupent tous les deux le « premier rôle » sonore lorsqu'ils se produisent.

[83] Qui, outre être celui qui mixe les différentes pistes enregistrées, peut également être celui qui les enregistre. Chez Nightwish, Tero Kinnunen s'occupe essentiellement de l'enregistrement des pistes, et Mikko Karmila de leur mixage.

« forme » au son d'un groupe. Certains sont d'ailleurs réputés pour leur travail dans des genres particuliers tel Mikko Karmila ou Sascha Paeth dans le milieu du metal à tendance symphonique. La sonorité du metal se construit d'abord sur des extrêmes : très graves et très aiguës[84]. Elle ne laisse que peu de place à l'intermédiaire : les fréquences dans les mediums ne sont d'ailleurs que peu utilisées.

Enfin, l'amplification tient un rôle important dans l'esthétique sonore du heavy metal, en enrichissant les notes des *power chord*, mais également en manifestant de façon sonore, et tactile, sa quête de puissance :

> « Le volume sonore est l'élément caractéristique du metal qui lui confère sa puissance. Il permet de percevoir la musique à l'extérieur, comme à l'intérieur du corps. Le volume est indissociable de l'amplification.[85] »

Le heavy metal est une musique puissante qui s'écoute à niveau sonore élevé. Cette puissance est également la contrepartie d'une esthétique musicale qui repose grandement sur des sons graves. Afin d'être audible, leur volume doit être augmenté.

2.3. Le monde du heavy metal : puissance, masculinité et transgression

Si la puissance est l'une des composante essentielle de l'esthétique sonore du heavy metal[86], elle imprègne le genre à de multiples niveaux, tant dans l'imagerie, dans la composition des groupes, que dans les thématiques de leurs chansons.

Ainsi, cette puissance est retranscrite visuellement et corporellement. En concert, sur les pochettes de disque, dans les livrets, ou même sur les photos promotionnelles[87], les

---

[84] On peut faire état de diverses pratiques, renforçant l'omniprésence de ces extrêmes, qui viennent s'associer aux graves du « spectre sonore massif » et aux aigus du chant masculin (HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.143) ou encore du solo de guitare. Ainsi, au cours de discussions informelles avec des amateurs de metal, j'ai appris que ces derniers réglaient l'égaliseur de leur matériel audio en mettant en avant les graves et les aigus. Ce message, cité depuis un forum internet, illustre également ce phénomène, vu depuis la posture du musicien guitariste : « Pour un bon son metal, il te faut sur ton ampli : - les graves, les aiguës et le gain à fond ; - peut-être un peu de chorus des fois ; - pour Metallica, il faut jouer en *palm muting* ». FOREVER1992, un vrai son metal ! Pour les experts en matière sonorité, *Guitariff.net Forum (Guitare & autres instruments/A la recherche du son)* [en ligne]. 16/06/2007. Disponible sur http://www.guitariff.net/forum/topic/5704-un-vrai-son-metal/ [consulté le 29/11/2011].

[85] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.140.

[86] « L'élément sonore principal du heavy metal est la puissance, qui s'exprime au travers d'un incroyable volume. » (Ma traduction). WEINSTEIN (Deena), *op. cit.*, 2000, p.23.

[87] On peut aussi rappeler que la puissance est également figurée dans le nom du groupe, dans le design du nom ou encore dans les images choisies pour un album.

musiciens, ou leurs avatars, empruntent des postures qui font échos à l'imagerie de la puissance.

Image 2 : Visuel de l'album *Kings of Metal* (1988), du groupe Manowar

On peut les voir le poing serré, avec un visage grimaçant ou un corps tendus par l'effort, un pied posé sur le retour[88], les jambes écartées pour prendre un appui solide, balancer la tête de façon énergique[89], ou encore courir d'un bout à l'autre de la scène : « The heavy metal performer must translate the powerful, loud, and highly energetic music into his body movements and facial expressions[90] ».

[88] Haut parleur placé au devant de la scène en direction des musiciens afin qu'ils puissent s'entendre.
[89] On appelle ce geste « headbanguer », hocher violemment de la tête.
[90] « L'interprète de heavy metal doit traduire la puissance, la force, et la grande vigueur de la musique au travers des mouvements de son corps et des expressions de son visage. » WEINSTEIN (Deena), *op. cit.*, 2000, p.63.

La photographie 3 ci-dessous présente quelques-unes de ces postures et expressions avec le groupe Nightwish. Le claviériste a le corps projeté vers l'arrière, alors qu'il presse les touches – à l'enfoncement sans résistance – de son synthétiseur, le guitariste pose son pied sur le retour, et le bassiste chanteur, jambes ouvertes en une large fente, se porte en avant, pendant sa rencontre avec le microphone.

Photographie 3 : Tuomas Holopainen, Emppu Vuorinen, Marco Hietala. Colmar, France, 13/08/08. Brizard Cyril

Au-delà des postures, l'apparence même des musiciens entretient souvent ce lien. Il arrive que leurs corps soient musclés, bodybuildés, accompagnés de poignets de force qui surmontent des avant-bras épais, le tableau étant parfois complété de clous et de cuir.

Les effets scéniques comme les feux d'artifice, les flammes ou les jeux de lumière, particulièrement nombreux et plus développés que dans la plupart des concerts, participent également au rendu de puissance : on est censé « en prendre plein la vue », au sens propre comme au figuré, comme le souligne l'aveuglant éclat de la photographie 4.

Photographie 4 : Plan large de la scène. Paris, France, 06/04/2008. Brizard Cyril

Les puissances sonores et visuelles s'associent également à une figure de l'homme machiste, détenteur de la puissance physique. Le monde du heavy metal est masculin. Non seulement ses icônes, les artistes, sont des hommes, mais c'est également le cas pour ses publics, ou les professionnels gravitant autour de cet univers :

> « Depuis les débuts du hard rock et heavy metal, le sexe féminin y est souvent sous représenté. D'un point de vu factuel il est patent que ces genres musicaux comprennent moins de groupes féminins, moins de musiciennes, moins de spectatrices, moins de journalistes spécialisées, etc. Le monde du metal reste, pour l'essentiel, sous domination masculine, même si quelques femmes ont pu mener des carrières d'un niveau équivalent à celui de leurs homologues masculins[91] »

Ce monde masculin, se définissant par la puissance, met à l'écart l'ensemble des acteurs sociaux inaptes à associer ces deux figures, avec plus ou moins de fermeté selon le rôle à endosser : artiste ou membre du public. Plus la position est socialement valorisée à l'intérieur du monde, plus il est difficile d'être différent du modèle qu'il exalte :

[91] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.178.

> « The code of the heavy metal star's physical appearance – the requisite body image – serves as a selecting mechanism, rejecting individuals who lack the requisite attributes. The advice to those aspiring to be heavy metal artist, if they are physically infirm or misshapen, not youthful, people of color, or women is "abandon all hope"[92]. »

Les femmes y sont ainsi souvent réduites au rôle d'objet sexuel[93].

Enfin, le monde du heavy metal se définit également par la transgression des normes, et une certaine forme de déviance[94]. Celui-ci fait jouer la puissance de son univers visuel et sonore avec ses différents discours, tant dans les thèmes de ses chansons, que dans les interviews des artistes, qui touchent parfois à des sujets sensibles, souvent par goût pour la provocation. Cela a toutefois pour conséquence de faire circuler, en dehors de son monde, des représentations sociales[95] particulièrement tranchées et à fortes connotations négatives, élaborées à partir de connaissances parcellaires. On parle ainsi du heavy metal comme étant un genre poussant à la violence, au meurtre, au suicide, ou ayant une propension au nazisme[96]. Autant de comportements socialement étiquetés comme déviants, et qui seront facilement associés à toute personne affiliée au monde du heavy metal.

Le leitmotiv du genre, la puissance et son expression – paraissant incontrôlées, par l'usage de formes sonores marginales et radicales, telle une distorsion ou un cri – peuvent apparaître comme des figures de déviance, en ce qu'elles sont à l'encontre de la domestication des pulsions, favorisant la vie en société. En outre, une musique qui, en vertu des conventions du genre, s'exprime et s'écoute à fort volume, avec pour effet d'être

---

[92] « Le code du heavy metal magnifie l'apparence – l'image du corps exigée – travaille à la manière d'une sélection automatique, rejetant les individus qui ne possèdent pas les attributs requis. Le conseil prodigué à ceux qui aspirent à devenir des artistes de heavy metal, s'ils sont infirmes ou difformes, pas assez jeunes, de couleur, ou une femme est « laissez tomber ». » WEINSTEIN (Deena), *op. cit.*, 2000, p.64.

[93] On trouvait déjà ce phénomène dans le rock comme le souligne Marie-Christine Bonzom dans son étude de la presse rock : « La femme apparaît comme une "pute" avant tout, une femme éventuellement, une musicienne à défaut, les trois semblant difficiles à concilier. » BONZOM (Marie-Christine), Le Noir, la Femme, le Sudiste. Une mythologie du rock sous presse, *Rock de l'histoire au mythe*, MIGNON (Patrick), HENNION (Antoine) (éd.). Paris : Anthropos, 1991, p.70.

[94] « *les groupes sociaux créent la déviance en instituant des normes dont la transgression constitue la déviance*, en appliquant ces normes à certains individus et en les étiquetant comme des déviants. De ce point de vue, la déviance *n'est pas* une qualité de l'acte commis par une personne, mais plutôt une conséquence de l'application, par les autres, de normes et de sanctions à un "transgresseur". Le déviant est celui auquel cette étiquette a été appliquée avec succès et le comportement déviant est celui auquel la collectivité attache cette étiquette. » BECKER (Howard S.), *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*. Paris : A.-M. Métaillé, 1985, p.32-33

[95] « [Les représentations sociales sont] *une forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social.* » JODELET (Denise), *Les représentations sociales*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, p.53.

[96] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.171-194.

perçue physiquement, peut apparaître comme une omniprésence d'autant plus menaçante qu'elle n'est pas divine.

L'exploitation, par le genre, de la figure du satanisme, participe pour une large part à sa dimension transgressive. C'est une thématique qui regroupe symboliquement l'ensemble des représentations négatives associées au heavy metal, en ce qu'il est une forme de nihilisme et de chaos, tous deux des puissances indomptables. Celui-ci apparaît comme un mortier où sont mixés et articulés tous les comportements socialement condamnés. Dès ses tous débuts, l'association est faite entre heavy metal et satanisme, par l'entremise notamment de l'un de ses précurseurs :

> « Les membres de Black Sabbath affichent un goût prononcé pour les ambiances malsaines, l'occultisme d'Aleister Crowley[97], Satan, le morbide, l'Apocalypse, la littérature d'épouvante et les films d'horreur. […] *"Les satanistes de Black Sabbath sont en ville ce soir. Si vous y allez, ne les regardez pas dans les yeux ou vous serez possédés à jamais."* C'est sur la base de cette réputation sulfureuse que s'est construit un mythe musical dont l'empreinte est encore largement perceptible de nos jours.[98] »

Le lien entre un style musical et des forces occultes, sataniques, n'est pas nouveau. On le retrouve déjà dans le blues[99], et le rock'n'roll[100]. Si quelques groupes aux excès inquiétants peuvent éventuellement être pleinement associés au satanisme[101], c'est surtout son imagerie qui est utilisée – par la noirceur des habits ou les cornes formées par la main – tant dans une logique de singularisation par la transgression, qu'à des fins commerciales[102]. De même, les concepts entendus dans le satanisme sont mouvants. Ils reflètent l'état des représentations et des normes en vigueur dans une société à une période donnée et de ce qu'elle qualifie comme en dehors.

Ces trois dimensions du heavy metal, puissance, masculinité et figures de transgression, étaient mobilisées plus ou moins systématiquement au sein du monde du heavy metal, et sont encore plus sujettes à variation dans le monde du metal actuel. Elles sont un fond culturel avec lequel les artistes bricolent, pour n'en garder parfois qu'un élément, voire, paradoxalement, même aucun, si l'on considère une œuvre précise et

---

[97] Aleister Crowley (Grande-Bretagne 1875-1947) est un mage sataniste qui se disait être « la Bête de l'Apocalypse » et prônait la sexualité sous toutes ses formes.
[98] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.38.
[99] En échange de ses dons pour la guitare Robert Johnson, bluesman du début du siècle dernier, aurait vendu son âme au diable.
[100] Voir l'ouvrage qui lui est consacré par : GALIANA (Jota Martínez), *Satanisme et sorcellerie dans le rock.* Paris : La Máscara, 1998, 483 p.
[101] Comme les groupes norvégiens Mayhem, Emperor ou encore Burzum, dont certains membres ont été emprisonnés pour meurtre ou encore pour l'incendie de nombreuses églises.
[102] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.186.

originale dans la carrière d'un groupe. A titre d'exemple, « The Islander » de Nightwish est une chanson folk, avec orchestre, guitares sèches, et chant masculin et féminin.

Particulièrement marquant, dans les limites avec lesquels il joue, ce fond culturel est évoqué plus volontiers par les acteurs extérieurs au monde du metal. Souvent ces derniers ne font que peu la part des choses entre une imagerie et les attitudes « réelles » des personnes impliquées.

2.4. Le succès du début des années 80 et le public metal

Au début des années 80, le heavy metal connaît une période où les groupes et le succès prennent une ampleur inattendue. Le genre explose, par l'entremise de la nouvelle vague du heavy metal britannique[103] et de groupes comme Iron Maiden, Def Leppard ou encore Saxon. Ceux-ci seront bientôt rejoints par leurs homologues nord-américains de Dio, Virgin Steel ou encore Manowar :

> « the 1980s saw the growth of heavy metal on a scale that none had imagined. […] During the 1980s, heavy metal was transformed from the moribund music of a fading subculture into the dominant genre of American music.[104] »

Le succès se traduit par l'accroissement du nombre de ventes d'album et des diffusions à la radio. La télévision américaine lui consacre même une émission : « MTV headbanguer's ball ». Les magazines sur le sujet se multiplient, aussi bien aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne qu'en France, Allemagne ou Italie[105]. Le genre s'internationalise : la plupart des pays développés sont touchés par la vague et ne tardent pas à produire leurs propres groupes, dont certains perceront en dehors de leurs frontières, comme Scorpions et Accept d'Allemagne, ou Europe de Suède. Simultanément, le merchandising heavy metal prend de l'ampleur : tee-shirts, drapeaux, ou encore badges à l'effigie des groupes. Les produits dérivés deviennent un enjeu commercial : le heavy metal est alors pleinement une musique populaire, produite et distribuée en masse[106].

---

[103] « New Wave Of British Heavy Metal », connue sous ses initiales : NWOBHM.
[104] « les années 80 ont vu la croissance du heavy metal jusqu'à un point que personne n'aurait imaginé. […] Pendant les années 80, le heavy metal est passé d'une musique moribonde d'une sous-culture mourante au genre dominant de la musique américaine. » WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.11.
[105] *Ibid*., p.12.
[106] TAGG (Philip), *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. New York : Ed. Masse Media Music Scholar's Press, 2000, p.16. Le chapitre 2 « Popular Musc and Affect »

A l'instar du rock'n'roll trente ans plus tôt, il est la musique de la jeunesse, en tout cas d'une partie de celle-ci. En effet, à l'image des artistes, le public est principalement composé de jeunes hommes blancs encore adolescents, faisant partie des classes populaires :

> « The stereotypical metal fan is male, white, and in his midteens. As one journalist writes, "heavy metal fans are usually white working-class males between the ages of 12 and 22." Most are also blue collar, either in fact or by sentimental attachment. This is an accurate external description of the vast majority of enthusiasts for the genre, from its beginning through the mid-1980s.[107] »

2.5. La fragmentation en de nombreux sous-genres : du heavy metal au metal

Au détour des années 83-84, Deena Weinstein note une fragmentation du heavy metal en deux pôles distincts. Musicalement, l'un privilégie la mélodie et l'autre la vitesse. Au niveau des paroles, le premier développe des thèmes dionysiaques, et le second ceux du chaos[108]. Elle les désigne respectivement comme du « lite metal[109] », et du « speed/thrash metal[110] ».

Le simple schisme se muera bientôt en dispersion. Peu à peu, l'étiquette « heavy metal » disparaît au profit du seul terme « metal » qui devint l'appellation de tout un ensemble de genres et de sous-genres, dont les caractéristiques sont parfois considérées comme opposées. Les musiciens s'approprient d'autres univers musicaux, et d'une façon semblable, des artistes venus d'autres horizons que le metal, par l'entremise de sa popularisation, s'en emparent en articulant les esthétiques sonores, mais aussi les thématiques. Musiques folk, rap ou techno sont des catégories qui vont alors être fusionnées au heavy metal et à ses formes traditionnelles. On peut analyser le phénomène comme le résultat d'une cristallisation du genre[111] qui, au lieu de se pétrifier et de

---

duquel est tirée cette référence est également disponible en format pdf sur internet : http://www.tagg.org/bookxtrax/kpmusdef.pdf [consulté le 20/05/2009].

[107] « Le stéréotype du fan de metal est un homme, blanc, et d'une quinzaine d'années. Ainsi que l'écrit un journaliste "les fans de heavy metal sont souvent des garçons blancs de la classe ouvrière âgés de 12 à 22 ans." La plupart sont également des cols-bleus, que ce soit d'un point de vu effectif ou affectif. Il s'agit là d'une description objective et correcte de la grande majorité des passionnés du genre, depuis ses débuts jusqu'au milieu des années 80. » WEINSTEIN (Deena), *op. cit.*, 2000, p.99. Robert Walser donne une description similaire de l'auditeur de heavy metal : WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.3.

[108] WEINSTEIN (Deena), *op. cit*, 2000,. p.45.

[109] Littéralement : « metal léger ». « Lite » est une autre forme graphique de « light ».

[110] Littéralement : « metal rapide/poubelle ».

[111] *Ibid*., p.43-44.

s'exposer à l'obsolescence, devient alors le tronc d'une arborescence qui étend ses branches dans toutes les directions.

Certains groupes poussent ainsi le radicalisme sonore encore plus loin. Le black metal développe l'agressivité, tant dans sa musique, ses voix chantées gutturales, que dans ses textes[112]. Le power metal américain, pour sa part, alourdit encore le son du metal et la puissance qui s'en dégage[113]. Le metal progressif s'incarne dans une approche privilégiant la diversité : parfois puissant, parfois doux, il n'hésite pas à s'approprier les sonorités du monde de la musique classique, comme ses méthodes de composition et sa théorie[114].

En quelques années, le heavy metal est devenu un univers qui n'a eu de cesse de s'approprier d'autres genres, pour devenir metal. A défaut de se figer définitivement dans ses formes, il a phagocyté une large part du monde de l'art musical, en y apposant son empreinte. Peu de formes musicales échappent à une réappropriation metal. Il existe ainsi du metal symphonique, du techno-electro industrial metal, du folk metal, du rap metal, ou encore du christian metal (du metal chrétien), pour écourter une liste qui ne compterait pas loin de 90 entrées différentes[115].

Il est souvent fait référence à la fragmentation du metal à partir des années 90. Celle-ci est consécutive à un premier stade de démocratisation, une démocratisation qui autorise dès lors son appropriation. En effet, l'accord tacite donné par la société, en laissant le metal se diffuser parmi ses acteurs, lui permet d'être repris par d'autres. De façon conjointe, la multiplication des étiquettes au sein du metal favorise sa popularisation : chacune est un pied passé dans la porte du genre approprié. Un auditeur de musique folk sera plus enclin à pénétrer le monde du metal, s'il peut l'approcher par des sentiers balisés par sa propre connaissance et ses propres usages de la musique folk.

Que le « lite metal » et le « speed/thrash metal » soient ou non des constructions de Deena Weinstein plus que des dénominations effectives, elles sont cependant les témoins d'un phénomène. Elles soulignent, en le désignant, qu'à un moment donné de l'histoire du genre, celui-ci a cessé d'exister socialement comme une catégorie uniforme. Il est devenu un point d'articulation, une appellation plus large et moins précise, à laquelle s'associent « lite » et « speed/thrash », pour la compléter.

A partir du moment où il est possible d'envisager plusieurs formes de metal, dont une plus « légère », on change une partie des représentations à son sujet : on rend plus aisé

---

[112] Comme le groupe Mayhem de Norvège, où le genre a trouvé un sol particulièrement fertil.
[113] La formation Pantera, des Etats-Unis, en est l'un des précurseurs.
[114] Dont Dream Theater, des Etats-Unis, est l'un des plus illustres représentants.
[115] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.6.

son appropriation. Le côté symphonique, par exemple, est une brèche dans l'imagerie conventionnelle d'un metal extrême et extrémiste, sans délicatesse. Par cette brèche de nouveaux auditeurs s'insinuent ; par celle-ci, on leur donne le droit de s'insinuer : c'est par exemple le cas des femmes, tant dans le public que sur scène. Fabien Hein l'écrit déjà en 2003 :

> « …il me semble pouvoir affirmer que le metal est un phénomène artistique et culturel engagé dans un processus démocratique et de légitimation. Longtemps rejeté par le monde du rock dont il est pourtant une émanation, il ne doit son développement qu'à ses qualités musicales propres ainsi qu'à l'amour que lui portent des millions de gens à travers le monde, qui sont autant de médiateurs potentiels.[116] »

Si, d'une manière globale, le heavy metal, tout en devenant « metal », semble être entré dans une phase de démocratisation en touchant un public plus large que les adolescents masculins des années 80, cette démocratisation n'a pas la même portée selon le pays. En France, le genre est, à ce jour, un mouvement encore relativement silencieux. L'amateur français doit se rendre au metal plutôt que ce dernier ne vient à lui. Presse écrite, sites web spécialisés, émissions radios à horaires spécifiques, ou diffusions télévisées à heure tardive, aucun n'offre un accès immédiat au genre. On doit souvent le chercher, le trouver, ce qui le rend propice à la formation de communautés qui, bien que réduites, sont énergiques, actives et solidaires.

Si le metal est encore peu visible, des groupes comme Apocalyptica joue à l'Olympia, ou Nightwish au Zénith de Paris. Certaines formations majeures du metal, comme Iron Maiden s'offrent même des salles comme Bercy, ou le Parc des Princes, voire, pour les hard rockeurs d'AC/DC, le stade de France.

[116] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.175.

3. Les échanges entre la musique classique et le metal

Nightwish n'est pas le premier groupe à avoir opéré un bricolage entre le metal et la musique classique. Il s'inscrit dans un processus récurrent dans l'art musical, où la forme cristallisée d'un genre est soudain associée à une autre, pour introduire une rupture qui pourra peut-être, après son usage par les acteurs sociaux, elle aussi se cristalliser. Le rock en est un exemple, qui résulte d'un croisement de la musique Noire américaine avec celle de la jeunesse Blanche du pays. La musique classique s'est elle aussi saisie de multiples formes populaires qui se sont peu à peu trouvées intégrées à son répertoire, à la faveur notamment de mouvements de revendication nationale.

Concernant les échanges entre les mondes metal, rock, hard rock, et musique classique, on constate sans surprise que les acteurs du premier sont plus prompts à s'approprier l'univers du second que l'inverse.

3.1. L'appropriation de la musique classique par le metal

La fin des années 60, qui voit les pays occidentaux traversés par de grands mouvements sociaux de libération, de remise en question de l'ordre établi et des conventions en vigueur, semble propice à l'appropriation de la musique classique par le rock et les précurseurs du metal. Le phénomène est, en effet, en totale contradiction avec les représentations dominantes qui, encore aujourd'hui, séparent les deux mondes. On peut également supposer que « la médiatisation de masse et [le] développement conjoint de l'industrie du disque et du spectacle[117] » du début des années 70, n'ont pas été sans effet sur ce phénomène, comme on le verra avec le groupe Deep Purple.

On peut diviser l'appropriation de la musique classique par le metal en trois périodes distinctes, qui renvoient également à des modalités d'appropriation. La première, qui s'étend de la fin des années 60 au milieu des années 70, met en scène des expériences musicales menées par des groupes rock ou hard rock qui ont, pour certains, fortement influencé le metal. La seconde période débute à partir de la fin des années 70, et insiste sur l'importance des guitaristes virtuoses et de la technologie du synthétiseur dans l'insertion plus franche de la musique classique dans le metal. La troisième période, débutant à partir du milieu des années 90, peut se diviser en deux pôles, entre, d'un côté des groupes

[117] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.151.

produisant des œuvres associant les deux mondes, et, de l'autre des formations majeures du metal reprenant d'anciennes compositions sous une forme orchestrale.

3.1.1. Les expériences de groupes rock et des fondateurs du metal

C'est le groupe anglais phénomène, les Beatles, qui inaugure, en 1967, l'appropriation de la musique classique par le rock, au travers de son esthétique sonore. Fatiguée de son succès, la formation décide d'arrêter les concerts et de se consacrer à la réalisation d'un album ambitieux, au contenu inédit et innovant : *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. Outre faire la part belle à nombre d'innovations techniques dans le monde de la musique, les Beatles emploient un grand orchestre qui intervient sur quelques compositions comme « She's Leaving Home » ou « A Day in the Life ».

La même année, la formation de rock psychédélique Vanilla Fudge reprend diverses chansons à succès « pour leur donner une coloration baroque aussi puissante et solennelle qu'un opéra. Le groupe cherche à imposer une musique qualifiée de "rock symphonique psychédélique".[118] ». En 1968, il sort l'album intitulé *The Beat Goes On*, qui comprend des passages joués au piano ou au clavecin. « Eighteenth Century Variations on a Theme by Mozart : Divertimento No.13 in F Major… » est un morceau où sont associées de multiples reprises d'œuvres de musique folklorique, populaire et classique. Le groupe reprend également la sonate n°14 « Au Clair de Lune » de Beethoven.

Dans la même veine, The Nice, en 1969, donne un concert intitulé « Five Bridges Suite » avec un orchestre symphonique, qui sortira en vinyle l'année suivante. Celui-ci, qui rend hommage aux cinq ponts enjambant le Tyne à Newcastle, est composé de chansons originales et de reprises empruntées à de nombreux répertoires. Des passages jazzy, rock et classique se succèdent au long du premier morceau éponyme, divisé en cinq mouvements. Dans les pistes qui suivent, le groupe reprend la *Suite Karelia op.11* de Jean Sibelius, entamée par l'orchestre qui sera rejoint ensuite par le groupe et ses instruments rock : une batterie, un orgue électrique Hammond et une basse. Il s'approprie aussi le troisième mouvement de la *Symphonie Pathétique* de Tchaïkovski, avec ses seuls instruments rock cette fois. Dans le titre « America » ajouté en bonus pour la réédition de l'album en support CD, on peut entendre des extraits de « America » de la comédie musicale *West Side Story*

[118] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.49.

(sortie en 1957), mêlés à des passages de l'« Allegro Con Fuoco » de la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvořák, le tout joué par le groupe dans sa forme rock.

C'est également en 1969 que Jon Lord, organiste du groupe Deep Purple, achève, à la demande du manager du groupe, la composition d'un projet entamé quelques années plus tôt, afin de leur offrir une bonne publicité. L'album *Concerto for group and orchestra*, sort fin décembre aux Etats-Unis et quelques semaines plus tard en Angleterre. Le concept initial consiste à opérer la fusion entre rock et musique classique. Le groupe y joue avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Londres conduit par Malcolm Arnold. Bien qu'elle alterne et mêle les deux genres, elle est parfois considérée comme un semi-échec :

> « Le moment le plus pénible [du concert] étant de toute évidence l'interprétation du *Concerto pour le groupe et orchestre* écrit par Jon Lord en 1969. Là, c'est carrément la composition qui est faible et l'ennui qui s'installait. C'est pas une bonne idée les gars, cette histoire de mariage rock et classique[119] »

La même année les Who sortent leur opéra rock intitulé *Tommy*, qui recevra un très bon accueil et sera auréolé de succès. Cependant, seuls quelques instruments de l'orchestre sont utilisés, comme un gong, des timbales, des trompettes ou un cor d'harmonie. En 1972, sortira une nouvelle version de l'œuvre, cette fois accompagnée par le London Symphony Orchestra, dirigé par David Measham.

Pink Floyd en 1970, dans son album *Atom Heart Mother*, fait intervenir l'orchestre de session d'Abbey Road ainsi que la chorale John Aldiss. Les compositions psychédéliques empruntent, par l'orchestre et ses cuivres, une sonorité grandiloquente.

En 1975, le groupe Queen sort l'album *One Night At The Opera*. Aucun orchestre n'est présent au sein des compositions, seul le piano de Freddy Mercury peut être rattaché à une esthétique classique. Pourtant, le morceau « Bohemian Rhapsody » est sans doute l'une des toutes premières tentatives reconnues comme réussies dans le mélange entre rock/hard rock et musique classique[120]. L'œuvre peut se décomposer en six temps qui jouent avec différentes formes musicales et différents assemblages de rock et de classique. Le premier s'ouvre sur un chant a cappella bientôt rejoint par un piano et soutenu par des chœurs. Le second poursuit le thème voix/piano, auquel se rajoutent bientôt la basse, la batterie puis la guitare. Le troisième temps est marqué par le solo de guitare saturée, qui ouvre le quatrième temps, de forme opéra. De nombreuses voix s'invectivent et se

---

[119] RABASSE (Manuel), « Deep purple + orchestre philharmonique de Roumanie, Paris (Palais des Congrès), 25/10/2000 », *Hard n' heavy*, n°65, 2000. p.92.
[120] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.49.

répondent, comme autant de personnages sur une scène imaginaire. Alors que le quatrième temps se conclut sur une montée dans les aigus et d'un break de batterie, le cinquième s'ouvre sur un riff de guitare qui fait entrer la composition dans un univers sonore hard rock. Freddy Mercury y chante de façon plus agressive, appuyé par la guitare et sa distorsion toujours présente, ainsi que la batterie qui rythme vigoureusement l'ensemble. Peu à peu, la composition revient à une section plus calme où les guitares et la batterie disparaissent pour ne laisser que la voix et le piano, achevée par une ligne de guitare au son clair. Trente ans après sa sortie, le morceau reste une référence majeure.

Toutefois, les guitaristes, gardiens de l'instrument le plus emblématique du metal, ont été les plus importants acteurs de la venue de la musique classique dans leur monde, en cherchant à repousser les limites de leur jeu, selon des modalités empruntant à la figure du virtuose : « this kind of individual virtuosity is a conceptual model of musical excellence derived from classical music making[121] ».

L'imagerie de la maîtrise technique fait écho à la quête de puissance du metal. Maîtriser, c'est affirmer son pouvoir sur l'instrument, mais aussi sur la foule pendant le concert, qui est suspendue aux notes d'un solo. L'un des premiers guitaristes virtuose est sans doute Jimi Hendrix, tant par son jeu, son talent, que ses extravagances. En effet, la figure du virtuose articule diverses modalités de transgressions : des normes musicales et sociales[122].

C'est cependant Ritchie Blackmore, guitariste de Deep Purple, qui a eu le plus d'impact dans l'appropriation de la musique classique par le rock, le hard rock et le heavy metal. Lui-même virtuose, il a influencé un grand nombre de guitaristes, et a fait usage de nombreuses figures reprises du classique. Très tôt dans ses compositions, il utilise des progressions de notes et d'accords qui s'inspirent fortement de Bach et Vivaldi :

> « the most important musician of the emerging metal/classical fusion was Ritchie Blackmore. As lead guitarist of Deep Purple, Blackmore was one of the most influential guitarist of the late 1960s and early 1970s. Though he was not the first hard rock guitarist to employ classical features, Blackmore greatly affected other players ; for many of them, Blackmore's was the first really impressive, compelling fusion of rock and classical music.[123] »

---

[121] « Cette forme de virtuosité individuelle est un modèle conceptuel de l'excellence musicale, dérivée de la conception de la musique classique » WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.75.
[122] *Ibid*., p.77.
[123] « Le plus important musicien dans l'émergence de la fusion entre metal et classique fut Ritchie Blackmore. Guitariste de Deep Purple, Blackmore a été l'un des plus influents guitaristes de la fin des années soixante, début des années soixante-dix. Bien qu'il n'ait pas été le premier guitariste hard rock à employer le style classique, Blackmore a grandement affecter les autres musiciens ; pour la plupart d'entre eux, Blackmore a été le premier à opérer une vraie, impressionnante et indiscutable fusion entre rock et musique classique » WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.63-64.

Plus que par les expériences mettant en scène des orchestres, c'est surtout par le jeu des guitaristes et leur poursuite d'une maîtrise technique sans précédent, qui passe par la réactivation de pratiques de la musique classique, que celle-ci fait son entrée dans le metal.

3.1.2. Les années 80 : les guitaristes virtuoses et la popularisation des synthétiseurs : une démocratisation de la forme et de l'esthétique classique dans le metal

Les années 80 voient le metal devenir une musique populaire au sens où elle est consommée en masse, sur toute la planète. Son avènement permet l'émergence d'un très grand nombre de groupes, avec, parmi eux, des guitaristes virtuoses. Dans les pas de Ritchie Blackmore, trois guitaristes s'illustrent particulièrement par leur quête de maîtrise technique de l'instrument : Edward Van Halen, Randy Rhoads et Yngwie Malmsteen.

Fils d'un musicien américain pratiquant le saxophone et la clarinette, Eddy Van Halen et son frère apprennent d'abord le piano, ainsi que la théorie musicale jusqu'à ce que le premier s'intéresse à la batterie et le second à la guitare. Rapidement cependant, ils échangent leurs instruments. Dans son jeu, Eddy Van Halen s'inspire du blues, mais aussi de Bach et de Debussy. En 1978, sur l'album *Van Halen*, le morceau « Eruption » fait la démonstration de ses talents. Il y pousse la technique du *tapping* – qui consiste à jouer les notes en tapant avec les doigts de la main gauche, rejoints par un doigt de la main droite – à un niveau jamais atteint alors, l'ensemble donnant un effet fluide tout en délivrant les notes à une vitesse prodigieuse[124].

Randy Rhoads, né aux Etats-Unis, a lui aussi des parents musiciens. Professeur de guitare à plein temps, activité grâce à laquelle il développe son propre jeu tout en pratiquant de manière intensive, il s'inspire d'Alice Cooper, de Ritchie Blackmore et d'Eddy Van Halen, mais aussi de Vivaldi et de Pachelbel. Rhoads étudie de manière scrupuleuse la théorie musicale, posant, dans le sillage direct de Van Halen, les bases d'une pratique ascétique et professionnelle de la guitare metal :

> « Rhoads's interest in music theory was symptomatic of the increasing classical influence on heavy metal, but his success also helped promote classical study among metal guitarist.[…] Classically influenced players such as Van Halen and Rhoads helped precipitate a shift among guitar players

[124] *Ibid*., p.70.

towards a new kind of professionalism, with theory, analysis, pedagogy, and technical rigor acquiring new importance.[125] »

Il a notamment joué avec le groupe Ozzy Osbourne, le chanteur de Black Sabbath. Au sein des parties de guitare du morceau « Suicide Solution », sorti en 1981, qu'il approfondit pour le concert, il prend modèle, entre autres, sur la cadence[126] de la première partie du *Concerto Brandebourgeois n°5* de Jean Sébastien Bach, ainsi que sur la toccata[127]. Tous deux sont des mouvements qui permettent à un interprète de faire valoir sa virtuosité.

Enfin, le suédois Yngwie Malmsteen, est exposé très tôt au classique, par sa mère qui souhaite qu'il devienne musicien. Plusieurs instruments, dont la guitare, passent entre ses mains sans provoquer guère mieux qu'un dégoût de la musique. Il a 7 ans en 1970, lorsqu'il assiste à une performance télévisée de Jimi Hendrix qui lui fait changer d'avis. C'est également au travers d'une autre émission de télévision qu'à l'âge de 13 ans, il découvre la performance d'un violoniste interprétant Paganini. C'est un nouveau choc, il décide de jouer de la guitare de la même manière, à la fois nette, rapide et dramatique. Son objectif est de tendre vers une forme de musique absolue. Son premier album, sorti en 1984, *Yngwie J. Malmsteen's Rising Force*, ne comprend que deux chansons chantées sur huit. Malmsteen adapte la musique classique à la guitare électrique, en s'inspirant de Bach, Paganini, Vivaldi et Beethoven. En 1998, il sort un concerto pour guitare électrique accompagné de l'orchestre Philharmonique de Prague, *Concerto Suite For Electric Guitar & Orchestra In Eb Minor, Opus I - Millenium*, « qui le positionne selon les critiques du genre, sur un pied d'égalité avec Mozart, Bach, Vivaldi ou Paganini[128] ».

Malmsteen est un cas intéressant car, outre participer à l'importation de la virtuosité et de la rigueur du jeu classique dans le metal, il s'est également approprié leur élitisme, en insistant sur son génie propre et la nécessaire poursuite de la complexification et de la sophistication en musique[129]. Il finit ainsi par se détacher du genre metal, avant de le

---

[125] "L'intérêt de Rhoads pour la théorie musicale était symptomatique de la croissance de l'influence classique sur le heavy metal, mais son succès a aussi aider à promouvoir les études classiques parmi les guitaristes metal. […] Des joueurs influencés par le classique comme Van Halen et Rhoads ont aidé à précipiter l'évolution des guitaristes vers un professionnalisme nouveau, qui donna une importance nouvelle à la théorie, l'analyse, la pédagogie et la rigueur technique. » WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.84.

[126] « Cadence » peut avoir diverses définitions. Ici on entend par « cadence » : « un intermède [dans un concerto de soliste] pendant lequel l'orchestre d'accompagnement s'interrompt pour laisser au soliste le temps de montrer son savoir » VIGNAL (Marc) (éd.), Cadence, *op. cit.*, 2005, p.198.

[127] Le terme toccata « définit des compositions, jouées isolément ou au début d'un office ou d'un concert , et destinées à faire valoir le toucher d'un interprète. Ce sont des pièces de virtuosité ». *Ibid*., p.1404.

[128] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.59.

[129] WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.98-99.

rejeter symboliquement, car sa forme actuelle est trop simple à son goût. Toutefois, il continue de faire usage de son esthétique par un son de guitare saturée[130].

Alors que la théorie de la musique classique intègre le milieu metal par ses musiciens icônes – les guitaristes – sa sonorité va s'y introduire par l'usage de la technologie du synthétiseur, qui va supplanter l'orgue électrique. Apparu vers 1963, le synthétiseur, aussi appelé clavier, ou *keyboards* en anglais, permet de simuler un large panel d'instruments existants, avec plus ou moins de fidélité.

D'abord coûteux et difficile à programmer, il gagne peu à peu en sonorité et en simplicité. A partir des années 70, sa production semi-industrielle tend à faire baisser les prix et, en 1983, sort le premier synthétiseur entièrement numérique, produit par la firme Yamaha. Son coût d'achat diminue, ainsi que sa taille et le nombre de manipulations à faire : il suffit généralement de taper un numéro pour obtenir la sonorité désirée. Le numérique permet également d'offrir un son stable, contrairement à celui de l'analogique, sur lequel la chaleur où l'humidité pouvaient jouer un rôle.

De nombreuses formations de metal ont accueilli en leur sein des claviéristes dont la virtuosité n'a rien à envier à celle des guitaristes, mais sans être aussi populaires. Le phénomène est sans doute dû à divers facteurs, dont le plus important est très certainement la place centrale accordée à la guitare électrique dans la forme cristallisée du metal. Le guitariste lui-même est un personnage qui est souvent en mouvement sur scène, la traversant d'un bout à l'autre, ce que le claviériste ne fait que très rarement, son instrument, volumineux et immobile, occupant un point précis de l'espace scénique[131]. La venue récente des guitaristes virtuoses est sans doute un autre facteur à prendre en compte. En effet, le phénomène est relativement nouveau, tout comme l'apparition de la guitare électrique. Celui-ci s'est accompagné du développement de techniques inédites, portant le jeu musical au niveau de ceux des violonistes, avec un nombre non négligeable de ses représentants eux-mêmes issus du monde du metal. D'une certaine façon, le genre a enfanté ses héros, ce qui n'est pas le cas des claviéristes. Ces derniers posent leurs pas dans les larges empreintes de Bach, Mozart, ou Liszt pour ne citer qu'eux. Enfin, la plupart des claviéristes reçoivent généralement une formation classique de piano, puis s'en servent

[130] On peut noter que *The Seventh Sign* (1994), d'Yngwie Malmsteen est cité par Emppu Vuorinen, le guitariste de Nightwish, parmi ses albums préférés : Anonyme, The Band – Members Learn more about Emppu, *Nightwish.com* [en ligne]. Date de mise ne ligne inconnue. Disponible sur : http://www.nightwish.com/en/band/members/facts?id=4 [consulté le 05/05/2011]

[131] On peut cependant relever quelques exceptions, comme le claviériste du groupe Sonata Arctica, Henrik Klingenberg. Celui-ci utilise un clavier de type « keytar », contraction de « keyboards » et « guitar », qui est un clavier qui se tient à la manière d'une guitare, offrant ainsi une liberté de déplacement égale à celle des guitaristes.

pour leur jeu au sein du monde du metal. A l'inverse, les guitaristes ont lorgné vers la musique classique afin de développer leur technique et leur virtuosité.

Il est tout de même possible d'évoquer quelques grands claviéristes pratiquant ou ayant pratiqué au sein des mondes du rock et/ou du metal, tel Jon Lord, le claviériste de Deep Purple, ou Richard Wright avec Pink Floyd.

Le manque d'exposition des claviéristes dans le monde du metal en complique fortement l'étude, qui semble encore à faire afin de déterminer précisément comment l'esthétique sonore de la musique classique l'a intégré par leur office. On remarque toutefois que le nom de l'anglais Don Airey revient fréquemment[132]. Né en 1948, ce dernier, encouragé par son père, étudie la musique classique en jouant Mozart ou Beethoven, tout en jetant son dévolu sur le jazz. Adolescent, il étudie la musique à l'Université de Nottingham, puis à l'Université de Manchester, avec le virtuose polonais Ricard Bakst. En 1978, Don Airey joue avec l'un des groupes fondateurs du metal, Black Sabbath, en tant que musicien de session, et intègre le groupe de Ritchie Blackmore, Rainbow. Il participe notamment à la reprise de la 9e Symphonie de Beethoven, « Difficult to Cure [Beethoven's Ninth] ». Tout en poursuivant une carrière en solo, il joue avec un grand nombre d'autres formations metal comme Bruce Dickinson, Judas Priest, ou Gary Moore.

Un autre claviériste, plus contemporain, retient également l'attention. Il s'agit du suédois Jens Johansson[133]. Lui aussi a à son actif un nombre important de collaborations avec des groupes metal. Fils d'un pianiste de Jazz, ses influences musicales prennent racines dans la musique classique et le metal. Il site comme référence aussi bien le claviériste Don Airey, et les groupes Deep Purple, Iron Maiden ou Rainbow, que Bach, Bartók, Prokofiev, Schnittke et Stravinsky. Virtuose, il développe ses qualités d'improvisation, tout comme les expérimentations dans le monde musical. En 1983, il intègre la formation d'Yngwie Malmsteen. Il joue également avec le groupe de metal Dio entre 1989 et 1990. En 1995, il rejoint le groupe finlandais de melodic heavy speed : Stratovarius, avec qui il pratique encore aujourd'hui et qui est l'une des références du groupe Nightwish.

Les années 80 se présentent comme un tournant dans le heavy metal qui donnera bientôt naissance au metal symphonique. Les guitaristes posent une première pierre à l'édifice, en s'appropriant la virtuosité et la théorie classique. Le synthétiseur se fait plus

[132] Voir la biographie de ce dernier sur son site personnel : http://www.donairey.com/
[133] Voir son site personnel : http://www.panix.com/~jens/

accessible, on entend de plus en plus à la radio ses sonorités artificielles, accompagnant des chansons de genres divers et variés.

Une grande partie des musiciens de metal symphonique ont grandi avec ces sonorités, pendant leur enfance et/ou leur adolescence. Au détour de la moitié des années 90, le synthétiseur est un instrument répandu et abordable. Il permet de jouer d'un grand orchestre à l'aide d'une même interface, voire, comme s'il s'agissait d'un seul instrument, sans avoir à sortir de sa chambre. Il est ainsi possible d'aborder la musique classique par son esthétique sonore, à l'aide d'un instrument simple, commercialisé dans les grandes surfaces, et semblant à la portée de tous.

3.1.3. Quelques groupes de la scène actuelle mêlant musique metal et musique classique

Dans le paysage musical actuel, d'autres formations que Nightwish associent la musique classique au metal, certaines affiliées au sous-genre du metal symphonique, mais également à d'autres formes. Il existe ainsi plusieurs modalités de metal s'appropriant la musique classique, qui sont distinguées les unes des autres selon le style de metal joué, et la composante reprise depuis le monde classique.

Le panel qui suit est construit selon une perspective essentiellement historique : il s'agit de suivre, dans le temps, l'apparition des différents sous-genres s'associant à une dimension classique.

L'approche du guitariste Yngwie Malmsteen, que j'ai déjà évoqué, est qualifiée de metal néo-classique. Celui-ci consiste à s'approprier les structures et théories de la musique classique en les exécutant avec une esthétique sonore metal, et parfois classique par l'usage d'orchestres ou de claviers.

Dream Theater fait paraître, en 1992, son album *Images And Words*, une œuvre référence pour certain des membres de Nightwish. Le groupe américain évolue dans le metal progressif, dont ils sont encore aujourd'hui les représentants les plus célèbres. Le genre est ambitieux. Il s'approprie le classique ou le jazz, au travers de morceaux complexes, élaborés, souvent assez longs et qui sortent des cadres usuels alternant couplet/refrain. Les guitares électriques se mêlent au piano, aux trompettes, aux guitares acoustiques, voire à un orchestre, comme sur une partie de leur album live : *Score* (2006). Le chant, masculin, à la fois clair et aigu, travaille les nuances et s'attache à faire passer une multitude d'émotions. Celles-ci, et l'élaboration d'atmosphères, sont des

caractéristiques essentielles dans la définition du genre, au service desquelles se soumet la virtuosité. Outre être des techniciens de haut vol – Mike Portnoy le batteur et John Petrucci le guitariste, sont parmi les plus experts de la scène metal – les musiciens de Dream Theater possèdent également une formation classique des plus complètes. En effet, les trois membres fondateurs du groupe sont issus de l'école de musique de Berkeley, à Boston.

Les suédois de Therion sont parmi les tous premiers à poser les bases formelles du metal symphonique. D'abord groupe de death metal, il opère, en 1993 avec l'album *Symphony Masses : Ho Drakon Ho Megas*, un virage stylistique en ajoutant des instrumentations classiques et des chœurs joués au clavier, à ses voix gutturales et ses riffs metal, s'inspirant de Wagner[134], Strauss, ainsi que Pink Floyd, Iron Maiden ou Accept. Par la suite, ses œuvres s'agrémenteront de plusieurs interprètes maîtrisant le chant lyrique, jouant de la flûte ou du piano. Bien que particulièrement célèbre dans le milieu du metal symphonique, le groupe n'a pas la même reconnaissance publique que Nightwish.

L'année 1996 voit la naissance de deux formations qui deviendront rapidement majeures : Nightwish de Finlande, et Within Temptation de Hollande. Chacune repose sur un chant féminin, l'usage de chœurs, ainsi que de claviers. Si Nightwish s'inscrit plutôt dans une mouvance power metal européen[135], accompagné d'un chant de type opéra, Within Temptation est plus gothique, avec un usage plus appuyé des voix gutturales, tout du moins sur ses premiers opus. A partir de son troisième album, *The Silent Force* (2004), la formation s'associe à un orchestre pour enrichir son panorama sonore.

Après quatre ans d'existence, le groupe italien Rhapsody[136] sort, en 1997, son album *Legendary Tales*. Ses musiciens pratiquent un symphonic metal véloce, dans un style très ornementé, interprété par un chanteur à la voix metal typique : aiguë et puissante. Les accents symphoniques sont présents dès la première heure : les claviers simulent l'orchestre non comme un bloc, mais en arrangeant les diverses familles d'instruments. Cuivres, bois et cordes se voient confier des arrangements et des lignes mélodiques propres. Inspiré par Bach, Chopin, Dvořák, Orff, Paganini ou encore Vivaldi, leurs influences classiques sont omniprésentes. Plusieurs musiciens du groupe ont d'ailleurs reçu de solides formations classiques. Rhapsody proclame également faire du « Hollywood

---

[134] Pour plus de précisions sur les rapports entre Wagner et Therion, on peut se reporter à la dissertation de fin de baccalauréat de Méi-Ra St-Laurent : ST-LAURENT (Méi-Ra), *Les rapports entre la musique classique et la musique metal : comparaison analytique entre Therion et Wagner*. Dissertation de fin de baccalauréat : musicologie : Université Laval, Faculté de musique, Mai 2010, 63 p.

[135] Le genre se définit surtout par son univers épique, baignant dans l'*heroic fantasy*, qui privilégie la vitesse et les mélodies, ainsi que les voix masculines aiguës.

[136] Rebaptisé Rhapsody Of Fire en 2006.

metal », en référence à l'aspect filmographique de ses chansons, et de son admiration pour le cinéma américain. En 2004, celui-ci sort son album *Symphony Of Enchanted Lands II – The Dark Secret*, enregistré avec le « Bohuslav Martinu Philharmonic Orchestra » de République Tchèque, et l'acteur Christopher Lee à la narration. Son guitariste virtuose, Luca Turilli, conduit parallèlement les groupes de metal Luca Turilli, ainsi que Luca Turilli's Dreamquest, d'inspiration électro, où il joue du clavier.

En 1997, le groupe norvégien Dimmu Borgir, qui évolue dans le black metal[137], prend une orientation plus symphonique pour poser les premières pierres du black metal symphonique. Dès 2001, avec *Puritanical Euphoric Misanthropia*, la formation s'octroie les services d'un orchestre symphonique pour appuyer ses compositions.

En 2001, le leader du groupe Edguy, Tobia's Sammet, fonde Tobia's Sammet Avantasia et sort le premier volume de *The Metal Opera*, son opéra metal qui accueille de nombreux interprètes du monde du metal pour tenir vocalement les différents personnages de son œuvre. Des musiciens de plusieurs groupes sont également conviés au projet.

Depuis la moitié des années 90, la liste des groupes mêlant musique metal et musique classique s'est considérablement allongée. J'ai cependant essayé de retenir des formations pratiquant des bricolages distincts, empruntant au metal traditionnel, au black metal ou au power metal.

Enfin, on aura relevé avec intérêt qu'après quelques années de carrière, la plupart des formations citées mettent un point d'honneur à s'associer avec un orchestre. L'une des explications que l'on peut donner à ce phénomène est d'ordre esthétique : un orchestre symphonique sonne d'une façon plus naturelle, plus vivante que sa reproduction électronique. C'est sans doute un retour au modèle original de la copie synthétique, à quelque chose de plus vrai, que l'on pourrait qualifier de plus « noble ».

C'est ici qu'une deuxième explication trouve pied. L'usage d'un orchestre pour un concert ou l'enregistrement d'un album souligne que le groupe qui l'emploie a atteint une certaine légitimité sociale et musicale, notamment manifestées par la possession d'un capital économique. Celui-ci lui octroie un espace de liberté supplémentaire dans le monde musical, et permet aux artistes de choisir la source de leur esthétique sonore classique, synthétique ou réelle.

[137] Le « metal noir » est, à l'instar du death metal, l'un des genres les plus extrêmes du metal. Son imagerie occulte et macabre, s'accompagne d'un chant guttural aigu, ainsi que d'une rythmique particulièrement rapide.

3.1.4. Les expériences symphoniques de groupes metal majeurs

A l'aube des années 2000, certains groupes de metal devenus des références tentent l'expérience de rejouer leurs « classiques » avec un orchestre, généralement pour un nombre de représentations en concert limitées. On relève trois exemples particulièrement pertinents : les groupes Metallica, Scorpions et Kiss. Détail intéressant, chacun d'eux étaient des formations metal typique : un ou deux guitaristes, un bassiste, un batteur et un, voire deux chanteurs. L'absence de claviériste semble indiquer que le développement d'une esthétique sonore classique n'était aucunement dans leurs projets.

En 1999, Metallica, qui interprète du thrash/speed metal, s'associe au chef d'orchestre Michael Kamen pour deux concerts, réarrangeant les morceaux du groupe pour le San Fransisco Symphony Orchestra, qui donneront naissance au double album *S&M*. Composant pour la télévision, ainsi que des musiques de film, Michael Kamen est un habitué des collaborations entre genres. Celui-ci a participé à l'album *The Wall* de Pink Floyd, collaboré avec Queen sur la bande originale du film *Highlander*, ainsi qu'avec Eric Clapton pour une série télé. La grande majorité des morceaux sont des œuvres parmi les plus connues de Metallica, comme « Master of Puppet », « Nothing Else Matters », « One » ou « Enter Sandman ». Avant le concert, le groupe est à la fois inquiet de la réaction de son public, et ravi de collaborer avec des musiciens talentueux. Leur guitariste, Kirk Hammett, particulièrement impressionné, demande presque timidement à pouvoir jouer un moment au milieu des cordes. Le concert remporte l'adhésion d'un public conquit, qui ne cessera d'être debout dans une salle avec siège. Les arrangements de Kamen, complexes, semblent cependant s'ajouter à la musique du groupe, qui a gardé la majeure partie de sa partition d'origine, plutôt qu'offrir un ensemble cohérent et équilibré.

En 2000, les Allemands de Scorpions, groupe de hard rock/metal, conduit une démarche similaire avec l'orchestre philharmonique de Berlin, publié sur l'album *Moment of Glory*[138]. Là aussi, il s'agit de reprendre un grand nombre de ses classiques, comme « Hurricane », « Wind Of change » ou « Still Loving You ». D'une durée inférieure à celui de Metallica, le concert accueille de nombreux invités, dont le chanteur Zucchero, ainsi qu'une chorale d'enfant. Si « Hurricane 2000 » décuple la puissance du morceau de hard rock qu'il était à l'origine, plus de la moitié du concert est dans un registre plus rock, faisant la part belle aux slows. Depuis ses tous débuts, en 1972, le style du groupe s'est

[138] D'après le livret de celui-ci, la collaboration avec l'orchestre philharmonique de Berlin était envisagée par le groupe depuis 5 ans : MEINE (Klaus), Good morning, ladies and gentlemen…, *Scorpions Berliner Philharmoniker Moment of Glory*, composée par Scorpions [livret], EMI Classics, 2000.

assagi. Néanmoins, les arrangements de Christian Kolonovits – qui collabore à des projets varié dans la pop, le rock, mais également pour le monde du cinéma, prennent en compte l'ensemble des instrumentistes, groupe y compris, d'une façon qui paraît dynamiser et renouveler l'ensemble.

Enfin, c'est en 2003 que les musiciens maquillés de Kiss enregistrent *Kiss Symphony* avec le Melbourne Symphony Orchestra, ainsi qu'une version plus réduite de ce dernier, le Melbourne Symphony Ensemble. Aux musiciens se joint également une chorale d'enfants. De la même manière que les autres formations, le groupe reprend ses plus grands tubes comme « I Was Made for Lovin'You ». Kiss est un groupe de hard rock/glam metal qui a un goût prononcé pour la provocation – le guitariste chanteur a le haut de la poitrine à l'air alors que le bassiste vomit du faux sang sur scène quand il ne tire pas la langue. A l'intérieur de la jaquette du DVD on peut lire :

> « Somebody had this crazy idea to put a world renowned symphony orchestra on stage with the most outrageous rock band in the world… who thought that an insane idea like this would ever work? Your presence is requested.[139] ».

Arrangé par David Campbell, qui conduit également l'orchestre, le concert se déroule en trois actes. Le premier est seulement interprété par le groupe dans sa composition rock. Le second présente l'ensemble orchestral accompagné des musiciens qui ont troqués leurs instruments électriques pour des guitares folks et une basse acoustique. Enfin, le troisième acte voit la réunion du groupe à nouveau électrifié avec l'orchestre cette fois au complet. Campbell est un habitué des collaborations musicales avec des formations de tout bord, rock, metal, comme pop et a également travaillé sur des musiques film.

Ces expériences ont été tentées par des groupes établis depuis longtemps dans le rock ou le metal, où leur notoriété n'est plus à faire. Elles ont aussi eu lieu à une époque où l'hybridation du metal avec d'autres sous-genres avait débuté depuis quelques années déjà, et commençait à se populariser.

Comme je l'ai déjà souligné, ce genre d'expérience est une forme de reconnaissance du statut des musiciens metal. On doit cependant noter que les orchestres, ainsi que les personnes qui se sont chargées des arrangements, évoluent depuis plusieurs

[139] « Quelqu'un a eu cette idée folle de mettre sur scène un orchestre symphonique mondialement connu avec le groupe de rock le plus scandaleux du monde… qui a cru qu'une idée aussi dingue avait une chance de marcher ? Soyez-là sans faute. »

années dans un milieu en porte-à-faux entre l'univers populaire et l'univers classique. S'il est maintenant permis à un orchestre de jouer avec un groupe de metal, leur conducteur ou arrangeur sont souvent des chefs atypiques.

3.2. L'appropriation de la musique metal par la musique classique

Le phénomène d'appropriation du metal par le classique est, pour sa part, bien plus rare. Quelques musiciens se sont toutefois aventurés dans les mondes du rock ou du metal. Les membres fondateurs du groupe Dream Theater, qui tous sortent d'une prestigieuse école de musique, en sont un exemple. Toutefois, l'incursion de musiciens, déclarés ou reconnus comme appartenant au monde de la musique classique, dans le monde du metal, est encore plus exceptionnelle. Je ne présenterai qu'un artiste renvoyant à ce modèle, illustration, qui plus est, imparfaite, dans la mesure où celui-ci s'approprie plus exactement le monde du rock.

Ce dernier, ainsi que l'exemple qui va suivre, ont pour particularité d'intégrer ou de s'approprier le monde du metal ou du rock accompagnés non seulement de leurs bagages classiques, mais aussi de leurs instruments.

3.2.1. Apocalyptica

Apocalyptica est un groupe de metal qui, comme Nightwish, vient de Finlande. Celui-ci s'est notamment fait connaître, en 1996, par ses reprises de chansons de Metallica, sur l'album *Plays Metallica By Four Cellos*. Le plus marquant au sujet de cette formation de metal est qu'elle est alors uniquement composée de quatre violoncellistes.

Ces derniers sont étudiants à la Sibelius Academy de Helsinki, lorsqu'ils décident de rejoindre un groupe d'instrumentistes jouant différents styles de musique. Amateurs de metal, ils décident de passer à quelque chose de plus « dur ». Eicca Toppinen arrange alors plusieurs chansons de grandes formations metal comme Metallica ou Slayer. Les morceaux deviennent alors entièrement instrumentaux, assez fidèles aux originaux, où les différents violoncellistes se partagent les lignes de guitares rythmique et soliste, ainsi que celles de chant. Ceux-ci parviennent à rendre, par leur jeu agressif sur les basses, le son grossier d'une guitare avec distorsion, sans pour autant électrifier leurs instruments. Les lignes de

chant, pour leur part, évoquent clairement l'univers classique, car elles conservent la sonorité fluide, nette et frottée des violoncelles.

Le groupe devient célèbre en faisant la première partie de Metallica lors de son passage en Finlande. Au fur et à mesure du développement de sa carrière, la formation tend davantage vers une sonorité plus fidèle au metal. Les violoncelles sont finalement électrifiés, leur son est distordu, alors qu'un batteur rejoint leurs rangs et que de multiples chanteurs invités interprètent les différents titres des albums. Si ce n'est l'instrument particulier avec lequel ils « imitent » la guitare électrique, le groupe pourrait passer pour une formation de metal assez traditionnelle. Cependant, des incartades solistes, comme des morceaux plus lents, font revenir la sonorité acoustique du violoncelle au premier plan sonore.

L'identité classique d'Apocalyptica est d'abord dessinée par les instruments dont ses musiciens se servent, et notamment leur aspect. En effet, traitant de plus en plus le son de leurs violoncelles à la manière d'une guitare saturée, il faut soit connaître le groupe, soit le voir pour déterminer ses origines.

3.2.2. Nigel Kennedy

Nigel Kennedy est un violoniste britannique née en 1956. Elève du violoniste Yehudi Menuhin, il s'est surtout fait connaître par son interprétation des *Quatre Saisons* de Vivaldi, sortie en 1989, qui deviendra l'album de musique classique le plus vendu. S'il est sans nul doute un grand interprète, c'est aussi un personnage. Les cheveux dressés sur la tête, il lui arrive de jouer ses morceaux en sautant sur place pour appuyer le temps fort des rythmes. Son apparence et son attitude, que l'on a peu l'habitude de voir chez un soliste entouré d'un orchestre, font écho à ceux des musiciens du monde du rock. Son look évolue d'ailleurs dans cette direction : chemise à moitié rentrée dans le pantalon, parfois mal rasé, et veste qui semble déchirée.

Mais c'est dans ses démarches musicales qu'il affirme son goût pour la musique populaire et rock. En 1999, sort l'album *The Kennedy Experience*, où il reprend des compositions de Jimmy Hendrix, en étant accompagné d'un ensemble de sept musiciens classiques. La même année, il participe à l'enregistrement de l'album *Riders On The Storm – The Doors Concerto* avec l'orchestre symphonique de Prague, avec qui il joue des

chansons des Doors arrangées pour le violon. En 2000, il se joint aux Who sur une de leurs chansons et depuis 2005, il se consacre à mi-temps à un projet de musique Jazz.

L'incursion de Nigel Kennedy dans l'univers de la musique populaire, et plus précisément rock, se fait par l'appropriation d'œuvres du répertoire de ce dernier, par son adoption d'un comportement et d'un look de certain de ses musiciens, qui détonne dans l'univers classique. A l'inverse du groupe Apocalyptica, il conserve la sonorité de son instrument, qui fait une partie du lien avec ce dernier. Une partie seulement, car le violon est aussi fréquemment utilisé dans la musique folklorique ou populaire. Néanmoins, son image médiatique est celle d'un interprète virtuose de musique classique. Celle-ci est clairement posée et relativement stable, ce qui lui permet d'être associé à ce monde, tout en pratiquant un genre populaire.

4. Le metal symphonique… de Nightwish

En évoquant les différents échanges entre la musique classique et le metal, je suis passé rapidement sur le metal symphonique, sans en définir plus en avant les formes et ses usages. De même, c'est une étiquette plus ou moins exacte pour définir la musique que produit Nightwish.

En effet, selon la taille de l'objectif dont l'on se sert pour déterminer le genre d'un groupe, il est aisé d'obtenir des données variées. Divers acteurs du monde de l'art musical ont classifié la musique de Nightwish, en suivant des logiques diverses, s'appliquant à une chanson, un album, ou une carrière. Ainsi, elle a été définie comme étant :

–du « true metal[140] » (1999, album *Oceanborn*), du « heavy mélodique[141] » (2000, album *Wishmaster*), du « heavy lyrique[142] » (2000, album *Wishmaster*), du « metal symphonique[143] » (2004, album *Once*), par la presse spécialisée,

–du « heavy sympho excellent[144] » (2004, album *Once*), du « gothic heavy sympho[145] » (2007, album *Dark Passion Play*), par les disquaires ou revendeurs par correspondance,

–du « metal orchestral[146] » (2007, album *Dark Passion Play*), par les publicitaires,

–« du heavy basique[147] » (2000, « She Is My Sin »), « grandiloquent[e] et sombre[148] » (2000, « The Kinslayer »), « long[ue] et épique[149] » (2000, « Fantasmic »),

---

[140] Le morceau bonus « Nighquest » de la réédition du second album *Oceanborn* est présent sur une compilation de morceaux (un sampler) intitulée : True Metal #2. La compilation était vendue avec un hors-série du magazine Hard Rock : *Hard Rock*, *True Metal*, 1999, Hors-Série n°13, 50 p.

[141] L'album *Wishmaster* est résumé sous ces termes dans la chronique explicative du morceau éponyme, présent sur le sampler accompagnant le magazine Hard Rock : NOGERA-VERA (Nathalie), Tout, tout, tout, vous saurez tout sur le CiDi, *Hard Rock*, 2000, n°58, p.5.

[142] Chronique de l'album *Wishmaster* : RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, Wishmaster, *Hard Rock*, 2000, n°58, p.74. On notera avec intérêt que « heavy lyrique » et « heavy mélodique » sont deux entrées que l'on retrouve dans le même numéro du magazine Hard Rock.

[143] Chronique de l'album *Once* : DYDER, Nightwish, Once, *Rock Hard*, 2004, n°34, p.90.

[144] Publicité de Adipocere, label et vendeur par correspondance, listant un grand nombre d'albums et de groupes de son catalogue, dont *Once* de Nightwish, notamment paru dans : *Metallian*, 2004, Hors-Série n°2 Spécial Nightwish. p.29.

[145] Publicité de Holy Records listant des albums de différents groupes, dont *Dark Passion Play* de Nightwish, notamment paru dans : *Hard'n Heavy*, 2007, n°135, p.91.

[146] Publicité de la maison de disque Nuclear Blast pour la sortie de l'album *Dark Passion Play*, notamment paru dans : *Ibid.*, p.13.

[147] RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, Wishmaster, *op. cit.*, 2000, n°58, p.27.

[148] *Ibid.*, p.27.

[149] *Ibid.*, p.27.

« gothic metal[150] » (*Angels Fall First*, 2000), de la « musique paysagiste[151] » (2007), par Tuomas Holopainen (auteur, compositeur et claviériste de Nightwish),

–du « metal symphonique[152] » (2008), du « heavy metal mélodique à voix féminine[153] » (2004, album *Wishmaster*), du « Melodic Heavy Metal with a female voice[154] » (2008) par les amateurs ou les équipes des fan-clubs et forums de Nightwish,

–du « symphonic power metal[155] » (2009), du « métal symphonique[156] » (2009) par wikipedia,

–de la musique faite par : « un groupe sirupeux, niais, pompeux[157] » (2008) par un « non-amateur »[158],

–du « gothic symphonic metal[159] » (2004, albums *Oceanborn* et *Century Child*), par les sciences sociales.

En se reportant aux références que j'indique en note de bas de page, on relèvera avec intérêt le foisonnement des étiquettes données à Nightwish au sein d'un seul et même numéro de presse spécialisée sur le metal. Le flou relatif quant au genre de musique que produit Nightwish n'en est que plus conséquent et pertinent. Cependant, on remarque une certaine stabilité, non dans la répétition exacte de termes, mais dans les univers de sens qui sont évoqués par la plupart d'entre eux.

« Metal » ou « heavy » sont les plus stables et sont pratiquement synonymes. S'il paraît donc clair, pour la plupart des commentateurs, que Nightwish fait du metal, les termes qui lui sont adjoints autorisent plus de variations. *True*, *power*, mélodique, symphonique, *symphonic*, épique, orchestral, *gothic*, basique, grandiloquent, paysagiste, pompeux, etc. sont autant de fluctuations associées au metal. Néanmoins, il est possible de

---

[150] Interview de Tuomas Holopainen disponible sur le DVD : *From Wishes To Eternity – Live* (2001). Dans cette interview Tuomas Holopainen fait référence aux débuts du groupe avec l'album *Angels Fall First*.

[151] SALLE (Rurik), Nightwish, Fruits de la passion, *Hard'n Heavy*, 2007, n°135, p.27.

[152] Selon l'un des amateurs français que j'ai interviewé : France, homme, 40 ans.

[153] Chronique faite *a postriori* de l'album *Wishmaster* : HUYNH (Jérôme), Wishmaster, *Metallian*,, 2004, Hors-Série n°2 Spécial Nightwish, p.8.

[154] MYTHHORN, What kind of music do they play? *Nightwish.com Forum (English Discussion/Frequently asked question (FAQs), Read Before You Post!)* [en ligne]. 01/09/2008. Disponible sur http://www.nightwish.com/forum/index.php?showtopic=38551&st=0&p=2553025&#entry2553025 [consulté le 12/05/2009]

[155] Anonyme, Nightwish, *Wikipedia* [en ligne]. 2009. Disponible sur : http://en.wikipedia.org/wiki/Nightwish [consulté le 16/05/2009]

[156] Anonyme, Nightwish, *Wikipedia* [en ligne]. 2009. Disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Nightwish [consulté le 16/05/2009].

[157] SETH ROTTEN, Nightwish : Power Metal, *ForumFr (forums/cultures/musiques/musique)* [en ligne]. 11/08/2008. Disponible sur http://www.forumfr.com/sujet202614-nightwish-power-metal.html [consulté le 16/05/2009]

[158] On notera qu'il arrive fréquemment que les auditeurs, amateur ou « non-amateur », définissent le genre musical d'un groupe en parlant du groupe même et non de sa musique.

[159] HEIN (Fabien), *op. cit*, 2003, p.52.

faire état d'une certaine cohérence. Il semble que l'on puisse dégager deux cas de figures : la présence de termes faisant référence à des formes de metal sans renvoi net à la musique classique dans leur intitulé – comme le true metal, le power metal, ou le metal basique – et la présence de termes faisant référence à des formes de metal attestant d'une affiliation plus ou moins franche à la musique classique : metal symphonique, metal orchestral, sans doute aussi metal mélodique.

La multiplication de ces étiquettes a plusieurs causes, comme la forme bricolée d'une œuvre, qui, par ses multiples pièces, propose de multiples points d'accroche, mais aussi la forme bricolée d'un genre. Celui-ci, en tant que terme, fait référence à des données hétérogènes d'un monde de l'art musical, dont la musique, mais aussi les textes chantés, ou la présentation de soi des artistes[160]. En outre, le degré de précision dans l'approche d'un objet est aussi important : une chanson ou une série d'albums sont des entités susceptibles de délivrer des informations différentes, qui se recoupent parfois, ou se contredisent. Enfin, on peut également évoquer une logique de différenciation, par exemple dans l'usage de termes peu communs en musique comme « musique paysagiste ». Cet élément permet à l'artiste, à son œuvre et à ses publics de se distinguer, voire d'exister. Afin de se définir comme une entité propre, originale et singulière – la singularité étant une vertu que l'artiste et/ou son œuvre se doivent de posséder afin d'être considéré et reconnu en tant que tel[161] –, les acteurs associent des termes d'une façon nouvelle, ou peu usitée dans le monde de l'art qu'ils arpentent.

4.1. Bricolage d'une dichotomie qui « tient »

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

Ceci explique le double sens du titre associé à cette section. C'est une dichotomie symboliquement très forte, une dichotomie qui tient, car elle semble borner le monde

[160] GOFFMAN (Erving), *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. Paris : Les Editions de Minuit, 1973, 251 p.

[161] « [Les œuvres] sont réputées, dans le discours commun sur l'art, contrevenir aux règles qui gouvernent les autres processus symboliques : elles paraissent […] parfaitement singulières (et donc incomparables) » ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.51.

musical, par des productions, des acteurs et des esthétiques présentés comme opposables et opposés. Mais c'est aussi un bricolage qui tient car, ignorant ou dépassant sciemment ces représentations, des artistes ont néanmoins associé des pièces des deux univers en un objet pour lequel existent des publics. Ce sont ces derniers qui rendent le bricolage effectif, parce que, pour eux, il fonctionne.

Un paradoxe, une impossibilité, paraît ainsi se réaliser : l'« indépassable » dichotomie, qui prend effet dans la société occidentale actuelle, est pourtant dépassée par des objets socialement produits au sein du même espace-temps. En outre, l'antagonisme symbolique entre metal et musique classique revisite un ensemble d'oppositions plus ciblées, qui alimentent la principale.

Le support le plus solide de celle-ci est sans doute à chercher du côté de la légitimité. Certainement suralimenté par les particularités propres au genre metal, le schisme entre la musique classique et la musique populaire se manifeste notamment ici :

> « La musique "classique" peut s'opposer à celle dite "populaire" ou "légère"[162] »
>
> « Les cultures musicales européennes attestent dans leur ensemble une constante interaction entre le religieux et le profane, le classique et le populaire. Mais le fossé s'est progressivement creusé au cours des siècles entre des œuvres savantes, rendues de plus en plus complexes par les ressources de l'écriture musicale, et des expressions populaires, plus ductiles du fait de l'oralité de leur transmission.[163] »

On retrouve ainsi la distinction entre une musique institutionnalisée, possédant une histoire riche et complexe, et une musique récente. La première est construite sur une esthétique sonore acoustique, tout en se perpétuant essentiellement par elle, alors que la seconde est entièrement tributaire de l'amplification. Mais au-delà de la « simple » séparation entre musique classique et musique populaire, l'approche singulière du metal paraît accroître le fossé, par sa recherche de radicalité sonore, mais aussi par sa propension à la provocation et son iconoclasme. Le metal, au sein même du paysage de la musique populaire, est plutôt marginal, c'est l'un des ses extrêmes. Cela a sans doute pour effet, dans les représentations qu'en ont les individus, de l'éloigner encore plus de l'univers classique, d'augmenter le contraste.

Les publics « traditionnels » des deux mondes, en sont sans doute les témoins les plus éloquents. Ils se distinguent tout autant dans leur composition, que dans leurs

---

[162] VIGNAL (Marc), Classicisme, *op. cit.*, 2005, p.290-291.

[163] AUBERT (Laurent), Les cultures musicales dans le monde : traditions et transformations, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, 3. Musiques et Cultures*, NATTIEZ (Jean-Jacques) (éd.). Arles : Actes Sud, 2005, p.86.

comportements en situation de concert. Pendant une performance de musique classique, le public est assis, silencieux et immobile. Il est majoritairement adulte, souvent d'un certain âge[164]. On trouve, au concert metal, essentiellement des adolescents, des jeunes adultes et des adultes, essentiellement masculins. Une large partie d'entre eux est debout, et en mouvement, depuis des hochements de tête rythmés, à des gestes impliquant le corps entier[165]. Ceux-ci peuvent crier ou chanter entre, et pendant, les chansons.

La liste des distinctions entre les deux mondes pourrait encore s'allonger, néanmoins, les traits esquissés illustrent de façon adéquate leurs discordances. En revisitant l'histoire du metal, et de son appropriation de la musique classique, on se rend compte que la dichotomie est résolue par différents procédés, comme l'usage de la théorie classique, ou l'emprunt d'instruments associés à la tradition de cette dernière. Si le metal symphonique peut adopter ponctuellement diverses de ces modalités, on verra qu'il privilégie tout particulièrement l'une d'entre elle.

4.2. Le metal symphonique

Conséquence de la cristallisation du heavy metal et de son renouveau par ses hybridations, le metal symphonique est né au cours des années 90. Le genre peut se définir ainsi comme une association de la musique metal, par ses formes typiques instrumentales notamment, à la musique classique. La description est, cependant, largement incomplète. Les nombreuses modalités d'associations entre les deux mondes sont notamment distinguées les unes des autres par des intitulés différents. Toutefois, ils ne parviennent que difficilement à expliciter clairement les raisons de ces nuances : bien qu'Yngwie Malmsteen reprenne de multiples dimensions du monde de la musique classique, sous les sonorités saturées de sa guitare électrique, il n'appartient pas au monde du metal symphonique, mais à celui du néo-classique. Ce sont les modes et les formes de l'appropriation du classique qui distinguent ces différents sous-genres.

---

[164] Ce que j'ai observé lors de concerts de musique classique en Finlande, ou à l'opéra en France, non sans avoir noté, avec intérêt, la présence de jeunes gens. On peut également se fier aux données chiffrées d'Olivier Donnat, qui renvoient uniquement aux goûts musicaux, et non pas aux concerts : DONNAT (Olivier), *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Paris : La Découverte/ Ministère de la Culture et de la Communication, 2009, p.134.

[165] Antoine Hennion, dans sa comparaison entre le concert rock et classique, souligne la différence de comportement entre le public des deux scènes. Il confronte l'agitation de la première en parlant de violence, à l'immobilisme silencieux de la seconde : HENNION (Antoine), Scène rock, concert classique, *Rock. De l'histoire au mythe*, MIGNON (Patrick), HENNION (Antoine) (éd.). Paris : Anthropos, 1991, p.101-119.

Pourtant, s'appuyant sur les usages en cours dans le monde du metal, Fabien Hein souligne que « le metal d'inspiration symphonique est surtout pratiqué par des musiciens ayant un goût combiné pour le metal, la musique classique, voire l'opéra[166] ». Concernant Nightwish, ce constat est presque en totalité inexact. Aucun de ses membres n'a d'inclination particulière pour les deux univers de façon conjointe, tout du moins pendant les premières années d'existence du groupe. Ainsi, seule la chanteuse Tarja Turunen, issue du monde de la musique classique, a développé un attachement pour le metal au fur et à mesure de sa carrière. Les membres masculins, tout comme Anette Olzon, n'ont jamais fait état d'une attirance pour le monde classique, même s'il est parfois cité en référence.

« Presque […] inexact », car le terme de « musique classique » est polysémique, et renvoie à de multiples traditions et formes musicales que l'on peut regrouper par leur dimension acoustique affirmée, leur forte institutionnalisation et leur haut degré de légitimité sociale. C'est en grande partie par sa variété de sens, et des multiples dimensions auxquelles il fait référence, que sont construites les différenciations entre sous-genres de metal s'appropriant le monde classique. Mais, une fois que l'on remonte le courant à partir de la déclaration du genre, cette polysémie est silencieuse, car plus ou moins associée à une seule étiquette : « musique classique ». De plus, celle-ci est baignée de légitimé, ce qui semble conduire les individus à en faire parfois usage de façon pleine et entière, sans nuance, dans une logique de différenciation et de distinction : ce serait la musique classique, voire de tradition savante, d'aujourd'hui, au sein de laquelle on retrouverait des sons d'aujourd'hui, et pas un « simple » éclat de musique classique. Une autre raison porte sans doute à la confusion des variétés de sens qui habitent le genre. Il s'agit du manque de maîtrise des codes de la musique classique, au profit de représentations incomplètes, de la part d'une partie des amateurs du monde du metal symphonique, qui en font toutefois usage, celui-ci devenant une propriété artificiellement postulée.

Ainsi, la question la plus judicieuse est de savoir de *quelle* musique classique est-on clairement en train de parler, lorsque l'on fait référence au metal symphonique comme étant un genre se l'appropriant ? L'interrogation est d'autant plus pertinente que Philip Tagg explique très nettement que la musique populaire est notamment structurée à partir de la musique savante, parmi d'autres formes musicale[167]. Ancrée dans ses racines les plus profondes, où *n'*est *pas* la musique classique dans l'ensemble de la musique populaire, et *a fortiori* dans le metal ?

---

[166] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.48.
[167] TAGG (Philip), *op. cit.*, 1998, p.16.

4.3. Quelle appropriation de quelle musique classique ?

La réponse à l'interrogation, et la précision qu'elle demande, semblent immédiatement données par l'objet : on parle de metal symphonique, la forme symphonique étant un domaine particulier de la musique classique. Mais ce trait affiné n'est guère, au premier abord, plus limpide. Il faut encore sonder le domaine qu'il recouvre :

> « Une équivoque peut se glisser : que recouvre [l'appellation de *musique symphonique*] ? Pour simplifier, tout ce qui relève de la formation orchestrale susceptible d'extensions vers un effectif pléthorique (la *Symphonie "Des Mille"* d'un Mahler, par exemple) et vers l'effectif plus étroit (l'orchestre à cordes, ou – encore – ce qu'on a pris l'habitude de désigner par le vocable de "formation Mozart"). On retrouvera donc un très vaste répertoire, puisqu'il comprend les symphonies (dès qu'elles ont acquis leur dimension classique), les concertos (dès que fut mis en valeur un soliste, ou un groupe de solistes), les poèmes symphoniques (apparus dans le cours du siècle dernier), les suites d'orchestre, des pièces diverses telles que divertissements, sérénade, etc., les ouvertures de concert et même celles d'opéras, enfin parfois, mais plus exceptionnellement, des extraits symphoniques d'ouvrages lyriques ainsi que de ballets (ces derniers subsistant d'ailleurs le plus souvent sous forme de suites d'orchestre).[168] »

Les termes « orchestre » et « orchestral » paraissent ici centraux. Plus que l'appropriation confuse de la musique classique ou symphonique, le metal symphonique leur emprunte surtout leur esthétique sonore. Emmenée par la déferlante de l'orchestre, celle-ci, bien qu'acoustique, est capable de produire des œuvres aux sonorités massives et puissantes[169], deux adjectifs qui se posent comme des articulations franches dans le bricolage des deux univers. Il n'est pas rare que le metal symphonique ait recours à des structures ou des motifs d'inspiration classique, mais ce ne sont pas les éléments essentiels qui le différencient d'autres formes de metal, voire de musique populaire, qui les emploient également.

Ainsi, la dimension classique du metal symphonique se fonde sur l'utilisation d'orchestres, qui peuvent tout autant être réels que simulés par des claviers. L'esthétique instrumentale symphonique est également complétée par les voix chantées. On note ainsi la présence de chœurs massifs et grandiloquents[170]. Le chant principal y est généralement

---

[168] TRANCHEFORT (François-René), Avant-propos, *Guide de la musique symphonique*, TRANCHEFORT (François-René) (éd.). Paris : Fayard, 1986, p.8.
[169] Un orchestre symphonique est capable d'atteindre un volume d'environ 120 décibels, l'équivalent du tonnerre, et proche du volume d'un concert de musique amplifiée.
[170] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.50-51.

féminin, sur un mode éthéré et pur, parfois lyrique. On parle de voix célestes, *heavenly voices*, pour les qualifier. Pour sa part, le chant masculin renvoie essentiellement au monde du metal, par un chant agressif, voire guttural.

Dans une acception plus large, « metal symphonique » peut parfois renvoyer à différentes formes de metal s'appropriant l'esthétique sonore symphonique, comme le black metal symphonique ou le gothic symphonic metal.

Si l'appellation, plus concise, de « metal symphonique » pose un cadre un peu plus précis sur le genre de musique produit par Nightwish, il demeure toujours incomplet et partiellement inexact, notamment s'il est censé renvoyer au monde du classique. En effet, l'appropriation de l'esthétique symphonique par le groupe ne s'est faite que de façon incidente et partiellement depuis ce monde-ci, lorsque ses membres ont découvert le mode chanté de Tarja Turunen. La dimension instrumentale de l'esthétique symphonique de Nightwish provient pour une part de ses références dans le metal – comme le melodic heavy speed de Stratovarius ou l'atmospheric metal de 3rd and the Mortal – et, pour une autre part, du monde de la musique de film :

> « **Jukka Nevalainen :** […] Dès le départ, Tuomas a conçu ce nouveau disque comme une bande originale de film. Et je crois que nous y sommes parvenus : *Once* pourrait être la B.O. parfaite d'un film fantastique à gros budget.[171] »

Ainsi se manifeste, dans les œuvres de Nightwish, non pas un héritage direct de la musique symphonique, mais l'appropriation de certains de ses pans par des références metal, et surtout la filiation de la musique de film avec la musique symphonique et l'opéra.

Lorsqu'il est interviewé sur la question de ses influences en matière de musique classique, Tuomas Holopainen, le compositeur du groupe, révèle qu'elles ne sont pas si notables à ses yeux. Bien qu'il possède des connaissances en ce domaine, son travail de création s'inspire principalement des compositeurs de musique de film. Il va même plus loin en comparant, très tôt dans la carrière du groupe, ses chansons à de « mini-bandes originales de films » :

> « Actually, I don't listen to classical music at all. Everybody thinks that I'm like a classical music fan. I'm not. As a songwriter I draw the most of my influence from film music and movie soundtracks. That's my real passion, and I consider our music and each of my songs being like a small soundtrack, in a way.[172] »

---

[171] DYDER et LAGEAT (Philippe), Nightwish, un film parfait, *Rock Hard*, n°33, 2004, p.22.

[172] « En fait, je n'écoute pas du tout de musique classique. Tout le monde pense que je suis fan de musique classique, mais ce n'est pas le cas. En tant que compositeur, la plus grande part de mes influences vient de la

L'importance de la musique de film se manifeste également au sein des concerts de Nightwish, qui s'ouvrent et se concluent sur un extrait de bande originale de film, de compositeurs comme Hans Zimmer ou Vangelis.

4.4. La musique de film : la pièce du bricolage de Nightwish qui fait le lien

Par musique de film, il faut comprendre plus précisément la musique qui est audible par le spectateur, mais pas par les personnages, que l'on appelle la bande originale, que l'on qualifie parfois de musique d'« ambiance ». C'est un objet particulier en ce qu'il a une posture intermédiaire entre le monde de la musique classique et le monde de la musique populaire. Produite et distribuée en masse, la musique de film est intimement liée à l'essor de l'industrie du film. Toutefois, son style a été élaboré à partir d'emprunts au monde de la musique classique :

> « Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, and Alfred Newman were more responsible for getting [the forms and styles to be used by film music composers] than any other composers. The question arises : Why did these composers choose the style they did, namely the mid- to late- nineteenth-century symphonic idiom as exemplified in the stage works of Wagner, Puccini, Verdi and Strauss?[…] When confronted with the kind of dramatic problems films presented to them, Steiner, Kornkold, and Newman merely looked (whether consciously or unconsciously is unimportant) to those composers who had, for the most part, solved almost identical problems with their operas.[173] »

L'une des plus notable appropriation formelle depuis le monde de la musique classique, est sans doute l'usage du leitmotiv, pour faire, de façon musicale, référence à un personnage ou à un concept, qu'il soit ou non à l'écran[174]. La musique de film reprend

---

musique de film et des bandes originales de film. C'est ma vraie passion, et je considère que notre musique et chacune de mes chansons est une sorte de petite bande originale. » MTV, Interview With Tuomas. In *Nightwish From Wishes To Eternity – Live* [support DVD]. 2001.

[173] « Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold et Alfred Newman ont été plus déterminant dans le développement [des formes et styles utilisés par les compositeurs de musique de film] que n'importe quel autre compositeur. La question surgît alors : pourquoi est-ce que ces compositeurs ont choisi les styles qu'ils ont utilisé, c'est-à-dire les idiomes de la musique symphonique de la mi- fin du dix-neuvième siècle, que l'on retrouve entre autre dans les travaux scéniques de Wagner, Puccini, Verdi et Strauss ?[…] Quand ils ont été confrontés aux problèmes de dramatique que leur présentaient les films, Steiner, Kornkold, et Newman se sont simplement tournés (que ce soit consciemment ou non est sans importance) vers ces compositeurs qui avaient, pour la plupart, résolus des problèmes similaires au sein de leurs opéras. » PRENDERGAST (Roy M.), *Film Music, a neglected art*. London : W. W. Norton & Company, 1991, p.39.

[174] De nombreux articles font état de l'usage du leitmotiv et en font aussi son analyse dans la musique de film. On peut par exemple se reporter à : CHION (Michel), *La Musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995, 475 p. qui l'évoque à plusieurs reprises, notamment en se référant au « mickeymousing ». On peut également consulter, entre autres intéressants articles du même ouvrage, celui de : BUHLER (James), Star Wars, Music, and Myth, *Music And Cinema*, BUHLER (James), FLINN (Caryl) and NEUMEYER (David) (éd.). Hanover :

aussi les fonctions qui sont assignées à la musique au sein de l'opéra. Ainsi, elle autorise le changement à volonté de lieu, de temps, en le contractant ou en le dilatant, ou de scène, sans jamais briser la continuité de l'œuvre[175].

Généralement, elle possède l'esthétique sonore de la musique classique, elle est souvent orchestrale. De nos jours, un même orchestre peut enregistrer une bande originale pour un film à gros budget comme *Le Seigneur des Anneaux*, avant de reprendre une œuvre de Verdi, Mendelssohn ou Dvořák[176]. Alors que, par convention, il est difficilement possible de confondre le metal, dans sa forme sonore typique, avec celle de la musique classique, il faut posséder un degré d'expertise plus avancé pour distinguer cette dernière d'une musique de film avec orchestrations.

L'inspiration depuis la musique de film est répandue dans le metal symphonique. C'est un point particulièrement intéressant, car il dépasse la simple mobilisation du monde de la musique classique par des artistes du monde de la musique populaire dans le seul but de se légitimer ou d'être affilié à un groupe social élevé[177]. Il semble que c'est tout autre chose qui se joue ici, qui est liée à la « fonction » de la musique de film, mais également à sa capacité à opérer en dehors du film.

Je pense qu'il est possible de définir la musique de film comme étant l'un des compagnons de la narration, avec les images en mouvement, leur montage, ainsi que les dialogues et les effets sonores. L'ensemble collabore de façon étroite, et l'on croit souvent que la musique est soumise aux images, alors qu'elle est sans doute plutôt soumise à l'histoire que l'on veut raconter. Toutefois, c'est bien parce qu'il y a la production d'un film qu'est produite une musique. Le film que l'on va « voir », plutôt qu'« écouter ».

La musique occupe différents rôles vis-à-vis de ce qui est présent à l'image. Elle peut l'accompagner, en soulignant un mouvement, comme la compléter en évoquant ce qui n'y est pas visible, car en dehors du champs de la caméra, ou pas montrable, tel une émotion, un état psychologique. Enfin, elle peut même la contredire, en donnant une

---

Wesleyan University Press, 2000, p.33-57, qui rend compte de l'usage du leitmotiv pour signifier un personnage ou un concept comme « la force » dans *Star Wars* ; ainsi que l'article de : LONDON (Justin), Leitmotifs and musical references in the classical film score, *op. cit.*, 2000, p.85-96, qui explique que le lien entre leitmotiv et un personnage est du même ordre que celui établit entre un individu et son prénom.

[175] « dans le film, la musique [retrouve] les fonctions qu'elle assure déjà dans l'opéra, [elle] semble représenter un *lieu* transcendant toutes les barrières de temps et d'espace. » VIGNAL (Marc) (éd.), Film (musique de), *op. cit.*, 2005, p.521.

[176] C'est le cas de l'orchestre philharmonique de Londres : le London Philharmonic Orchestra, qui a également participé à l'enregistrement des albums *Once* et *Dark Passion Play* de Nightwish.

[177] « Les valeurs que trouvent ceux de la musique populaires dans la musique classique peuvent être regroupées autour de ces motifs : sémiotique, virtuosité, théorie et prestige. » (Ma traduction) WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.59.

dimension légère à un événement dramatique, lourd de conséquences. Elle est produite selon des règles lui permettant de remplir ces différents offices dans la narration :

> « la forme contraignante de la musique de cinéma ne l'est pas plus que les formes musicales elles-mêmes. La logique imposée paraît venir de l'extérieur, mais les règles sont celles du genre lui-même[178] »

Quel que soit le rôle exact qu'on lui attribue dans une scène, elle est très rarement absente du paysage sonore. Elle a toujours été présente, même à l'époque du muet, jouée alors dans la salle. A l'inverse du film, qui ne s'en passe que difficilement, elle est capable d'autonomie. Sans film, elle fait toujours sens. On peut ainsi écouter la musique du film sans celui-ci :

> « La musique […] resterait donc le seul élément du film qui demeurerait susceptible de reprendre à tout moment son autonomie, de se replier sur lui-même, et de se justifier au nom de ses propres lois.[179] »

Détachée du film, mais construite selon des règles précises, qui suivent la structure de la narration, la musique de film est prompte à créer des images ou des films intérieurs, dont le seul écran est l'esprit de son spectateur. Plus concrètement, si au cinéma musique et image aident à dépeindre un univers et à raconter une histoire, la musique seule, peut permettre aux auditeurs de créer leur propre film imaginaire. C'est un attribut qui, au cours de la carrière de Nightwish, est de plus en plus associé à ses œuvres :

> « Il est très rare de voir défiler des images de film et de chevauchées fantastiques à l'écoute d'un album, Nightwish vient de réussir cet exploit. *Once* est la BO parfaite d'un film qui n'existe que dans l'imagination des fans.[180] »

L'idée de bande originale est clairement rattachée à un film, auquel assiste le journaliste cité. La musique peut ainsi provoquer son film, même si aucun de forme sensible, « réel », n'a conduit à sa production. Tuomas Holopainen, auteur compositeur du groupe, par son attrait pour celle-ci, en reprend certaines règles, qu'il associe à son goût pour la musique metal. Mais, les règles du genre, sont aussi un moyen, pour lui, de mettre

---

[178] BERTHOMIEU (Pierre), *La musique de film*. Paris : Klincksieck, 2004, p.64.
[179] CHION (Michel), *op. cit.*, 1995, p.26.
[180] DYDER et LAGEAT (Philippe), Nightwish, un film parfait, *op. cit.*, 2004, n°33, p.22-27.

en œuvre son approche particulière de la composition musicale. Il déclare ainsi « peindre » avec la musique, les images qu'il a en tête :

> « "In movies, sound and image merge in an extremely interesting way. Maybe that's the curse of the songwriter: when you see something beautiful or ugly or inspiring, you immediately want to paint it with music, paint it with sound. That's what movies are about, too, you know. There's a beautiful image and a story, and they are painted with sound and music."
>
> Accordingly, Nightwish has later been dubbed "Landscape Metal", "Soundtrack Metal" –or even "Andrew Lloyd Weber Metal[181]".[182] »

En abordant la musique par l'entrée de l'image, Nightwish pose alors la question du type d'art qu'est la musique, censé être celui « de combiner les sons » pour reprendre l'entrée du Petit Larousse. Pourtant, au vu des observations qui précèdent, la convention qui veut que l'on écoute un morceau de musique ne paraît plus aussi pertinente. La distinction entre les divers arts et la manière dont on doit les concevoir, et donc, presque mécaniquement, les « interpréter », se fait soudain plus ténue. Le fait est que des acteurs sociaux regardent « par » la musique, en l'écoutant. Celle-ci leur permet de créer, conjointement à la découverte de l'œuvre sonore, une œuvre qui est aussi visuelle.

Ainsi, plus qu'une esthétique sonore classique, le metal symphonique, et particulièrement le metal symphonique de Nightwish, s'approprient la possibilité de créer des images par le son, grâce à son usage des règles de la musique de film, et de la forme orchestrale, l'une des plus usitées par le monde du cinéma[183].

Une autre originalité de Nightwish tient dans le fait que son bricolage de musique metal et de musique symphonique, est le fruit même de la construction collective du groupe, et non d'une démarche musicale murement réfléchie, préparée, méditée.

---

[181] Andrew Lloyd Weber est compositeur de comédies musicales, dont certaines ont été adaptées en film, comme *The Phantom of the Opera*.

[182] « "Dans les films, le son et l'image se mélangent d'une manière très intéressante. Peut-être que c'est la malédiction du compositeur : quand tu vois quelque chose de beau ou vilain ou qui inspire, tu as immédiatement envie de le peindre avec la musique, le peindre avec le son. C'est ce qui fait l'essence des films, aussi, tu sais. Il y a une image magnifique et une histoire, et elles sont peintes avec le son et l'image."
Par conséquent, Nightwish a été plus tard qualifié de « Metal Paysagiste », « Musique de Film Metal » –ou même de « Andrew Lloyd Weber Metal ». » Interview de Tuomas Holopainen par Mape Ollila : OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.37.

[183] Nightwish a composé une chanson thème « While Your Lips Are Still Red » pour un film finlandais *Lieksa !*: PÖLÖSEN (Marko), *Lieksa !*. Finlande : Suomen Filmiteollisuus Oy, 2007. Tuomas Holopainen a également fait parvenir à différents producteurs une version orchestrale, non commercialisée, de l'album *Once* (2004), afin de se voir confier, sans succès, la bande originale d'un film.

5. *Biographie sociologique de la carrière de Nightwish : la construction collective d'un groupe de musique et de ses œuvres*

Nightwish est le fruit d'un processus engagé par Tuomas Holopainen, auteur, compositeur et claviériste du groupe. Ce processus peut être considéré comme une succession d'étapes clés, une carrière au sens de Becker[184], où l'entité à venir « Nightwish » prend peu à peu forme et consistance. Elle se compose et se précise à la faveur de la venue d'un, ou plusieurs, acteur qui, selon le stade d'évolution de cette dernière, forme le premier lien d'un réseau de coopération, ou vient se greffer au réseau déjà existant. Chacun de ces acteurs en fait évoluer le statut, et lui offre le choix de nouvelles directions à suivre. Selon celle qui est empruntée, les conséquences peuvent être radicales quant à l'évolution de l'entité, tant dans la manière dont ses acteurs l'envisagent et la définissent, que dans la matérialité des œuvres qui seront créées, en regard ce qui avait été déjà fait, ou imaginé.

La carrière de Nightwish peut être découpée en deux grandes périodes, qui sont elles-mêmes composées d'étapes et d'événements déterminants : sa formation, c'est-à-dire la mobilisation du réseau des connaissances de Tuomas Holopainen pour constituer un réseau de coopération musicale ; puis sa carrière musicale, qui peut correspondre à l'activité d'un réseau de coopération relativement stabilisé. Si la course du mouvement « Nightwish » est grandement orientée par les acteurs qui viennent, au fur et à mesure, s'y associer, Tuomas Holopainen en est l'initiateur. Celui-ci est présenté comme son créateur et sa tête pensante, tant par la presse[185], que par les autres membres du groupe[186], et

---

[184] Qui lui-même le reprend en associant la définition du concept d'Everett Hughes et celle d'Oswald Hall : « Hughes définit le concept de carrière qu'il utilise pour analyser la trajectoire suivie par un individu à l'intérieur des organisations de travail de la manière suivante : "dans sa dimension objective, une carrière se compose d'une série de statuts et d'emplois clairement définis, de suites typiques de positions, de réalisations, de responsabilités et même d'aventures. Dans sa dimension subjective, une carrière est faite des changements dans la perspective selon laquelle la personne perçoit son existence comme une totalité et interprète la signification de ses diverses caractéristiques et actions, ainsi que tout ce qui lui arrive". Les analyses de Hall, à propos des étapes sur la carrière médicale sont centrées plus spécifiquement sur la carrière comme suite d'ajustements au "réseau d'institutions, d'organisations, et de relations informelles" dans lequel la profession est exercée. » BECKER (Howard S.), *op. cit.*, 1985, p.126.

[185] On peut se reporter, par exemple, aux articles suivants : SALLE (Rurik), Nightwish, Fruits de la passion, *op. cit.*, n°135, 2007, p.20-27 ; RIVALIN (Morgan), Nightwish, Nouveaux airs, nouvelle ère, *RockHard*, n°68, 2007, p.18-23.

[186] « C'est essentiellement la tâche de Tuomas [Holopainen] de s'occuper du "grand ballet". Il compose quelque chose comme 95% des chansons et il en écrit toutes les paroles, et c'est toujours quelque chose comme son bébé, les chansons. Il les fait toujours lui-même. » (Ma traduction) Interview de Jukka Nevalainen, batteur de Nightwish, conduite par mes soins à Helsinki, le 02/07/07.

reconnu ainsi par de nombreux amateurs[187]. En outre, par son pouvoir de décision et le large spectre de ses activités de création, il est le nœud du réseau des producteurs de l'œuvre.

5.1. D'une idée à la constitution d'un réseau de coopération musicale : la formation de Nightwish

5.1.1. Tuomas Holopainen

Tuomas Holopainen est né en décembre 1976 à Kitee, une petite ville de Carélie du Nord, une région située à l'est de la Finlande. La ville est paisible, bordant un grand lac et parsemée d'arbres.

Il est le dernier enfant d'une fratrie composée d'un frère et d'une sœur. Sa mère est enseignante et sera son professeur de musique en primaire. Assez tôt, le metal fait son apparition dans sa vie, mais ne suscite que peu d'intérêt chez lui : c'est sans succès que son frère lui fait écouter des groupes comme Iron Maiden, pourtant l'une des formations majeures du metal des années 80.

Au début de son adolescence, Tuomas Holopainen est surtout adepte de jazz rock. Bien qu'ouvert aux autres genres musicaux, le metal est loin d'être un style qu'il apprécie. Il suit les cours de l'école de musique « Central Carelia », où il se spécialise dans la clarinette et prend le piano comme matière secondaire. Il y apprend les bases de la théorie de la musique et celle du jazz. C'est là qu'il rencontre Plamen Dimov, professeur de musique dévoué, d'origine grecque et bulgare, qui le suivra pendant trois années.

En 1992, alors qu'il a 15 ans, il intègre un programme d'échange et part étudier un an aux Etats-Unis, à Wichita au Kansas. Au cours de ce voyage, il assiste à un concert de deux groupes américains : Guns'N Roses, officiant dans le hard rock, et Metallica, pratiquant le speed/thrash metal. Ce dernier a été, de 1983 à la moitié des années 90, l'un des plus importants groupe de metal. Exécutant ses morceaux à une vitesse prodigieuse,

[187] Sur les forums consacrés à Nightwish, il est parfois demandé aux amateurs de choisir quel est leur membre préféré, au moyen d'un vote, que la plupart commentent : « Tuomas, comme la fois précédente [ces votes ont lieu plus ou moins régulièrement, selon la mise à jour des sujets du forum] : il est à l'origine du groupe et je l'aimerai toujours pour ça. Ensuite, il a un talent incroyable, c'est le seul à arriver à me faire pleurer, à me calmer, à me faire ressentir tellement de chose avec ses compos. Pour ça aussi je le remercie. » ELANE, Votre membre préféré (passé ou présent), *Nightwish.fr Forum (Nightwish/Discussions sur Nightwish)* [en ligne]. Strasbourg : 29/09/2007. Disponible sur http://forum.nightwish.fr/index.php?showtopic=1315&st=20 [consulté le 07/06/2009]

Metallica est aussi connu pour sa présence scénique et ses prestations pleines d'énergie. Entièrement conquis par leur show, Tuomas Holopainen pénètre soudain dans le monde du metal. Il va alors suivre un processus courant chez les amateurs de musique. La découverte – pour lui quasiment une révélation, un coup de foudre – est suivie d'une période d'appropriation de plusieurs œuvres d'un même groupe, puis d'une étape de recherche de nouvelles découvertes à faire[188]. Ainsi, il va d'abord s'offrir tous les albums de Metallica, avant d'étendre peu à peu sa culture metal.

De retour en Finlande, il intègre sa première formation d'inspiration metal en tant que claviériste : Dismal Silence, composée d'amis de Kitee. C'est avec celle-ci qu'il joue pour la première fois du clavier, un instrument prêté par l'école. Par la suite, il fait également partie des groupes d'inspiration gothic et black metal, Darkwoods My Bethroted et Nattvindens Gråt. Le black metal est particulièrement en vogue dans les pays nordiques depuis les années 80, et plus particulièrement en Norvège. C'est un genre extrême et prolifique, qui mêle souvent l'imagerie satanique à une atmosphère morbide et un chant guttural, le tout sur un rythme très rapide. Tuomas Holopainen, pour sa part, le définit comme un univers qui sied bien à l'évasion par l'imaginaire :

> « I was going through a phase that every metalhead is bound to experience. […] I guess I was a bit darker than others and wanted music that was heavy as hell. […] Black Metal is pure escapism, a retreat into fantasy world. That's what so appealing about it. [189] »

Bien qu'il écrive son premier morceau au sein de Darkwoods My Bethroted, il est avant tout un exécutant, un musicien de session. La situation se fait peu à peu frustrante et il souhaite la dépasser rapidement. Son désir de composer et jouer ses compositions prend le pas sur le seul jeu :

> « I was playing in two bands, but I constantly had this feeling that I really wanted to do is to write my own songs. All I did was play the keyboards on someone else's songs. I mean, it was great at

[188] Christian le Bart décrit bien les deux premières étapes au sujet des fans des Beatles, la troisième ne rentrant pas réellement dans son approche : « Le basculement dans la passion marque, une fois accompli le choc de la première rencontre, la genèse d'une quête […] de plusieurs années, sinon d'une vie entière.[…] Cette quête se donne d'abord pour objet la musique elle-même, référent incontournable de la passion. [Il s'agit de] Réunir les œuvres complètes » LE BART (Christian), avec la collaboration de AMBROISE (Jean-Charles), *Les Fans des Beatles. Sociologie d'une passion*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, p.41.

[189] « Je traversais une phase que tout metalleux doit connaître. […] Je crois que je devais être un peu plus sombre que les autres et je voulais une musique qui soit heavy au possible. […] Le Black Metal est de la pure évasion, une retraite dans l'imaginaire. C'est ce qui est si attirant chez lui. » Interview de Tuomas Holopainen par Mape Ollila : OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.25. (En France, on désigne fréquemment les auditeurs de musique metal par le terme « métalleux »)

first, but the more I did it, the more I wanted to create something of my own. Writing music has been my greatest aspiration since I first start playing in a band.[190] »

C'est suite à cette réflexion sur sa posture de musicien, et sa volonté de la redéfinir, qu'il initie la première impulsion de ce qui deviendra Nightwish. L'idée de créer quelque chose par lui-même va se matérialiser au travers d'une histoire qui fait figure d'acte de naissance du groupe, qui est profondément marquée par son identité finlandaise.

5.1.2. L'engagement du processus : une histoire finlandaise

L'engagement du processus, duquel résultera Nightwish, prend forme dans un lieu particulièrement original pour qui n'est pas Finlandais. Pendant l'été, ou lors de week-ends ensoleillés, les Finlandais ont pour coutume de se rendre dans leur cabane familiale : un simple chalet accompagné d'un sauna, le tout bâtit sur l'île boisée d'un lac ou d'une mer. L'endroit est loin du monde, autant physiquement que symboliquement. On se rend à la cabane entre amis ou en famille et le quotidien de la vie active cède la place à la détente, au sauna et à la simplicité d'un barbecue.

En juillet 1996, Tuomas Holopainen, alors au service militaire, se rend sur l'île familiale pendant une permission. Elle se trouve sur le lac de Kitee, et ne se situe qu'à quelques minutes en bateau depuis chez lui. Autour du feu, avec des amis, naît en lui l'idée d'un projet qui n'avait alors rien de metal :

« "We were sitting by the fire, Teemu Kautonen, Tero Leinonen, the whole old gang", Tuomas recalls. "It was there that I got the idea : what if I put together my own project ? I hadn't yet come up with the name 'Nightwish', but the concept was already in my head. The band would be mood music. It wouldn't be Heavy Metal at all – we'd have acoustic guitar, some flutes, string, piano, keyboards, and definitely a female vocalist. It was clear that it had to have a female singer, because at the time, The 3rd and the Mortal, Theatre of Tragedy from Norway, and The Gathering from Holland were a big thing to me. Ulver's album *Kveldssanger* was also a big influence."[191] »

---

[190] « Je jouais dans deux groupes, mais j'avais constamment ce sentiment que ce que je voulais vraiment faire, c'était d'écrire mes propres morceaux. Je ne faisais que des claviers pour les chansons de quelqu'un d'autre. Bien sûr c'était génial au début, mais plus je le faisais, plus j'avais envie de faire quelque chose de mon propre cru. Ecrire de la musique était ce à quoi j'ai aspiré le plus dès que j'ai joué mes premières notes dans un groupe. » Interview de Tuomas Holopainen par Mape Ollila : OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.26.

[191] « "Nous étions assis autour du feu, Teemu Kautonen, Tero Leinonen, le bon vieux gang", se souvient Tuomas. "C'est là que j'ai eu l'idée : et si je montais mon propre projet ? Je n'avais pas encore le nom 'Nightwish', mais j'avais déjà le concept en tête. Le groupe devait être acoustique et son style, de la musique atmosphérique. Ça ne devait pas être du heavy metal du tout – on devrait avoir de la guitare acoustique, quelques flûtes, des cordes, du piano, des claviers, et sans aucun doute une voix féminine. Il était clair qu'il devait y avoir une chanteuse, parce qu'à cette époque, The 3rd and the Mortal, Theatre of Tragedy de Norvège, et The Gathering de Hollande étaient très importants pour moi. L'album de Ulver, *Kveldssanger*,

Cette histoire a tout de l'aspect d'un « mythe » finlandais. On y retrouve l'importance du groupe de pairs, de la nature – au travers du lac et de l'île boisée – du sauna, et de la cabane vers laquelle le pays s'exile en été, jusqu'à en vider ses villes.

Symboliquement Nightwish est né cette nuit là. A la suite de cette révélation, Tuomas Holopainen va composer trois chansons : « The Forever Moments », « Etiäinen » et « Nightwish ».

5.1.3. D'un projet sans nom de musique acoustique au premier lien du réseau Nightwish

Il n'existe pas de trace publiée de ces chansons dans la première version qu'en a produite Tuomas Holopainen. Cependant, la démo enregistrée plus tard par le groupe, formé alors de trois membres, a été mise à disposition du public, et donne un aperçu du projet et de son contenu.

Il s'agit de compositions construites autour de guitares acoustiques, dont le son est naturellement « rond », d'un piano, de claviers simulant principalement des cordes et des chœurs, ainsi que quelques flûtes. Les morceaux sont très mélodiques, arpèges et accords se croisent, avec de nombreuses vocalises. « Etiäinen » {002} est une pièce instrumentale construite autour de la voix, qui ne s'exprime qu'en de longues vocalises. Les accompagnements sont lents et doux : les claviers utilisent les sonorités de cordes et de chœurs modélisés, qui s'étendent en de longues notes. Cela a pour effet d'accentuer l'impression d'ondoiement musical inspirée par les vocalises. L'auditeur est plongé dans une sorte d'alcôve sonore, se trouve entouré d'une atmosphère délicate, paisible.

« The Forever Moments » et « Nightwish » {001} sont composées sur un modèle sensiblement similaire, en lui associant toutefois de brèves sections instrumentales plus hachées et rapides. Contrairement à « Etiäinen », elles possèdent des textes chantés, parfois parlés dans « Nightwish »[192]. « The Forever Moments » fait une place conséquente aux vocalises, qui s'insèrent directement à la suite des couplets, évoquant un personnage ayant traversé les âges et aspirant au repos. Au trois quarts de sa durée, quelques mesures instrumentales sont particulièrement dramatiques, jouées par les cordes synthétiques des claviers, en battements bref et aigus, caractéristiques du groupe. Pour sa part,

---

était également une grosse influence." » raconte Tuomas Holopainen à Mape Ollila : OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.29.

[192] Un brève passage en finnois est parlé dans « Etiäinen », qui reste un instrumental.

« Nightwish » comporte des passages qui rompent brutalement la lente évolution de la chanson en utilisant des *hit* orchestraux[193]. Son thème plus ésotérique, met en scène un protagoniste se languissant de la personne qui lui est vouée.

C'est à cette période là que la formation s'arrête sur un nom, de façon incidente :

> « **Qui a eu l'idée du nom de Nightwish et pourquoi ?**
>
> [Tuomas Holopainen] Ouh… Eh bien, je crois que c'est moi ! Notre première démo contenait trois morceaux et le premier s'intitulait "Nightwish". A ce moment-là nous n'avions pas de nom pour le groupe et nous avons nommé cette démo, *Nightwish Demo*. Au départ, il ne s'agissait que d'un titre de chanson ni plus ni moins.[194] »

Les morceaux, bien qu'acoustiques, sont cependant inspirés par des groupes metal ou des œuvres de groupes metal qui empruntent au registre du metal atmosphérique, qui n'a pas systématiquement recours à la guitare ou la batterie :

> « Le terme atmosphérique recouvre une dimension de la musique cherchant avant tout à distiller un climat aérien, cristallin et éthéré […] On peut distinguer trois courants du metal à tendance atmosphérique. Leurs points communs sont de proposer des titres longs de plus de cinq minutes, des rythmes lents, souvent répétitifs, voire monotones. Ces genres comptent probablement la présence féminine la plus importante dans le metal. Essentiellement localisée au niveau vocal, cette présence féminine se traduit le plus souvent par un chant cristallin et lyrique (heavenly voice), sur un mode parlé, voire chuchoté.[…] On trouve de la guitare acoustique, du piano, du violon, de la flûte, des percussions, etc., les instruments plus conventionnels du metal et quelquefois, des synthétiseurs et des sons électroniques.[195] »

Parti avec l'idée de créer un groupe qui jouerait sa musique, plutôt que d'assurer le jeu de chacun des instruments, qu'il ne maîtrise pas tous, Tuomas Holopainen décide de confier les parties de guitare de ses compositions à Erno « Emppu » Vuorinen. Ce dernier a commencé à pratiquer dès l'âge de 10 ans, et a découvert le metal avec sa première cassette, un enregistrement des Twisted Sisters[196].

Tout comme Tuomas Holopainen, il est originaire de Kitee et suit les cours de musique de Plamen Dimov à l'école de Central Carelia. L'enseignant lui conseille de jouer les préludes de Jean-Sébastien Bach afin de délier ses doigts et d'en développer l'agilité[197]. Il évolue dans plusieurs groupes, de punk, de rock finlandais et de metal. C'est lors d'un

---

[193] Ces *hit*, littéralement « coup », sont une particularité offerte par les synthétiseurs : tous les instruments de l'orchestre jouent la même note en staccato, de manière brutale, sèche et brève.
[194] DYDER, Nightwish, Femme fatale, *Hard Rock, Hors Série n°13 True Metal*, 1999, p.35.
[195] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.114.
[196] OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.30.
[197] On notera le recours à des œuvres de la musique classique pour développer la maîtrise technique d'un instrument.

concert, en remplaçant le guitariste de Nattvindens Gråt, qu'il fait la connaissance de Tuomas Holopainen, vers les années 1994-95. Ce denier, en l'invitant dans son projet, pose la première pierre de l'édifice collectif Nightwish.

5.1.4. Tarja Turunen : une voix *vers un nouveau possible*

L'idée d'avoir une chanteuse est présente dès le départ du projet, et demeure en étroite relation avec les influences musicales de Tuomas Holopainen. Il ne manque plus qu'une voix à associer aux instruments pour porter un point final à son groupe, la basse et la batterie ne paraissant manifestement pas essentielles. Il se souvient alors d'une élève de sa mère et de Plamen Dimov. Elle officiait dans le même groupe de jazz que lui, alors qu'ils avaient tous deux 13 ans. Cette dernière vit également à Kitee :

> « **Hard-Rock :** Tuomas, quand tu lui as demandé de rejoindre le groupe, avais-tu déjà dans l'idée de recruter une chanteuse avec une voix bien spéciale, ou ça n'a été qu'un concours de circonstances ?
>
> **Tuomas :** Mon but premier était d'avoir un chant féminin, et nous savions que Tarja suivait des cours de chant. En revanche nous ne savions pas du tout quel était son style. Ça a été une vraie surprise de découvrir la puissance de sa voix.[198] »

Il prend contact avec elle et lui propose de faire partie de son projet, qui n'implique alors aucun concert. Sa réponse est positive. Rendez-vous est alors pris pour une séance d'enregistrement. Depuis 5 ans et leurs cours de jazz communs, la voix de cette dernière a sans doute changé, mais Tuomas Holopainen et Emppu Vuorinen, accompagnés de Tero Kinnunen, qui devient leur ingénieur studio, n'en savent guère plus.

Tarja Turunen les retrouve pour la première fois en studio, en décembre 96, afin qu'elle pose sa voix sur les compositions. C'est la surprise lorsqu'ils entendent son chant : puissant, lyrique et dramatique, très loin de celui de la fillette de 13 ans qui était resté dans leurs souvenirs. Elle apporte soudain une dimension qu'ils n'avaient, à aucun moment, envisagé :

> « "It was such a shock for us when she first started to sing", Tuomas thinks back with awe. "I thought we were going to hear a clear, young, beautiful, girly voice in the style of Kari Rueslåtten or something – instead, Tarja had a high-pitched, bombastic voice that was already very dramatic and classical. She surprised us completely".[199] »

---

[198] RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, meilleurs vœux, *Hard Rock*, n°58, 2000, p.26.

[199] « "Ça a été un tel choc pour tout le monde quand elle s'est mise à chanter pour la première fois", se souvient Tuomas avec admiration. "Je croyais alors qu'on allait entendre une voix claire de fillette, jeune,

Cependant, la culture musicale de Tuomas Holopainen, les groupes qu'il affectionne et qui ont été les modèles dont il s'est inspiré, font que c'est une voix qu'il adopte immédiatement. Mais rapidement, il se rend compte que celle-ci va peut-être devoir le conduire à opérer quelques changements : sous la voix d'une puissante soprano, le matériel acoustique et la musique douce s'étouffent, paraissent inconsistantes.

La formation de Tarja Turunen n'a jamais croisé une note de musique metal dans son apprentissage du chant. C'est très tôt, qu'elle manifeste de l'intérêt pour celui-ci en intégrant, dès l'âge de 4 ou 5 ans, un club de chant pour enfant. A 6 ans, elle suit ses premières leçons de piano, dispensées par la mère de Tuomas Holopainen. Elle apprend également la théorie musicale et à entraîner son oreille.

Elle œuvre alors dans un registre essentiellement pop rock, admirant des chanteuses comme Whitney Houston, dont la voix peut être particulièrement puissante. Elle pratique le chant de manière intensive, s'essayant à tous les rôles dans la chorale et participant à beaucoup des projets de Plamen Dimov.

Cependant, aux environs de ses 15 ans, elle est émerveillée par la toute dernière note chantée par Sarah Brightman, dans « The Phantom Of The Opera ». Alors qu'auparavant, elle n'avait jamais vraiment prêté d'attention au chant lyrique, elle décide d'apprendre ce genre vocal. Vers 16 ans, elle entre à l'école secondaire de l'art et de la musique de Savonlinna[200], où elle prend ses premières leçons privées de chant. Elle se consacre alors entièrement au chant lyrique.

En 1996, elle entame ses études à la Sibelius Academy de Kuopio, l'une des plus importante d'Europe, où elle apprend à perfectionner son jeu au piano et suit des cours de musique sacrée, qui lui permettraient éventuellement de devenir chantre. C'est à la fin du premier semestre que Tuomas Holopainen la contacte pour son projet.

---

magnifique dans le style de Kari Rueslåtten ou quelque chose comme ça – au lieu de ça, Tarja avait une voix aiguë, grandiloquente qui était déjà très dramatique et classique. Elle nous a totalement surpris." » Interview de Tuomas Holopainen par Mape Ollila : OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.45. Kari Rueslåtten est une chanteuse norvégienne qui a alors un peu plus d'une vingtaine d'année, et dont la voix est claire, douce et assez aiguë. Elle officie dans un registre plutôt pop et on pourrait qualifier son chant, si ce n'est d'enfantin, en tout cas de particulièrement empreint d'innocence.

[200] La ville est réputée pour son festival d'opéra, qui se tient tout les étés de début juillet à début août.

5.2. Evolutions : la carrière de Nightwish

5.2.1. Le choix d'écrire une musique plus puissante : l'ambiance acoustique devient du metal symphonique

Après la surprise de la première fois et de la voix innattendue de tarja Turunen, ce projet commence à prendre de l'ampleur. Jukka Nevalainen, habitant lui aussi Kitee, intègre à son tour la formation, en tant que batteur. Bien qu'il ait déjà joué avec Tuomas Holopainen, c'est surtout avec Emppu Vuorinen qu'il partage le plus d'expériences musicales. C'est ainsi ce dernier qui le contacte pour lui proposer d'intégrer le projet.

Il a appris la batterie vers l'âge de 10 ans, à l'école de musique Central Carelia. Comme ses partenaires, lui aussi a été l'élève de Plamen Dimov. C'est à peu près à cette époque qu'il découvre le metal avec l'album de Metallica intitulé *And Justice For All*. Stratovarius, ainsi que Dream Theater et son album *Images And Words*, sont des groupes qui auront une influence prépondérante, tant sur son goût pour le metal, que dans son jeu de batterie.

Après le déclencheur qu'est la voix et le style vocale de la chanteuse, les compositions prennent une direction de plus en plus metal :

> « **Hard-Rock :** Le type de chant de Tarja est très éloigné des canons de la chanteuse de metal, n'as-tu pas eu des doutes ? N'as-tu pas eu peur qu'il y ait un trop grand décalage ?
>
> **Tuomas :** Non car nous avons commencé comme un groupe acoustique, et ça collait à merveille. Sa voix était si forte que ça nous a donné envie d'écrire une musique plus puissante.
>
> **Hard Rock :** C'est marrant, ça… C'est par l'entremise de quelqu'un qui ne connaissait rien au metal que vous vous êtes mis à en jouer ?
>
> **Tuomas Holopainen :** (rires) C'est un peu ça, mais ça n'a pas été bien difficile de s'y mettre car tous les musiciens du groupe ont cette culture en eux.[201] »

Les trois musiciens masculins partagent un fond commun musical, et les conventions inhérentes au metal : notamment l'idée de puissance[202], ainsi qu'une affection particulière pour ce genre. Il est alors mobilisé pour répondre à la puissance vocale de Tarja Turunen par la batterie, ainsi que par la guitare électrique et ses lourds *power chord*. C'est par l'intermédiaire de points d'accroche entre les deux univers, qui font office de passerelle, qu'est entamé un premier bricolage d'une esthétique classique – par le chant

[201] RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, meilleurs vœux, *op. cit.*, 2000, p.26.
[202] Voir WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, 222 p.

lyrique – et metal. Tarja Turunen, complètement novice dans ce monde, le découvrira peu à peu au cours des tournées du groupe.

Celui-ci décide de se faire connaître, et tente de prendre contact avec divers professionnels du monde musical, mais sans succès. De nouvelles chansons sont enregistrées mais Tuomas Holopainen part en tournée avec Nattvindens Gråt. Il a emporté avec lui une démo de trois nouveaux titres, qu'il passe dans le bus. Celle-ci attire l'oreille Ewo Pohjola, le manager des Babylon Whores, l'une des formations partageant la tournée, qui lui propose un contrat.

L'album est commercialisé avec sept morceaux, dont la plupart sont dans l'inspiration acoustique des démos. Une seconde version paraît, embellie de nouvelles compositions qui donnent, pour leur part, un aperçu plus net de la direction metal que le groupe emprunte. Il s'agit de la forme finale d'*Angels Fall First*[203].

Parallèlement, Tarja Turunen continue de s'investir dans le monde de la musique classique. En 1997, elle participe à l'important festival d'opéra de Savonlinna, où elle interprète Verdi et Wagner parmi d'autres.

Sur l'album suivant de Nightwish, sorti en 1998, intitulé *Oceanborn*, le metal des musiciens, la voix lyrique de Tarja Turunen et les orchestrations montent en puissance. Ce second opus est à la fois plus metal, plus symphonique et plus lyrique. A l'occasion de son enregistrement le groupe accueille son cinquième membre : le bassiste Sami Vänskä, qui a évolué avec Tuomas Holopainen dans diverses formations.

Sur *Oceanborn*, la musique atmosphérique passe en arrière plan sur les morceaux, où elle sert d'accompagnement et de squelette sonore. Avec les parties orchestrales jouées aux claviers, Tuomas Holopainen décide d'ajouter de vrais instruments à corde : deux violons, un alto et un violoncelle, afin de mêler l'ensemble. La guitare acoustique a totalement disparu au profit d'une guitare électrique saturée. La double pédale de la batterie est omniprésente, les rythmes se font plus rapides, agressifs, plus mélodiques aussi. On note aussi l'arrivée de voix gutturales masculines qui opèrent dans un registre très grave, interprétées par Tapio Wilska. Sur *Angels Fall First*, Tuomas Holopainen avait assuré quelques parties chantées, contraint et forcé par l'absence de chanteur masculin. Les compositions d'*Oceanborn* sont à présent beaucoup plus complexes, tout en poussant les musiciens à faire preuve d'une plus grande virtuosité.

[203] Une version finale qui est cependant toujours une démo car la maison de disque a pris la surprenante décision de sortir les chansons sans réenregistrement ni arrangement avec du matériel professionnel.

Photographie 5 : Composition de Nightwish sur les albums *Oceanborn* (1998) et *Wishmaster* (2000). De gauche à droite : Tuomas Holopainen, Jukka Nevalainen, Sami Vänskä, Tarja Turunen, Emppu Vuorinen Session photo de l'album *Wishmaster*, 2000. Härkönen Toni

Ce second album est un succès en Finlande, mais il ouvre également au groupe les portes de l'Europe, notamment l'Allemagne, un pays à la culture musicale ouverte au metal. Une tournée Européenne suit, celle-ci comprend vingt-six dates en première partie du groupe de metal Allemand : Rage, à tendance mélodique voire symphonique. Ils y font d'ailleurs sensation, jusqu'à leur voler la vedette[204]. L'album devient disque d'or en Finlande ainsi que plusieurs de ses morceaux sortis en single.

5.2.2. Des claviers à l'orchestre symphonique : l'affirmation de Nightwish en tant que groupe majeur du metal symphonique

En 1999, en parallèle de Nightwish, Tarja Turunen prend part en qualité de chanteuse soliste dans un ballet moderne de la Maison Nationale de l'opéra Finlandais. Quelques temps plus tard, elle achève ses études de musique sacrée à la Sibelius Academy, puis rentre à l'Université internationale de Karlsruhe en Allemagne, où elle apprend et étudie des techniques spécifiques à l'opéra. Son évolution en tant qu'interprète et les développements et transformations de la musique de Nightwish suivent une trajectoire remarquablement similaire. Sa plus grande maîtrise de l'art lyrique sur *Oceanborn* s'associe à un univers sonore plus riche et complexe.

Le troisième album de Nightwish, *Wishmaster*, paraît en 2000. Tarja Turunen use toujours de son chant lyrique sur celui-ci, cependant ses parties chantées sont moins aiguës : jusqu'alors Tuomas Holopainen n'avait pas pensé à prendre en compte les limites vocales de son interprète. Le chant masculin solo est oublié au profit des voix parlées de Ike Vil, du groupe finlandais au genre death : Babylon Whores, et du jeune garçon Sam Hardwick. Aux voix de ceux-ci se joignent des chœurs masculins composés de deux ténors, d'un baryton et de deux basses.

Cet album assied la popularité de Nightwish en Allemagne et il lui ouvre également les portes des publics canadien, coréen ainsi que l'impressionnant et exubérant public sud-américain. Une nouvelle tournée est organisée, cette fois en tête d'affiche, et pour la première fois il se produit devant le public français, pour cinq dates. Le groupe soigne de plus en plus ses interventions scéniques, et décide d'utiliser des feux d'artifice. Le succès s'accroît, tant et si bien que la tournée s'achèvera par un concert filmé dans la ville de Tampere, en Finlande.

---

[204] On peut se référer au report de ce concert accompagnant un article qui est consacré à Nightwish : DYDER, RAGE/Nightwish/Valley's Eve, *Hard Rock, Hors Série n°13 True Metal*, 1999, p.34.

Celui-ci sort en 2001 sous le nom de *From Wishes To Eternity*, en DVD ainsi qu'en CD. Le groupe devient le premier du pays à sortir un tel produit. A cette occasion, un maxi-CD[205] voit également le jour : *Over The Hills And Far Away*. L'objet comprend deux reprises (dont le titre éponyme de Gary Moore), deux nouvelles chansons et, selon le pays où il voit le jour, cinq morceaux tirés du concert. Pendant l'enregistrement des nouveaux, morceaux Tarja Turunen souhaite proposer autre chose à Tuomas Holopainen. Elle commence à expérimenter d'autres facettes de sa voix en s'écartant du lyrique au profit d'un chant moins puissant.

En 2002, paraît l'album *Century Child.* L'orchestre de la ville de Joensuu apporte sa contribution et prend le pas sur le jeu au clavier dans quelques chansons, ainsi qu'une chorale mixte et d'un chœur masculin. Plus naturel que les sons modélisés des claviers, ils apportent aussi une puissance supplémentaire. Le chant de Tarja Turunen s'oriente vers un mode chanté plus pop rock. Le bassiste Sami Vänskä est remplacé par Marco Hietala, qui est également chanteur. Certaines des compositions sont maintenant mixtes, même si son chant reste encore minoritaire.

Née en 1966, Marco Hietala est plus âgé que les autres membres de Nightwish d'une dizaine d'année. Il a alors déjà une longue carrière dans le metal puisqu'il a cofondé l'une des premières formations de ce genre en Finlande : Tarot, qui a sortie son premier album en 1986.

Marco Hietala a débuté la musique à l'âge de 6 ans, en apprenant le piano. C'est vers l'âge de 9 ans qu'il découvre le heavy metal avec Black Sabbath[206]. Deux années plus tard, il apprend la guitare, puis passe ensuite à la basse. Au début des années 80, il étudie la basse au conservatoire pop et jazz d'Oulunkylä près d'Helsinki. Au moment où il enregistre *Century Child* avec Nightwish, en 2002, il est membre du groupe Sinergy, qui a assuré leur première partie lors de la tournée de l'album *Wishmaster*.

A cette même période, Tarja Turunen poursuit sa carrière solo dans le chant lyrique et réalise une tournée au Chili et en Argentine avec une formation classique nommée « Noche Escandinava[207] ». Sponsorisée par les ambassades de Finlande, d'Allemagne, du Japon, de Norvège ainsi que par la ville de Buenos Aires, elle interprète des œuvres de multiples compositeurs comme Jean Sibelius, Richard Strauss, ou encore Félix Mendelssohn.

---

[205] Un maxi-CD est à mi-chemin entre l'album et le *single* ou CD 2 titres, il possède généralement 4 ou 5 titres.
[206] L'un des groupes fondateurs du heavy metal.
[207] « La nuit scandinave ».

Century Child donnera à Nightwish l'opportunité de se produire pour la première fois aux Etats-Unis. En 2003, un documentaire sur la formation du groupe, sa vie en tournée et en studio, voit le jour sous l'intitulé : « End of innocence ».

C'est en juin 2004 que le dernier album avec Tarja Turunen est publié : *Once*. Le groupe s'offre cette fois-ci les services d'un orchestre connu pour sa participation dans la trilogie du *Seigneur des Anneaux*, de Peter Jackson : le London Studio Orchestra. Celui-ci est conduit par Pip Williams, dans un agencement comprenant 66 musiciens, auquel sont associés les chœurs des Metro Voices, et ses 18 chanteurs. Plusieurs autres artistes sont invités, notamment un chanteur Indien d'Amérique et quelques solistes, violoniste ou contrebassiste. La guitare acoustique, délaissée après le premier album, fait son retour de manière subtile au détour de certains morceaux.

L'aspect symphonique se renforce dans la plupart des compositions. Celles-ci sont mises de façon étroite en relation avec les musiques de film, tant par la presse que par les musiciens du groupe. Les exemples les plus éloquents sont « Creek Mary's Blood » et « Ghost Love Score », dont la durée dépasse les 10 minutes. Inversement, le chant de Tarja Turunen n'est définitivement plus lyrique, et certains morceaux lorgnent vers d'autres styles, comme le power metal américain ou le techno metal. Une autre composition introduit également quelques notes arabisantes. Arrivé à un stade de sa carrière où il fait référence, Nightwish commence à s'approprier d'autres genres musicaux pour les faire siens.

Photographie 6 : Composition de Nightwish sur les albums *Century Child* (2002) et *Once* (2004). De gauche à droite : Tuomas Holopainen, Jukka Nevalainen, Tarja Turunen, Marco Hietala, Emppu Vuorinen. Session photo de l'album *Once*, 2004. Härkönen Toni

5.2.3. La fin d'une ère

Une nouvelle tournée suit la sortie de l'album, et est l'une des plus grandes jamais effectuées par un groupe finlandais. La dernière date, jouée au Hartwall Arena de Helsinki devant plus de 12 000 spectateurs, est filmée et sortira en CD et DVD sous le titre de *End Of An Era* en 2006. A la fin du concert, le groupe se sépare de Tarja Turunen par l'intermédiaire d'une lettre qui est rendue publique le 23 octobre 2005[208].

Les raisons évoquées de ce renvoi sont multiples. Certaines d'entre elles font références à l'intérêt grandissant de la chanteuse pour l'argent, et le profit, au détriment de sa relation avec les fans et le groupe. La lettre cite aussi la responsabilité du manager de Tarja Turunen, qui se trouve de plus être son mari : Marcelo Cabuli, également distributeur des disques de Nightwish en Amérique latine. Interlocuteur particulier du groupe pour toutes ses relations avec Tarja Turunen, avec qui les membres masculins n'ont de relations que sur scène, ce dernier, selon eux, paraît exercer une influence négative sur elle. Il serait ainsi responsable de sa cupidité. D'autres faits sont également évoqués, comme une

[208] La lettre est reproduite en Annexe VI. Voir table des annexes p.531.

conversation entre Tuomas Holopainen et Tarja Turunen pendant un vol, où celle-ci lui aurait confié qu'elle n'était qu'une invitée au sein de Nightwish, et qu'elle pouvait décider de partir quand elle le souhaitait. Marcelo Cabuli, pour sa part, a fait état d'une conversation entre lui, sa femme et Tuomas Holopainen, concernant les sentiments de ce dernier envers la chanteuse, avec pour conséquences de provoquer des tentions.

Il est intéressant de noter que, par ailleurs, les membres masculins reprochent à Tarja Turunen un comportement de diva : à la fois distant avec le public et maniéré dans les soins qu'elle apporte à sa santé et sa voix. Cette rupture dans le groupe peut aussi être comprise comme l'échec relatif de l'entente entre les deux univers de sens que sont le metal et la musique classique, respectivement incarnés par les membres masculins et Tarja Turunen. Toutefois, le pendant classique et symphonique de Nightwish, n'était plus réellement assuré par la chanteuse, mais par l'orchestre et les chœurs.

La nouvelle de son licenciement enflamme les médias finlandais. Presse écrite, télévision, radio, relaient celle-ci et donnent leur avis sur les événements qui tournent au soap-opéra national. Si la presse metal internationale suit et communique les faits, cela se fait avec moins de ferveur qu'en Finlande. Les amateurs aussi discutent, commentent, postulent le possible avenir du groupe ou le nom de la nouvelle chanteuse. Les réactions face à la mise à l'écart de la voix de Nightwish sont particulièrement révélatrices du statut de la voix chantée dans la musique actuelle[209]. On assiste chez eux à un intéressant débat sur le sens même de la voix de Tarja Turunen chez Nightwish, opposant, pour être bref, trois vues distinctes sur le statut de l'œuvre. D'un côté, on retrouve l'œuvre comme appartenant à l'artiste en ayant la pérennité : Tuomas Holopainen ; de l'autre, l'œuvre comme objet renvoyant au personnage médiatiquement et musicalement – par la voix – symbolique du groupe ; et enfin, l'œuvre comme étant le produit d'une coopération d'acteurs, dont certains irremplaçables. Pour une partie d'entre eux, Nightwish n'avait alors plus lieu de conserver son nom, ce qui, d'une certaine manière attribue pratiquement la propriété de l'œuvre aux auditeurs eux-mêmes[210].

[209] A ce sujet Serge Lacasse nous rappelle bien que la « voice is generally recognised as the most important sound source in popular music » (la voix est généralement reconnue comme étant la source sonore la plus importante dans la musique populaire) LACASSE (Serge), *op. cit.*, 2000, p.9.

[210] Entre autres données, on peut consulter le sujet suivant du forum de Nightwish France : http://forum.nightwish.fr/index.php?showtopic=385 [consulté le 02/11/2006]

5.2.4. Anette Olzon : la continuité d'une rupture

Le 17 mars 2006, Nightwish annonce qu'il recherche sa nouvelle chanteuse. Environ 2000 démos sont envoyées et écoutées. Une dizaine d'interprètes sont finalement auditionnées. En janvier 2007, le groupe arrête son choix, mais décide de ne révéler le nom de la nouvelle voix qu'à la fin du mois de mai.

Il s'agit d'Anette Olzon, une suédoise de 36 ans, mère d'un petit garçon, un statut que ne manquera pas de souligner la presse finlandaise. Tout comme Tarja Turunen, elle est plutôt étrangère au monde du metal, néanmoins elle n'a aucune formation classique ou lyrique. Elle vient d'une famille de musiciens, sa mère notamment, est chanteuse. Elle apprend le hautbois ainsi que le piano et accompagne parfois cette dernière sur scène dès l'âge de 13 ans.

A 17 ans, elle forme un groupe de reprise : Take Cover, où elle interprète des chansons des Creedence Clearwater Revival, de Roxette, d'Eric Clapton ou encore d'AC/DC. A 21 ans, elle tient le rôle principal d'un opéra-rock suédois : Gränsland. En 1999, elle remplace le chanteur d'Alyson Avenue pour devenir le leader de cette formation orientée rock. Le groupe sort deux albums, le premier en 2000 et le second en 2003. La formation se sépare et Anette Olzon intègre un groupe de reprises de chansons d'ABBA, un détail sur lequel la presse met parfois l'accent, ainsi que sur le fait qu'elle soit mère. Avant d'intégrer Nightwish, elle se produit surtout dans des mariages. Sa formation musicale est essentiellement axée pop rock ainsi que folk. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'opéra est un genre qu'elle n'apprécie pas vraiment pratiquer :

> « Ce que j'entends par "chanteuse classique", c'est d'avoir été entraînée, comme Tarja [Turunen], pendant beaucoup d'années, à utiliser la voix de manière très "opératique". Moi je n'ai jamais aimé chanter à la manière de l'opéra, je n'ai donc jamais utilisé ce genre de voix.[211] »

[211] SALLE (Rurik), Nightwish, Fruits de la passion, *op. cit.*, 2007, p.23.

Photographie 7 : Composition actuelle de Nightwish. De gauche à droite : Jukka Nevalainen, Marco Hietala, Anette Olzon, Tuomas Holopainen, Emppu Vuorinen. Session photo de l'album *Dark Passion Play*, 2007. Juurikkala Ville

En janvier 2007, elle apprend qu'elle est la nouvelle chanteuse de Nightwish. Le futur album, dont les parties instrumentales sont déjà enregistrées, n'attend plus que sa voix. Le 1er octobre 2007, l'album *Dark Passion Play* est disponible. Celui-ci est dans la lignée du précédent : les morceaux qui le composent sont à nouveau une succession de styles musicaux variés avec toujours une forte influence du genre cinématographique : musique techno-metal, pop, thrash, folklorique, celtique ainsi que, et entre autres, le morceau « bande originale de film » de 14 minutes : « The Poet And The Pendulum ».

Le London Studio Orchestra, ainsi que les chœurs des Metro Voices, toujours conduits par Pip Williams, collaborent de nouveau avec le groupe. L'orchestre est composé cette fois-ci de 78 musiciens. Les chœurs comptent quand à eux 42 chanteurs. Une chorale gospel de 12 personnes, que l'on entend sur « Meadows Of Heaven », apporte une nouvelle dimension à la musique de Nightwish. Parmi les multiples artistes invités, on relèvera plus particulièrement la présence de deux sopranos enfants qui interviennent dans « The Poet And The Pendulum » et d'un joueur de kantele dont la mélodie conclue l'instrumental « Last Of The Wilds ». Pour la première fois dans la carrière du groupe, un morceau entier n'est interprété que par un homme, Marco Hietala, sur « Master Passion Greed ».

L'album entre directement à la première place des meilleures ventes en Finlande, et reste dans les dix premiers pendant près de 25 semaines. En France, il atteint la sixième place. Bien que Nightwish ait laissé de côté le style lyrique au chant principal depuis quelques années, le répertoire vocal et symbolique d'Anette Olzon n'est pas sans susciter de vives critiques, voire des rejets. Tarja Turunen incarnait, par son attitude, les usages de sa voix ainsi que sa carrière dans et en dehors de Nightwish, la dimension légitime du monde du classique dans le monde de la musique populaire. Elle était l'un des points d'articulation de la singularité[212] du groupe, celle qui le distingue des autres, aux yeux d'une partie de ses amateurs. Toutefois, le phénomène joue également dans l'autre sens : de nouveaux amateurs, hermétiques à la manifestation de l'univers au travers de la voix chantées, ont été conquis par le changement d'interprète.

La sortie de l'album est suivie d'une tournée de deux ans, durant laquelle Anette Olzon a parfois été chahutée par une partie du public. Néanmoins, au cours de celle-ci, elle

[212] « L'examen du processus de fabrication d'une œuvre est en même temps *une étude de pratiques communes et une mesure de la singularité* à laquelle l'objet va prétendre » ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.28.

signe, définitivement, par l'interprétation en concert des chansons, sa place de nouvelle voix du groupe.

Fruit d'un processus où il se constitue comme groupe de musique, au travers de collaborations multiples, Nightwish est une construction collective permanente, sans cesse réajustée, selon la dynamique des liens du réseau qu'elle forme. Cette dynamique a un impact sur les œuvres produites, en ce qu'elles sont le résultat matériel de la coopération des divers acteurs associés à son élaboration.

Ce sont ces mêmes objets qui définissent le réseau d'acteur comme une entité unifiée, un groupe de musique, symbolisé par son nom – Nightwish –, car ils sont le résultat de leur entreprise commune. Ils signent également l'entrée de celui-ci dans le monde de l'art musical. Généralement, ce n'est qu'après la production et la reconnaissance d'une première œuvre que l'on déclare que ses producteurs sont artistes.

Dans cette double fonction, on devine que la question de l'œuvre est centrale.

Partie II

L’œuvre d’art et les œuvres de Nightwish : variations autour du bricolage

Les œuvres sont, à plusieurs titres, des objets fondamentaux pour les mondes de l'art, tant pour leurs producteurs, que leurs publics[213]. C'est autour d'elles qu'il articule l'ensemble des acteurs qui le composent, qu'ils soient humains, objets, ou discours. Pour revenir au monde Nightwish, elles sont ce que le groupe a fait, ce qui le définit comme groupe, et ce par quoi l'on essaye de déterminer, par l'entremise d'un genre, ce qui a été fait.

Fruit d'un processus, il est possible d'aborder l'œuvre de différentes manières, selon l'étape à laquelle on s'intéresse. Pour ma part, je vais faire usage d'une approche se saisissant de sa matérialité, sa forme sensible – pour Nightwish, l'information sonore, ses enregistrements de chansons – afin d'approcher, *a posteriori*, sa production, sa « composition » au sens large et saisir quelles œuvres, quels mondes ou univers, le groupe continue.

Même si ce n'est qu'esquissé, l'entrée « metal symphonique » rend déjà compte du relief des objets œuvres du monde Nightwish, de leur dimension bricolée. Arrivé à cette étape, il devient pertinent de s'interroger sur ce qu'elles « contiennent », quelles sont leurs sources, les territoires qu'elles s'approprient et restituent. En se plongeant dans l'œuvre, il s'agit d'aller au-delà du seul triptyque musique metal/musique classique/musique de film, qui, loin de s'effacer, va se voir adjoindre d'autres univers qui empruntent non seulement à la musique, mais également à la littérature, au cinéma, aux mythes, à la religion, ou encore aux faits divers. Le monde Nightwish se définit non seulement par les œuvres, mais par les pièces mêmes qui les composent, par les continuations auxquelles il procède.

Ce cheminement poursuit également la voie de Fabien Hein, qui s'intéresse à l'histoire, à la culture et aux pratiquants du monde du metal[214]. En abordant l'œuvre à la manière d'un bricolage d'innombrables pièces, on entre ici dans la seconde partie qu'il évoque : la culture, et plus précisément les influences. Ces dernières sont à la fois présentes en fil rouge tout au long de l'ouvrage de l'auteur, mais également exposées dans un chapitre qui leur est dédié : « Influences artistiques et culturelles[215] ». Nightwish étant un objet plus précis que la vaste nébuleuse du metal, il est possible d'entrer plus dans le détail,

---

[213] « Les sociétés humaines fabriquent des objets sans utilité pratique auxquels elles attachent pourtant une importance considérable. Elles peuvent les révérer, les admirer, y pénétrer de temps en temps quand ces objets ont une taille suffisante, temples ou églises. Au sein des sociétés monétarisées, ces objets peuvent atteindre des valeurs considérables, exorbitantes même. Les sentiments que ces objets éveillent sont extrêmement puissants : émotion, saisissement, exaltation sont fréquemment invoqués quand il s'agit de décrire l'impression que nous font ces objets. Ils jouent dans une part de notre vie que l'on appelle "culturelle" un rôle éminent. » ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.5.
[214] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, 319 p.
[215] *Ibid.*, p.149-170.

d'observer comment les sources sont mobilisées, saisies et rendues par le groupe, à ses publics.

C'est donc autour de la notion d'œuvre que vont s'articuler les deux temps fort de cette partie. Néanmoins, avant d'en venir aux œuvres de Nightwish, il est nécessaire d'interroger le concept même d'œuvre, un objet complexe, aux attributs multiples qui ne le rendent que plus obscur. Non seulement le questionnement s'impose, mais les objets produits par Nightwish présentent des spécificités qui mettent peut-être à l'épreuve certains pans des travaux les plus récents sur le sujet.

1. L'œuvre d'art ?

Si l'interrogation est aisée à poser, et ne se contente que de quelques mots pour être formulée, il en va tout autrement de la réponse. De façon assez spontanée, on pourrait être tenté de la résoudre par un exemple d'œuvre. Une œuvre d'art, c'est le tableau de *La Joconde*, exposé au musée du Louvre. C'est aussi l'hymne de l'Europe : « L'Ode à la joie », de Beethoven.

A peine éclaircie, l'énigme n'est guère déchiffrée. Le terme semble désigner des objets dont la qualité essentielle, et première, est d'être justement des œuvres. Même s'il est possible de le faire, nous ne sommes pas censé planter de clous avec. Mieux encore, défini comme œuvre, l'objet « marteau » n'est plus censé servir à planter des clous[216]. Il devient un objet dont la fonction et la valeur, sont symboliques.

[216] Ce que montre avec pertinence la couverture de l'ouvrage de Bruno Péquignot, qui présente un panneau indiquant : « cette œuvre d'art n'est pas une structure de jeu » : PEQUIGNOT (Bruno), *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*. Paris : L'Harmattan, 2007, 307 p., « Pour être perçu comme une œuvre, et non pas comme un objet (une chose), il faut […] qu'il soit détaché de toute fonction autre qu'esthétique (fonction utilitaire, fonction culturelle de dévotion, fonction mnémonique, fonction documentaire, fonction érotique, etc.) » BOURDIEU (Pierre), *Les règles de l'art*. Paris : Editions du Seuil, 1992, p.89.

1.1. Une définition de l'œuvre : l'œuvre comme processus

Les récents travaux de Jean-Pierre Esquenazi vont servir de guide afin d'établir une définition de l'œuvre[217]. Pour l'auteur, une œuvre d'art est le fruit d'un processus que l'on peut découper en trois étapes : production, déclaration, interprétation.

Voilà un bien étrange objet que l'œuvre lorsque l'on s'y attarde. On lui confère des propriétés dont l'intensité se retrouve dans la passion des propos, des débats et des sentiments qu'elle suscite.

C'est un objet symbolique intentionnel, voire particulièrement intentionnel[218]. Cette propriété n'est pas donnée là, imprégnant la chose de façon innée. On la lui a adjointe, on l'a produite de manière à ce qu'elle signifie, et on l'a socialement définie comme objet signifiant. On l'a faite pour « dire » et, bien souvent, on la regarde en tentant de trouver ce qu'elle dit. En tant que tel, on ne se contente pas de nommer la chose, mais on va chercher plus loin. On essaye d'en trouver le sens, d'en extraire une grille de lecture, une vérité cachée ou, pourquoi pas, un possible graal. L'œuvre, c'est un objet que l'on a conçu comme étant à enjeu.

On peut tirer de cette remarque un premier constat : l'œuvre n'a d'intention ou de sens que dans une société, voire dans une communauté, qui lui en prête. Elle n'est « œuvre » que par un processus circulaire qui part du social, passe par l'objet et retourne au social. Redit avec une légère variation : l'œuvre est un concept qui n'a de sens que dans un lieu qui lui en prête. Tout objet, même fait dans le but de le rendre hautement intentionnel, ne demeure qu'objet si l'espace social où on le présente ne le considère pas autrement que comme un objet quelconque.

Il est possible de ne pas détecter l'intentionnalité selon la situation et le lieu social où l'œuvre est visible, émise, diffusée. Toute la question consiste donc à savoir comment cela se passe, comment les sociétés font de quelque chose une œuvre, et comment ses acteurs en viennent à la regarder comme telle.

---

[217] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, 226 p.
[218] *Ibid.*, p.50.

1.1.1. La nécessaire matérialité de l'œuvre et le choix social de son type de matérialité

Jean-Pierre Esquenazi rappelle que ce que l'on baptisera au final l'œuvre, est tout d'abord quelque chose qui a un support. Il peut être matériel, comme une sculpture, ou s'exprimer matériellement, c'est-à-dire que l'on est capable de l'éprouver par l'expérience sensible, ainsi qu'il en est pour le son qui porte la musique. L'œuvre fait partie du monde auquel nous avons accès par nos sens. Une œuvre est quelque chose qui peut se voir, se toucher, se sentir, se goûter ou s'entendre. Ces multiples dimensions s'entrelacent de diverses façons selon le type de support, mais également selon la définition sociale de ce support.

L'expérience sensible nous autorise l'accès à ces objets sous plusieurs modalités : on est rarement condamné à ne pouvoir que sentir, que toucher ou qu'entendre un même objet. En effet, celui-ci n'est pratiquement jamais unidimensionnel, et la distinction entre nos cinq sens est parfois trouble. La musique est un objet artistique que, par convention, l'on écoute. Cependant, les pratiques offertes aux acteurs sociaux autour de celui-ci sont multiples. Ainsi, il est possible de ressentir physiquement la musique, voire de ne pratiquer sa relation avec celle-ci que sur ce mode. C'est d'ailleurs un élément que le metal reprend à son compte dans son utilisation des basses amplifiées, sa quête de puissance et de radicalisme sonore qui, en s'étendant à l'intégrité physique de l'auditeur, s'affichent comme une forme d'immanence et d'omniprésence.

« Ecouter » est avant tout une convention établie parmi toutes les pratiques possibles autour de la musique. Ressentir physiquement la musique, et sentir qu'on la ressent physiquement, est d'ailleurs souvent perçu par l'auditeur lambda comme une agression, un sentiment qui se fait le signe du manque ou de l'absence de cette pratique chez les acteurs concernés.

Appliquer un cadre physique strict à un type de production symbolique, c'est reprendre à son compte les directives des institutions de l'art dans lesquelles on place les types d'art repérés selon les critères préétablis de leur forme. Institutions et directives sont deux termes clés dans l'étape de la production de l'œuvre, qui orientent avec fermeté la forme que l'on va donner à cette dernière, ainsi que la façon dont elle va être accueillie.

L'œuvre est donc un objet qui se manifeste à nos sens. Jean-Pierre Esquenazi ne paraît pas vouloir tenter de déterminer qui de l'objet ou de l'idée est premier dans ce qui, au final, deviendra l'œuvre. C'est sans doute que l'un, comme l'autre, peut présider au départ de celle-ci, à moins qu'aucun ne soit premier, éternels second derrière le social, qui

leur donne corps et sens. Cependant, c'est bien l'objet sensible qui nous transmet le symbolique : « le processus symbolique dans son ensemble implique la transformation d'une matière [ou d'un objet sensible] en signification[219] ».

Le symbolique, qui fait la particularité de l'œuvre, a besoin d'un vecteur sensible pour s'exprimer – un peu à la manière de l'âme qui passe par le corps et sa voix pour informer de ses éventuels états. Si le sensible n'est pas nécessairement premier, puisqu'une idée peut présider à son insertion dans le processus de l'œuvre, il est le seul témoin constant de tout ce qui va conduire au concept final. Il est également toujours présent, alors que le concept, l'idée, le symbolique de l'œuvre peuvent la déserter. Une œuvre littéraire, exprimée au travers d'un texte lui-même porté dans un livre, peut tout à fait servir de combustible, dont la fonction principale sera de réchauffer[220]. Le livre, support de l'œuvre, n'aura guère plus de fonction qu'une bûche de bois.

Si l'on parle de l'œuvre comme d'un objet symbolique, et que l'objet sensible est le seul à pouvoir transmettre le symbolique, c'est par lui que nous allons, avec Jean-Pierre Esquenazi, suivre son cheminement jusqu'à l'œuvre. Sur cet objet, peut-être d'abord insignifiant, mais déjà empreint de significations, vont se succéder un ensemble d'activités, tant physiques que symboliques, qui vont le transformer en œuvre. Ainsi, l'auteur définit trois temps dans l'avènement de l'objet vers l'œuvre, dont on peut préciser la teneur.

En premier, il fait référence au temps de sa production. L'objet, pour reprendre la métaphore du bricolage, n'est alors encore que pièces éparses qui sont regroupées, travaillées, assemblées. En second, il évoque le temps de la déclaration. C'est un temps intermédiaire, de passage, de bascule, où l'objet prend sa valeur symbolique, où il devient, à proprement parler, une œuvre. Enfin, le troisième et dernier temps est celui de l'interprétation. L'œuvre appartient à ses publics et acquiert divers sens. Ceux-ci sont éclatés et changeants selon les différentes communautés d'interprétation.

L'objet/œuvre est donc produit, déclaré puis interprété. Dans son ouvrage, Jean-Pierre Esquenazi renvoie le temps de la déclaration à celui de l'interprétation, dont il serait la première étape. Les choses ne sont, bien sûr, pas aussi simples. Le sociologue souligne d'ailleurs qu'il peut y avoir plusieurs déclarations, qui pourront avoir lieu dans des périodes différentes. La question de la déclaration pose aussi d'autres interrogations et problèmes, sur lesquels je reviendrai. Il est, par exemple, possible de déclarer l'objet avant

[219] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.49.
[220] Tel les personnages d'Amélie Nothomb dans sa pièce de théâtre *Les combustibles*, ou Pepe Carvalho, pour des raisons différentes, le personnage principal des romans de Manuel Vázquez Montalbán.

la fin de l'étape de production. Cela semble signifier que le processus de l'œuvre n'est pas rigide, qu'il n'est pas soumis à une succession d'étapes à l'ordre figé, puisque la valeur symbolique peut imprégner l'objet avant même que la production de celui-ci ne soit achevée. C'est un phénomène qui informe que le processus de l'œuvre est suffisamment bien codé, maîtrisé et ancré dans les sociétés où il voit le jour, pour permettre d'affirmer sa qualité d'œuvre avant même qu'il ait atteint sa forme sensible finale.

1.1.2. Le temps de la production de l'œuvre

L'auteur divise le temps même de la production entre quatre entités différentes qui autorisent et régulent sa conception : les « institutions de l'art et de la culture[221] », les « directives[222] », les « modèles de l'œuvre[223] » et « l'énonciation[224] ». Jean-Pierre Esquenazi résume clairement la façon dont ces différentes entrées jouent ensemble : « *une œuvre est un processus symbolique intentionnel né dans une institution culturelle susceptible de fournir directives et modèles aux futurs producteurs de l'œuvre, lesquels adapteront ces modèles dans un processus d'énonciation.*[225] »

L'auteur s'interroge ensuite plus précisément sur « le pouvoir de l'œuvre[226] » et sur « l'œuvre comme paraphrase[227] ». Autrement dit, une fois l'œuvre finie, que permet-elle de retrouver du temps de la production, et de ses composantes ?

Si l'on veut créer une chanson pour le groupe de musique Nightwish, on intègre automatiquement l'institution de la musique. Cela nécessite de se conformer à tout un ensemble de conventions, de règles et de contraintes qui en assureront l'exécution[228], avec plus ou moins de succès selon la maîtrise de ces derniers éléments par l'artiste. L'institution est un « lieu » symbolique qui donne une sorte de plan général du type d'objet que l'on veut fabriquer. En réalité, elle est si bien établie que, généralement, elle définit immédiatement les possibles des objets artistiques. Une œuvre littéraire, musicale, ou de théâtre, sont différents possibles d'œuvres, à partir desquels il convient de débuter. Si l'on

---

[221] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.52.
[222] *Ibid.*, p.56.
[223] *Ibid.*, p.58.
[224] *Ibid.*, p.61.
[225] *Ibid.*, p.64.
[226] *Ibid.*, p.65.
[227] *Ibid.*, p.67.
[228] « On peut en effet, […], appeler institution toutes les croyances et tous les modes de conduite institués par la collectivité… » DURKHEIM (Emile), *Les règles de la méthode sociologique*. Paris : Presse Universitaires de France, 1999, p.XXII.

décide de se fier à d'autres « possibles », il y a de fortes chances pour que l'objet sensible produit ne soit pas reconnu comme une œuvre.

L'objet que l'on souhaite faire, parmi les différents possibles, fait mécaniquement rentrer son concepteur dans l'institution, et l'exclut d'autres. Bien que les contenus de l'institution peuvent changer avec le temps, ils sont tout de même relativement stables et n'évoluent qu'avec lenteur. De même, si l'institution offre de grandes lignes directrices, les acteurs y sont plutôt libres et peuvent faire preuve d'inventivité en détournant, ou ignorant, certaines d'entre elles. En son sein, se produisent aussi des trocs, des échanges économico-culturels. Le projet de l'artiste (en devenir si c'est sa première « œuvre ») peut se trouver insensiblement modifié ou complètement bouleversé par ceux-ci, qui peuvent autant se transformer en contraintes, qu'en ressources[229].

Si une personne veut faire une chanson, il va lui falloir se tourner vers des outils qui permettent de faire de la musique, comme un instrument, la voix, ou alors traiter un objet non conventionnel à la manière d'un objet musical, comme un tonneau pour faire des percussions. Elle va, sans doute, devoir créer une mélodie, voire un accompagnement, suivre tel ou tel schéma typique. Rien n'oblige à respecter scrupuleusement les conventions en usage, mais pour être reconnu comme chanson, l'objet symbolique créé doit tout de même être identifiable à ce que l'on définit symboliquement comme une « chanson ». Si l'auteur compositeur de Nightwish, Tuomas Holopainen, décide de prendre un pinceau et de tracer quelques traits sur une toile, il ne pourra que difficilement la présenter comme son nouveau morceau.

En s'attelant à produire un type d'objet symbolique, le producteur va donc faire appel à plusieurs éléments de l'institution. Il va utiliser une directive plus ou moins précise, c'est-à-dire un cadre dans lequel il doit évoluer pour parvenir au type d'objet qu'il veut faire : la directive « faire un morceau de musique metal » qui est au sein de l'institution de la musique, une directive moins légitime que « faire un opéra lyrique ».

Il va se fier à des modèles de l'œuvre, autrement dit à des règles de contenu, de forme et de points de vue, qui, toutes, donnent une certaine homogénéité aux œuvres d'une même institution : en un sens, elles se ressemblent. Pour faire une chanson de metal, les

[229] Un exemple pertinent chez Nightwish est le passage des claviers pour simuler des parties de l'orchestre, à un orchestre réel. Non seulement l'esthétique sonore des morceaux s'en est trouvée modifiée (les claviers n'imitant qu'imparfaitement un orchestre), mais également les arrangements, qui se sont diversifiés, partagés entre plusieurs dizaines d'instruments. Bien que les claviers permettent de tous les simuler, ce n'est qu'avec l'arrivée d'un orchestre réel que de nouvelles sonorités ont eu le droit de citer chez Nightwish, comme celles des cuivres.

musiciens de Nightwish vont se fier à leur connaissance de certaines œuvres de ce monde, et ils vont dégager de celles-ci certaines propriétés.

Enfin, l'énonciation, l'acte de production matérielle de l'œuvre, va singulariser celle-ci par rapport à ses modèles. C'est le travail physique que fait l'artiste. Il va donner à l'œuvre des propriétés plus ou moins particulières, selon la propre individualité de l'auteur, mais aussi selon tout un ensemble de possibilités et d'entraves. La mise en œuvre sera influencée par autant de facteurs que sont : l'expérience et la maîtrise même de l'artiste, les outils dont il dispose, ou le temps qui lui est alloué. Clairement, le concept d'énonciation démontre combien l'artiste n'est pas cet individu mythique indépendant du monde et de ses contraintes, frappé d'un talent divin. Il insiste plutôt sur l'idée que c'est un acteur, ou un ensemble d'acteur, qui jongle sans cesse entre ce qu'il peut et ce qu'il veut faire, la réalisation finale témoignant de ce « déchirement », mais rarement de façon explicite.

Sa production terminée, l'œuvre n'est pas encore œuvre, et pourrait bien ne pas le devenir. Elle est plutôt un « produit institutionnel achevé[230] ». Il peut être extrêmement difficile de retrouver avec précision les directives, les modèles ou les modalités d'énonciation en étant face à ce produit sans rien n'en connaître. L'œuvre ne parle pas, n'exprime pas clairement son origine, son parcours, ou les choix dont elle est le résultat. De même, l'institution qui a vu la production de l'œuvre n'est plus nécessairement celle qui la présente à l'heure actuelle, ou celle qui la présente dans d'autres sociétés. Par exemple, un brassard issu de la Kula n'est, pour le profane, qu'un élément de décoration exotique, ou une œuvre d'art d'une société première. Cette vision est bien éloignée de celle des Trobriandais, ainsi que des usages qu'ils en font, mais rien, dans le bracelet, ne nous permet de les concevoir.

De même, les modèles ou l'énonciation peuvent nécessiter de longues recherches pour être connues : elles ne transpirent pas nécessairement de l'œuvre. En parlant de « pouvoir de l'œuvre[231] » et de « l'œuvre comme paraphrase[232] », Jean-Pierre Esquenazi fait référence à sa possible capacité à retransmettre, de façon toujours unique, une partie de l'institution qui l'a vue naître, dont les directives, les modèles et les possibles énonciations. Pour cela, cependant, il faut parvenir à l'y resituer. Le pouvoir de l'œuvre, ou sa capacité à produire une paraphrase, sont donc plutôt un pouvoir et une capacité transmis par une œuvre dont on sait approximativement d'où elle provient.

---

[230] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.65.
[231] *Ibid.*, p.65.
[232] *Ibid.*, p.67.

1.1.3. Le temps de l'interprétation de l'œuvre

La future œuvre est maintenant terminée. Son artiste a composé ou sculpté, peaufiné, obéi à des règles, transgressé d'autres, exprimé des sentiments. D'autres acteurs du monde de l'art ont pu intervenir en faisant le mixage d'une chanson, ou le montage d'un film par exemple. A présent, l'objet est fini, il, sauf exception, ne devrait plus changer. Son identité sensible est fixée : elle sera sonore, ou par exemple visuelle, gustative, voire sonore *et* visuelle, ou tout autre forme de combinaison renvoyant à une institution de l'art.

Plusieurs facteurs sont susceptibles de mettre fin au processus de production. L'artiste – ou son monde de l'art – peut considérer qu'il est arrivé au résultat visé ou qu'il ne pourra pas faire mieux. Peut-être le temps qui lui était alloué pour travailler est arrivé à son terme, ou bien il est peut-être décédé.

Qu'elles qu'en soient les raisons, cette première étape est terminée. Jean-Pierre Esquenazi invite à passer à la seconde : l'interprétation. Celle-ci s'ouvre d'abord sur : « les déclarations[233] » de l'œuvre puis « l'attribution d'une directive [qui est] condition de l'interprétation[234] ». On distingue différentes « communautés d'interprétation[235] » selon la directive mise en valeur.

En soi, l'interprétation se fait sous la forme d'une « description et d'un jugement[236] ». Une interprétation suit elle-même un « processus d'interprétation[237] », une cascade d'étapes où des individus produisent leur propre version de « ce qui a été fait », de « quelle » œuvre il s'agit pour eux. En conséquence, on parlera de « sens de l'œuvre[238] » non au singulier, mais au pluriel. Chacun de ces sens correspond ainsi aux variations injectées par une communauté d'interprétation dans le processus d'interprétation. En d'autres mots, chaque communauté d'interprétation produit un sens de l'œuvre. Il en découle que « l'œuvre interprétée paraphrase son public[239] », c'est-à-dire qu'elle permet de saisir qui la regarde, l'écoute, lui donne du sens, et de quelle manière. Ainsi, en élaborant leurs interprétations, qu'ils manifestent par leurs discours, les publics se définissent eux-mêmes.

---

[233] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.70.
[234] *Ibid.*, p.75.
[235] *Ibid.*, p.76.
[236] *Ibid.*, p.78.
[237] *Ibid.*, p.80.
[238] *Ibid.*, p.82.
[239] *Ibid.*, p.84.

Enfin, l'étude et l'observation de la succession de ces diverses interprétations permettraient de suivre « l'œuvre et son histoire[240] », une histoire autorisée par l'idée de processus. Celle-ci est fondée sur la succession, voire la coprésence de multiples interprétations.

La déclaration est un événement qui, dès qu'il survient, fait immédiatement basculer le produit de l'institution dans un nouvel univers de sens et il devient une œuvre. Il est injecté dans un processus qui va le définir non seulement dans l'actualité de sa déclaration – ceci, à partir de ce temps « t », est une œuvre – mais aussi rétrospectivement. En se tournant vers le passé, on regarde le produit comme s'il était déjà une œuvre (en cours de production) et non comme un simple produit institutionnel.

La déclaration introduit l'objet en l'annonçant au monde social selon deux aspects : elle dit d'où il vient, c'est-à-dire quelle est son institution, et elle dit qu'il est une œuvre. L'exemple le plus simple de déclaration est celui d'une publicité, comme celle pour l'album *Dark Passion Play* de Nightwish que l'on trouvera page suivante.

[240] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.87.

Image 3 : Publicité pour l'album *Dark Passion Play*, parue en p.5 du magazine Metallian, n°49, 4e trimestre 2007

Fournissant déjà un grand nombre d'informations, je n'en retiendrai que quelques-unes : publiée dans une revue musicale (spécialisée dans la musique metal), la publicité indique en sus que l'institution concernée est celle de la musique. On parle d'« album », de « metal orchestral », de « groupe », de « CD » ou encore de « morceaux ». On supposera, à juste titre, que l'œuvre mise en avant n'est pas la peinture ou le montage photographique, mais bien le contenu audio du support dans les albums qui porteront la même illustration. La phrase en entête révèle qu'il s'agit d'un nouvel album, dont le nom est lisible sur la reproduction de la pochette de celui-ci : c'est une œuvre intitulée *Dark Passion Play*. La date affichée donne pour sa part l'indication temporelle de sa disponibilité au public.

Cette courte étude permet cependant un constat : la déclaration peut être une annonce de l'œuvre, déjà finie quelque part, ou tout près de l'être. L'objet sensible à portée symbolique peut devenir œuvre, avant même d'avoir abouti. Jean-Pierre Esquenazi précise également qu'une déclaration peut intervenir après une autre, et modifier, contredire ou compléter la première[241], ce qui explique son emploi du pluriel. Une œuvre est susceptible d'être déclarée plusieurs fois, et plusieurs déclarations d'une œuvre peuvent circuler en même temps, s'entrecroiser, s'entrechoquer et se confronter, dynamique liée à la multitude de ses publics et de ses contextes de diffusion.

La déclaration est un moment important car elle donne une première grille de lecture à l'œuvre. Elle la replace quelque part, la remet dans un contexte, ce qui suscite toute une batterie de représentations, de significations et de conventions. La déclaration est surtout le moment où l'objet symbolique va acquérir le droit de circuler en dehors de son institution de production pour toucher un ou plusieurs publics. Toute œuvre accessible par la radio, la télévision, les grandes surfaces ou bien internet a donc été déclarée.

On a vu, dans la phase de production, que l'on attribuait une directive à l'œuvre – une consigne à suivre, comme « faire une chanson metal ». Cependant, cette directive n'est pas clairement présentée par cette dernière. Ainsi, la première étape de l'interprétation consiste en l'attribution, par les communautés d'interprétation, d'une directive à l'œuvre, quelle qu'elle soit : celle effectivement suivie par le producteur, ou pas du tout. On peut, à cet égard, signaler un phénomène intéressant : il est socialement plus valorisé de dégager la directive qui est celle de l'auteur (quand elle est connue), ou celle qui en est la plus proche possible. Cette proximité donne à la directive énoncée par la communauté d'interprétation, une valeur (symbolique) accrue, car elle semblerait retracer la « vérité » de l'œuvre et la

[241] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.73.

« vérité » de ce qu'a voulu dire son auteur. On peut aussi se poser la question de savoir si celui-ci, producteur, créateur ou artiste, est réellement le mieux placé pour révéler la directive qu'il a suivi, ou plutôt la directive « essence » de l'œuvre, la « vraie », si tant est qu'elle existe. Il semble dès lors important de poser que toute interprétation, même à l'aspect farfelu, n'a pas moins de valeur que celle que l'on se représenterait comme vraie, celle de l'auteur par exemple : « Aucun "auteur", aucune institution de production ne semblent pouvoir détenir le dernier mot du sens d'une œuvre, fût-elle leur produit[242] ».

On peut aussi se demander s'il est vraiment bien utile de trouver le dernier mot de l'œuvre, voire si cela n'est pas un simple vœu pieux. Il est également nécessaire de rappeler que, si toutes les interprétations se valent, alors toutes les œuvres se valent aussi, et qu'il n'y a à leur sujet qu'une attribution de légitimité qui varie plus ou moins selon les principes divers énoncés tout au long de cette partie sur l'œuvre. On va le voir, selon les éléments retenus pour faire la description de l'œuvre, celle-ci sera affublée de sens qui n'ont pas tous le même écho social et institutionnel.

Il y a quelques lignes, j'évoquais « les communautés d'interprétation ». Ces communautés sont en réalité des groupes composés d'acteurs ayant, à peu de choses près, la même interprétation d'une œuvre. Une œuvre peut comprendre plusieurs communautés d'interprétation qui, chacune à sa manière, met en avant une directive particulière. Pour Nightwish, on peut donner l'exemple des communautés d'interprétation qui désignent leur musique sous les termes de « musique metal », une première les définissant comme une valeur positive, la seconde comme une valeur négative, parfois pour des raisons similaires. D'autres communautés la désignent plutôt comme de la « musique classique » ou de la « musique d'opéra », avec à chaque fois des définitions distinctes qui unissent deux, ou plusieurs univers de sens sous une même bannière.

En interprétant, les communautés, ou plus spécifiquement les acteurs en leur sein, opèrent en un temps unique « une description singulière [et] un jugement sur le statut de l'œuvre, seulement effectif dans le cadre où l'énoncé est produit[243] ». Autrement dit, en décrivant, ils impriment déjà un jugement sur ce qu'est l'œuvre, et la jugent explicitement en vertu même de cette première étape au caractère implicite.

L'interprétation elle-même se déroule selon un processus en trois étapes : tout d'abord on attribue une directive au producteur (faire du heavy metal et/ou de la musique de film et/ou peindre avec du sonore etc.), puis on oriente l'interprétation en déterminant à

[242] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.82-83.
[243] *Ibid.*, p.80.

qui l'on attribue l'œuvre (Tuomas Holopainen et/ou Nightwish et/ou le metal finlandais, etc.) et le modèle de l'œuvre utilisé (musical ou plus spécifiquement le groupe Metallica et/ou le compositeur Hans Zimmer et/ou Tim Burton[244] etc.), enfin, et avec l'orientation choisie, on lui donne du sens (c'est une œuvre de musique metal autobiographique, de la musique de film metal, un produit de l'industrie culturelle finlandaise, etc.). L'œuvre est donc tributaire de ces étapes, et chaque public la voit sous l'angle plus ou moins précis de la version qu'il a lui-même construite.

Chacune des communautés d'interprétation possède donc un angle d'attaque sur l'œuvre qui la distingue des autres œuvres. Chacune lui attribue un sens propre. Ce faisant, ces communautés se différencient. Au cours de l'histoire de l'œuvre, il ne sera pas rare de voir une nouvelle communauté d'interprétation naître au gré d'une nouvelle manière de s'approprier l'œuvre et d'en dégager des directives, des producteurs ou des modèles d'œuvre d'un genre jusqu'alors ignoré, insoupçonné ou pas encore imaginé. Au cours de l'histoire de l'œuvre, il est alors fréquent de voir germer un nouveau sens de celle-ci.

Le paradoxe peut être saisissant : un objet qu'il ne faut pas, en sociologue, diviniser, pas plus que ses concepteurs, se trouve soudain affublé d'un attribut qui semble sans fin, celui de la variété de ses interprétations :

> « Concluons : une œuvre n'a pas une et une seule structure sémiotique. Chaque nouvelle interprétation découvre en elle une nouvelle structuration : l'œuvre est sémiotiquement multiple. Ou peut-être faut-il dire qu'elle détient un réservoir de structures signifiantes dont nous ne connaissons que celles actualisées par la glose interprétative qu'elle a suscitée. »[245]

Mais cette variété n'est pas tant celle de l'œuvre que celle de ses communautés d'interprétations possibles, qui, inéluctablement, évoluent avec le temps, en symbiose avec les pratiques et les représentations sociales. Le déplacement de l'œuvre dans divers espaces géographiques et sociaux peut avoir un effet semblable. Toutefois, son statut légitimé l'installe dans le temps. Un statut qui lui est conféré par la déclaration, qui définit sa qualité sensible et matérielle comme pratiquement immuables, car nul n'est censé refaire l'œuvre. Son immobilisme relatif se fait le support des variations autour d'elle. On peut alors supposer que l'œuvre interprétée paraphrase son public, et non que chacun a enfin

[244] On aura relevé l'étrangeté de cette référence cinématographique parmi celles qui sont musicales. Un modèle d'œuvre peut-il être un modèle d'une autre institution de l'art que celui dont il est issu ? Si, au niveau de la forme, il est ici possible d'affirmer qu'une chanson ne défile pas sur un écran, il peut en aller autrement dans les pratiques, tant de composition que d'écoute. On peut composer un film, et regarder une chanson, à l'aide d'images cognitives.
[245] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.84.

trouvé son hypothétique essence originelle. La façon dont une œuvre est décrite par un public, une communauté d'interprétation, révèle cette même communauté : « *la description de l'œuvre compose une paraphrase de l'univers des auteurs de la description*.[246] »

Une communauté d'interprétation ne fait jamais autre chose que s'approprier une partie de l'œuvre, en vertu de règles qui sont les siennes et qu'elle a projetées pour définir l'œuvre selon cette partie signifiante, pour en donner un sens qui retraduit ces mêmes règles. Autrement dit, un fragment de notre identité sociale isole des portions signifiantes de l'œuvre que nous interprétons. L'interprétation produite rend compte, avec plus ou moins de clarté, de ce même fragment d'identité sociale.

L'idée et la définition de l'œuvre comme un processus offre alors la possibilité d'étudier son histoire, depuis sa naissance dans l'institution de production, jusque dans ses interprétations et leurs successions et/ou existences conjointes.

Le processus social qui fait exister l'œuvre débute ainsi avec la production d'un objet symbolique au sein d'une institution, passe par sa déclaration qui le rend effectivement œuvre, pour continuer et perdurer dans l'interprétation où il est sans cesse redéfini et approprié. On peut reformuler ce développement d'une autre manière, en prenant un exemple restrictif mais concret : une œuvre d'art c'est ce à quoi l'on aboutit lorsque Tuomas Holopainen décide de composer une chanson (d'intégrer l'institution de la musique pour produire un objet symbolique) ; qu'une déclaration, par l'entremise de sa maison de disque, est effectuée au travers de l'annonce et la commercialisation de cette chanson, et que celle-ci est effectivement achevée ; puis, enfin, qu'un ou plusieurs publics se l'approprient et en font des interprétations (comme dire par exemple qu'il s'agit de l'œuvre de Tuomas Holopainen).

Il a déjà été évoqué que la déclaration était une étape qui pouvait être problématique. Un problème qui ne se pose que peu à propos des œuvres de Nightwish. A une ou deux exceptions près, ces dernières ont suivi le processus habituel et nécessaire qui leur permet d'être perçues comme des œuvres. De plus, puisque Nightwish a été reconnu une première fois comme producteur d'œuvres musicales, c'est pratiquement de façon mécanique que les autres objets symboliques musicaux qu'il présentera seront déclarés comme des œuvres. C'est essentiellement pour les objets symboliques, produits à partir des œuvres de Nightwish, par les auditeurs, les amateurs, ou fans de ceux-ci, que le doute

[246] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.85.

s'installe. Comment traiter ces objets qui, eux aussi, ont suivi une partie du processus – la production – mais ne sont pas déclarés, ou dont la déclaration ne leur offre pas l'opportunité d'être considérées comme des œuvres d'art ?

1.2. Du problème de la déclaration de l'œuvre à l'« objet symbolique phœnix » – un mythe « matrice à mythe » qui renaît sans cesse de ses cendres

L'un des soucis majeurs qui point lorsque l'on s'attarde sur l'œuvre et sa déclaration, est de savoir que faire de certains objets aux contours flous. C'est le cas des produits institutionnels achevés mais pas encore déclarés, car « il n'y a de compréhension [de ce qu'on a fait ou de ce qui a été fait] qu'*a posteriori*[247] ». C'est également le cas de ceux qui ont été déclarés comme n'étant pas des œuvres, ou encore de ceux qui sont seulement « œuvre » pour une communauté d'interprétation qui n'aura pas la légitimité sociale des acteurs et institutions autorisés à distinguer ce qui est œuvre de ce qui ne l'est pas. En effet, la déclaration n'est pas seulement l'affirmation qu'un objet symbolique est achevé, ou sur le point de l'être, et va pouvoir s'accoler le nom d'« œuvre », il faut, pour que celle-ci soit effective, que cette affirmation soit prononcée par une entité légitime. Pour être appelée « œuvre », l'objet symbolique nécessite l'appui d'un acteur ou d'une institution socialement assermentée pour le désigner comme œuvre.

Face au paradoxe de l'œuvre qui ne tient sa dénomination que par un processus de légitimation, apposé par sa déclaration, on peut se demander si n'est œuvre que l'objet qui est reconnu par les instances légitimes ? La question est d'autant plus pertinente que les produits de la culture populaire, et peut-être encore plus du genre metal, souffrent, selon qui en parle, d'un déchirement permanent entre œuvre d'art et simple objet symbolique, à vocation mercantile[248].

Comment alors traiter avec ces objets limitrophes, qui peuvent, d'un jour à l'autre intégrer, durant leur processus, la dénomination d'œuvre ? Les termes « produits institutionnels achevés » utilisés par Jean-Pierre Esquenazi lorsque l'objet n'a pas encore été déclaré, signifient bien qu'il n'y a pas encore d'œuvre à s'approprier ; pas encore, alors que ces objets en ont pratiquement toutes les saveurs, excepté celles de la reconnaissance.

[247] PEQUIGNOT (Bruno), *op. cit.*, 2007, p.32.
[248] Lors d'une conversation informelle, le 24 Février 2007, avec une étudiante polonaise en musicologie à la Sibelius Academy d'Helsinki, celle-ci m'a confié que « le heavy metal n'est pas de l'art », avant de me demander « quel est le but derrière ? ».

Inversement, peut être déclaré « œuvre » un produit qui n'est pas encore fini. En effet, cela arrive lorsqu'au cinéma est projetée la bande annonce d'un film dont le tournage est à peine commencé, ou bien lorsqu'une revue fait la publicité d'un album qui reste encore à finaliser au mixage. Les institutions peuvent avoir de telles certitudes le processus de l'œuvre, de par leur maîtrise, qu'il leur est envisageable d'en faire la déclaration avant la fin effective de la production de l'objet. Il est concevable de projeter sur lui, par avance, ce qu'il sera, et de le traiter presque comme s'il était déjà ce « possible ».

On peut pousser l'interrogation plus loin et se tourner vers les produits conçus par des amateurs, ces fabrications « satellites » de l'œuvre reconnue. Que faire, par exemple, des reprises de chanson de Nightwish, des crayonnés des visages des musiciens du groupe, ou encore des vidéos montées de manière dynamique avec une chanson, lui fabriquant un clip musical ? Il y a bien transformation de matière, attribution de sens, parfois inédits. J'aborderai de nouveau ces objets dans l'ultime partie de ces travaux, mais l'étroite relation qu'ils entretiennent avec l'œuvre d'art, tant au travers de celle qui est leur modèle – la chanson qui est reprise par exemple – que celle au statut indéterminé qui va naître de cette appropriation – la reprise effective – fait qu'il est pertinent de les évoquer dès à présent.

Au-delà des seules productions qui s'adressent à nos sens, que faire de la version perçue, ou imaginée, par le public, d'une chanson ? Objet uniquement produit par la pensée et naviguant d'abord en son sein, il prend corps dans le discours qu'en rend l'auditeur. Jean-Pierre Esquenazi insérerait sans doute celui-ci dans la phase d'interprétation. En effet, il n'est que pur résultat d'un produit antérieur qui est l'œuvre d'art déclarée, et légitime.

Cette suite de question ne doit pas occulter un fait : ce n'est pas au sociologue de déterminer quel objet est, ou non, une œuvre. Son travail tient avant tout à déterminer ce qui fait que de deux objets (peut-être similaires), l'un sera déclaré comme étant une œuvre d'art, et l'autre non. Le terme « œuvre » est un qualificatif appliqué à un objet lui-même déclaré comme ayant un effet symbolique. C'est une marque uniquement posée à la suite d'un processus social – « ceci est une œuvre ». Les objets que j'évoque ici n'ont pas reçus cette marque, quid alors de mes interrogations ? Le constat est simple : pas de définition par le social, pas d'œuvre.

Pourtant ces objets inconnus entretiennent une relation étroite avec l'œuvre. Ils sont contigus, ils se rappellent les uns aux autres. Rien n'interdit même de penser qu'une époque, qu'une société ou qu'une culture donnée, pourra déclarer l'objet inconnu dérivé de l'œuvre, comme l'œuvre même.

Peut-être ne serait-il pas vain d'aborder ces objets sous l'angle des pratiques des acteurs sociaux. Dans cette perspective, l'œuvre serait plus qu'un titre apposé par une entité légitime, mais un objet dont la fonction symbolique serait mise en avant. Qu'importe que les acteurs ne l'appellent pas œuvre, s'ils traitent cet objet comme tel, la déclaration se ferait alors par l'entremise d'un usage. L'idée est sans doute à approfondir, mais se pose alors le problème de l'interprétation des indices, par le chercheur, de ce qui manifeste ou non une œuvre.

Différencier l'interprétation de la production me paraît avoir un contrecoup pervers. En effet, par ce moyen, on entretient la différenciation symbolique opérée par la société entre, d'une part, l'œuvre d'art reconnue comme telle, et, d'autre part, le nouvel objet symbolique qui est créé à sa suite, et par son intermédiaire. Dans l'interprétation, il n'y a(urait) pas tout le prestige, toute la légitimité, tout le savoir faire de la production artistique. Il n'y a(urait) pas non plus la condition essentielle d'affirmation d'une singularité.

Une fois déclarée, l'œuvre se trouve prise dans le processus circulaire et infini de l'interprétation, tout du moins aussi longtemps qu'elle sera considérée comme œuvre. Les acteurs, ou les communautés d'interprétation, ne semblent apparaître ici que comme de simples récepteurs et interprétants du message (qu'est l'œuvre). Vu sous cet angle, leurs interprétations, toujours incomplètes, car conditionnées par les descriptions subjectives qu'ils font de l'œuvre, apparaissent simplement comme le témoignage des « parasites » présents dans un message obscur et leur manière de combler ces lacunes. Or, le public n'est pas qu'un récepteur ou un interprétant cherchant à remédier à l'imprécision du message, il n'est pas qu'un « sous-producteur ». Même en prenant pour point de mire l'objectif de recomposer le projet original, retrouver les hypothétiques « sens et essence de l'œuvre », le public entre, lui aussi, dans une phase de production. Cette piste me semble suggérée par Umberto Eco[249], qui parle de coopération interprétative du lecteur, et elle est plus nette encore chez Florent Gaudez, qui souligne, à propos du texte littéraire que « la lecture en tant qu'acte fictionnel est un acte productif[250] ». Le public s'approprie l'œuvre déclarée et fonde un nouvel objet symbolique dont l'œuvre déclarée, et ce qu'il en perçoit, ne sont que le canevas.

[249] ECO (Umberto), *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Librairie générale française, 1985, 314 p.
[250] GAUDEZ (Florent), *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1997, p.16.

Pourquoi un canevas, qui suppose la présence de trous, de vides, de zones à compléter, alors que l'objet « œuvre » paraît complet en soi ? Parce qu'une fois déclaré, cet objet intègre le monde réel, inépuisable et dont nous ne sommes capables de percevoir que certains pans. En intégrant le réel, il devient lui aussi inépuisable, et donc uniquement perceptible de manière imprécise.

Toute interprétation, au sens de Jean-Pierre Esquenazi, n'est-elle pas alors une nouvelle phase de production ? Une étape qu'aucun acteur légitime ne reconnaît comme telle, et que très souvent, le bricoleur se réappropriant Nightwish, ne reconnaît pas lui-même.

Loin d'être contraire aux trois temps du processus de l'œuvre, on peut changer légèrement d'angle de vue et regarder l'œuvre comme une « production symbolique phœnix », un « objet symbolique phœnix » qui renaît sans cesse de ses cendres. C'est sous une version à chaque fois différente, car inscrite dans un temps qui, lui-même, n'est pas immobile, que l'œuvre renaît. Lorsque j'écoute « The Poet And The Pendulum » de Nightwish, les hauts parleurs de ma chaîne hi-fi délivrent un canevas sur lequel je tisse ma propre œuvre. A l'écoute suivante, sur un canevas qui peut sembler similaire, je tisse une œuvre nouvelle, sans doute très proche de la première, mais différente.

Dans cette perspective, la déclaration devient plus centrale encore que dans le triptyque production/déclaration/interprétation. Tout comme dans ce dernier, elle conditionne le statut de l'objet : sa désignation sous les traits d'une œuvre d'art, ou d'un objet quelconque, au mieux symbolique. Mais la déclaration, c'est surtout l'affirmation sociale de la naissance d'une variation du mythe Œuvre, sa continuation, sous une forme sensible, quand bien même l'objet nouvellement déclaré n'est pas reconnu comme œuvre.

Le mythe est une entité dont l'axe central est le temps. Il fait le récit d'« événements passés : "avant la création du monde", ou "pendant les premiers âges", en tout cas "il y a longtemps"[251] ». Ce faisant, il est aussi hors du temps, c'est une « structure permanente [qui] se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur[252] ». Le mythe est indissociable du langage : il se transmet par la parole qui appartient au domaine « d'un temps irréversible[253] » et la langue qui « appartient au domaine d'un temps réversible[254] ». Le mythe se diffuse dans le monde sensible lorsqu'on le raconte, au travers d'un récit qui avance, dans le temps, des mots les uns à la suite des autres. Mais il est aussi au-delà du

[251] LEVI-STRAUSS (Claude), *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1996, p.239.
[252] *Ibid.*, p.239.
[253] *Ibid.*, p.239.
[254] *Ibid.*, p.239.

récit, qui ne fait que transmettre une version, une variation d'un mythe qui, pour sa part, appartient à la structure même de l'Homme. On peut d'ailleurs envisager l'œuvre comme une variation du mythe de l'Homme en tant qu'individu, celui qu'on ne peut diviser, contradictoire et en même temps unifié. Un individu qui est l'association de deux entités, plutôt bien définies, mais indissociables : le corps et l'âme pour l'Homme, le support sensible et le sens pour l'œuvre.

L'œuvre en tant qu'objet sensible, est une variation du mythe Œuvre. Chaque nouvelle déclaration fait exister socialement une nouvelle variation. Cette variation peut elle-même être issue d'une variation du mythe. Par « interprétation », Jean-Pierre Esquenazi fait simplement la nuance entre l'œuvre « variation du mythe » – l'objet symbolique produit et déclaré comme œuvre – et l'œuvre « variation de l'œuvre » – l'interprétation depuis l'objet symbolique. Mais, l'un et l'autre renvoient directement au mythe. Il est ainsi tout à fait possible de prendre l'œuvre « variation de l'œuvre » pour l'œuvre « variation du mythe », car les deux sont des variations du mythe.

Le « mythe matrice à mythe qui renaît sans cesse de ses cendres » qui orne cette partie commence à se dessiner un peu mieux. Le mythe Œuvre est exprimé sous les multiples formes qu'empruntent les œuvres que nous côtoyons par leur versant sensible. Ces objets sensibles et symboliques naissent et renaissent sans cesse à chaque fois que nous les écoutons, les lisons, les regardons, les pratiquons. Créations et re-créations se succèdent sans cesse. Celles-ci ont pour remarquable propriété de transformer l'objet sensible symbolique, qui leur sert de point de départ, en matrice à variation de mythe. En effet, un objet comme une chanson devient lui aussi le sujet de variations, par nos écoutes successives, par les écoutes faites par différents individus, par les reprises qui en sont faites et ainsi de suite.

La mise en abyme est déstabilisante : un objet sensible et symbolique, qui lui-même est déjà une variation du mythe de l'Œuvre, devient une sorte de mythe autour duquel nous tissons nos variations, ses variations. Les œuvres d'art, pour ne conserver que les objets reconnus comme tels, sont les hôtes socialement élaborés pour faire fonctionner notre pensée mythique. Ils permettent à l'acteur social de produire ses mythes personnels, éminemment personnels, et pourtant intrinsèquement sociaux. Dans, et par cet objet, est élaboré la réunion du soi avec le social, par l'illusion du soi contenu dans l'œuvre. Le film, le roman, la chanson qui semblent retracer notre vie, la musique qui, sans mot, dit qui nous sommes tout au fond de notre âme, ou encore les arabesques des danseurs d'un ballet qui

semblent incarner ce que l'on ressent en les voyant, sont autant de renvois à soi, qu'aux autres.

D'une certaine façon, on joue à refaire ce que l'on fait, quête éternelle du mythe Œuvre qui trône au bord des lèvres, sans jamais parvenir à en sortir. Puisqu'il n'est pas possible d'avoir accès au mythe, des objets qui en ont les qualités sont créés, mais continuent, eux aussi, à nous échapper, tout en nous donnant l'illusion d'être entièrement dans nos mains, dans nos ventres.

1.3. La question du monde de l'œuvre et de son étude

Jean-Pierre Esquenazi souligne l'impossibilité, pour le sociologue, de travailler sur le contenu de l'œuvre, ce dont elle parle, ce qu'elle peint ou chante, ce qui se passe à l'intérieur : son monde. En effet, cela revient à intégrer soi-même une communauté d'interprétation : « *la description de l'œuvre compose une paraphrase de l'univers des auteurs de la description.*[255] ». Néanmoins, il semble que l'effet souligné ici n'est pas propre qu'aux œuvres d'art. Approcher un objet ou des pratiques sous l'angle de la sociologie, ou d'une quelconque science, se révèle être tout autant une paraphrase de cette science au moment de l'approche. Je ne dirais pas la même chose d'un nuage si je suis météorologue ou sociologue.

C'est à nouveau par le mythe que l'on va trouver la réponse la plus convaincante à cette objection. En mythe qu'elle est, l'œuvre ne peut pas être saisie dans sa totalité, sa « vérité » est inconnue, et inconnaissable. Se révèle du mythe que ce à quoi nous avons accès, la façon dont il se manifeste dans le monde : « c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours[256] ». Seul l'objet sensible nous ouvre la voie à l'œuvre. Le son, l'image, le tactile sont différentes modalités de ce discours, de multiples langages pour le dire. L'objet sensible est une version de l'œuvre qui peut être étudiée, et ce de la même manière qu'un mythe. En effet, bien qu'intrinsèquement oral, celui-ci peut être abordé par la retranscription de ce qui est dit, mais aussi ce qui est fait. L'objet sensible est une variation immobilisée du mythe. Enserré dans un étau sensible, on peut se le transmettre, se l'échanger, avoir toutes sortes de pratiques avec lui. L'œuvre immobile, ou socialement

[255] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.85.
[256] LEVI-STRAUSS (Claude), *op. cit.*, 1996, p.238.

immobilisée, est un point que je développerai plus précisément dans la partie qui traite des influences de Nightwish.

Jean-Pierre Esquenazi souligne une autre objection, adressée sous la forme d'une critique envers Michel Riffaterre :

> « L'on pourrait être tenté de dire comme Riffaterre que le sens "vrai" est la somme (au sens du calcul intégral) des descriptions d'une œuvre. Mais les sens d'une œuvre cohabitent de façons plus ou moins contradictoires, s'ignorent ou se discutent, se complètent ou se renient.[257] »

L'idée du sens vrai de l'œuvre contenu dans la somme de ses descriptions est intéressante, mais falsifiée par l'inaccessibilité intrinsèque de celle-ci. Pourtant le projet n'est pas absurde, d'autant moins lorsque l'on considère qu'« un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes[258] », aussi contradictoires puissent-elles être. C'est également ce que démontre Georges Dumézil dans *Loki*, personnage de la mythologie nordique qui, sous le même nom, réunis des « variantes inconciliables[259] ». L'œuvre aussi a des interprétations diverses, qui peuvent entrer en conflit, s'opposer, sur certains passages clés que l'on peut considérer comme des « grosses unités constitutives ou mythèmes[260] ».

Jean-Pierre Esquenazi fait d'ailleurs état de telles oppositions entre les différentes interprétations du film *Vertigo*[261], ou de la série *Dallas*[262], selon les communautés d'interprétation. Chacune voit l'œuvre différemment, elle ne met pas en relief les mêmes personnages, ou les mêmes situations, chacune a son *Vertigo* ou son *Dallas*. Pourtant, un point capte particulièrement l'attention dans la démonstration de l'auteur. Celui-ci donne l'exemple du personnage de Judy dans *Vertigo* :

> « les états de l'œuvre s'accordant à cette description – *Vertigo* comme le drame de Judy – sont littéralement invisibles aux acteurs d'autres communautés. Il suffit de lire les critiques français rendant compte du film de Hitchcock à sa sortie pour s'apercevoir à quel point le personnage féminin du film n'est pour eux qu'un simple prétexte[263] »

Bien que les deux visions soient opposées, il y a un dénominateur commun : on retrouve bien le personnage de Judy dans les deux versions, dans les interprétations de l'œuvre émises (produites) par deux communautés distinctes. Chacune a bien vu le

---

[257] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.88.
[258] LEVI-STRAUSS (Claude), *op. cit.*, 1996, p.249.
[259] DUMEZIL (Georges), *Loki*. Flammarion, 1986, p.94.
[260] LEVI-STRAUSS (Claude), *op. cit.*, 1996, p.249.
[261] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.84.
[262] *Ibid.*, p.86.
[263] *Ibid.*, p.84.

personnage à l'écran. Celui-ci est présent de manière « factuelle » dans l'œuvre, dans son monde, il y évolue, il y a une histoire. Il est ainsi possible de dire qu'il y a un personnage féminin dans le monde de l'œuvre de *Vertigo*, car celui-ci est présent dans l'objet sensible qui nous est montré. On peut alors supposer qu'il n'est pas impensable de décrire objectivement le monde de l'œuvre. Cependant, le fait qu'il y ait tel personnage, et le fait que celui-ci puisse être perçu différemment selon ses communautés d'interprétation, soulignent qu'il existe des degrés de description, d'interprétation, des niveaux de narrativité[264] de l'œuvre. C'est à partir de ce point qu'il devient décisif de poser des limites à ces deux types d'action, dans une méthodologie qui se veut suffisamment rigoureuse. S'il n'est pas nécessairement question de se fier à une littéralité absolue, elle souffre sans doute de moins d'apories que l'interprétation trop poussée.

Prenons, par exemple, la chanson « Everdream » de Nightwish. Si je la décris comme étant « une chanson de Tuomas Holopainen, qui en est l'auteur et le compositeur, où il déclare son amour à Tarja Turunen, la chanteuse » je suis dans la surinterprétation, que les faits soient, ou non, avérés[265]. Dans la posture que j'adopte, un énoncé plus rigoureux verrait « Everdream » comme « une chanson où le personnage principal, dont l'identité dans le monde fictif de l'œuvre reste à déterminer, s'adresse à la personne qu'il aime ». Sans doute y-a-t-il un message caché, peut-être est-ce réellement une chanson exprimant l'amour de Tuomas Holopainen pour Tarja Turunen, mais c'est un point qui n'a pas d'importance dans l'analyse de l'œuvre telle que présentée ici. Toutefois, ce sont des discours tout à fait pertinents dans l'analyse des variations de l'œuvre proposées par le public.

L'œuvre, son contenu sensible, les mots qui y sont inscrits, les situations qui peuvent y être dépeintes, sont immuables, ou presque, dès l'instant où la déclaration a été effectuée. L'objet ne sera plus, ou peu, retouché. Son monde sera accessible à tous les

---

[264] LACASSE (Serge), Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem, Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique, *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p.11-26, version numérique disponible sur : http://www.erudit.org/iderudit/014262ar [consulté le 28/01/2009]

[265] Je ne prends pas cet exemple par hasard. Suite à l'éviction de Tarja Turunen, des rumeurs sur un amour à sens unique de Tuomas Holopainen envers cette dernière ont pris naissance, jusqu'à être reprises par son mari. Dans une longue réponse aux fans qui lui avaient soumis de multiples questions, publiée en Juin 2006 sur le site : http://www.tarjaturunen.com (le document n'y est plus consultable), il déclare que Tuomas Holopainen serait venu révéler son amour à cette dernière, en sa présence. Il invite alors à relire les chansons du groupe où ce sentiment envers elle serait manifeste : « Les paroles de Nightwish sont le journal intime de la vie de Tuomas, […] A la lumière de la nouvelle information que je viens de partager avec vous, jetez un nouveau coup d'œil à certaines d'entre elles. » (Ma traduction). Le document, en anglais, est consultable sur un autre site : Anonyme, Marcelon vastaukset faneille, *iltalehti.fi keskustelu* (*Iltalehden keskustelufoorumi//Tv ja viihde/Musiikki*) [en ligne]. 13/06/2006. Disponible sur http://portti.iltalehti.fi/keskustelu/showthread.php?t=851 [consulté le 25/01/2010].

publics, sans doute avec des variations liées à la façon dont ils pourront la recevoir, aux différents médiateurs[266] qui apposeront leur marque sur l'objet à transmettre. Ainsi, un morceau de musique n'est pas transmis à l'auditeur de la même manière par des écouteurs que par des haut-parleurs, ou par un système audio placé dans une chambre ou une voiture. Autant d'atteintes à la clarté de l'œuvre comme « message » qui sont inhérents à tout objet analysé par les sciences humaines, mais qui ne font qu'accroître le nombre de ses variations.

[266] HENNION (Antoine), *La passion musicale*. Paris : Métailié, 2007, 397 p.

2. *Les influences de Nightwish : l'œuvre à la croisée des chemins du monde*

Lorsqu'elle est déclarée, l'œuvre prend un caractère unifié et définitif. Tout du moins elle est ainsi traitée : elle est tel objet, par exemple une chanson, un film, fait par tel individu, groupe ou collectif, comme Tuomas Holopainen ou Nightwish. Sa déclaration est généralement l'indicateur social de son achèvement matériel[267], qui n'attend plus, dès lors, que ses interprétations.

On peut exemplifier cet achèvement par divers objets communs : un CD ou un disque vinyle. La chanson qu'ils transmettent n'accueillera plus de nouvelles notes, elle ne sera plus l'objet d'arrangements. Ces objets sont délimités par un début et une fin, ce qui peut porter à croire que l'œuvre, cloitrée dans cet espace que l'on peut compter en secondes, y est bien présente.

Si on souhaite la changer, il faudra la rejouer, ou reprendre les enregistrements antérieurs et les modifier. Dans tous les cas, il va falloir symboliquement éventrer le CD, remonter ou reproduire les étapes qui le précèdent, pour refaire l'œuvre. Mais même ces interventions seront, la plupart du temps, des réajustements de l'original, des variations de celle-ci. Par sa déclaration, l'œuvre est définie comme étant « un original », un objet unique. Cette déclaration agit sur elle comme une marque qu'on lui appose et qui ne s'effacera qu'avec l'oubli.

L'objet matériel, qui supporte et transmet l'œuvre, n'est plus censé changer, l'œuvre elle-même n'est plus censée changer. Si l'œuvre déclarée n'est pas son support, elle est, par contre, sans doute à son image : immobilisée. Celui-ci est un marqueur qui signale le stop symbolique de la phase de production. Il en va souvent de même pour le théâtre, le ballet ou la musique jouée en directe : l'objet vivant, en train de se faire, est une exécution de l'œuvre, une variation, elle aussi, d'un objet immobilisé qui sert de « plan ». La pièce de théâtre est très souvent écrite, les dialogues des personnages sont généralement accompagnés d'indications pour la mise en scène. En musique, la partition est un plan qui permet d'orienter l'exécution de l'œuvre.

On retrouve ici le schisme entre la parole écrite et la parole prononcée : l'écrit – ou toute autre forme de support transcendant l'aspect instantané, ici et maintenant, d'un événement – est la marque symbolique de l'effectivité d'un événement. L'événement s'est

[267] « Généralement » car, comme expliqué précédemment, une œuvre peut être déclarée avant son achèvement, ou faire l'objet de déclarations ultérieures.

réellement produit, l'écrit l'atteste, mais en outre il a été socialisé, par l'écrit. La parole prononcée est tributaire d'un instant, et déserte le monde avec la même diligence. Pour attester de son existence, il faudra un témoin (digne de parole), une forme d'immobilisation sociale.

L'immobilisation de l'œuvre est nécessaire : socialement nécessaire et socialement déterminée. « Immobilisée » ne signifie pas une entière absence de variations, mais plutôt la reconnaissance d'un objet qui fait office de modèle, auquel l'on se référera par la suite. Un modèle, pour servir de référence, pour remplir sa fonction, doit être considéré comme fixe et posé. L'œuvre n'est pas que l'idée de l'œuvre, elle n'est pas que le sens symbolique de l'œuvre, ni uniquement l'objet qui transmet ce sens, mais une combinaison étroite de ces éléments que la société tente de solidifier. Face à un événement sonore impossible à reproduire avec exactitude – même par l'intermédiaire d'un enregistrement de haute qualité qui, fatalement, filtre le réel pour le reproduire –, face à un sens qui évolue au fur et à mesure des écoutes ultérieures – on n'écoute jamais la même œuvre parce que nous ne sommes jamais le même au moment de son écoute –, face aux multiples facteurs de variabilité qui font que toute production humaine peut faire référence à toute autre et à toutes les autres, la société est contrainte d'appliquer des sangles symboliques à ses œuvres.

Alors, que faut-il entendre par « l'œuvre immobile » ou « immobilisée » car, on le sent bien, d'un jour sur l'autre, une chanson jouée en concert n'est jamais exactement la même que la précédente, bien qu'elles aient le même titre, et une forme générale similaire. L'œuvre immobile est un concept auquel la société fait appel pour identifier l'œuvre. C'est un construit qui permet à cette dernière d'exister, et d'être pratiquée par les individus. L'œuvre immobile est une version idéal-typique[268] de l'œuvre. Elle n'existe pas matériellement mais socialement. C'est à celle-ci que l'œuvre que l'on écoute, que l'on voit, que l'on suit, renvoie. C'est à celle-ci que l'on fait référence lorsque l'on en parle. C'est aussi à celle-ci que renvoie la partition écrite d'une chanson, comme ses paroles. Ce squelette est accompagné de chair, il est vivant et bouge, de manière plus ou moins franche selon sa mise en branle. Lorsque je rejoue une chanson sur ma guitare, j'en délivre une

[268] « Par son contenu, cette construction a le caractère d'une *utopie* que l'on obtient en accentuant *par la pensée* [*gedankliche Steigerung*] des éléments déterminés de la réalité. […] On obtient un idéaltype *en accentuant* unilatéralement *un ou plusieurs* points de vue et en enchaînant une multitude de phénomènes donnés *isolément*, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre et par endroits pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un *tableau de pensée* homogène [*einheitlich*]. On ne trouvera nulle part empiriquement un pareil tableau dans sa pureté conceptuelle : *il est une utopie*. » WEBER (Max), *Essais sur la théorie de la science*. Paris : Plon, 1992, p.172-173.

nouvelle variation. Telle partie est légèrement différente, j'ai complètement raté celle-là, et j'ai beau gratter mes cordes, aucun son de batterie ou de synthétiseur n'accompagne mes gestes, contrairement à la version finale, de référence, que j'entends sur le disque. Les muscles de l'œuvre immobile ont fait leur affaire, ce que j'ai fait n'est pas exactement le squelette, mais lui renvoie. Il s'agit juste d'une évolution que ce squelette m'autorise par sa souplesse, par ses articulations. Une souplesse et des articulations qui sont, là aussi, socialement définies, sans jamais être cadrées avec exactitude. Le monde social me permet de reproduire telle œuvre sans jamais parvenir à la reproduire exactement, car elle n'existe que de façon idéale, quand bien même ses effets sont sensibles. Aucune exécution, aucun objet n'est cette œuvre, ce squelette inaccessible sous la surface de peau, de chair et de muscle, qui peuvent être peinture, sons, images. Ces « formes molles » de l'œuvre composent son aura[269]. L'œuvre immobile rayonne, et il est impossible à quiconque d'y avoir accès, car sa propre lumière masque sa forme.

Par l'intermédiaire de lois, on en présente la paternité, que l'on protège, ainsi que sa forme, pendant un temps[270]. Mais sa variabilité intrinsèque n'est pas entièrement contenue, d'où cette « aura » qu'elle possède, une frontière trouble où ce qui lui ressemble, jusqu'à un point socialement déterminé, est considéré comme elle. Si une autre œuvre plus récente, déclarée originale, lui est similaire, dans un motif mélodique par exemple, elle sera jugée comme étant un plagiat de la première.

Il s'agit donc d'un objet sensible immobilisé, socialement contenu, qui n'attend plus que ses publics pour entrer dans la dernière partie de son existence. Cette apparence est sans doute responsable, pour une part, de l'imaginaire divin associé à la création artistique. Sous nos yeux, dans le creux de notre oreille, se manifeste un objet unifié, réel, présent ici et maintenant, qui n'existait pas sous cette forme avant, et qui a été modelé par les outils de l'homme : une statue, une mélodie, un tableau, dont la séparation avec le réel, qu'il imite parfois, est renforcée par son cadre. L'œuvre « a l'air » de sortir du néant et pourtant, dans sa matérialité même, sans que la passion ou la haine d'un auditeur lui aient déjà donné un sens, des faisceaux de sens la relient au monde.

---

[269] L'usage que je fais du terme « aura » est à distinguer de celui de Wlater Benjamin. Ce dernier évoque sa perte par la reproductibilité technique de l'œuvre d'art. Il définit l'aura comme « l'apparition d'un lointain, si proche soit-il » : BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Version de 1939*. Paris : Gallimard, 2008, p.17.

[270] Une durée qui couvre la vie de l'auteur, ainsi que les 50 à 70 années suivant sa mort, selon le pays concerné, le pays d'origine de l'œuvre, et le type d'œuvre. On peut se référer à la directive 2006/116/CE du parlement Européen et du conseil du 12 décembre 2006 relative à la durée du droit d'auteur et certains droits voisins, paru au journal officiel de l'Union Européenne du 27/12/2006, p.L379/13, article 12. Disponible sur : http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:372:0012:0018:FR:PDF [11/01/10]

Fruit de collaborations multiples entre divers acteurs sociaux, matériellement immobilisée, reconnue symboliquement mais encore en attente d'interprétations, l'œuvre porte néanmoins les traces de son élaboration : autant de pierres qui relient le mur aux multiples carrières dont elles sont issues. L'œuvre immobilisée n'est pas sourde au monde. Quand bien même on lui a noué les mains, elle fait le lien avec d'autres œuvres, avec d'autres savoirs, que son auteur a introduits, consciemment ou non.

Si elle peut avoir l'aspect d'un objet isolé, car immobilisé, l'œuvre s'inscrit néanmoins dans un processus. Ce fait a une conséquence : de façon large, on retrouve en elle les schémas préétablis par l'institution d'où elle est issue : « à l'origine d'un tableau […] il ne peut y avoir qu'un autre tableau[271] ». Mais au-delà du schéma, derrière chaque note, derrière chaque mot, se cache une autre note, un autre mot, voire une image, un tableau, un film, en bref, le monde.

Il y a quelques lignes encore, l'œuvre passait pour être nette comme un point final, avec la possibilité de la rendre – presque – immobile. La voilà qui maintenant se présente comme un imbroglio indéchiffrable. Néanmoins, il est possible d'organiser cet ensemble hétérogène, qui paraît onduler derrière les mots et les notes de Nightwish.

2.1. L'intertextualité et la transtextualité comme points de départ

En littérature, on parle d'intertextualité pour signaler « la présence d'un texte dans un autre texte[272] ». Le terme, utilisé pour la première fois par Julia Kristeva, prend naissance à la suite du constat que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte[273] », et Roland Barthes d'ajouter que « tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables[274] ». Si l'on s'en tient à une définition large et absolue, chaque mot est un intertexte : ceux que nous utilisons nous ont été transmis par d'autres, qui eux-mêmes les ont appris d'autres, les termes se formant et se modifiant au cours des usages qu'en ont les diverses sociétés. On retrouve ici le même sol

[271] GOMBRICH (Ernst), *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Paris : Phaidon, 2002, p.265.
[272] SAMOYAULT (Tiphaine), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2008, p.5.
[273] KRISTEVA (Julia), *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Editions du Seuil, 1978, p.85.
[274] BARTHES (Roland), Texte (théorie du), *Roland Barthes. Œuvres Complètes IV*. Paris : Editions du Seuil, 2002, p.451.

instable sous les pieds, une complexité si enivrante qu'elle fait vaciller. Cependant, une classification des pratiques intertextuelles a été fondée, et offre un début d'organisation.

En effet, un texte peut être présent de multiples manières dans un autre. Dans son ouvrage, Tiphaine Samoyault en détaille l'inventaire[275]. On peut les partager entre deux modalités principales, la première reposant sur la coprésence de deux textes, c'est-à-dire qu'un éclat de texte A antérieur, est repris dans un texte B plus récent, et la seconde reposant sur la dérivation d'un texte depuis un autre.

Les relations de coprésence peuvent notamment être définies par une échelle de précision, chaque niveau renvoyant à un lieu plus ou moins net au sein du texte repris. La citation et le plagiat s'approprient en substance un extrait d'un autre texte. Toutefois, l'un est marqué, signalé au lecteur, l'autre non. La référence ne renvoie pas à une zone précise, mais plutôt à une œuvre ou à un ensemble d'œuvre : « [elle] n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique[276] ». Enfin, l'allusion est la plus difficile à situer dans le texte qui reprend, et à renvoyer au texte repris : « tout en pouvant ne pas être lue, elle peut l'être aussi là où elle ne l'est pas[277] ».

Pour leur part, les relations de dérivation sont distinguées par le mode opératoire de la dérivation – transformation ou imitation – qui s'approprie non une littéralité, mais une structure, un style. On se trouve un peu plus loin de la fleur du texte qu'avec la coprésence. Ainsi, la parodie est une transformation d'un texte précédent, alors que le pastiche est une imitation de ses principales caractéristiques, l'un et l'autre s'associant à une dimension ludique.

Jean-Philippe Petesch propose d'utiliser les termes d'« "intertextualité lyrique" pour désigner la présence d'un autre texte dans certaines paroles [de chanson][278] ». Il s'appuie pour cela sur une définition plus large de l'intertextualité, en suivant les traces de Roland Barthes[279]. Ainsi, il entend faire usage du concept pour définir la présence « d'une œuvre dans une œuvre[280] ». La précision apportée par l'usage du terme « lyrique » indique

---

[275] SAMOYAULT (Tiphaine), *op. cit.*, 2008, p.33-50.
[276] *Ibid.*, p.35.
[277] *Ibid.*, p.36.
[278] PETESCH (Jean-Philippe), *Morceaux d'esprits. Thèmes et origines des chansons de la Vierge de Fer.* Rosières en Haye : Camion Blanc, 2009, p.46.
[279] « Le texte redistribue la langue […] tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » BARTHES (Roland), Texte (théorie du), *op. cit.*, 2002, p.451.
[280] PETESCH (Jean-Philippe), *op. cit.*, 2009, p.45.

le fait qu'il s'agit de reprendre le texte sous la forme de paroles de chansons : « ce qui a un rapport avec ce qui doit être chanté[281] ». A partir de cette redéfinition, il propose de parler « d'*intertextualité lyrique littéraire* lorsqu'il existe un lien avec la littérature et d'*intertextualité lyrique cinématographique* lorsque c'est le 7e art qui se cache derrière les mots du groupe[282] ».

Le concept d'intertextualité est dans la droite ligne du questionnement sur l'œuvre : il repère les différentes façons de manifester ce qu'il y a « dedans » le texte de l'artiste, ou derrière, à ses origines. Il paraît ainsi possible de le transposer à l'ensemble d'une œuvre musicale, voire à l'ensemble des œuvres des mondes de l'art, ce qui doit conduire à envisager le « texte » d'une façon plus ouverte. On peut dès lors considérer que le terme ne se réfère pas uniquement au texte écrit ou aux seules paroles des chansons, mais à « texte » au sens large d'un système articulant des signes, à une forme de discours, comme le discours musical. Toutefois, des ajustements peuvent être nécessaires afin d'en faire usage en dehors de son terrain de prédilection, essentiellement car ce système n'envisage qu'imparfaitement les relations entre différentes formes de discours. Que suis-je en train de faire en insérant l'extrait d'une autre chanson dans la mienne ? Est-ce la même chose si j'insère cet extrait en le rejouant moi-même ? En outre, il n'est pas aisé de déterminer à quel genre de pratique intertextuelle peut être associée la reprise, un usage pourtant courant en musique. Bien qu'ouvrant le terme d'intertextualité, Jean-Philippe Petesch en fait essentiellement usage dans l'analyse des paroles du groupe Iron Maiden et les textes auxquels elles renvoient, le confinant à sa seule dimension textuelle.

Les travaux de Serge Lacasse s'avèrent particulièrement utiles dans ce cas de figure, en reprenant et enrichissant le modèle de Gérard Genette : la transtextualité. Ce terme renvoie à l'« intertextualité dans son acception la plus large[283] », celle étudiée par Tiphaine Samoyault, mais dans un système à l'approche différente, qui propose des outils permettant de dépasser certaines des apories que je viens d'évoquer. Gérard Genette emploie le terme « intertextualité » dans un contexte plus particulier et restrictif, notamment pour définir les relations de coprésence de la citation et l'allusion[284]. Tout en l'élargissant, Serge Lacasse a transposé ce modèle aux œuvres de musique populaire

[281] *Ibid.*, p.47.
[282] *Ibid.*, p.46.
[283] LACASSE (Serge), La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie, *Circuit : musiques contemporaines*, vol.18, n°2, 2008, p.12, version numérique disponible sur : http://www.erudit.org/revue/circuit/2008/018650ar [consulté le 25/04/2011].
[284] Gérard Genette n'inclut pas la référence dans sa typologie des intertextes : SAMOYAULT (Tiphaine), *op. cit.*, 2008, p.35.

enregistrée, pour le rebaptiser « transphonographie »[285]. Le système de Serge Lacasse est construit autour de six formes de relations entre deux phonographes, voire entre un phonographe et un autre artefact, tel un discours. Loin d'être mutuellement exclusives, elles permettent d'envisager autrement les différentes pièces qui constituent l'œuvre en ayant une indication de leur lieu de provenance, de la manière dont elles sont intégrées, voire de la fonction qu'elle y assure. On aura relevé le glissement sémantique qui n'est pas anodin entre les conceptions de « coprésence et la dérivation » de l'intertextualité, et l'idée de « relation » de la transphonographie, la relation laissant entendre la possibilité d'un aller-retour, d'un échange.

Première relation qu'évoque l'auteur, l'archiphonographie est un lien qui se situe à un niveau abstrait, elle consiste « en l'ensemble des catégories générales (types de discours, styles d'exécution, genres musicaux, etc.) dont relève chaque phonogramme singulier[286] ». Déclarer que Nightwish fait du metal symphonique revient ainsi à définir l'une de ses qualités archiphonographiques. Une entrée par laquelle on peut l'associer à Within Temptation ou Epica par exemple.

L'hyperphonographie, l'interphonographie et la polyphonographie sont trois types de relations qui concernent plus précisément les formes immobilisées des enregistrements, et non les seuls catégorisations qui les regroupent. L'hyperphonographie renvoie à « la transformation d'enregistrements déjà existants[287] » par copie et réarrangement de l'œuvre immobilisée, ou par une reprise – une copie qui est rejouée – par exemple. Le réarrangement est de forme autosonique, c'est-à-dire qu'il garde sa matière d'origine, alors que la reprise est de forme allosonique, l'œuvre est réinterprétée. La polyphonographie est l'agencement, au sein d'un même support, de différents enregistrements définis comme distincts, comme un album, qui comprend plusieurs morceaux, ou la compilation[288]. L'interphonographie est la présence d'un enregistrement antérieur dans un enregistrement, citation (qui peut aussi bien être allosonique, comme un *sample*, qu'autosonique) ou allusion.

Enfin, Serge Lacasse réunit sous l'entrée des pratiques extraphonographiques, les relations paraphonographiques et métaphonongraphiques entre un phonogramme – plus

[285] LACASSE (Serge), La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie, *op. cit.*, vol.18, n°2, 2008, p.11-26.
[286] *Ibid.*, p.12.
[287] *Ibid.*, p.12.
[288] *Ibid.*, p.16.

précisément l'information sonore et son support – et « d'autres artefacts généralement non phonographiques comme les livrets, les entrevues ou les critiques de disques.[289] »

On saisit tout l'intérêt de ce travail qui répond de façon plus efficace que l'intertextualité, aux difficultés soulevées par l'œuvre musicale. Il permet d'envisager la citation d'une œuvre sonore dans une autre œuvre de plusieurs façons (allosonique ou autosonique), mais également de mieux cerner l'objet particulier qu'est la reprise. Néanmoins, ni la transphonographie, ni l'intertextualité, ne satisfont pleinement mon approche des influences de Nightwish, notamment par l'œuvre. En effet, celle-ci consiste à déterminer quelles sont les pièces qui la composent, et plus précisément à déterminer ce que le bricoleur a fait, ce qu'il a fait de quelle pièce, et qu'il a saisi depuis quel lieu. Ces deux systèmes débordent amplement l'objet que je souhaite atteindre, qui est restreint à la production de l'œuvre abordée *a posteriori*, et ne s'étend pas à sa déclaration ni à ses interprétations. Je me situe plutôt dans une perspective de théorie du bricolage – du transbricolage ? – pour laquelle toutefois transphonographie et intertextualité fournissent des concepts et des tableaux de pensée opérationnels et pratiques, auxquels je me référerai.

2.2. Au-delà de la coprésence et de la relation : des pratiques d'appropriation et de restitution

Les termes employés pour désigner les pratiques intertextuelles sont l'expression, il me semble, d'un double usage. La citation, par exemple, est tout autant une façon dont l'artiste s'est approprié une autre œuvre, qu'une façon dont il retransmet cette œuvre déracinée à son public. Sa production, à lui, est l'axe de ce double mouvement : en un seul terme sont indiqués celui d'appropriation, puis de restitution.

Plus que de pratiques intertextuelles ou transphonographiques, je préfèrerai donc parler de « pratiques d'appropriation et de restitution ». Par celles-ci, il s'agit de sortir du seul carcan des œuvres, en laissant de côté les artefacts qui leur sont associés, mais que les œuvres n'envisagent pas[290]. Un artiste ne s'inspire pas que d'autres œuvres et artistes : le réel, sa vie, les paysages qu'il arpente, tout cela peut intégrer sa création. Cependant, même s'il est possible de concevoir que l'on puisse citer un paysage dans une œuvre

[289] LACASSE (Serge), La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie, *op. cit.*, vol.18, n°2, 2008, p.19.
[290] Comme la critique d'un enregistrement, qui est métaphonographique, c'est-à-dire qu'elle entretient une relation à l'œuvre tout en lui étant extérieur. *Ibid.*, p.13.

sonore[291], aucun marqueur ne permet de le déterminer, tout du moins, sans des propos explicites de l'auteur à ce sujet. C'est là un point clé sur lequel je reviendrai : il faut prêter attention aux discours des acteurs du monde de l'art qui ont contribué à la création de l'œuvre, notamment les plus impliqués et les plus influents dans sa « mise en forme », son énonciation. L'œuvre n'est pas uniquement un texte qui fait référence à un autre ou plusieurs autres. Elle est le résultat du geste de quelqu'un qui a inséré le texte d'un autre (un artiste, comme une société) dans le sien.

Les pratiques d'appropriation et de restitution font également la part belle à l'idée de processus, à l'idée d'une succession d'étapes qui se trouvent unifiées sous l'étendard de l'œuvre. Derrière ces mots se cache tout un univers d'arrachement, d'échange et de bricolage, qui n'est pas, à mon sens, aussi sensible dans le concept d'intertextualité, dans l'idée de coprésence, mais l'est un peu plus dans la transphonographie, notamment quand elle envisage les objets extraphonographiques.

Les différents modes d'intertextualité semblent essentiellement produits à partir d'une « lecture » du texte. Parmi ceux-ci, l'allusion est le plus clair à ce sujet : elle peut être perçue là où elle n'est pas. L'étude des pratiques d'appropriation et de restitution ne s'attache pas tant à déterminer ce à quoi l'œuvre peut renvoyer, mais à déterminer ce que le producteur a pris de son monde pour le réinjecter dans son œuvre, et de quelle façon il a procédé. L'œuvre n'est évidemment pas absente de cette étude, mais il est exceptionnel qu'elle soit suffisante pour ce faire. Si elle comporte, dans sa forme achevée, des signes qui permettent de la relier à des objets qui lui sont extérieurs, car elle paraphrase son institution d'origine[292], peu de ces signes possèdent la clarté nécessaire pour assurer de l'effectivité du lien. L'une des qualités de l'œuvre d'art – et des signes qu'elle contient – est d'être suffisamment muette pour accepter une quantité incroyable d'interprétations, de discours que l'on prononce par ses lèvres.

La notion de médiation, développée par Antoine Hennion, est bien plus proche de l'esprit des pratiques d'appropriation et de restitution. Elle a également pour qualité de

[291] En faisant par exemple, suivre à ses notes le parcours vallonné d'une plaine, reprendre le relief tourmenté d'une montagne : les écarts de hauteur que l'artiste voit entre ses multiples pics devenant alors les écarts de ton entre les notes. Mais est-ce, à proprement parler, une citation ? Peut-être, pour reprendre et bricoler les termes de Serge Lacasse, peut-on parler de citation extraphonographique, c'est-à-dire une citation d'un objet qui n'est pas phonographique (au sens plus large de sonore) ? LACASSE (Serge), La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie, *op. cit.*, vol.18, n°2, 2008, p.18-19.
[292] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.67-70.

prendre en compte le contenu de l'œuvre d'art, et non plus le contourner ou l'ignorer, comme c'est parfois le cas en sociologie de l'art[293] :

> « [Le concept de médiation] opère une promotion théorique de l'intermédiaire, en lui ôtant l'"inter-" qui en fait un être second par rapport aux réalités entre lesquelles il se place ; en lui collant le suffixe "-tion" de l'action, il insiste sur le caractère premier de ce qui fait apparaître sur ce qui apparaît. L'intermédiaire est entre deux mondes, pour les mettre en rapport : il vient après ce qu'il relie […] La médiation évoque une autre espèce de rapports. Les mondes ne sont pas donnés avec leurs lois. Il n'y a que des relations stratégiques, qui définissent dans le même temps les termes de la relation et ses modalités. A l'extrémité d'une médiation n'apparaît pas un monde autonome mais une autre médiation. […] notre démarche suit un mouvement général des sciences sociales, de renversement des causes : moins s'intéresser aux réalités installées qu'à l'installation des réalités.[294] »

L'œuvre est ici l'espace de médiation entre l'artiste et son public. Dans cet espace se trouve ce que le premier a saisi et rendu de sa bibliothèque (au sens large : d'œuvres écrites, sonores, de savoirs, etc.). L'artiste lui-même est un espace de médiation, ou un médiateur, le lieu par où passe cette bibliothèque, filtrée avant de se poser en mots ou en notes sur une feuille de papier ou un instrument. On peut remonter la chaîne indéfiniment, la bibliothèque étant elle aussi une médiation, tout comme les savoirs qu'elle contient, nous ramenant à d'autres œuvres, artistes, espace de médiation et médiateurs.

A nouveau, en un mot, on trouve la présence conjointe de deux principes, de deux gestes. Bien qu'Antoine Hennion insiste sur l'action que sous-entend la médiation, elle n'a pas la simplicité de l'appropriation/restitution, ni leur imagerie manuelle, le geste que l'on peut percevoir intérieurement à l'évocation de ces termes. La médiation insiste sur le médiateur, par un effet mécanique lié à la proximité des deux mots. L'appropriation, quant à elle, insiste sur ce que celui-ci connaît, sa bibliothèque, ce qu'il prend de cet univers de connaissance, ce qu'il en fait, et comment il le rend. Sa main est présente tout du long, et, conjointement, on perçoit les opérations qu'elle fait subir à ce dont elle se saisit. Dans le geste d'appropriation, il y a un découpage, un déracinement. On tord, on tire, on fait sortir ce qui nous intéresse de là où il était. C'est la mémoire même qui parfois pratique ces opérations : les signes se détachent les uns des autres par oubli, ou par pratique consciente de l'oubli[295]. Dans le geste de restitution, on peut tordre de nouveau, on pousse, on insère,

---

[293] HENNION (Antoine), *op. cit.*, 2007, p.141-144.
[294] I*bid.*, p.31-32.
[295] Voici la réponse de Tuomas Holopainen, lorsque je lui demande comment il décide des rôles à attribuer aux différents interprètes dans les chansons de Nightwish : « Je pense que la clé c'est de ne pas trop réfléchir. Laisse simplement la musique couler et t'envahir et tout viendra de façon naturelle. C'est quelque chose que j'essaye de suivre moi-même, tu sais. "Ne pas trop réfléchir", je pense que l'ignorance est un grand bonheur, à n'importe quel moment, éteins juste ton cerveau, et… laisse couler ». Interview réalisée à Helsinki, le 21/07/07.

on fait rentrer, on rassemble, on assemble, l'opération laissant toujours des traces sur le produit final, mais pas toujours perceptibles, noyées au milieu des autres.

2.2.1. Les pratiques retenues

Depuis l'intertextualité, il me semble que la citation et la référence sont les pratiques les plus pertinentes à reprendre dans le contexte des œuvres de Nightwish, à la fois musique et paroles, notamment en les peaufinant à l'aide des relations transphonographiques. Elles remplissent toutes deux le rôle d'indicateurs à double dimension : elles informent de la présence d'autres œuvres/objets derrière l'œuvre que l'on étudie, mais elles précisent aussi avec quel degré l'artiste a restitué ces œuvres/objets extérieurs. La citation permet de repérer une source particulièrement précise, une phrase par exemple, alors que la référence est un peu plus diffuse, elle renverra plutôt à plusieurs lieux dans un texte, voire à l'ensemble d'un ou plusieurs textes.

A celles-ci, j'associerai la pratique hyperphonographique de la reprise. Si elle peut être abordée par l'intertextualité sous la forme d'une pratique de dérivation, son développement depuis le discours littéraire ne répond qu'imparfaitement à la plus grande complexité du discours musical. Celui-ci est un texte interprété. Les notes sont associées à des timbres, à des hauteurs ou encore à un rythme. Sans même modifier le texte musical, il est possible d'en délivrer une version considérée comme différente, par exemple en transposant une pièce pour piano au violon. En littérature, la copie d'un texte avec un changement de police d'écriture, renverra à la même œuvre.

En outre, c'est le cas de la musique populaire, certaines œuvres musicales sont à la fois une musique et un texte. Il devient ainsi possible d'opérer une sélection de la dimension que l'on souhaite reprendre : la musique seule, les paroles seules, ou bien les deux en même temps, ce qui laisse envisager un grand nombre de potentialités. La reprise est relativement similaire à la citation, en ce que sa source est identifiable, tout en étant plus large, mais moins sujette à la littéralité.

Enfin, il me paraît utile d'ajouter au panel des pratiques d'appropriation et de restitution, une dernière entrée, à mi-chemin entre la référence et de l'allusion. De la référence, elle reprend l'idée que l'usage d'un nom ou l'évocation d'une situation particulière, peuvent renvoyer à un ou plusieurs autres textes ou objets. De l'allusion, elle a

le caractère incertain de la source à identifier, qui est particulièrement diffuse, mais contrairement à cette dernière, elle se trouve bien là où on la voit.

C'est par le terme « inspiration » que j'ai décidé de nommer la pratique d'appropriation et de restitution la plus nébuleuse qui soit, sans doute assimilable à l'archiphonographie. Lorsque l'on parle d'inspiration, on fait généralement référence au geste de l'artiste, à ce qu'il prend, avec une symbolique particulièrement mystique. Dans l'inspiration, on croit saisir ce bref courant d'air divin qui emplit l'esprit de l'artiste d'idées intarissables et filant en tout sens. Effectivement, la profusion habite l'inspiration telle que je vais l'utiliser pour aborder les œuvres de Nightwish. Mais, loin d'être divine, elle signale avant tout l'impossibilité de repérer une source exacte. La citation, avec la sûreté que donnent les guillemets quand elle est utilisée en littérature, permet de tracer un trait unique depuis l'élément cité jusqu'à sa présence dans son texte d'origine. La référence dessine des traits plus nombreux, qui renvoient à plusieurs zones du texte, où le nom repris sera utilisé, voire à plusieurs textes. On l'aura compris, l'inspiration rayonne littéralement. Cela a une conséquence immédiate : il n'est pas possible de travailler avec l'inspiration comme avec les autres pratiques d'appropriation et de restitution. Avec ces dernières, la façon dont une source est reprise dans l'œuvre définit la modalité d'échange entre l'œuvre et cette même source : reprise, citation ou référence. Comme déterminer une source, ou faire la liste de toutes les sources possibles, est un geste peu sensé dans l'inspiration, il va falloir, à l'« intérieur » de l'œuvre, opérer un premier traitement avant de pouvoir retourner au monde. Il s'agira ainsi d'effectuer des regroupements par thématiques et/ou territoires d'inspiration, appliqués à la dimension textuelle et musicale de l'œuvre de Nightwish. L'ensemble renvoie aux conventions des différents savoirs du monde que le groupe s'approprie. Les plus évidentes sont celles qui ont été abordées dans la première partie de la présente thèse : les conventions du metal, de la musique classique par le chant d'opéra et l'orchestration symphonique, ainsi que la musique de film. Cependant, ce ne sont pas les seules. D'autres formes se greffent à elles, comme la musique folk, celtique, ou d'autres modalités de metal.

Si le terme d'inspiration paraît surtout faire référence à une pratique, parfois en aveugle, d'appropriation du monde, c'est aussi une façon de le restituer dans l'œuvre, de le donner à lire, voir ou entendre. A la manière de ses sources, la redistribution de l'inspiration est à la fois homogène et hétérogène. Homogène, parce que toute l'œuvre est baignée d'inspiration, parce que toutes les pratiques mêmes d'appropriation et de restitution sont aussi des inspirations, sont des témoignages de ce geste. Hétérogène, car

l'inspiration est faite de paquets de sens qui sont disséminés à droite, à gauche, dans l'œuvre, d'où la nécessité de les regrouper en thématiques pour les rendre visibles.

Les pratiques d'appropriation et de restitution retenues sont organisées comme des matriochkas : dans la reprise, on trouve la citation, la référence et l'inspiration ; dans la citation, on trouve la référence et l'inspiration ; et ainsi de suite. Avant de faire usage de celles-ci pour aborder les influences de Nightwish, il convient de détailler à quel corpus elles vont être appliquées, et selon quelles méthodes.

2.3. Repérer les pratiques d'appropriation et de restitution : méthodologie de l'étude des œuvres « immobilisées » de Nightwish

2.3.1. Le corpus

Dans l'étude des pratiques d'appropriation et de restitution, le corpus est composé d'un ensemble hétérogène d'œuvres musicales, depuis les morceaux publiés officiellement par Nightwish, bonus y compris, ainsi que les variations ou les nouvelles versions (les *remake*[296], ou les versions en concert), jusqu'à ceux qui n'ont pas été publiés, mais dont il existe une trace, comme les enregistrements pirates, autrement appelés *bootleg*[297]. Selon la pratique d'appropriation dont il est question, ce ne sera pas nécessairement l'ensemble qui sera pris en compte, mais un fragment.

A ce jour, Nightwish a fait paraître 78 chansons écrites et composées par le groupe, chacune publiée sur album, et/ou maxi-CD, et/ou *single*[298]. Parmi celles-ci, 12 sont des bonus, c'est-à-dire des morceaux qui n'ont pas été retenus pour la forme finale de la première édition de l'album[299], ou bien, c'est le cas d'une notamment, créée pour un projet

[296] Un *remake* est une pratique hyperphonographique. Il s'agit d'un nouvel enregistrement studio par un groupe, de l'un de ses morceaux déclarés. C'est une reprise d'une œuvre de son propre répertoire. Celle-ci a donc été entièrement réinterprétée par les musiciens, elle est de type allosonique.
[297] Le corpus est entièrement détaillé en Annexe VII. Voir table des annexes p.531.
[298] J'ai considéré comme une seule chanson les quatre parties de « Lappi (Lapland) ». Bien que parues sur l'album *live End Of An Era* (2006), je n'ai pas compté la chanson « Stone People », qui est composée et interprétée sur scène par John Two-Hawks, ni le remix de « Bye Bye Beautiful » par le DJ Orkidea.
[299] Cela dépend parfois des pays. Ainsi, les versions japonaises des albums se voient souvent gratifiées, dès leur sortie, d'un morceau supplémentaire. La raison tient à ce que les albums qui ne sont pas fabriqués au Japon (que l'on appelle des imports) sont vendus à un coût moindre que ceux produits sur le territoire. La chanson supplémentaire a pour but de favoriser ces derniers. Il est généralement signalé que le morceau est un bonus, qu'il n'appartient pas à la sélection finale faite pour l'album original.

extérieur[300]. On les retrouve néanmoins sur les *singles* issus de ces sessions, sur les rééditions ultérieures des albums, voire dans des compilations, où ils font figures de raretés. Les 78 chansons comprennent également 2 démos qui n'ont jamais données naissance à de version « finale » pour album. Ces dernières ont été mises à disposition sur internet contre un code présent dans certaines éditions du quatrième album du groupe, en 2002, avant d'être commercialisées en bonus de rééditions ultérieures.

En plus de ces chansons originales, on peut faire état de 2 *remake*. Dans le même esprit, l'instrumental « Last Of The Wilds » a fait l'objet d'une version chantée en finnois : « Eräman Viimeinen » avec quelques arrangements. Outre les 2 démos sans version finale citées plus haut, le groupe a fait paraître 5 chansons sous forme de démos, qui ont leur version définitive sur album. En plus des arrangements qui diffèrent, certaines paroles ont parfois été modifiées. Nightwish a également créé un morceau intitulé « Kiteen Pallo » pour l'équipe de baseball de la ville de Kitee. Enfin, 54 chansons en concert ont été publiées, dont quelques unes ont été interprétées à plusieurs reprises. Certains concerts ont également été diffusés sur internet, sans faire l'objet d'une publication. Ceux-ci sont filmés avec une qualité professionnelle par les salles accueillant le groupe, et ils sont parfois diffusés à la télévision, comme cela a été le cas en Roumanie.

Aux œuvres de Nightwish, il convient d'ajouter celles que le groupe a reprises, soit, en tout, 13 morceaux. 3 sont présents sur album et 3 autres ont des statuts divers. L'une est un bonus, une autre n'est, à l'heure actuelle, présente que sur un album collectif hommage, et une dernière est une reprise qui a été enregistrée, mais dont les droits n'ont pas encore été accordés[301]. Les 7 autres reprises n'ont été interprétées qu'en concert[302]. 5 d'entre elles sont déclarés sur un enregistrement officiel, et les 2 derniers sont uniquement disponibles sur des *bootleg*[303].

Ces *bootleg* font partie intégrante de mon corpus. Ils sont disponibles sur internet, par l'intermédiaire de sites de téléchargement, voire à la vente sous la forme de CD ou DVD imitant un produit du commerce. La catégorie *bootleg* comprend également les

---

[300] Tuomas Holopainen, Marco Hietala et Jukka Nevalainen ont enregistré une chanson pour le film finlandais *Lieksa !* (2007), intitulée « While Your Lips Are Still Red ». Le morceau est disponible en bonus de plusieurs *singles* du groupe. Il est également joué en concert, c'est pourquoi je l'inclus dans ce corpus.

[301] Il s'agit de la reprise de « The Heart Asks Pleasure First », thème du film de Jane Campion : CAMPION (Jane), *La leçon de piano*. Nouvelle Zélande : Miramax Film, 1993. Celle-ci a été diffusée sur bande enregistrée alors que le dernier concert de la tournée 2009 de l'album *Dark Passion Play* venait de s'achever. Le nom de la reprise avait également été divulgué avant la sortie de l'album.

[302] Je compte le morceau intitulé « Crimson Tide/Deep Blue Sea », paru sur l'album *live From Wishes To Eternity : Live* (2001) comme deux reprises, celui-ci étant l'union de deux musiques de films différents.

[303] Je ne compte pas la chanson « We're Not Gonna Take It » des Twisted Sister dont seul le refrain a été repris et qui fait plutôt figure de citation.

vidéos enregistrées à l'aide de téléphones portables ou d'appareils photos, postées sur des sites comme youtube ou dailymotion. Je me suis servi de dix *bootleg* audio, la plupart contenant un concert entier, d'autres une ou quelques chansons, ainsi que de deux *bootleg* vidéo, et de multiples vidéos d'amateurs. Il est sans doute possible de se procurer plusieurs enregistrements pirates de la plupart des concerts de Nightwish, mais tous les recueillir n'a pas nécessairement beaucoup de sens. Le recours à ceux-ci me permet notamment de vérifier certaines déclarations des auditeurs quant à la citation ou l'usage d'une œuvre pendant un concert.

J'ai cependant exclu du corpus trois types d'objets. Il s'agit tout d'abord des versions *edit* et *heavy* des chansons de Nightwish, qui sont des versions retravaillées ou montées différemment, souvent pour la diffusion en radio ou à la télévision. Ces transformations autosoniques ne donnent que peu d'indices sur les pratiques d'appropriation et de restitution car elles sont généralement des versions réduites d'œuvres existantes. J'ai aussi décidé de laisser de côté les œuvres impliquant un membre, ou un ex membre, de Nightwish, mais en dehors du groupe. Celles-ci sont des objets limitrophes du monde Nightwish. En effet, elles lui appartiennent pour une part, et il arrive parfois qu'un auditeur s'intéresse à ce que fait l'un des artistes en dehors du groupe. Ces carrières extérieures à Nightwish font même l'objet de sujets sur leur site officiel[304]. Mais pour des raisons de faisabilité, je m'en tiendrai aux objets les plus centraux, dont le nombre est déjà conséquent. Il faut également garder à l'esprit que, dans l'étude des pratiques d'appropriation et de restitution, une unique œuvre fait déjà référence à de nombreux savoirs du monde. Enfin, j'ai écarté toutes les versions orchestrales ou instrumentales des morceaux. Dans les premières, seul l'orchestre symphonique est audible, parfois avec les voix chantées, voire un solo de guitare, mais les éléments metal de Nightwish en sont la plupart du temps exclus. Les secondes sont des versions sans voix principales, les chœurs étant parfois conservés. Bien que les deux types d'objets soient retravaillés au mixage – des éléments de l'orchestre sont par exemple mis en avant dans le paysage sonore – il me semble qu'ils ne sont pas pertinents, à la manière des versions *edit*. En outre, les objets suivant présentent des avantages similaires, en offrant plus de possibilités.

Pour finir, les albums *Once* (2004) et *Dark Passion Play* (2007) ont fait l'objet d'une version DVD audio 5.1. Cela permet, en modulant les réglages des différents haut-

[304] A titre d'exemple, on peut consulter le sujet suivant, traitant de la carrière solo d'Anette Olzon : VIRUS, Anette (side-projetcs, etc), *Nightwish.fr Forum (Nightwish/Tout sur Nightwish/Discussions sur Nightwish)* [en ligne]. 26/08/2009. Disponible sur http://forum.nightwish.fr/index.php/topic/231-anette-side-projects-etc/ [consulté le 29/04/2011]

parleurs, de faire varier le dessin sonore d'un morceau, et ainsi d'en faire ressortir divers éléments. Je n'ai eu recours à ces derniers que rarement, l'immense supplément de précision qu'ils apportent sortant largement du cadre des ambitions de cette partie.

2.3.2. Les méthodologies d'approche et les documents d'appuis

L'incertitude, face à la seule œuvre, de pouvoir identifier les pratiques qui ont effectivement eu lieu, ainsi que les fragments qu'elles concernent, est un phénomène qui me semble récurrent, lorsque l'on parle de coprésence ou de relation. En effet, l'œuvre seule est incapable de rendre compte de la plupart des liens qu'elle tisse avec le monde. Celle-ci, et son commentateur, ne sont guère plus adroits, et ne rendent compte que des seuls liens que ce dernier noue, par l'intermédiaire de la première, avec le monde.

Les pratiques d'appropriation et de restitution sont les témoins de l'ouverture de l'œuvre sur l'extérieur, de sa porosité. Si elle est immobilisée un temps en étant formalisée, elle n'est jamais isolée. La conséquence est claire : il faut opérer un aller-retour permanent entre sa forme cadrée et le monde. Sortir de l'œuvre semble donc un impératif, mais, pour aller où ? Ouvert et infini, je n'extrairai du monde que ce que j'en connais. Je ferai, à partir de l'œuvre immobile, l'analyse de *mes* intertextes, des relations que *moi-même* j'établis entre l'œuvre et le monde. Il faut alors se tourner vers les informateurs les plus aptes à servir de guide.

On peut ainsi distinguer deux entités complémentaires. La première est celle des discours émis par les acteurs sociaux impliqués dans le monde Nightwish, qui entretiennent à des degrés divers, une relation métaphonographique avec les œuvres. La seconde entité est le texte même des œuvres, écrit et musical, retravaillé de manière à en extraire des ensembles plus ou moins vastes.

a. Les discours des acteurs du monde Nightwish

Si l'on peut parler des acteurs du monde Nightwish comme d'un ensemble évoluant autour du même objet, il me paraît nécessaire d'introduire une distinction entre deux types d'acteurs. Si l'un et l'autre produisent des discours, et bien qu'unis par les œuvres du groupe, ils n'ont pas tous joué un rôle dans sa production, qui est le moment où l'œuvre acquière sa forme matérielle quasi immobile, et qui emprisonne, comme la glace, ses influences. D'un coté, j'ai fait l'analyse des discours des producteurs des œuvres, en prenant les informations qui y sont transmises comme des témoignages de leurs références. De l'autre coté, j'ai utilisé les discours des publics en tant que lieu où sont manifestées

leurs découvertes quant aux influences présentes dans l'œuvre, mais non déclarées explicitement au sein des discours des producteurs. On se doute que les informations reçues depuis les uns et les autres seront donc utilisées différemment.

Ces discours prennent plusieurs formes et sont issus de deux sources. Les interviews en sont un premier type. Elles proviennent de la presse écrite (souvent spécialisée dans le metal, mais pas toujours), d'internet (sous forme écrite, vidéo ou audio), des radios ou des télévisions, mêlant interview et reportage (dont le contenu est souvent mis à disposition sur internet), de divers DVD du groupe et enfin, de mes interviews auprès de Tuomas Holopainen (auteur, compositeur, claviériste), de Jukka Nevalainen (batteur) et d'un technicien travaillant sur les vidéos et documentaires de Nightwish. Sur internet, on trouve également des vidéos enregistrées par le groupe, montrant différentes phases de leurs activités artistiques et personnelles. Enfin, ses membres répondent parfois à des questions posées par les auditeurs, au sein d'une section du forum anglais qui s'intitule le « Nightmail ».

Les différents disques et leurs livrets sont une autre source de discours, en dehors des seules paroles des chansons. On y trouve notamment les crédits et remerciements en dernière page, ainsi que des citations, parfois insérées à la fin d'une chanson, ou à l'intérieur du boîtier, qui sont absentes de l'œuvre sonore. Cet exemple souligne bien que l'œuvre ne dit pas tout de ses influences, et que la limite entre les influences bricolées dans l'œuvre, et les influences du monde producteur de l'œuvre, est parfois floue.

Les discours émis par les auditeurs proviennent de divers sites sur internet, de forums – notamment sur les sites officiels – depuis les pages du site wikipedia dédiées au groupe, à ses membres et à ses albums. Ils sont également tirés d'entretiens que j'ai conduits auprès d'eux, formels, ou informels.

Les différents discours prononcés par les acteurs du monde de l'art ayant participé à la production des œuvres de Nightwish sont le premier des informateurs pour remonter le fleuve des références. Tous les discours, comme tous les acteurs de ce monde, ne possèdent pas les mêmes degrés de pertinence pour parvenir à dessiner le cadre qui a donné lieu à l'élaboration de l'œuvre. Un cadre, qui, comme une bibliothèque, permet de repérer des entrées plus précises, les livres/savoirs du monde, auxquels renvoient les multiples influences. De ces informateurs, l'auteur et le compositeur paraissent être les plus privilégiés et les plus au courant. Chez Nightwish, ces rôles sont tenus, presque exclusivement, par Tuomas Holopainen. Informateur privilégié, car il est particulièrement impliqué dans le processus de production de l'œuvre, mais, aussi, parce qu'il est souvent

sollicité par la presse ou les fans, pour répondre aux questions qui concernent l'œuvre, ses sens, ses références. Ainsi, il fournit, fruit d'une mécanique enclenchée par son propre rôle, un nombre important de renseignements sur ses savoirs du monde, et ceux qui sont assemblés dans l'œuvre.

Ces informations prennent plusieurs formes. Elles peuvent ainsi caractériser explicitement la source d'un passage d'une chanson : « ce passage "X" est tiré de telle œuvre "Y" ». Parfois plus imprécises, elles peuvent faire référence à un univers davantage étendu comme la littérature nord américaine, ou la *fantasy*, etc. Pour déterminer à quel type de pratique d'appropriation et de restitution elles correspondent, il faudra fureter à la suite d'un objet signifiant qui renverra à la fois à l'information donnée par Tuomas Holopainen, et à celle(s) présente(nt) dans l'œuvre.

L'auteur compositeur est, sans le moindre doute, l'informateur qui a l'air le plus efficace, celui à privilégier, ne serait-ce que par l'aura mystique du créateur tout-puissant qui tourbillonne autour de lui. Néanmoins, il n'est pas toujours le plus pertinent selon les aspects de l'œuvre étudiés, quand bien même on le présente comme le cerveau du groupe. Le constat est également valable en ce qui concerne les aspects qui paraissent être les plus directement liés à la part de son activité de création qui se fait en solitaire. La conscience de ce que l'on fait échappe aussi, et parfois avant tout, à celui qui le fait.

De la même manière, les autres membres de Nightwish sont amenés à délivrer des discours, où ils fournissent des indices sur leurs pratiques personnelles, comme leurs références en tant que musicien, qui influent, ou ont influé, sur leur jeu. Ils transmettent également des données sur celles des autres : « Tuomas s'inspire de "X" », offrant un point de vu légèrement décalé d'une même situation ou d'un même usage comme, par exemple, l'inspiration.

Enfin, il est des acteurs impliqués dans le processus de production de l'œuvre qui sont exclus de la définition symbolique de ce qu'est le groupe. Cette définition limite celui-ci aux personnes présentent sur scène, dans la lumière, ceux que l'on appelle les « membres du groupe ». Cette exclusion réduit le nombre de discours que l'on reprend depuis les individus qui sont dans l'ombre. A la fois, ceux-ci sont peu repris, mais ces acteurs sont également peu interrogés, ce qui limite le nombre d'informations qu'ils transmettent tant sur le groupe, l'œuvre, que sur eux-mêmes.

Les données transmises par ces multiples informateurs, quel que soit leur degré d'implication dans l'élaboration de l'œuvre, auteur, compositeur, musicien, doivent être soumises à vérification. Il arrive parfois que l'auteur lui-même se trompe sur l'origine

d’une référence. L’idée d’aller-retour, voire de circulation des uns vers les autres, est donc essentielle.

Imaginons que Tuomas Holopainen donne une information comme « ce passage, de cette chanson, est tiré de tel livre ». Le premier geste à opérer est de se rendre dans la chanson, à la recherche de ce passage même. Si, effectivement, il s’y trouve, il faut à présent continuer le périple en se dirigeant vers le lieu de la référence, ici un livre. Tout en effectuant ces étapes préliminaires, sont présents en tête et la déclaration de Tuomas Holopainen, et le passage dans la chanson concernée. Une fois le livre sous les yeux, il est temps de trouver l’objet qui est la source de la référence. La difficulté augmente sensiblement quand aucune précision n’est apportée sur le type de référence, ce qui est souvent le cas. Tuomas Holopainen s’est-il simplement inspiré, utilise-t-il une référence, ou cite-t-il sans marqueur par exemple ? L’inspiration est cependant toujours manifeste, puisqu’il a évoqué cette œuvre, quand bien même elle ne soit pas la bonne source. Une erreur dans l’information donnée n’est pas dénuée de sens. Si tel passage de la chanson ne cite pas tel autre, cela révèle néanmoins une influence en forme d’inspiration qui s’appliquera à, de façon plus large, l’œuvre de Nightwish. Si l’auteur dit que « "X" est une citation issue de "Y" » alors qu’il s’avère, après vérification, que « X » est une citation issue de « Z », on peut toutefois garder la donnée « Y », et en conclure que c’est l’une des influences de l’artiste. Elle sera peut-être citée ailleurs, ou alors elle sera simplement une inspiration.

Il reste ensuite à déterminer plus précisément le type de pratique d’appropriation et de restitution utilisé au sein de sa chanson. L’entreprise est complexe, car il s’agit d’explorer la forêt dense des savoirs du monde de quelqu’un d’autre que soi. Néanmoins, la précision et l’exhaustivité ne sont pas non plus un objectif absolu. L’idée, au sens large, d’influence contient suffisamment d’informations sur les savoirs du monde d’une personne pour être signifiante. Il n’est pas toujours possible de déterminer sur quel barreau de l’échelle des pratiques d’appropriation et restitution se place tel objet. Cependant, la possibilité d’un échec ne doit pas non plus pousser à n’aborder le phénomène que par l’entrée de l’inspiration. La façon dont un objet signifiant est arraché de son monde pour en intégrer un autre permet de mettre en regard les deux territoires qui sont les siens de façon conjointe, par l’entremise de la poussière qu’il a amenée, chez son nouvel hôte, sous les semelles de ses chaussures.

Si les informateurs issus du monde de l’art tournant autour de l’élaboration des œuvres de Nightwish sont particulièrement pertinents, les auditeurs fournissent, eux-aussi,

des données qui peuvent s'avérer exploitables. En effet, dans la pratique de faire du sens avec les œuvres, ces derniers établissent des liens avec des objets extérieurs, généralement d'autres œuvres. Mettant leurs propres savoirs du monde au service de la compréhension des œuvres de Nightwish, il leur arrive de partager leurs découvertes, leurs suppositions, ou simplement leurs idées. On trouve, sur internet, de nombreux lieux où les liens qu'ils ont tissés entre l'œuvre et le monde sont mis en commun, où leur pertinence est testée en les soumettant au jugement, parfois intraitable, des autres internautes. Chaque membre du public de Nightwish est ainsi, potentiellement, un chercheur apte de souligner ou relever une influence, en mobilisant ses propres savoirs du monde, ou en cherchant parmi ceux du groupe qu'il aura identifiés. Le recours à ces derniers est particulièrement pertinent au sujet des citations musicales faites en concert et dont on peut, parfois, trouver un témoignage sur un *bootleg*. Il arrive qu'un passage musical de Nightwish soit remplacé par un extrait issu d'un autre groupe. S'il est aisé, lorsque l'on connaît les chansons de Nightwish, de distinguer le changement, il est plus difficile de déterminer s'il s'agit d'une variation créée pour les concerts, ou bien une citation. Le public est un réservoir de savoirs pratiquement sans fond, qui est capable d'identifier ces changements comme étant des citations, en fournissant le lieu d'origine de celles-ci. Ainsi, lorsqu'une telle citation était évoquée par un amateur, et ce afin d'accréditer sa déclaration, j'ai essayé, autant que faire se peut, de trouver des enregistrements pirates de Nightwish présentant la citation en question.

Tous chercheurs, sans doute, mais dont la méthodologie, la déontologie et les objectifs sont variés. Ainsi, les discours des amateurs doivent être traités avec plus de précautions encore que ceux des acteurs ayant participé à l'élaboration de l'œuvre. La vérification et l'aller-retour entre cette dernière, les discours et la source possible de l'influence, sont à nouveau indispensables, mais le regard doit être plus sévère. En effet, si Nightwish et son public ont en commun une partie de leurs savoirs du monde, il y en a d'autres qui sont propres à chacun. Au travers de leurs échanges sur internet, les amateurs manifestent conjointement les influences du groupe, et celles qui leur sont personnelles. Alors que tout discours émis par le groupe est porteur d'indices sur la bibliothèque qui a servi à l'élaboration de l'œuvre, ce n'est pas le cas pour ses publics. Ceux-ci ne collaborent directement au monde Nightwish qu'une fois l'œuvre déclarée et matériellement fixée[305].

[305] La plupart du temps et dans une large mesure tout du moins. En effet, celui qui crée et « émet » un message/une œuvre a souvent en tête la personne, plus ou moins idéale, qui va le « recevoir », un « amateur modèle » pour paraphraser Umberto Eco : ECO (Umberto), *op. cit.*, 1985, p.61-82. A ce titre, on peut considérer que cet amateur modèle a, d'une certaine façon, participé à l'élaboration du message, en étant convoquée de façon idéelle par le producteur.

b. Les œuvres, leur musique, et leur texte

Enfin, on peut faire état d'un ultime informateur, qui se trouve être les œuvres elles-mêmes. Ici, le corpus étudié devient également une source de connaissance des pratiques d'appropriation et de restitution de Nightwish, elles en témoignent.

J'ai mis en place une suite de méthodes pour les transformer et faire l'analyse de ces pratiques. Celles-ci s'appliquent à la pratique de l'inspiration, et plus particulièrement, permettent la constitution de thématiques pour organiser ses multiples sources. Ces thématiques ont été élaborées pour une part à l'aide des informateurs précédemment évoqués, et pour une autre part par l'étude et l'analyse des textes des chansons. Ainsi, plusieurs outils m'ont servi pour explorer ces derniers. Ils ont été appliqués à un corpus comprenant toutes les chansons écrites par Nightwish, soit 78, sous l'unique forme de leur version album, en faisant le choix d'exclure les reprises. Si ces dernières manifestent bien une inspiration, leurs textes n'ont pas été produits par le monde Nightwish, mais reproduits par celui-ci. Chacun des termes choisis en leur sein ne l'a pas été par ses membres.

L'analyse des textes a été conduite à partir de leur version originale anglaise, n'utilisant de traduction, en anglais toujours, que pour les morceaux écrits en finnois. Ceux-ci étant au nombre de trois, l'influence qu'a pu exercer le traducteur sur leur contenu se dilue au milieu de l'ensemble du corpus. Il me paraît essentiel d'appréhender le texte tel qu'il a été déclaré, même si cela a impliqué le recours au dictionnaire, voire à des traductions, mais toujours en second choix, la qualité de ces dernières n'étant pas toujours optimale.

Chaque texte a été retravaillé de façon à reprendre ce qui est effectivement, non seulement chanté, mais audible au sein de la chanson, et non pas la version raccourcie des paroles telles qu'elles sont inscrites dans le livret ou reprises sur internet. J'ai pris en compte la version qui était donnée à l'auditeur même. Bien qu'il s'agisse de l'étude d'un texte porté à l'écrit, le contenu a été conservé tel qu'on peut l'entendre. La chanson, jouée et écoutée étant celle qui est considérée comme œuvre dans le monde de l'art musical. A titre d'exemple, les refrains ne sont généralement écrits qu'une seule fois, je les ai donc insérés dans mon corpus en respectant le nombre de leurs répétitions. Les mots répétés à plusieurs reprises, ou les citations d'extraits de films qui ne sont pas présents dans les livrets, ont, elles aussi, été rajoutées. Certains passages chantés posent parfois problèmes lorsque deux voix interprètent en même temps une même phrase, ou lorsqu'elles sont

légèrement décalées. J'ai considéré qu'une phrase prononcée simultanément par deux voix était une seule et même phrase écrite[306]. Dès qu'une même phrase était prononcée par deux voix, avec un léger décalage, comme un écho, les deux phrases ou les mots en décalage ont été relevés. Enfin, lorsque deux phrases différentes étaient prononcées en même temps, chacune d'elle a été notée.

Les textes de Nightwish ont subit différents traitements. J'ai ainsi tenté de résumer, de façon très schématique, chaque chanson au travers de trois thèmes maximums de façon à limiter au mieux l'interprétation. Ceux-ci sont confrontés en permanence aux univers auxquels se réfèrent les membres du groupe, mais également à ceux que soulignent les divers commentateurs comme les fans ou la presse, ainsi que ceux dégagés par Fabien Hein et Jean-Philippe Petesch. Le premier s'intéresse aux sources d'inspiration et thématique du monde du metal en général[307] et le second à ceux du groupe de metal Britannique Iron Maiden[308]. Par exemple, le morceau « She Is My Sin[309] » évolue autour de deux thèmes : la religion (le péché) et l'amour (mêlé de sexualité). Dans un premier temps, j'ai associé à chacun de ces thèmes les mots clés qui m'ont permis de les dégager, comme « sin » (le péché), « bless » (bénir), « paradise » (paradis), « pleasure » (plaisir), etc.

Dans le même esprit, j'ai également fait l'analyse des champs lexicaux présents dans les textes, afin de renvoyer les thèmes précédents à ces nouvelles données, plus précises. Les termes qui s'associaient par la reprise d'une même idée, ou appartenant à un même univers de sens, ont tous été regroupés et soulignés. Toutefois, un texte s'offre à divers degrés de lecture, et il m'est apparu nécessaire de demeurer à un niveau particulièrement littéral, au sens premier des mots, sans chercher à les interpréter.

En dernier lieu, une approche du texte par comptage informatique, au moyen du programme TextStat – que Jean-Philippe Petesch a également utilisé au sujet d'Iron Maiden – complète ces différentes méthodes d'analyse. Le corpus, la méthode, les résultats et les limites seront détaillés en ouverture de la pratique de l'inspiration.

Si l'usage, de façon très simple, d'un comptage informatique n'est pas sans défaut – en associant des termes aux sens différents, mais à la même forme écrite par exemple – il

[306] Une autre approche aurait pu consister à considérer que deux voix, prononcées simultanément ou non, correspondraient à deux phrases, et ainsi de suite. Cependant, cela pose un problème de faisabilité : il n'est pas toujours possible de déterminer combien de voix sont associées pour prononcer simultanément une même phrase, ou un même mot.
[307] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.151-164.
[308] PETESCH (Jean-Philippe), *op. cit.*, 2009, 347 p. Plus particulièrement on notera que l'auteur rend compte de 34 thèmes qu'il présente et replace succinctement dans l'œuvre de Maiden : p.53-90.
[309] « Elle est mon péché ».

n’a pas non plus été mon seul guide. Il agit simplement comme un indicateur, un révélateur complémentaire. Ainsi, les termes qui ressortent de l’analyse par TextStat ne surprendront guère les auditeurs de Nightwish. Tout au plus, ils seront étonnés du classement de certains. L’importance d’un thème pour un auteur, comme l’idée qu’en a l’auditeur, ne se reflète pas toujours dans le nombre de morceaux qu’il lui accorde, ni le nombre de fois qu’il répète un terme. L’idée, ici, est avant tout de déterminer les éléments constitutifs de l’univers de Nightwish, témoins d’inspirations.

Faire l’étude de paroles en anglais, sans être soi-même bilingue, laisse sans doute la place à une part d’imprécision inévitable, et omet certains points particulièrement pertinents. Là aussi, le recours aux divers discours, en français et en anglais, permet d’y pallier en partie.

De même, l’étude des influences et références au sens large, d’un groupe qui baigne dans une culture nordique, mêlée de culture anglo-saxonne, dont aucune n’est la mienne, peut poser des problèmes. Ainsi, je ne les relèverai pas toutes, mais je n’ai pas pour objectif de le faire. Néanmoins, le défaut a aussi ses qualités propres, mon rôle d’étranger vis-à-vis de ces univers m’offre un regard capable de saisir des objets invisibles pour ses occupants.

En ce qui concerne la musique, j’ai suivi une méthode qui reprend l’une des phases d’étude des textes. J’ai opéré un résumé de chaque chanson par quelques « thèmes » musicaux clés. On aura compris qu’il s’est agi plutôt de déterminer quel genre pose son empreinte sur chaque morceau, en considérant notamment l’esthétique sonore par les timbres utilisés, voire les formules musicales, mélodiques ou rythmiques, étroitement guidé par les discours des producteurs de l’œuvre. Au final, ce sont toujours les mots, qui révèlent les choses. Si la méthode d’approche de l’objet musical semble moins « impressionnante » que celle du texte, il ne faut pas oublier que celui-ci doit être formalisé à l’aide de mots, ce qui érode sa dimension sonore. En outre, la musique est souvent décrite métaphoriquement, notamment dans le monde de l’art populaire, où le savoir musical n’est pas toujours associé à son pendant institutionnalisé, tant chez les amateurs que chez les musiciens. Enfin, la plupart des discours de ces derniers étant destinés aux amateurs, on peut supposer qu’ils mettent de côté la dimension technique, au profit de l’émotion, qui ne s’exprime qu’imparfaitement par les seules formules théoriques. Paradoxalement, la complexité de la forme musicale, qui en accroît les possibilités d’approches – pourquoi, si cela peut s’avérer pertinent, ne pas faire un comptage du nombre de *power chord* utilisés, ou de sections dites *heavy* – porte atteinte à la faisabilité,

d'autant plus qu'une retranscription musicale, n'est pas la musique. En outre, sous forme officielle, c'est un objet rare dans le monde Nightwish. Celles-ci, parfois plus que les retranscriptions faites par les amateurs, sont parcellaires. Il arrive également qu'elles soient incorrectes.

Les prochaines sections seront organisées selon le type de geste opératoire effectué par Nightwish, en débutant par les reprises, qui sont l'appropriation et la restitution de pièces volumineuses et bien identifiées, pour poursuivre par les citations, les références, et terminer par les inspirations. Ces dernières, agrégats de pièces diffuses, offriront un large panorama sur l'ensemble des savoirs du monde saisis par le groupe.

Afin de ne pas alourdir le propos, notamment à partir des citations, je ne m'arrêterai que sur quelques illustrations choisies des différentes pratiques de Nightwish[310].

2.4. Les reprises

Selon Serge Lacasse, « la reprise constitue l'une des pratiques hyperphonographiques les plus répandues et les plus caractéristiques du répertoire musical populaire[311] ». Dans la reprise, c'est un bricolage entier que l'on s'approprie, ainsi que l'ensemble de ses pièces, réunies sous l'en-tête du nom de l'œuvre originale. Cependant, il est possible de les restituer selon un large panel de variations, depuis une reprise que l'on discernera difficilement de l'original, à un objet particulièrement lointain.

Quel que soit le degré de modification, une reprise se définit comme une dérivation allosonique d'un enregistrement existant, c'est-à-dire qu'il est rejoué, interprété de nouveau. « Refaire » est ainsi le geste clé. La reprise joue avec l'aura de l'œuvre originale, la variabilité intrinsèque de l'objet immobilisé. Si elle n'en sort jamais complètement – la déclaration de « reprise » signale un rapport entre les deux enregistrements, ce qui, socialement, les maintient ensemble – la reprise est un bricolage qui s'approprie les pièces de son lieu d'origine en, par exemple, les imitant, les déformant et/ou les supprimant.

[310] On trouvera en Annexe VIII, le détail des inspirations relevées. Voir table des annexes p.531.
[311] LACASSE (Serge), La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie, *op. cit.*, vol.18, n°2, 2008, p.14.

Chez Nightwish, c'est avant tout la musique qui subit les changements les plus importants. S'il arrive que le texte soit légèrement modifié[312], la dimension musicale de l'œuvre référence est métamorphosée plus volontiers, tant au niveau de son esthétique sonore, de son contenu en termes de notes, que de sa structure. Ces multiples dimensions signalent combien un bricolage est un objet composé de multiples couches, d'une ossature et d'éléments plus réduits qui s'y greffent jusqu'à la rendre moins perceptible. Un groupe faisant une reprise a ainsi la possibilité d'effectuer des choix à chacun de ces degrés ce qui permet, en confrontant original et reprise, d'avoir conscience de leur existence.

L'identité personnelle et artistique d'un groupe, sa *persona*[313], s'imprime différemment sur la reprise selon la distance symbolique qu'il peut exister entre lui et l'identité, le territoire et/ou le monde d'origine du producteur. Nightwish étant un groupe de metal symphonique – un genre musical plutôt insolite, ce qui peut l'éloigner d'un très grand nombre de territoires musicaux – j'ai décidé de ne pas accorder d'importance aux effets de « traduction » induits par la déterritorialisation. D'une façon simplifiée, c'est ce qui se produit lorsque Nightwish reprend un morceau à l'origine chanté par un homme, et le fait interpréter par Tarja Turunen ou Anette Olzon. L'effet est encore plus fort lorsqu'un groupe de metal typique décide de reprendre, sans modifier son identité musicale, une œuvre de musique classique. Néanmoins, il peut être intéressant de constater vers quels territoires un artiste va chercher un objet à reprendre, et les modifications qu'il opère sur sa propre *persona*. La « distance » entre les deux territoires témoigne avant tout de la diversité des pièces qui composent les savoirs du bricoleur, et non d'un geste dans la reproduction de cet objet. Ainsi, c'est par la comparaison des structures et motifs musicaux de la version originale à ceux de la reprise, que j'organise ma typologie, précisée, en second lieu, par les territoires. Par structure et motif musical, il faut simplement entendre l'agencement en couplet, refrain et autre ponts instrumentaux, qui sont repérés et distingués par des contenus identifiables, comme une mélodie, une suite d'accords ou des riffs.

J'ai formalisé trois modalités de dérivations depuis l'œuvre originale vers la reprise, qui, plus que des séparations nettes, représentent des tendances générales typiques. On peut ainsi distinguer la reprise fidèle, de la reprise appropriative, de la reprise

[312] C'est le cas, par exemple de « Over The Hills And Far Away » du maxi-CD éponyme (2001). « He waited until the dawn » (il attendit jusqu'à l'aube), dans l'original de Gary Moore, est remplacé par « he waited for the dawn » (il attendit le levé du jour) chez Nightwish.

[313] J'emprunte le terme de *persona* à Serge Lacasse, qui lui-même le reprend de Simon Frith : LACASSE (Serge), Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem, Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique, *op. cit.*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p.14.

recréatrice. Pour simplifier, on peut dire que, dans la première modalité, l'objet repris est très similaire à l'original, alors que la reprise recréatrice prend plus de libertés avec celle-ci, ce qui conduit à les associer plus difficilement[314]. Nightwish ne fait usage que de deux modalités : la reprise fidèle et la reprise appropriative.

Pour résumer, ce qui nuance ces deux types de bricolage est le geste qui a été effectué, et non la seule étendue du déracinement en termes de genre. La reprise fidèle n'altère que peu le schéma de l'œuvre original. Sa structure musicale et les motifs mélodiques sont conservés, ou suffisamment proches de la version qui sert de modèle pour entrer pleinement dans son aura. Dans la reprise fidèle le bricoleur conserve le squelette, la chair et les muscles de l'œuvre/individu pratiquement tel quel. La nouvelle « couleur de peau musicale », ainsi que la voix qui peuvent sonner différemment, sont essentiellement liées au déracinement et à la nouvelle énonciation de l'œuvre.

La reprise appropriative est un bricolage où la structure va être modifiée de manière plus radicale. On va lui adjoindre des articulations, en supprimer d'autres. L'appropriation se manifestera, par exemple, dans l'ajout d'une section musicale nouvelle, voire dans la transformation d'un motif mélodique en refrain ou en couplet. Dans son geste, le bricoleur brise la chaîne musicale, pour y insérer un nouveau maillon.

Depuis ses débuts, Nightwish a repris 13 œuvres d'autres auteurs/compositeurs, qui ont donné lieu à 12 reprises, 2 œuvres étant réunies au sein d'une seule. Parmi ces 12 morceaux, 3 ont uniquement fait l'objet d'un enregistrement studio, 3 ont été enregistrés en studio et joués en concert, enfin les 6 autres n'ont été joués qu'en concert.

[314] Pour un exemple de reprise recréatrice, on peut se reporter à la version du groupe finlandais Sonata Arctica de « Still Loving You » des Scorpions. Si l'introduction, la structure générale ainsi que le texte sont semblables à la version originale, le tissage effectué autour de ces éléments par l'ajout de rythmiques et de motifs mélodiques inédits, le transforme véritablement.

2.4.1. Les reprises fidèles

Bien que certains morceaux s'intercalent malicieusement entre deux catégories, on peut faire état de 9 reprises fidèles. Plusieurs procédés permettent de déterminer si la reprise doit intégrer cette catégorie. Outre les commentaires de la presse ou des amateurs, l'écoute simultanée des deux morceaux est un bon moyen de ce faire, bien que le curseur de lecture doive parfois être ajusté lorsqu'une différence de tempo donne lieu à un décalage. S'il existait un fossé plus important qui ne semblait pas trouver d'explication dans le seul écart de tempo, j'ai essayé de déterminer quelle pièce provoque ce phénomène, tout comme son origine : un déplacement, une multiplication ou bien un ajout.

Toute reprise, même sous forme de *remake* ou de version en concert, c'est-à-dire opérée par l'auteur même de la version originale, est appropriative en soi, et induit un minimum de variation. Les notes peuvent être d'une durée subtilement différente, ou être répétées plusieurs fois au lieu d'une seule. Il faut donc entendre « fidèle » comme une forme de variation légère.

a. Reprises d'œuvres des mondes rock et metal

Six morceaux ont été repris depuis les mondes rock et metal par Nightwish. Un seul d'entre eux a fait l'objet d'une première publication studio, avant d'être joué en concert. Les 5 autres n'ont été faites qu'en concert, avec une fonction particulière[315].

« Over The Hills And Far Away », parue en 2001 sur le maxi-CD éponyme[316], est la première reprise depuis le monde du rock/metal faite par Nightwish, et certainement l'une des plus fidèles qu'il ait produite. L'original, composée et interprétée par Gary Moore, est un morceau aux accents celtiques paru dans les années 80, au cours de sa période rock/metal. Celui-ci a fortement marqué Tuomas Holopainen dans son enfance :

> « "Over The Hills And Far Away" was a piece Tuomas had fallen in love with as a kid.
>
> "Gary Moore's 'Over The Hills And Far Away' is a timeless classic that never gets old", Tuomas says. "I remember when I heard it for the first time in the Finnish TV music program *Hittimittari* in 1985. The song had an immediate impact on me, and in my mind, it's still one of the greatest Rock songs ever."[317] »

[315] Trois ont été publiées sur des enregistrements officiels, et 2 ne sont disponibles que par l'intermédiaire d'enregistrements pirates.
[316] L'originale est disponible sur l'album : *Wild Frontier* (1987).
[317] « Tuomas est tombé amoureux du morceau "Over The Hills And Far Away" quand il était enfant. "'Over The Hills And Far Away' de Gary Moore est un classique éternel qui ne prendra jamais une ride", raconte

Le chant féminin de Tarja Turunen, ainsi qu'un style musical et des arrangements metal des années 2000, sont les plus fortes nuances apportées par la version de Nightwish. Néanmoins, le morceau voit également son tempo accéléré, la partie guitare en introduction doublée et sa conclusion modifiée. Gary Moore a estimé que la reprise de Nightwish « [was] not that different from the original one[318] », un propos que l'on peut aussi retrouver dans la presse musicale[319].

Les reprises de chanson en concert ont débuté avec l'arrivée de Marco Hietala à la basse et au chant. Auparavant, Nightwish interprétait un morceau instrumental. Dans un cas comme dans l'autre, le but était de permettre à la chanteuse de reposer sa voix à mi-concert, voire de changer de tenue[320]. Depuis l'arrivée d'Anette Olzon, le groupe joue ses propres compositions : l'instrumental « Last Of The Wilds » ou « While Your Lips Are Still Red », avec pour seul chanteur Marco Hietala.

La plupart des reprises uniquement jouées en concert sont des morceaux de metal des années 80 et du début des années 90, la période où le genre a connu une large médiatisation et un vaste succès commercial. En outre, certain des groupes ou artistes repris par Nightwish, ont eu une grande influence sur le metal.

Ainsi, pendant la tournée de l'album *Century Child* (2002) Nightwish a repris « Crazy Train » d'Ozzy Osbourne[321], « Don't Talk to the Strangers » de Dio[322], et enfin « Wild Child » des W.A.S.P.[323]. Ce dernier, ainsi que « Crazy Train », ont été publiés en *single* par leur groupe respectif, et font partie de leurs hits.

Outre les modifications de l'esthétique sonore, les versions de Nightwish ne se distinguent des orignaux que par l'ajout de quelques motifs musicaux à la guitare pour « Crazy Train », d'un pont instrumental pour « Wild Child » et d'une conclusion différente pour « Wild Child » et « Don't Talk to the Strangers ». Cependant, dans chacune d'elle le

---

Tuomas. "Je me souviens encore de la première fois où je l'ai entendu, dans l'émission musicale *Hittimittari* de la TV finlandaise, en 1985. La chanson a eu un impact immédiat sur moi, et en moi, c'est toujours une des plus grandes chansons de rock jamais écrite." » OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.138-139.

[318] « [n'était] pas si différente que ça de l'originale. » *Ibid*., p.139-140.

[319] « Pourtant cette cover ne se démarque pas énormément de l'original » fait remarquer Olivier Rouet à Tarja Turunen lors d'une interview : ROUET (Olivier), Nightwish, Que le spectacle continue !, *RockHard*, n°14, 2002, p.34.

[320] POWERSYLV & METAL-O-PHIL, Interview Nightwish. *Dark Side Of Metal Earth* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://heavencanwait.free.fr/display.php?type=interviews&id=97 [consulté le 27/01/2010]

[321] Titre original disponible sur l'album : *Blissard Of Ozz* (1980). Ozzy Osbounre est un ancien membre de l'un des groupe fondateur du metal : Black Sabbath.

[322] Titre original disponible sur l'album : *Holy Driver*, (1983). Le fondateur de Dio, James Ronnie Dio a été chanteur dans les groupes Rainbow et Black Sabbath.

[323] Titre original disponible sur l'album : *The Last Command* (1985).

solo se trouve généralement modifié, bien que dans un moindre mesure pour la dernière citée. Le constat, qui vaut aussi pour « Over The Hills And Far Away », applicable aux autres reprises, n'est guère surprenant. En effet, le solo a une fonction libératrice au sein du morceau[324]. Une liberté qui renvoie à la fois à celle du guitariste qui reprend – c'est sa liberté qui peut être jouée, en cela le solo a de fortes chances d'être différent de l'original – mais aussi à celle du guitariste qui a lui-même fait le solo. Inversement, le refrain manifeste l'identité d'une chanson, d'une certaine façon, c'est son nom musical. Il s'agit sans doute de l'élément que l'on modifiera le moins.

Afin d'exemplifier un peu plus nettement le genre de bricolage qu'est la reprise fidèle, j'ai produit un schéma qui met en lumière les principales différences structurelles entre « Wild Child » des W.A.S.P. et la version de Nightwish. Ce morceau est l'un de ceux qui accueille le plus de variations par rapport à l'original, sans être l'objet d'une déterritorialisation musicale trop importante.

[324] « Une dialectique s'opère fréquemment entre la puissance oppressante de la basse, de la batterie et de la guitare rythmique, et l'envolée libératrice et enivrante du solo de guitare. » WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.149.

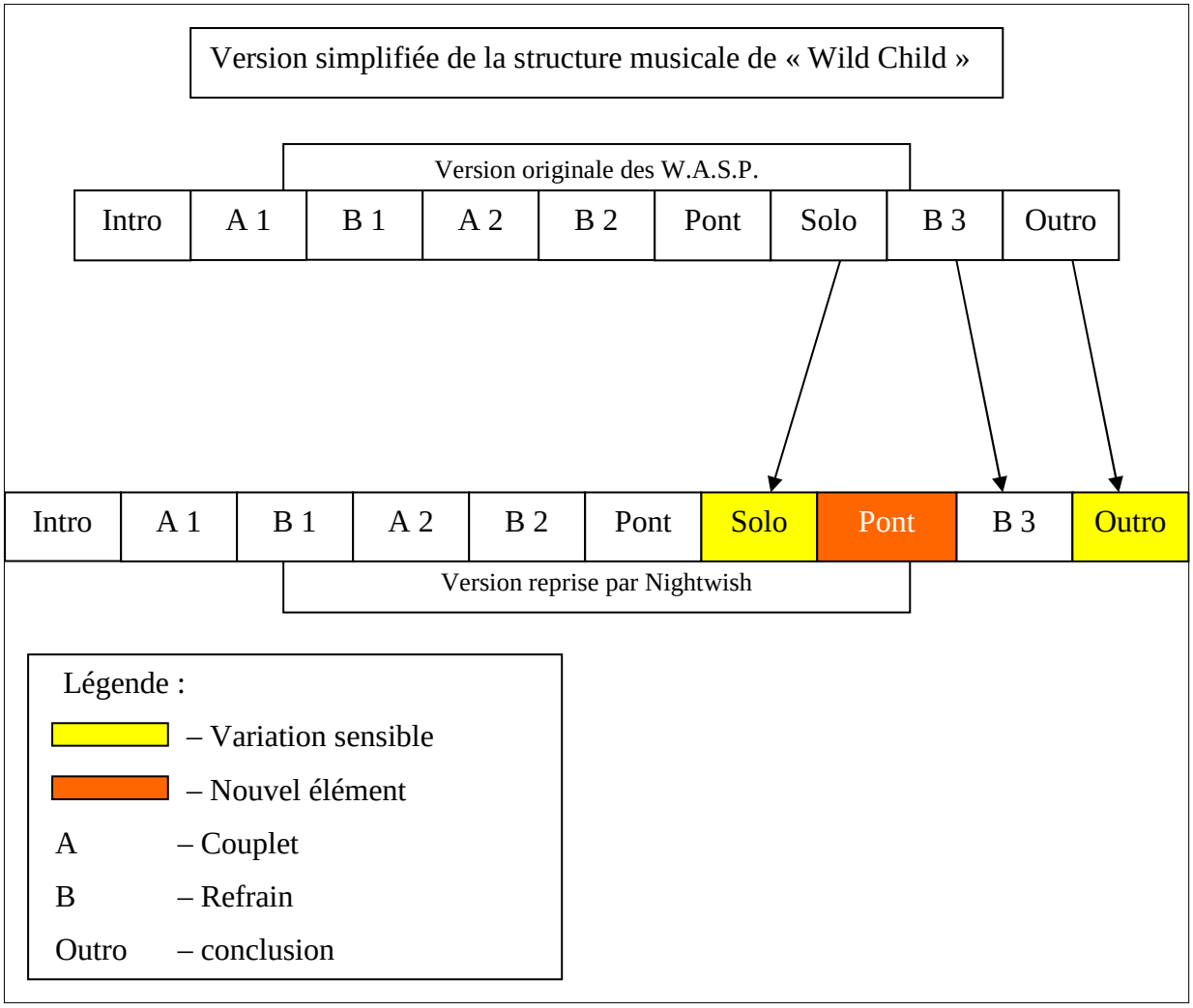


Figure 1 : Le bricolage de la reprise fidèle : comparaison des versions de « Wild Child » par W.A.S.P. et par Nightwish

Les pièces que j'ai mises en avant pour ce schéma sont particulièrement volumineuses en regard du bricolage. Chacune d'elle, d'une durée moyenne de 30 secondes, peut être divisée en un nombre plus restreint. Cette opération aurait montré qu'il existe une plus grande quantité de nuances, mais aurait rendu la lecture du schéma plus complexe sans nécessairement apporter d'informations supplémentaires. Chacune de ces grosses pièces représente le squelette ainsi que l'aura de l'œuvre.

Le code couleur indique que, pour les pièces non colorées, la structure et les motifs musicaux de Nightwish s'intègrent dans l'aura de l'original. Les pièces jaunes signalent qu'ils se trouvent dans une zone intermédiaire entre l'aura et son extérieur. Enfin, la couleur orange signifie que cette pièce a été ajoutée et qu'elle n'existe pas dans l'enregistrement de référence. Toutefois, celle-ci n'est pas radicalement différente des autres, au sens où elle est construite à partir de formes qui sont similaires. Elle appartient

sans doute de façon limitrophe à l'aura. En effet, elle prend comme base la même esthétique sonore appliquée par Nightwish au reste du morceau : le son des instruments, le genre metal, ou le mixage. Autrement dit, bien qu'en surplus par rapport à la chanson des W.A.S.P., cet élément supplémentaire est intégré à la reprise de Nightwish, ce qui gomme une partie de son caractère additionnel.

La tournée de l'album *Once* (2004) a vu se succéder 2 reprises, dont chacune a fait l'objet d'une publication. « High Hopes » de Pink Floyd[325], et « Symphony Of Destruction », l'un des titres phares du groupe de metal Megadeth, paru en 1992[326]. L'explication de Tuomas Holopainen concernant le choix de ce dernier montre que l'enjeu des reprises en concert n'est pas nécessairement de manifester une influence particulièrement notable pour le groupe, mais plus précisément pour l'un de ses musiciens :

> « **Roy Kristensen :** Why a Megadeth cover ? (Tuomas admits it wasn't the most obvious choice)
>
> **Tuomas Holopainen :** It was a last minute thing. We thought about a lot of different songs, but couldn't find the right one. Then Marco came up with the idea of doing a Megadeth cover, and we all agreed in the end.[327] »
>
> « **Marco Hietala :** I really enjoy the vocal side to my job, especially live where we do the songs like 'Over The Hills' and the Megadeth cover.[328] »

La relative correspondance entre les versions originales et les reprises qu'en ont faites Nightwish peut s'expliquer par plusieurs phénomènes. On peut supposer pour « Over The Hills And Far Away » que l'attachement symbolique qui lie Tuomas Holopainen à ce morceau est sans doute responsable de sa fidélité à l'original. Le lien affectif établi avec une œuvre se noue aussi avec sa forme sensible, au travers de la version personnelle et intérieure qu'il en a faite enfant. Toutefois, la reprise appropriative de « Walking In The Air », une œuvre importante pour ce dernier, s'inscrit en faux.

---

[325] Titre original disponible sur l'album : *The Division Bell* (1994).
[326] Titre original disponible sur l'album : *Countdown To Extinction* (1992).
[327] **Roy Kristensen :** Pourquoi une reprise de Megadeth (Tuomas convient que ce n'était pas le choix le plus évident) **Tuomas Holopainen :** C'est un truc qu'on a fait à la dernière minute. On a pensé à plusieurs chansons, mais on n'arrivait pas à trouver celle qu'il nous fallait. Et puis Marco est venue avec l'idée de faire une reprise de Megadeth, et au final on a tous été d'accord. » KRISTENSEN (Roy), Nightwish, Once Upon a Time, *Imhotep.fi* [en ligne]. 2005. Disponible sur : http://www.imhotep.fi/en/index.php?option=com_content&task=view&id=140&Itemid=135&lang=en [consulté le 14/06/2006].
[328] « **Marco Hietala :** J'apprécie vraiment la partie vocale de mon boulot, surtout en concert, quand on fait des chansons comme "Over the Hills" ou la reprise de Megadeth. » EXLEY Mike, Nightwish, *Friday13thmetal* [en ligne]. 2005. Disponible sur : http://www.friday13thmetal.co.uk/Page%203%20-%20Interviews/Nightwish/new_page_1.htm [consulté le 28/01/2010].

Inversement, les chansons reprises pour permettre le repos de la chanteuse, ne sont pas associées à un enjeu symbolique particulièrement pertinent, ce qui peut conduire à une reprise peu travaillée, se saisissant uniquement des éléments les plus identifiables de l'originale.

b. Reprises d'œuvres des mondes pop rock et folk

Les reprises qui viennent des mondes pop rock et folk ont chacune été publiées sur un support officiel. Seule « The Phantom Of The Opera », parue sur l'album *Century Child* (2002)[329] a été interprétée en concert, alors que Tarja Turunen était encore membre du groupe. Du fait de l'étroit rapport entre l'histoire personnelle de la chanteuse et cette chanson – c'est le morceau qui lui a révélé le chant lyrique[330] – celui-ci n'a plus été joué après son départ. C'est après avoir assisté à une représentation de la comédie musicale du même nom, à Londres, que Tuomas Holopainen a décidé d'en faire une reprise[331]. La version de Nightwish a un tempo légèrement plus élevé que l'original, et la guitare électrique, qui y était déjà présente, est mise plus en avant et est plus agressive. Tarja Turunen chante également de façon plus grave que Sarah Brightman et Marco Hietala interprète un personnage plus dérangé que celui de Michael Crawford. Autant d'éléments qui reflètent l'identité stylistique du groupe et de ses interprètes. La reprise est fidèle dans sa structure, ses mélodies, ses paroles, et ses lignes de chant.

C'est pendant la session de l'album *Once* (2004) que « Where Were You Last Night » a été enregistré. Le titre est un succès de la music pop/dance de la fin des années 80, chanté alors par la suédoise Ankie Bagger[332]. Nightwish ne l'a proposé qu'en bonus de l'album, et il est, presque avec insistance, revendiqué comme tel : « it is a bonus track – definitely[333] ». La chanson est un excellent exemple d'appropriation depuis un territoire défini comme lointain. Ce genre de musique pop est souvent assimilé à de la musique de bas étage par le monde du metal, tant dans ses qualités musicales, que dans son aspect commercial. La confrontation entre le lieu d'origine de l'œuvre et celui où il a été importé est clairement souligné par le double discours du groupe à son sujet :

---

[329] Originale disponible sur l'album éponyme, 1987.
[330] OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.42.
[331] *Ibid*., p.142.
[332] Original disponible sur l'album : *Where Were You Last Night*, 1989.
[333] « C'est une chanson bonus – sans aucun doute. » répond Tuomas Holopainen : FARRELL (Charlie), Interview : Nightwish (Tuomas Holopainen), *getreadytorock* [en ligne]. 2004. Disponible sur http://www.getreadytorock.com/rock_stars/nightwish.htm [consulté le 29/01/2010].

> « There's the Ankie Bagger cover song "Where Were You Last Night", which was done tongue-in-cheek. But I liked the song when I was a kid. But the melody and all sounds like us, so I thought we could use it. The lyrics are terrible though. And the point why we did this song was that people usually take us and the music too seriously, whatever we're wearing, what the lyrics are like, etc. Even though it's a good thing and also flattering, sometimes it really gets to you. […] the point here is "don't take everything we do so seriously".[334] »
>
> « Sinon, concernant la reprise, il s'agit de "Where Were You Last Night", "tube dance" suédois aux paroles les plus nulles que j'ai jamais entendues ! Des textes vraiment très très mauvais…
>
> Mais c'est le genre de morceau aux mélodies sympas, facile à retenir, et si on l'a choisi c'était aussi et surtout pour ne pas trop se prendre au sérieux et pour que ça contraste avec un album aux moyens colossaux ![335] »

Bien que, par cette reprise, soit mis en avant le but de signaler aux auditeurs de Nightwish que le groupe est capable de s'amuser musicalement, on aura relevé une nouvelle récurrence de l'enfance dans le choix de celle-ci, « when I was a kid ». C'est une thématique qui dépasse le seul cadre de l'œuvre, sensible dans les discours de l'auteur compositeur, elle sert de point de repère dans le choix des objets qu'il s'approprie.

Exceptée une esthétique musicale orientée metal, la version de Nightwish est très similaire à l'originale. Le groupe a cependant ajouté un pont à la rythmique *heavy* avant la reprise du troisième refrain, et a remplacé les paroles chantées à la fin de celui-ci par une autre section chantée du morceau, augmenté le tempo du titre et remplacé le *fade out* ou fondu[336] de fin, par une conclusion. On peut aussi souligner un point intéressant dans les éléments qui n'ont que peu changé : Tarja Turunen ayant commencé à délaisser son chant lyrique à partir de l'album *Century Child* (2002), son chant sur « Where Were You Last Night » est ainsi de type pop, comme dans la version originale. Plus encore, les territoires à partir desquels le groupe s'est approprié des œuvres pour les confier à cette interprète retracent fidèlement son évolution vocale. En outre, cette évolution épouse étroitement la reconnaissance croissante du groupe dans le monde de l'art musical et plus uniquement au sein du monde du metal. On peut également penser que ce phénomène souligne combien

---

[334] Tuomas Holopainen répondant à Rockunited : « Il y a cette reprise de "Where Were You Last Night" de Ankie Bagger, qu'on a fait au deuxième degré. Mais j'aimais la chanson quand j'étais gosse. La mélodie et tout le reste sonne comme nous, alors je me suis dis qu'on pouvait la reprendre. Par contre les paroles sont épouvantables. Mais si on a fait cette reprise, c'est parce que les gens nous prennent, nous et notre musique, trop au sérieux, quoique l'on porte et quelle que soient les paroles, etc. Même si c'est une bonne chose et que c'est flatteur, parfois c'est agaçant. […] l'idée c'est vraiment "ne prenez pas tout ce que nous faisons si sérieusement" » REUNANEN (Satu), Nightwish « Once » in Finnvox, Tuomas Holopainen under Rockunited trial, *Rockunited* [en ligne]. 2004. Disponible sur http://www.rockunited.com/nightwish04.htm [consulté le 27/01/2010].

[335] Tuomas Holopainen répondant à Ludovic Fabre : FABRE (Ludovic), Nightwish, le coup de grâce !, *Metallian*, 2004, n°35, p.8-9.

[336] Le niveau sonore du morceau baisse jusqu'au silence.

l'artiste doit jouer avec ce qu'il veut faire et ce qu'il peut faire, la production matérielle imposant ses contraintes. Ce double mouvement d'un territoire de reprise à l'autre, et d'un type de chant à l'autre, montre que les moyens dont dispose l'artiste ne sont pas neutres dans son acte de production, et que sa liberté se limite parfois aux outils auxquels il a accès.

La dernière reprise fidèle en date a été publiée au cours du dernier trimestre de l'année 2009. Celle-ci n'est parue sur aucun album du groupe et est présentée sur un disque hommage à l'artiste finlandais Jaakko Teppo, *Pörsänmäen Sanomat* (2009)[337]. Retiré de la scène musicale depuis quinze ans pour cause de maladie, il est connu pour ses chansons engagées humoristiques[338]. « Hilma ja Onni » est une chanson folk chantée en finnois, où se côtoient guitare, flûte et accordéon, sur un rythme lent de basse et de batterie. La reprise de Nightwish est proche d'un mélange entre appropriation et fidélité. En effet, le groupe a choisi d'alterner une esthétique folk rappelant la version originale, mais que l'on retrouve dans plusieurs productions du groupe, et une esthétique metal.

Si j'ai clairement défini le passage d'un territoire à l'autre comme n'étant pas une appropriation, le fait est que l'on est face à quelque chose de sensiblement différent. L'appropriation s'opère par le jeu entre deux territoires musicaux, et plus précisément par les moments de rupture induits par les passages du folk au metal, et inversement, alors que la structure générale du morceau n'est que peu modifiée. Toutefois, la reprise a été envisagée par le groupe selon un mode opératoire assez particulier. En effet, ses membres ont décidé de reprendre le morceau dans un style qui ne ressemble pas à Nightwish :

> « **Pohjois-Karjala :** Tuomas Holopainen, how long did it take to make this cover song?
>
> **Tuomas Holopainen *:*** About eight hours. We made it in one day. The idea was that we don't rehearse and think about it beforehand. We just wanted to go to the studio and play it by feeling and see what happens. So, we wanted to make this as non-Nightwish style as possible and I think we succeeded well. Pretty much every part of the song is the first take without too much thinking. […] We went to the studio about 12 PM and began to think how to play the song. Marco Hietala had already planned in his head how to approach the song and you just heard the result.[339] »

---

[337] Originale disponible sur l'album : *Ruikonperän multakurkku* (1980).

[338] L'information est issue du site officiel de Nightwish : Anonyme, 21.10.2009 – Nightwish to record a new song in Finnish !, *Nightwish.com* [en ligne]. 2009. Disponible sur http://www.nightwish.com/en/news/ [consulté le 30/01/2009]

[339] « **Pohjois-Karjala :** Tuomas Holopainen, combien de temps avez-vous mis pour faire cette reprise ? **Tuomas Holopainen *:*** Huit heures environ. On l'a faite en une journée. L'idée, c'était d'éviter d'y réfléchir à l'avance et de répéter. On voulait simplement entrer en studio, jouer au feeling et voir ce que ça allait donner. Ce que l'on voulait, c'était donc en faire un morceau qui sonne le moins possible comme du Nightwish, et je pense qu'on y est bien arrivé. Presque toutes les parties de la chanson ont été faites en une prise, sans trop y penser […] On est rentré au studio vers midi et on a commencé à réfléchir à comment jouer le morceau. Marco Hietala avait déjà en tête comment aborder la chanson, et ce que vous entendez est simplement le résultat. » Traduction en anglais d'une interview de Tuomas Holopainen dans les studios de la

On pourrait presque parler ici de reprise « dés-appropriative ». Nightwish tente de masquer une partie de sa nature, tout en continuant d'assumer son style metal, pour donner un objet qu'il a bien produit, mais qui ne sonne pas réellement comme un bricolage typique du groupe.

2.4.2. Les reprises appropriatives

Dans la reprise appropriative, les pièces structurant l'œuvre d'origine sont associées à de nouvelles, dont les formes oscillent entre une production par inspiration, et une production par dérivation. La démarcation n'est ainsi pas nette entre les deux formes de reprises, il y a toujours des liens tissés entre l'originale et la reprise, ne serait-ce que parce que ce sont des objets de l'institution musicale. Ces liens sont d'un nombre plus élevé dans la reprise fidèle.

Parmi les 12 reprises de Nightwish, j'ai considéré que 3 étaient appropriatives. Si chacune présente une modalité différente d'appropriation, toutes proviennent d'un même territoire : ce sont des musiques de film. Sans doute, l'appropriation est le résultat visible d'un déracinement, du passage de formes musicales « continues », à la forme plus cyclique de la musique populaire.

Publiée sur l'album *Oceanborn*, en 1998, « Walking In The Air » {006} est la toute première reprise faite par Nightwish. Le morceau original, écrit par Howard Blake[340], est le thème du film d'animation *Le Bonhomme de Neige* (1982)[341], tiré du livre éponyme pour enfant de Raymond Briggs. « Walking In The Air » y est décliné sous différentes formes : en courts thèmes orchestraux, en une version chantée par un garçon soprano ayant la structure et la durée d'une chanson de musique populaire, et en version instrumentale.

En Finlande, ce film d'animation est diffusé fréquemment pendant la période de Noël. « Walking In The Air » est une chanson que Tuomas Holopainen affectionne tout particulièrement :

---

radio Pohjois-Karjala, par Niko : NIKO, Interview Tuomas – YLE Pohjois-Karjala, *Nightwish-world.com Nightwish Official English Forum (All about Nightwish/Media(Interviews, translations, scans…)* [en ligne]. Helsinki : 30/09/2009. Disponible sur http://forum.nightwish-world.com/index.php?/topic/580-interview-tuomas-yle-pohjois-karjala/ [consulté le 27/01/2010]. Interview en finnois disponible sur : http://yle.fi/alueet/pohjois-karjala/2009/09/nightwishilla_onnistunut_kiertue_takana_-_edessa_mediahiljaisuutta_1042390.html.

[340] Original disponible sur l'album : *The Snowman* (1983).

[341] JACKSON (Dianne), *The Snowman.* Royaume-Uni : Channel 4, Universal Pictures, 1982.

> « **Dominic from UK :** What is the one piece of music that you wished you could have written, but you did not?
>
> **Tuomas :** Howard Blake's "Walking In The Air". For me it's still the most beautiful and soulful piece of music ever written.[342] »

La version de Nightwish est un objet presque littéralement à mi-chemin de la définition que j'ai faite de la reprise fidèle et de la reprise appropriative. En effet, la première partie du morceau reproduit soigneusement l'original, dans sa structure, mais aussi dans son esthétique sonore – cordes, piano et chant lyrique – que Nightwish complète peu à peu par ses instruments metal.

C'est après le dernier couplet, là où la version originale reprend une dernière fois le refrain chanté pour conclure sur une reprise et une variation de son thème par l'orchestre, que Nightwish fait basculer la reprise vers le mode appropriatif. La mélodie du refrain chanté est interprétée par la guitare électrique, qui lui applique quelques variations, et le transforme en solo. La fin de celui-ci amène alors une rythmique instrumentale inédite, plus enlevée, entonnée par les cordes proche du staccato, soutenues par la grosse caisse de la batterie. Le refrain chanté, dont la mélodie n'a pas été modifiée, se superpose alors à cette nouvelle rythmique, suivie d'une reprise du premier couplet. Les voix s'effacent et la section musicale ajoutée par Nightwish se colore d'une rythmique metal assurée à la guitare. Elle est jouée une nouvelle fois avant de se mêler à la conclusion originale. Bien que plus rapide, la reprise de Nightwish se voit étendue de deux minutes.

L'appropriation se manifeste par une multiplication et un déplacement des sections musicales d'origine, comme le refrain ou le premier couplet, mais également par la greffe de sections allogènes, comme le solo ou le passage rythmique.

La seconde reprise appropriative n'a été jouée qu'en concert, pendant la tournée de l'album *Wishmaster* (2000), elle a néanmoins fait l'objet d'une publication. L'une de ses fonctions est similaire aux reprises fidèles de chansons rock et metal : il s'agit d'octroyer à Tarja Turunen un moment en loge, pour reposer sa voix et se changer. A l'époque Nightwish n'avait pas d'autre interprète, le morceau est un instrumental de 3'30 joué par

---

[342] « **Dominique de Grande-Bretagne :** Quel est le morceau de musique que tu aurais aimé écrire ? **Tuomas :** "Walking In The Air" d'Howard Blake. Pour moi, c'est toujours le morceau de musique le plus beau et le plus mélancolique jamais écrit. » Tuomas Holopainen répondant au Nightmail du mois d'août 2006 : HOLOPAINEN (Tuomas) et al., Community – Nightmail, August 2007, *nightwish.com* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://nightwish.com/en/community/nightmail?month=08&year=2007 [consulté le 01/02/2010].

l'ensemble des instrumentistes. Intitulé « Crimson Tide/Deep Blue Sea », il est construit à partir des thèmes des deux films qui donnent son titre à la reprise[343].

Avec pour compositeur Hans Zimmer[344], le film américain *Crimson Tide* est sorti en 1995. Il raconte l'affrontement entre le commandant et son second au sein d'un sous-marin nucléaire mobilisé pour faire face à une éventuelle attaque. Le thème repris par Nightwish est audible pour la première fois au bout d'une vingtaine de minutes, alors que les marins, debout sous la pluie à écouter le discours de leur commandant, reçoivent l'ordre de monter à bord {018}. Celui-ci, joué par les cordes, est répété deux fois. L'ensemble dure 25 secondes environ. Nightwish ne s'est approprié que les quatre premières mesures du thème, laissant de coté les suivantes qui en sont des variations.

Paru en 1999, *Deep Blue Sea* est un film d'horreur mettant en scène des scientifiques faisant des expériences sur des requins dans un laboratoire en pleine mer. Bientôt, ils seront aux prises avec ceux-ci, que leur manipulations ont rendu plus gros et plus intelligents. La musique du film a été composée par Trevor Rabin, ancien guitariste du groupe YES[345]. L'extrait que Nightwish s'est approprié peut être entendu sous différentes variations au cours du film, souvent en retrait du paysage sonore ou bien joué sur un ton plus doux. Le thème qui se rapproche le plus de celui emprunté par Nightwish est diffusé deux fois au cours du film, lors de scènes d'action {019}. Dans chacune d'elle, il est répété plusieurs fois, la seconde occurrence étant une légère variation dans l'aigu des dernières notes de la première. La répétition finale est jouée dans une tonalité plus aiguë encore, et se termine par une chute mélodique dans les graves. Le thème est ouvert par une guitare électrique saturée, puis exécuté par l'orchestre, cuivres et cordes se répondant.

« Crimson Tide/Deep Blue Sea » {020} de Nightwish est introduit par celui de *Crimson Tide*, joué deux fois[346], aux claviers simulant les cordes. Il est ensuite rejoint par la basse, la batterie et la guitare électrique. L'ensemble répète ainsi six fois le thème, puis lui succède celui de *Deep Blue Sea*[347], exécuté huit fois, avec de multiples variations et des

---

[343] Les titres français sont USS Alabama/Peur Bleue : SCOTT (Tony), *USS Alabama*. Etats-Unis : Hollywood Pictures, 1995 ; HARLIN (Renny), *Peur Bleue*. Etats-Unis : Warner Bros. Pictures,1999.
[344] Bande originale disponible sur l'album : *Crimson Tide* (1995).
[345] Bande originale disponible sur l'album : *Deep Blue Sea* (1999).
[346] Les deux fois s'étendent sur huit mesures. On aura compris que les quatre premières mesures sont identiques aux quatre dernières. Il me semble que parler en nombre de thème est plus simple qu'en nombre de mesures, qui augmente la taille des chiffres à utiliser, et qui ne parle guère aux non-musiciens.
[347] Ce thème s'étend pour sa part sur huit mesures, les quatre dernières étant une variation des quatre premières, s'achevant sur une montée dans les aigus pour redémarrer le thème dans une tonalité plus élevée. Après celui-ci les musiciens retournent à la première formule et ainsi de suite. Enfin, si l'on considère qu'un thème équivaut à huit mesures *Crimson Tide* est joué quatre fois, *Deep Blue Sea* huit fois, et enfin *Crimson Tide* trois fois.

jeux entre les claviers, la guitare principale et la guitare rythmique. Le groupe retourne enfin au thème de *Crimson Tide*, qu'il interprète six fois. On peut ainsi décrire l'organisation du morceau comme une introduction par le thème *Crimson Tide*, puis une succession de couplets ou refrains instrumentaux construits autour de *Deep Blue Sea*, avant de se conclure par le retour au thème de *Crimson Tide*.

Chaque exécution d'un thème repris par Nightwish est une variation légère de celui d'origine. Le groupe n'a conservé que quelques mesures de *Crimson Tide*, rajouté quelques notes et quelques mélodies de transitions à *Deep Blue Sea*, dont la rythmique est aussi légèrement retouchée. Il les joue également sur des hauteurs différentes, mais l'idée mélodique reste similaire. Finalement, chaque thème est une reprise fidèle, avec de légères variations, de l'original, presque une citation.

L'appropriation se manifeste ici sur de multiples fronts. Contrairement aux reprises fidèles, ce n'est ni la bande originale entière du film, ni un morceau entier – « Mutiny » pour *Crimson Tide* ou « Anarchy » pour *Deep Blue Sea* pour faire référence aux titres des enregistrements – qui est repris, mais bien un thème issu de ces derniers. Pour se saisir de ce thème, il a fallu le repérer, c'est-à-dire le distinguer des autres thèmes et des autres mélodies du film. Ce faisant, un découpage symbolique a été opéré par le groupe. De cette manière, il s'est approprié ce thème une première fois, mais Nightwish ne s'est pas saisi de celui-ci dans son entier. Il l'a de nouveau découpé, en a conservé un extrait, sans doute clé, qui semble présider aux autres variations. Cette succession d'opérations, ces multiples découpages, sont autant d'appropriations différentes.

Le processus se poursuit, car une fois les pièces identifiées, puis arrachées de leur support, le groupe a commencé à les multiplier, à les faire varier et à les organiser. Dans « Crimson Tide/Deep Blue Sea », chaque occurrence d'un thème est une légère variation du précédent, chacune pouvant être vue comme une légère variation du thème original. Néanmoins, leur multiplication – les faisant se succéder en un nombre qui supplante le modèle –, leur organisation – en une succession inédite – sont autant de nouvelles appropriations, de nouvelles constructions échafaudées à partir d'un plan original. Alors qu'une reprise fidèle est une sorte de citation de l'ensemble d'un enregistrement, la reprise appropriative est une citation de certains de ces éléments, parfois mêlés à d'autres, parfois multipliés.

Si l'on compare la version de Nightwish aux originaux, seules les quatre premières exécutions du thème *Crimson Tide* sont fidèles. En effet, dans « Mutiny » de Hans Zimmer, ce thème est joué successivement quatre fois. Les deux versions s'accordent ainsi

sur ce point. Les occurrences suivantes, tout comme celles du thème *Deep Blue Sea*, sont, par contre, des objets étrangers à « Mutiny ».

Si l'on décide de comparer la version de Nightwish à « Anarchy », l'introduction avec le thème de *Crimson Tide* joué quatre fois est alors un élément extérieur. Seules les deux premières occurrences du thème *Deep Blue Sea* sont fidèles à l'originale. Dans le nouvel objet qu'a fait Nightwish à partir de ces deux œuvres, tout ce qui appartient à l'une est étranger à l'autre, et tout ce qui surpasse en nombre les occurrences originales, sont, pour le coup, étrangères à l'œuvre dont elles sont elles-mêmes issues.

Un nouveau schéma page suivante, inspiré du précédent, permet de donner un aperçu du bricolage de la reprise appropriative, opéré par Nightwish avec les deux thèmes. Alors qu'une chanson est un objet qui est clairement identifié au sein d'un album, par un titre, il en va autrement pour un film. En effet, sa bande originale a la même durée que lui, parfois moins, lors de passage sans musique. Néanmoins, celle-ci est généralement découpée en thèmes par le compositeur, mais ce fait n'est pas toujours nettement révélé à l'auditeur. Un autre découpage existe, celui que l'on peut trouver sur le support de la bande originale. Au lieu de replacer les thèmes au sein de la bande originale complète, je vais les situer uniquement au sein des morceaux où ils prennent placent, afin d'être plus simple et bref. Celui de *Crimson Tide* est présent dans deux d'entre eux : « Mutiny » et « Roll Tide ». Je ne m'arrêterai que sur le premier. Le thème de *Deep Blue Sea*, dans sa version la plus nette, se trouve sur « Anarchy ».

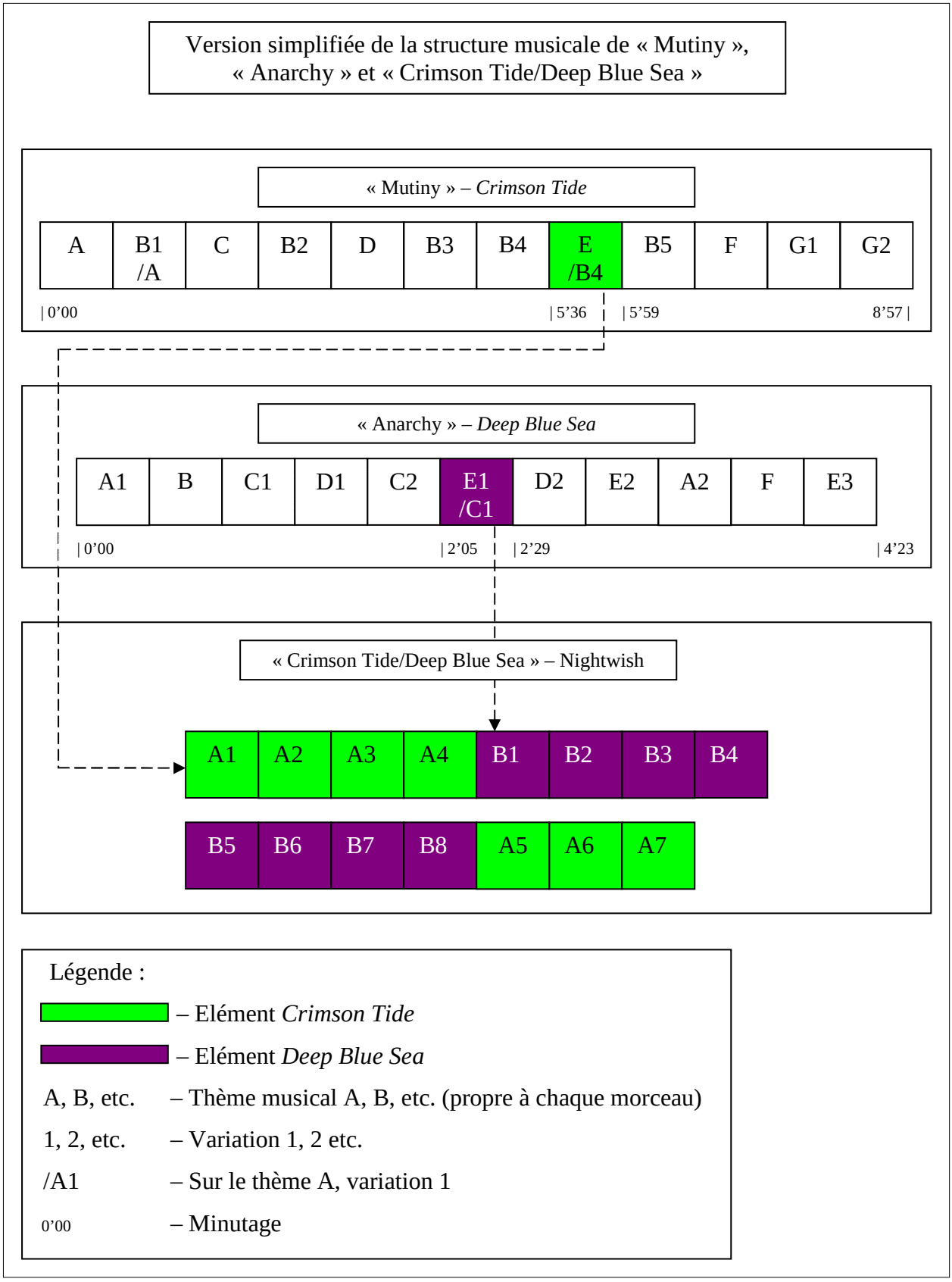


Figure 2 : Le bricolage de la reprise appropriative : comparaison entre les versions originale de *Crimson Tide* et *Deep Blue Sea*, à leur reprise par Nightwish au sein de « Crimson Tide/Deep Blue Sea »

Le code lettre sert à identifier les thèmes musicaux. Ce code est propre à chaque morceau, ce qui veut dire que le thème A de *Crimson Tide* ne correspond pas au thème A de *Deep Blue Sea*, ni à celui de Nightwish. A est simplement le premier thème du morceau, B le second, et ainsi de suite.

Le code chiffre sert à désigner les variations du thème auquel il est associé. Ainsi, il arrive que le thème A soit repris, plus loin dans la chanson. A2 signifie donc qu'il s'agit du thème A, dans une nouvelle occurrence et dans une variation légèrement différente de A. Lorsqu'un thème, comme E, ou un thème et sa variation, comme E1, est associé au sigle « / » suivi d'un autre nom de thème, comme B4, cela signifie que le thème E est joué en même temps que le thème B4. Ce dernier lui sert de support rythmique, d'accompagnement, d'ornementation.

Le code couleur indique quel élément est repris, depuis quel morceau. Ainsi, la couleur verte renvoie au passage E/B4 de « Mutiny » et la couleur violette au passage E1/C1 de « Anarchy »[348]. On peut alors lire que A1 de « Crimson Tide/Deep Blue Sea » est une reprise, relativement fidèle, d'un extrait du thème E/B4 de « Mutiny », et B1 de « Crimson Tide/Deep Blue Sea » en est une du thème E1/C1 de « Anarchy ».

Enfin, les indications temporelles informent de la position de l'extrait cité dans le morceau original, ainsi que sa durée.

Ce schéma simplifié ne présente pas le découpage effectué par Nightwish au sein même des éléments E/B4 de « Mutiny » et E1/C1 de « Anarchy ». Chacun des éléments A1 à A7 sont des variations de E/B4, mais A2, A3, etc. sont également des variations de A1.

Mise en perspective avec la figure 1 présentant « Wild Child », dont seul le pont instrumental était un ajout de Nightwish, on perçoit nettement que la structure de la reprise et des œuvres originales sont différentes. Un grand nombre de pièces sont allogènes, quel que soit le morceau que l'on prend comme point de référence.

Enfin, « The Heart Asks Pleasure First » est la dernière reprise appropriative effectuée par Nightwish[349]. Le statut de celle-ci est particulier. En effet, elle a été enregistrée durant la session studio de l'album *Dark Passion Play* (2007), et aurait dû figurer sur l'album ou sur l'un de ses *singles*. Mais il s'avère que le compositeur du morceau original, Michaël Nyman, a refusé d'accorder les droits au groupe. En septembre 2009, à la fin du concert achevant la tournée de l'album, le groupe a diffusé

[348] Sur une impression en dégradé de gris de la présente thèse, le vert correspond au gris le plus clair, et le violet au plus foncé.
[349] Bande originale disponible sur l'album : *La leçon de Piano* (1993).

l'enregistrement de cette reprise. Il n'existe aucun support légal la présentant, cependant, des spectateurs présents dans la salle ont capturé différents passages du morceau. Une version complète a été reconstituée à partir de ceux-ci et est disponible en ligne. A la fin du mois de décembre 2009, a été évoquée la possibilité que la version de Nightwish reçoive finalement l'autorisation d'être publiée.

« The Heart Asks Pleasure First » est tiré de la bande originale du film *La leçon de Piano* (1993), Palme d'or du festival de Cannes de la même année. Son histoire se déroule au XIXe siècle et suit Ada, jeune mère muette, qui ne s'exprime que par la langue des signes et son piano. Le titre repris par Nightwish est un instrumental d'environ 1'30, présent sur le disque de la bande originale du film. Celui-ci est ébauché une première fois par Ada dans les dix premières minutes du long métrage. « The Heart Asks Pleasure First » repose sur un thème de quelques secondes, autour duquel sont brodées de multiples variations, avant de revenir au thème d'origine pour repartir dans des variations similaires.

A cause de la mauvaise qualité des enregistrements pirates, il n'est pas toujours évident de déterminer avec exactitude quels éléments Nightwish a saisi du morceau original et ceux qu'il a pu leur ajouter. La version du groupe dure un peu plus de quatre minutes. Le thème et ses variations ont été repris pour former une chanson avec une introduction, une alternance de plusieurs couplets et refrains, ainsi qu'un solo de guitare, un pont instrumental et une conclusion. Si leur bricolage en un objet musical qui reprend la structure d'une chanson est une première forme d'appropriation, à l'image de ce qui a été fait avec « Crimson Tide/Deep Blue Sea », cette reprise présente également un mode inédit. En effet, outre reprendre la musique, le groupe a créé et ajouté des paroles sur l'instrumental, en les ajustant à sa mélodie :

> « This time the cover song is not originally a "real" song but more like a great piece of art which has one of the most beautiful themes ever made. Original song doesn't have any lyrics but we added them and without forgetting the original atmosphere of the tune tried to turn it into a "real" song.[350] »

[350] Cette fois la reprise n'est pas une « vraie » chanson à l'origine, mais plutôt une immense œuvre d'art qui est l'un des plus magnifiques thèmes jamais créé. La chanson originale n'a pas de paroles, mais nous en avons ajouté et avons essayé d'en faire une « vraie » chanson, sans oublier l'atmosphère originale de l'air. » NEVALAINEN (Jukka), The Band – Diary. Nightwish's diary, 9-20/09/2006, Drums/Jukka, *nightwish.com* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.nightwish.com/en/band/reports?c=7 [consulté le 27/01/2010]. Il est à noter que le titre de la reprise n'avait pas encore été révélé, ce qui explique que celui-ci ne soit cité à aucun moment par Jukka Nevalainen, le batteur de Nightwish.

A nouveau, le bricoleur a identifié et découpé des pièces, les a multipliées tout en les associant selon une nouvelle armature. Sur ce bricolage vient ensuite reposer l'étoffe des paroles.

2.4.3. D'un territoire à l'autre

Deux territoires musicaux, le metal et la musique de film, s'affirment particulièrement dans la dizaine de reprises que l'on vient d'évoquer. Sous leurs traits respectifs se dessinent une troisième figure : celle de l'univers de Nightwish, qui les bricole dans ses propres créations.

Cependant, ces territoires ne sont pas tous exploités de la même façon par le groupe. Alors que le metal se voit réinterprété fidèlement, avec assez peu d'opérations de bricolage, la musique de film est saisie d'une toute autre manière. Cette nuance dans la pratique peut s'expliquer de deux façons.

La première est d'ordre formel : les musiques de film que le groupe reprend ne fonctionnent pas selon l'alternance conventionnelle entre couplet et refrain de la musique populaire. Ils opèrent plutôt sous la forme de thèmes et variations accompagnant, évoquant, le personnage ou la situation qu'ils désignent.

La seconde raison est la différence d'intention, et d'attention, portée par Nightwish, entre les reprises depuis les deux mondes, et du lieu musical où elles sont censées se situer : concert, album ou bonus d'album. La plupart des reprises depuis les mondes du rock et du metal avaient une fonction utilitariste, et visaient à donner à Tarja Turunen une parenthèse pour se reposer :

> « **How do you choose the cover songs you made in concert or for an album ?**
>
> For an album it just comes if it clicks, you know, we're not searching it like… deliberately. But if I find a song that I, you know, I want to make a tribute to this song, it's so beautiful, we need to do it so that, and… For example "Walking In The Air", I think it's the best piece of music ever written. It's the most beautiful song ever done, I just wanted to do it by myself. It's the same thing for "Phantom of The Opera" and "Over The Hills And Far Away". These are like really, really good songs that we just wanted to do.
>
> And for the live shows, we just jammed on the rehearsal room with the guys […] what can we do to give Tarja a break. They just came out of somewhere, I don't really know. There's no big meaning behind why we choose this songs, that's just something that we would like to play and give her a break.[351] »

[351] « **Comment est-ce que vous choisissez les reprises que vous faites en concert ou pour un album ?** Pour un album ça vient si ça fait « clic » tu vois, ce n'est pas… délibéré. Mais si on en trouve une que, tu vois, une à laquelle je veux rendre hommage, parce qu'elle est tellement magnifique, qu'on a besoin de la

Pour leur part, les musiques pop rock et folk, bien que pouvant passer pour des territoires marginaux, car uniquement représentés par deux chansons, témoignent d'une évolution nouvelle que le groupe a suivie à partir de l'album *Once* (2004). Son metal symphonique suffisamment cristallisé, Nightwish a commencé à le mêler à d'autres genres musicaux.

2.5. Les citations

La citation est un objet à la fois plus réduit et plus précis que la reprise. C'est une pièce soumise à un impératif d'exactitude, alors que la reprise peut jouer dans la zone trouble de l'aura de l'œuvre originale. On peut rajouter, à cette dernière, des notes, des passages, et pourtant toujours faire référence au même lieu. La reprise est une variation d'une œuvre, un bricolage de nouveau bricolé. La citation est dans l'œuvre, elle est une pièce d'un bricolage.

Pour l'intertextualité, la citation est un extrait de texte « A » intégré dans un texte « B ». Autrement dit, le fragment de discours cité correspond parfaitement à son original. Cette définition vaut également pour la transphonographie, qui apporte toutefois un sensible ajustement lié à la forme du discours musical : la citation peut être allosonique, découpée directement depuis l'enregistrement d'origine, ou autosonique, réinterprétée[352].

Dans les pratiques d'appropriation et de restitution, la citation est l'appropriation, par découpage, d'un extrait d'une ou de plusieurs dimensions d'un objet, et sa restitution telle quelle, au sein de l'œuvre de Nightwish. Très proche de la définition de Serge Lacasse, elle s'en distingue au sens où il est possible de citer des objets qui ne sont pas des enregistrements ni des objets sonores, mais des textes écrits par exemple, des objets

---

reprendre et… Par exemple, "Walking In The Air", je pense que c'est le plus magnifique morceau de musique jamais écrit. C'est la plus belle chanson jamais faite. Je voulais simplement la faire moi-même. C'est la même chose pour "Phantom of the Opera" et "Over The Hills And Far Away". Ce sont vraiment de très bonnes chansons, que nous voulions simplement faire. Pour les concerts par contre, on est simplement en salle de répét', avec les gars, en se demandant […] ce qu'on pourrait bien faire pour permettre à Tarja de se reposer. Elles viennent juste de nulle part, je ne sais pas vraiment. Le choix de ces chansons n'a pas une grande signification, c'est juste quelque chose qu'on apprécierait bien de jouer, et qui lui permettrait de se reposer. » Interview de Tuomas Holopainen réalisée par mes soins le 21/07/07 à Helsinki.

[352] LACASSE (Serge), La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie, *op. cit.*, vol.18, n°2, 2008, p.18.

extraphonographiques[353] (en dehors de l'enregistrement de musique) extramodaux (en dehors du média de référence : sonore)[354].

Selon la provenance de l'extrait repris, Nightwish a la possibilité d'effectuer différentes modalités de citation. Pour simplifier, je parlerai de « citation directe » lorsque la seule opération conduite aura été celle du découpage et de « citation indirecte » lorsque le groupe aura découpé et réinterprété. La première sera systématiquement une citation intramodale (c'est-à-dire sonore) et de type autosonique (non réinterprétée) qui pourra être soit interphonographique (issue d'un autre enregistrement de musique), soit extraphonographique (issue d'un film par exemple). La seconde, la citation indirecte, pourra être intramodale allosonique interphonographique ou extraphonographique (un son réinterprété depuis un enregistrement de musique, ou depuis un autre type d'objet qui possède une dimension sonore), ou extramodale donc extraphonographique (d'un autre type de média, qui ne peut donc pas être un enregistrement de musique)[355]. Puisqu'un objet autosonique ou allosonique est nécessairement intramodal, c'est une précision que je n'apporterai plus par la suite, de même que je n'associerai plus extraphonographique à extramodale.

En d'autres mots, si Nightwish cite un dialogue de film en intégrant l'enregistrement de celui-ci dans son œuvre, il s'agira d'un citation directe (autosonique extraphonographique). S'il cite le texte de ce dialogue, il s'agira d'une citation indirecte (allosonique extraphonographique). Si Nightwish cite un extrait de chanson, on comprend qu'il a le choix entre une citation directe (autosonique interphonographique) et une citation indirecte (allosonique interphonographique). Enfin, si Nightwish cite le texte d'un livre, il fera également une citation indirecte (extramodale).

Dans cette partie, je m'arrêterai essentiellement sur les citations présentes dans les versions originales des morceaux. Toutefois, en ce qu'elles sont révélatrices des influences du monde Nightwish, j'évoquerai brièvement quelques citations faites dans et autour du concert, ainsi qu'un exemple de citation périphonographiques[356], que l'on peut trouver sur des objets en contact avec l'enregistrement, comme le boîtier, considérés par certains amateurs comme appartenant à l'œuvre.

---

[353] LACASSE (Serge), La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie, *op. cit.*, vol.18, n°2, 2008, p.19.
[354] Intramodal au sens de « même média, ici le son », extramodal désignant les autres médias : *Ibid.*, p.20.
[355] Peut-on parler d'objet allosonique, lorsque l'objet cité n'a jamais eu de son, comme un texte dans un livre ?
[356] *Ibid.*, p.20-21.

2.5.1. Les citations directes

Les citations directes chez Nightwish, au nombre de 6, proviennent du monde du cinéma d'animations et de « faits réels ». Toutes sont donc des éléments autosoniques extraphonographiques. Les premières sont des découpages de la bande sonore de deux films où sont audibles un discours, et parfois des bruitages. Les secondes citent des passages d'une interview télévisée. Elles ne sont pas reprises dans les livrets et leurs références ne sont pas indiquées.

Le bricolage de la citation directe est un objet particulier car, au milieu de la « voix » de Nightwish – l'ensemble de ses caractéristiques sonores particulières – se glisse une voix qui ne lui appartient pas. Plus que le seul contenu de l'énoncé, la citation directe en reprend l'une des formes sensibles. Ainsi, le premier mouvement que fait le bricoleur est de déterminer quelle dimension sensible de son objet il va conserver. Cependant, c'est un choix que celui-ci a opéré bien plus tôt dans la conception de son œuvre, lorsqu'il a décidé de l'institution qu'il a souhaité intégrer. Faisant parti du monde de l'art musical, Nightwish va, pour citer directement un autre objet, choisir de ne conserver que sa seule dimension sonore[357].

a. Deux citations depuis le monde du cinéma d'animation

C'est au début de la seconde partie de la chanson en trois volets « FantasMic », hommage à l'univers de Disney, que l'on trouve les deux citations directes qui vont servir à exemplifier cette modalité de bricolage. Ce sont deux extraits distants de quelques secondes du film d'animation *La Belle et la Bête*[358] que Nightwish cite en les mettant bout à bout. La première citation est prise au moment où Belle découvre, dans un miroir magique, que son père est en danger. Afin qu'elle aille à son secours, la Bête décide de la libérer. Il lui confie ce même miroir pour que, loin de lui, elle puisse garder son souvenir en mémoire : « And remember me…[359] ». Alors qu'elle quitte le château, la Bête explique le choix de la laisser partir à son majordome Big Ben : « because… I love her[360] ».

---

[357] Si l'image, comme objet sensible, est écartée de la sélection, celle-ci pourra toutefois être symboliquement réintroduite dans l'œuvre, notamment par le jeu des paroles et des musiques.
[358] TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *La Belle et la Bête*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1991.
[359] « …et de ne pas m'oublier » Traduction issue de la version française. TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *op. cit.*, 1991.
[360] « parce que… je l'aime » Traduction issue de la version française. *Ibid.*

Le fond sonore accompagnant le discours de *La Belle et la Bête* (1991) n'est pas audible, la musique qui court sous les paroles de la Bête paraît avoir disparu lorsque l'on écoute « FantasMic ». Il y a deux explications possibles qui donnent de nouvelles informations sur les pratiques de bricolage.

On peut d'abord supposer que la musique, dont le volume est sensiblement inférieur au ton parlé de la Bête, disparaît simplement derrière l'orchestration de Nightwish. L'intensité sonore des citations même n'est guère plus élevée qu'un murmure et se trouve confrontée, pour la première d'entre elles, à la guitare saturée dont le son s'atténue jusqu'à disparaître, puis, et c'est aussi le cas de la seconde, aux claviers qui délivrent un long accord continu. Il a été question de pièces découpées et déposées les unes à la suite des autres. Ce que ce bricolage montre ici, c'est qu'elles peuvent également se superposer, se chevaucher. La musique de Nightwish permet d'intégrer la citation de manière plus franche en masquant certains de ses détails, une autre musique de fond par exemple. C'est un phénomène récurrent dans la musique : la combinaison de multiples instruments camoufle certaines de leurs propriétés, qui se perdent parmi les autres. L'association accorde à l'ensemble une homogénéité qui pourtant provient d'objets plus ou moins hétérogènes. L'une des raisons qui fait que le bricolage semble tenir, est sans doute ces pièces qui se chevauchent, se cachent l'une l'autre, se laissent à peine deviner pour mimer un ensemble harmonieux.

Lorsque l'on écoute, à volume élevé, le passage de « FantasMic », où la *Belle et la Bête* est cité, on se rend compte que les extraits où la Bête parle sont accompagnés d'un souffle important. Ce souffle, qui signale clairement l'hétérogénéité du passage concerné, peut être la manifestation sonore du fond musical du film, qui demeurerait encore difficile à percevoir. Il est aussi possible que Nightwish ait eu directement accès aux pistes où les voix sont enregistrées, sans le fond musical. Cependant, il en serait très certainement fait état dans les remerciements, et, bien qu'une dizaine d'année sépare les deux enregistrements, compte tenu du savoir-faire technologique des studios Disney, ce souffle ne serait sans doute pas aussi important. Enfin, celui-ci peut-être le résultat de la seconde hypothèse expliquant la disparition de l'accompagnement musical : une opération de mixage l'aurait effacée.

Ce phénomène rappelle combien chaque pièce est elle-même composée de pièces multiples. L'objet sonore, dont Nightwish s'est saisi, est ici un bloc, un ensemble de pièces que la déclaration de l'œuvre de Disney a solidifié, immobilisé, aggloméré si solidement qu'elles ne font plus qu'un : la bande son du film. Le discours de la Bête, le fond musical,

ainsi que les bruitages se sont trouvés inextricablement mêlés. L'ensemble, bien qu'au départ composite, est un tout, que le bricoleur dégrossit. Mais le collage est si bon, si bien opéré, forme un objet si homogène, qu'à un moment, le bricoleur doit mettre un terme à son intervention, sous peine de dénaturer l'élément qu'il a choisi de garder. Le souffle ici, renvoie à tous les gestes qu'il n'a pas pu faire, par absence d'outils plus fins pour cela, ou parce que le résultat lui paraissait suffisamment convenable pour la fonction qu'il lui envisageait.

Le résultat de la déclaration de l'œuvre, de sa solidification en un objet sensible qui empêche l'accès aux pièces telles qu'elles étaient avant leur assemblage, est manifeste dans les gestes que vient d'opérer le bricoleur. L'œuvre est un bricolage qui, outre assembler les pièces, les altère, les change, imperceptiblement parfois, mais les augmente aussi. Elles ne sont plus exactement ce qu'elles étaient avant, et si, pour son propre bricolage, on doit aller les chercher en un lieu où elles sont unies, il sera impossible de les en extraire totalement. Invariablement et irrévocablement, elles portent la trace de ce qu'on leur a fait.

La figure 3 page suivante rend compte du bricolage de la citation opéré par Nightwish sur *La Belle et la Bête*. S'il s'agit ici du type direct, on notera que l'opération ne sera guère différente pour le type indirect, qui néanmoins peut impliquer la retranscription du discours, soit un geste supplémentaire.

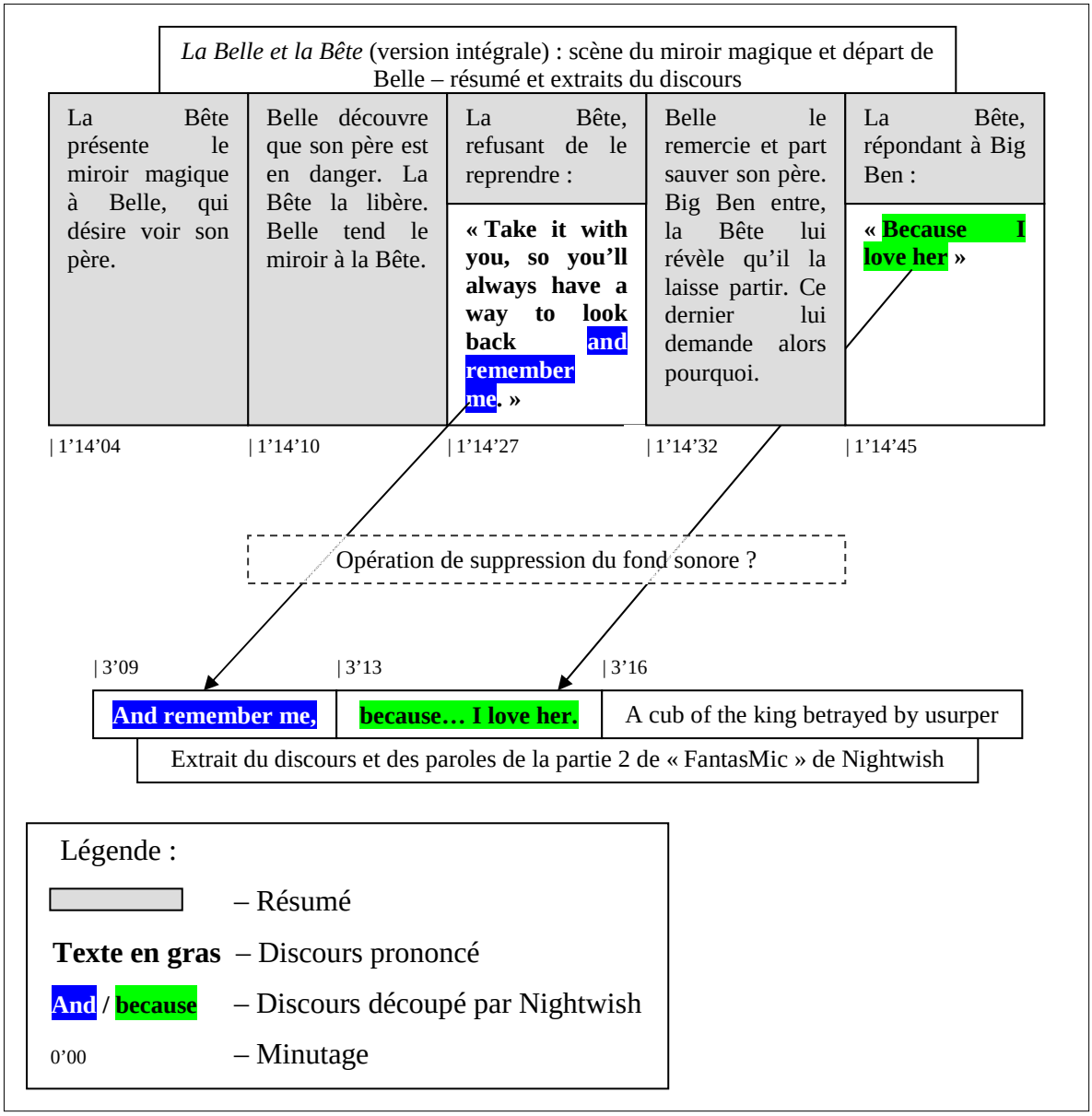


Figure 3 : Le bricolage de la citation directe : l'appropriation d'éléments du discours sonore de *La Belle et la Bête* de Disney par Nightwish, au sein de « FantasMic »

La figure 3 se lit de gauche à droite et de haut en bas. Pour replacer dans leur contexte les citations que Nightwish s'est appropriée, sans avoir à reporter le discours qui s'étend sur une quarantaine de secondes et se partage entre trois personnages, j'ai décidé de résumer celui-ci dans les parties grisées. Le texte en gras correspond aux phrases prononcées, d'où sont extraites les citations. Ces dernières sont signalées par le « surlignage » bleu pour la première, et vert pour la seconde..

La figure 3 montre comment Nightwish a sélectionné et découpé deux extraits sonores distincts, et distants de quelques secondes, pour les citer et les resituer l'un après l'autre au sein de son œuvre. Le passage de *La Belle et la Bête* à « FantasMic » s'est sans

doute fait au travers d'une opération de suppression du fond sonore, représenté par le cadre en pointillé. Bien que les pièces soient mises côte à côte, il ne faut pas oublier que le discours de *La Belle et la Bête* se superpose à un fond sonore, ainsi qu'à des images, alors que déplacé dans « FantasMic », elle se superpose à la musique de Nightwish.

b. Deux citations depuis des faits réels

Les deux dernières citations directes proviennent de faits réels. Si ces termes peuvent apparaître comme une catégorie un peu fourre-tout, ils servent à désigner des citations émises en dehors du monde fictif d'une œuvre. C'est une catégorie intéressante de par le fait qu'on la rencontre peu chez Nightwish qui est plutôt dans le merveilleux.

Si ces citations ne sont pas reprises dans le livret, celui qui les prononce est identifié dans les crédits, il s'agit de Marc Brueland. La chanson « Higher Than Hope » est un « hommage à Marc Brueland, un artiste [amateur du groupe] et DJ qui a mené un rude combat de sept ans et demi contre le cancer, et qui est malheureusement décédé en octobre dernier[361] ».

Les citations sont extraites d'une interview donnée par ce dernier à une chaîne de télévision américaine suite à une opération[362]. Le mixage les place sensiblement en retrait, avec un léger effet de « téléphone », alors qu'un pont musical *heavy*, où la guitare rythmique prédomine, est joué en même temps, ce qui les rend difficiles à comprendre. La première, gravée en épitaphe sur la tombe du jeune homme, débute à environ 3'00 de chansons, et la seconde la suit après un délais d'une dizaine de seconde :

> « I just would like to think that, not why did it happen to me but, why was I saved ? What else can I do now ?[363] »
>
> « Being in the dark about something, I can't even tell you how scary it is. You don't know what's inside, you don't know what's gonna happen to you. The best way to put somebody at ease is to inform them, even if it's the grim truth.[364] ».

---

[361] Marco Hietala à propos de l'album *Once* : HIETALA (Marco), HOLOPAINEN (Tuomas), Le nouvel album au décryptage…, *Metallian, Hors Série n°2 Spécial Nightwish*, 2004, p.12.

[362] CHRISTOPHER, Marc Christian Brueland, Artist and DJ with an invincible spirit, *invinciblestudios.com* [en ligne]. Date de mise en ligne inconnue. Disponible sur : http://www.invinciblestudios.com/marc.html [consulté le 18/02/2010]

[363] « Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de savoir pourquoi cela m'est arrivé mais, pourquoi ai-je été sauvé ? Qu'est-ce que je peux faire d'autre maintenant ? ».

[364] « Etre dans l'obscurité totale à propos de quelque chose, je ne peux même pas vous dire comme c'est effrayant. Vous ne savez pas ce que vous avez dans votre corps, vous ne savez pas ce qui va vous arriver. La meilleure façon d'apaiser quelqu'un, c'est de l'informer, même de la plus sinistre des vérités. » Une large partie de cette retranscription a été bâtie à partir de multiples sites internet reprenant les paroles des chansons.

Les modalités du bricolage de ces pièces issues d'un discours prononcé par une personne physique, ne diffèrent guère des autres citations directes. En effet, si on peut les distinguer en fonction du lieu où elles ont été émises, dès le moment où elles se manifestent dans le monde sensible selon la même modalité, elles se bricolent d'une façon similaire.

c. Des citations directes non discursives ?

Les quelques objets abordés ici, permettent de donner, à la pratique de la citation directe, une autre dimension, tout en questionnant le concept. J'emploierai toutefois des guillemets, pour marquer temporairement l'incertitude. Contrairement aux citations évoquées précédemment, ce ne sont pas des discours – parlés, mais ils auraient tout aussi bien pu être chantés, ou musicaux – qui sont appropriés et restitués sous leur forme sonore, mais des « objets » ou des « événements » sonores. Cependant, tout comme elles, ce sont des éléments autosoniques extraphonographiques.

Ainsi, un enregistrement du flux et reflux des vagues sert de transition entre les pistes de « The Pharaoh Sails To Orion » et « Walking In The Air » de l'album *Oceanborn* (1998). Si la musique du premier morceau prend fin avant la « citation », le commencement de « Walking In The Air » se superpose à celle-ci[365]. « The Islander » s'ouvre sur une « citation » semblable de houle, accompagnée de la pluie qui tombe et du grondement d'un orage lointain et du vent qui souffle, bientôt rejoint par les instruments de musique. Le même phénomène clôt la chanson, accompagné du bref tintement d'une cloche, par-dessus lesquels l'instrumental « Last Of The Wilds » débute. Enfin, la foudre détonne en point final de « The Kinslayer » puis roule avant de s'effacer à la première note de « Come Cover Me ».

S'il est parfois possible d'entendre la respiration des chanteurs avant et/ou après qu'ils aient prononcé une phrase[366], celle-ci est également « citée » comme objet sonore. On la trouve replacée dans un contexte érotique dans « She Is My Sin » où elle est respiration hors d'haleine, sous la forme d'un simple souffle dans « Bare Grace Misery », ou de soupirs de plaisir s'achevant sur un rire dans « Wish I Had An Angel ». Elle paraît souligner la fuite, la course effrénée, dans « Cadence Of Her Last Breath ». Essoufflée, la

[365] Une citation du mouvement de la mer semble être aussi audible sur le morceau « Lagoon », à 2'14. Cependant, compte tenu des effets qui l'accompagnent, il est difficile de déterminer s'il s'agit effectivement d'une citation ou d'une résultante de la combinaison de plusieurs effets sonores.
[366] Le phénomène est généralement effacé au mixage.

respiration est clairement audible à différents moments de la chanson, et semble courir derrière les notes de l'ensemble du morceau qui, en outre, lui emprunte son rythme.

Autre phénomène corporel, des battements de cœur sont présents dans « The Poet And The Pendulum ». Enfin, dans la même chanson, différents effets sonores sont utilisés afin de reproduire la mécanique du pendule qui se déclenche, oscille et percute l'autel où est attaché le poète. Ces derniers semblent être à cheval entre la citation directe et la citation indirecte. En effet, il s'agit de plusieurs éléments sonores qui ont été agencés afin de produire le son d'un tel pendule, qui donc n'est pas cité directement, mais est imité par superposition d'éléments, agencés de telle sorte qu'ils « racontent » le pendule. C'est toute l'ambiguïté de ce phénomène, qui se dessine ici.

A l'évocation de ces multiples « citations » sonores, on peut se demander si, au-delà du son, ce ne sont pas aussi les images, les sensations, voire les odeurs de ces phénomènes qui ne sont pas cités, peut-être convoqués. A ouvrir le concept de la sorte, tout redevient citation : l'impact de la baguette sur les peaux de la batterie, le frottement du médiator sur les cordes de la guitare, et ainsi de suite. Néanmoins, ce sont bien des extraits précis d'événements sonores sensibles, qui ont été appropriés et restitués de façon directe depuis un déroulement temporel, avec leur empreinte sonore propre, leur rythme, et la part de récit qu'elles réveillent en nous. S'agit-il de citations du discours du monde ?

2.5.2. Les citations indirectes

Tout comme pour la citation directe, la citation indirecte reproduit un extrait de discours en conservant les termes qui le constituent ainsi que leur enchaînement. Ce qui les distingue, c'est avant tout le geste du type indirect qui, pour citer, doit interpréter ou réinterpréter le discours, selon que l'objet provient d'un lieu extraphonographique ou paraphonographique.

Lorsqu'elles sont marquées, les citations indirectes ne suscitent guère de soucis pour les identifier et les renvoyer à leur source. De plus, elles sont dès le départ signifiées comme « citation » par l'auteur qui les reprend. Pour leur part, les citations qui ne sont pas marquées exposent à une multiplication des possibles origines, notamment lorsqu'aucun discours de Nightwish ne vient éclairer cette zone d'ombre. Cette singularité, que souligne Jean-Philippe Petesch dans son ouvrage sur le groupe Iron Maiden[367], est décelable dans

[367] PETESCH (Jean-Philippe), *op. cit.*, 2009, p.91-92.

certains films qui sont l'adaptation fidèle de romans, et de leurs dialogues. Lequel s'est-on approprié ? Une question plus sensible encore lorsque le roman et le film sont eux-mêmes des versions romancées de faits historiques. Lorsqu'il sera impossible de n'en désigner qu'une seule, je citerai, tout comme Jean-Philippe Petesch, les sources les plus probables.

Les citations indirectes proviennent de trois territoires différents que sont la littérature, le cinéma (comprenant le cinéma d'animation) et les « faits réels ». A ces catégories viendra s'ajouter un exemple de citation indirecte non discursive.

a. Depuis le monde de la littérature

Par l'abondance des objets non marqués chez Nightwish dans les livrets, le terme de « citation » se voit de nouveau importuné. En effet, certains extraits ont, par exemple, leur temps modifié, ou leur verbe. Un passé simple devient un présent. Une forme de vieil anglais est modernisée. Il peut ainsi s'agir d'une référence, car l'empreinte de l'objet repris n'est pas exacte, ou de deux citations d'une phrase découpée autour du terme modifié. Je ne conserverai que celles où ce sont les premier et/ou dernier termes qui se voient modifiés, la citation n'étant pas nécessairement la reprise d'une phrase entière[368]. Des 7 citations provenant du monde de la littérature que j'ai relevé chez Nightwish, je n'en aborderai que 2, la première marquée, et la seconde non marquée. Leur lieu d'origine les désigne comme extramodales.

Dans le livret d'*Oceanborn* (1998), des guillemets signalent le passage concerné, immédiatement suivi de sa référence. Tiré de la bible, celui-ci ouvre la chanson « The Pharaoh Sails To Orion », qui raconte le voyage du Pharaon d'Egypte vers la constellation d'Orion. La citation est prononcée par une voix masculine très grave, sous une forme parlée : « Get away from me ! Take heed to thyself and see my face no more ! For in the day Thou see my face Thou shalt die ![369] ».

Dans la Bible, cet extrait est adressé à Moïse par le Pharaon d'Egypte, après que les ténèbres aient frappé le pays. La mise en abyme d'un personnage pharaon citant un autre (personnage) pharaon est soulignée dans le livret de l'album. En effet, dans les crédits, il est précisé que Tapio Wilska, l'interprète masculin du morceau, est la « Pharaohvoice » (la

[368] Les autres, que j'appelle des « citations remaniées », sans doute une forme d'allusion, ou un recyclage inconscient de la part des artistes, sont consultables dans l'Annexe VIII. Voir table des annexes p.531.
[369] « [Pharaon dit à Moïse :] sors de chez moi ! Garde-toi de paraître encore en ma présence, car le jour où tu paraîtras en ma présence, tu mourras. » Exode 10.28. Traduction de Louis Segond : SEGOND (Louis) (trad.), *La Sainte Bible*. Genève – Paris : Société Biblique de Genève, 2002, p.65.

voix du Pharaon). Alors que la citation aurait pu être faite par l'intermédiaire d'un autre personnage, voire d'un autre interprète, comme Tarja Turunen et son chant lyrique, c'est un même personnage symbolique qui prononce un même discours, au sein de deux objets différents. Cette citation indirecte – car ce n'est pas la voix du personnage issu de la Bible que l'on entend – provient d'un territoire écrit, sacré, pour s'insérer dans un territoire sonore profane, voire sacrilège. Pourtant, l'analogie entre les deux pharaons souligne un point important concernant la citation : elle n'est pas que la présence, déracinée ou non, d'un objet découpé depuis un texte A pour le mettre dans un texte B. Celui-ci, ce morceau d'étoffe plus ou moins bien soustrait puis cousu, peut avoir été coupé dans l'idée d'amener avec lui plus que sa structure de fils enchevêtrés, mais également un univers de sens. Cela ne signifie pas que l'auditeur saisira le discours prononcé comme étant celui d'un pharaon, ni d'un pharaon issu de la Bible. Cependant, la citation provient d'un lieu où c'est le cas, et est injecté dans un autre, où c'est également le cas. Ainsi l'artiste, dans la pratique de citation, peut bricoler non seulement avec l'objet découpé, mais aussi avec les multiples composants du lieu dont il est issu, comme les sens qu'il y a.

Plus largement, la référence au pharaon et, par son intermédiaire, à l'Egypte, sont des thèmes récurrents dans le metal, comme le souligne Tuomas Holopainen, à propos de la chanson « Sahara » : « What could be more a cliché than a heavy metal band singing about Egypt's history ![370] ». Au-delà d'une simple pratique de citation par Nightwish, il s'agit d'une pratique plus largement associée au monde du metal, qui est de faire référence et de s'inspirer de l'Egypte, ainsi que de sa civilisation antique.

La seconde citation littéraire provient des œuvres de William Shakespeare. Elle n'est ni introduite par des guillemets, ni référencée. C'est de plus un découpage qui a été opéré au sein d'une phrase plus fournie, plus dense. Ces deux faits peuvent laisser planer un doute quant à un geste d'appropriation et de restitution depuis Shakespeare, ou de tout autre auteur. Peut-être peut-on parler d'une restitution en forme de citation, fruit d'une appropriation en forme d'inspiration. La variété des pièces de Nightwish a recomposé un extrait exacte d'un autre discours artistique.

Toutefois, Shakespeare est une référence qui a été soulignée par plusieurs auditeurs sur internet, ou en entretien. Son influence chez Nightwish, est appuyée par la redondance de plusieurs autres citations possibles. Enfin, si, de façon plus large, l'univers de la poésie

[370] « Quoi de plus cliché qu'un groupe de metal faisant une chanson sur l'histoire de l'Egypte ! » HOLOPAINEN (Tuomas), Tuomas about the tracks, *tuomasholopainen.net* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://www.tuomasholopainen.net/darkpassionplay.html [consulté le 27/06/2009]

est fréquemment mobilisé par Tuomas Holopainen, tant dans ses discours qu'au sein de ses chansons, il évoque également l'auteur parmi ses modèles :

« Shakespeare has everything from light fantasies, strong love dramas to bloody tragedies that dwell in power and deceit.[371] »

Dans « Dead Boy's Poem », le découpage effectué par Nightwish ne préserve qu'une partie de la phrase originale et en détourne légèrement le sens en en changeant le sujet. « My name be buried where my body is, And live no more to shame nor me nor you[372] » du sonnet 72 devient « I live no more to shame nor me nor you[373] ». Dans les deux cas, il s'agit de ne pas causer de honte au-delà de la mort. Le vœu de chacun des personnages est adressé par l'intermédiaire d'un poème, lui-même évoqué dans le texte dudit poème. Enfin, chacun d'eux se désigne comme étant des auteurs, tout en envisageant, pendant la composition du poème, leur disparition.

La citation semble ici littéralement rayonner, irradier, conquérir les pièces qui lui sont proches dans un écho symbolique. Les sens qui courent sous les mots de Shakespeare se reflètent dans les mots de Nightwish. Invisible, elle est capable de briller dès que la citation est révélée. Elle manifeste l'aspect composite de l'œuvre : c'est une citation, un objet qui vient d'ailleurs. Mais en même temps, elle lui octroie une nouvelle unité, par ses rayons qui dardent les pièces, étoffes, et fragments tout autour. Une unité qui prend corps par les sens respectifs de ces mêmes pièces, qui se recoupent.

Le fait, ici même, que la citation soit non marquée, voire qu'elle soit une mauvaise interprétation des divers signaux laissés par l'auteur, n'enlève en rien à cette propriété intrinsèque à la citation, voire à toute forme d'appropriation et de restitution. En luisant les unes sur les autres, il semble bien que les pièces camouflent une partie des jeux et cicatrices qui courent entre elles et sur elles, ce qui semble aider à les faire tenir ensemble. Les multiples briques se présentent à l'auditeur comme un objet unifié, un « mur de brique lissé », parce que les joints entre elles sont cachées dans l'ombre de leur lumière.

---

[371] « Chez Shakespeare il y a tout, depuis la *fantasy* légère, des amours forts et tragiques, à de sanglantes tragédies reposant sur le pouvoir et la trahison. » Traduction anglaise reprise depuis une interview de Tuomas Holopainen parue dans le magasine finlandais *Me* de juin 2006. o0 nightwish 0o, Entrevisto a Tuomas Holopainen, *fotolog.com* [en ligne]. Buenos Aires : 05/06/2008. Disponible sur : http://www.fotolog.com/o0_nightwish_0o/15299271 [consulté le09/02/2010]

[372] « Qu'on enterre mon nom où repose mon corps, Et qu'il ne jette plus sur moi, sur vous, de honte ! » traduction de Robert Ellrodt. SHAKESPEARE (William), Sonnets, *Œuvres complètes, Edition bilingue, Tragicomédies II, Poésies*. Paris : Robert Laffont, 2002, p.832.

[373] « A présent, je ne vis plus pour n'humilier, ni moi, ni vous. »

b. Depuis le monde du cinéma et du cinéma d'animation

Deux citations indirectes sont issues du cinéma d'animation et une du cinéma. Celles-ci sont ainsi extraphonographiques, néanmoins intramodales, car ce sont des dialogues qui sont repris[374]. Je ne conserverai que les premières, en ce qu'elles renvoient à une œuvre que j'ai déjà évoquée : *La Belle et la Bête*. La question de la source à considérer ne se posera guère ici. En effet, ces citations ne trouvent pas leur équivalent dans l'original de Mme Leprince de Beaumont. Son histoire diffère sensiblement de la version de Disney, dont il est à nouveau question. De même, les situations présentées et décrites par Tuomas Holopainen dans le monde de l'œuvre de « Beauty And The Beast », se rapportent essentiellement au dessin animé, comme la danse que la Belle et la Bête ont partagée, ou la rose dont les pétales tombent en comptant les jours restant à la Bête pour être aimée.

Les deux citations, non marquées, proviennent de l'introduction du film. Un narrateur, absent de l'écran, raconte comment le Prince a été transformé en Bête par une magicienne, pour le punir de son insensibilité et son arrogance :

> « [But she warned him not to be deceived by appearances], for beauty is found within.[375] ».
>
> « [As the years passed, he fell into despair and lost all hope] for who could ever learn to love a beast?[376] »

Chez Nightwish, c'est au personnage de la Bête qu'est confié la seconde citation. Celle-ci, prononcée par une voix parlée et gutturale, est audible vers la fin du morceau, alors que l'histoire racontée est sur le point de s'achever. Ainsi, alors que Belle vient de refuser son amour, la Bête entame une brève succession d'interrogations qui s'achèvent par : « For who could ever learn to love a beast ? ». Belle lui assure son indéfectible soutien, avant de lui adresser la première des citations : « [However cruel the mirrors of sin, remember], beauty is found within[377] ».

En mettant en regard cette brève description avec celle faite pour la citation directe du passage de *La Belle et le Bête* dans « FantasMic », on voit clairement comment la citation indirecte permet de jouer avec le discours. Si l'un et l'autre sont sortis de leur

---

[374] On peut imaginer citer le texte d'ouverture d'un épisode de *Stars Wars*. Dans ce cas là, il s'agira du type extramodal.

[375] « [Elle tenta de lui faire entendre qu'il ne fallait jamais se fier aux apparences et que] la vraie beauté venait du cœur. » Traduction issue de la version française. TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), op. cit., 1991.

[376] « [Plus les années passaient et plus le Prince perdait tout espoir d'échapper à cette malédiction], car en réalité, qui pourrait un jour aimer une bête ? » Traduction issue de la version française. *Ibid.*

[377] « [Qu'importe la cruauté des reflets du péché, souviens-toi], la vraie beauté vient du cœur. »

contexte respectif, seul le mode indirect permet de faire glisser les mots des lèvres d'un personnage à celles d'un autre. Alors que le narrateur, dans la version de Disney, expose le contexte des événements à venir, dans une histoire où il n'apparaît pas, certains de ses mots sont repris par Belle et la Bête dans la version de Nightwish, en écho de la situation qu'ils vivent eux-mêmes.

c. Depuis des « faits réels »

Plus d'une dizaine de citations indirectes renvoient à des « faits réels ». La plupart d'entre elles font références à un même événement, et une à Marc Brueland, que je laisserai de côté. Pour les premières, il s'agit d'un fait divers qui a eu un impact médiatique conséquent en 1999, inspirant documentaires[378] et films[379], ainsi que la chanson « The Kinslayer ». En avril de cette année là, après avoir placé plusieurs charges explosives qui ne se déclenchent pas, deux adolescents ouvrent le feu dans le lycée de Columbine, et tuent treize personnes, professeurs comme élèves, avant de se suicider. Tuomas Holopainen déclare que « the event is something I will never understand. If something as horrible as this can happen in this world, there's no sense, no truth to cling to anymore[380] ». Marqué et interpelé, il compose « The Kinslayer », un morceau dont la structure non conventionnelle est une succession de couplets presque scandés, coupés par un dialogue qui précède le dernier d'entre eux. Composé d'une dizaine de phrases entre guillemets et en italique, la chanson voit se répondre le chant lyrique de Tarja Turunen et la voix parlée d'Ike Vil, invité sur le morceau. Si le marquage sert sans doute à signaler le discours direct tenu par les deux interprètes, les paroles qui leur sont prêtées sont en réalité des citations : « the dialogue in the middle of the song quotes the actual phrases between the killers and their schoolmates during the shooting. (According to those who survived).[381] » :

> « "Facing this unbearable fear like meeting an old friend"

---

[378] MOORE (Michaël), *Bowling for Columbine*. Etats-Unis : United Artists, 2002.
[379] VAN SANT (Gus), *Elephant*. Etats-Unis : HBO Films/Fine Line Features, 2003.
[380] « L'événement est quelque chose que je ne comprendrai jamais. Si quelque chose d'aussi horrible peut arriver dans ce monde, il n'y a plus de sens, plus de vérité à laquelle se raccrocher. » Tuomas Holopainen à propos des paroles de « The Kinslayer » : HOLOPAINEN (Tuomas), Lyrics – Wishmaster, Tuomas comments the lyrics, *nightwish.com* [en ligne]. 2000. Disponible sur : http://nightwish.com/en/article/7 [consulté le 27/06/2009]
[381] « Le dialogue au milieu de la chanson cite les phrases que se sont réellement échangées les tueurs et leurs camarades de classe pendant la fusillade. (D'après ceux qui ont survécus). » Tuomas Holopainen à propos des paroles de « The Kinslayer » : HOLOPAINEN (Tuomas), Lyrics – Wishmaster, Tuomas comments the lyrics, *op. cit.* [en ligne]. 2000.

“Time to die, poor mates, You made me what I am !”

“In this world of a million religions everyone prays the same way”

“Your praying is in vain. It’ll all be over soon”

“Father help me, save me a place by your side !”

“There is no god. Our creed is but for ourselves”

“Not a hero unless you die. Our species eat the wounded ones”

“Drunk with the blood of your victims. I do feel your pity-wanting pain. Lust for fame, a deadly game”

“Run away with your impeccable kin !”[382] **»**

Alors que, dans « Beauty And The Beast », les citations étaient saisies depuis un seul personnage, le narrateur du dessin animé, pour être ensuite reprises par les deux héros de la chanson, celles de « The Kinslayer » proviennent d’un nombre indéterminé de personnes pour, au final, être incarnées par seulement deux voix. Nightwish a ici fait le choix de réunir des citations prononcées par diverses sources, sous l’égide de deux interprètes, voire de deux personnages. Chacun représente une seule de leur dimension : celle de victime ou d’agresseur. On voit qu’ici le mode combinatoire est différent, puisqu’il associe plusieurs pièces qui sont dissemblables, en reprenant une qualité commune – victime ou agresseur –auquel le bricoleur applique le liant d’une même voix. A nouveau, on retrouve cette idée d’uniformisation des pièces à l’aide d’un objet qui, outre les réunir, cache leur différences.

Aux citations qui reprennent des termes échangés verbalement, s’ajoute une autre phrase qui, dans le livret, est marquée de la même façon que ces dernières, en italiques et entre guillemets : « Good wombs hath borne bad sons…[383] »

Tirée de *La Tempête* de William Shakespeare, elle a été reprise par l’un des tueurs dans son agenda, au jour de la fête des mères[384], ce qui lui donne, dans le contexte de « The Kinslayer », une double paternité. Détail intéressant, dans la chanson, c’est Tarja Turunen

---

[382] Les caractères normaux s’appliquent aux victimes, et ceux en gras aux tueurs. « Faire face à cette peur insupportable, comme on rencontre un vieil ami. » **« Il est l’heure de mourir, mes pauvres camarades, Vous m’avez fait tel que je suis ! »** « Dans ce monde où des millions de religions existent, tout le monde prie de la même façon » **« Vos prières sont vaines. Tout sera bientôt fini »** « Seigneur, aidez-moi, gardez-moi une place à vos côtés ! » **« Il n’y a pas de Dieu. Nous ne croyons que pour nous-mêmes » « Tu ne deviens un héros que si tu meurs. Notre espèces se nourrit des plus faibles »** « Ivre du sang de tes victimes. Tu es sans pitié, et je sens que tu en souffres. La soif de gloire est un jeu mortel » **« Fuis avec tes ancêtres irréprochables ! »**

[383] « Vil fils naît parfois de flanc noble » Traduction de Victor Bourgy. SHAKESPEARE (William), *op. cit.*, 2002, 1159 p.

[384] SHEPARD (Cyn), Eric Harris’s Writing, *acolumbinesite.com* [en ligne]. Année inconnue. Disponible sur : http://acolumbinesite.com/eric/writing.html [consulté le 18/02/2010]. Il est à noter que le site du Monde le propose comme référence pour s’informer plus amplement sur la fusillade : http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2009/04/20/columbine-10-ans-apres_1181886_3222.html

qui la prononce, alors que, sur toutes les citations précédentes, elle incarnait les citations des victimes. Si elle fait sens dans les trois lieux : l'œuvre de Shakespeare, la vie du tueur et la chanson de Nightwish ; cette citation, cette pièce de bricolage, ne tisse pas exactement les mêmes liens dans chacun.

Chez Shakespeare, c'est le personnage de Miranda qui prononce la phrase, en parlant de sa grand-mère et de son oncle, le fils de cette dernière. Pour le tueur, elle renvoie à la pièce de Shakespeare, ainsi que – il s'agit d'une interprétation de ma part – à sa propre situation. Enfin, chez Nightwish, la phrase fait lien avec Shakespeare, le tueur, et aux tueurs personnage de la chanson incarné par Ike Vile. On remarque la souplesse d'une même pièce, capable de faire du lien avec plusieurs situations. Une souplesse qui n'est pas que le seul fait du bricoleur/auteur. Bien entendu, ce dernier en a saisi une pour la mettre parmi d'autre. Il a aidé à son intégration par divers moyens, comme l'usage de la voix chantée de Tarja Turunen. Mais, et voici que l'on en revient aux phases de production/déclaration qui se succèdent, c'est le public qui bricole lui aussi les pièces entre elles, qui se comporte comme si elles étaient « réellement » assemblées. En conséquence il semble bien que deux objets côte à côte, dans une situation ou un contexte socialement définis comme présentant un bricolage, sont presque systématiquement bricolés ensemble par ceux qui les regardent. L'interprétation que j'ai faite de la phrase de Shakespeare reprise par le tueur en est un bon exemple. Le sens que je lui ai donné peut être complètement faux, sans doute qu'à aucun moment il n'a été question, pour le tueur, de faire référence à lui et sa mère, quand bien même la phrase se trouvait dans son agenda, sous l'entrée « fête des mères ». S'il est possible de dégrossir une pièce pour n'en retenir que certains détails, l'opération inverse est également réalisable. En conservant un même objet, on lui donne divers sens selon ce qui l'entoure et les différents types de lien que le bricoleur, auteur ou public, est capable d'imaginer.

Même lorsqu'il s'agit d'objets aussi finis et clairement posés que des mots, une pièce ne dit pas tout d'elle, voire bien peu de choses en définitive. Le rayonnement des pièces, qui se cachent les unes les autres, est peut être tout aussi bien une intrinsèque imprécision, une obscurité que l'on perce mal. Un vide peut-être ?

d. Une citation indirecte non discursive ?

Je ne mentionnerai qu'une citation sonore de type indirecte non discursive qui, bien que prêtant certainement à controverse, n'en demeure pas moins intéressante à questionner. Rappelons rapidement que la citation sonore non discursive est la citation d'un bruit, d'un phénomène sonore. L'aspect indirect de cette dernière tient au fait que ce même bruit, audible sur un morceau de Nightwish, n'est pas la reproduction du bruit original, mais la reproduction de celui-ci par un intermédiaire. Elle est ainsi allosonique.

La citation en question est extraite d'un passage sonore répété à plusieurs reprises dans la chanson « The Siren » de l'album *Once* (2004)[385]. Celui-ci est composé de plusieurs vocalises féminines superposées les unes aux autres, revenant de façon lancinante. Ces vocalises, dont la source humaine est perceptible, paraissent imiter la lente pulsation de la houle, elles ondulent telle la surface de la mer, et déferlent sur une grève inconnue. Sans doute sont-elles le chant des sirènes qui donne son titre à l'œuvre, ou l'oscillation humanisée d'une mer idéalisée.

On saisit immédiatement où peut naître la controverse. Les propos développés sont hautement subjectifs, et sont eux-mêmes incapables de trancher entre les sirènes et la mer qui les baigne. Pourtant, l'essentiel ici, n'est pas tant que ces vocalises citent, ou non, un objet sonore, en reproduisant certaines de ces qualités, mais bien qu'il soit possible de le faire, qu'il soit possible de l'évoquer dans l'imaginaire de l'auditeur. Cela souligne combien les pièces d'un bricolage sont elles-mêmes des bricolages composés d'autres pièces, leur imbrication semblant infinie, en même temps que circulaire. Il y a de fortes chances qu'à poursuivre les pièces présentes dans les bricolages, je revienne sur mes pas, et retrouve sous mes yeux, le bricolage à partir duquel je suis parti.

Enfin, le terme même de « citation » ici peut prêter à discussion. En effet, la source de celle-ci est obscure : la mer, ou les sirènes, mais lesquelles, depuis quel lieu ? Peut-être s'agit-il plutôt d'une référence. Le passage sonore de Nightwish ne renverrait pas alors à une mer, un déferlement de vague en particulier, depuis une plage réelle ou imaginaire, mais à l'idée de déferlement, à une sorte d'ensemble mythique.

[385] Plus précisément, le passage en question est audible pour la première fois à 2'25 et se répète à plusieurs reprises jusqu'à 3'21. Il reprend à 3'54 pour achever la chanson.

2.5.3. Les citations dans le monde Nightwish

Je ne m'arrêterai sur ces citations particulières qu'un temps très bref, car ce ne sont pas des pièces qui ont intégré les œuvres de Nightwish au cours de leur production. C'est ainsi le cas des citations faites pendant un morceau en concert. Elles ont été intégrées *a posteriori* à l'œuvre, ce qui permet notamment de les identifier, car elles introduisent un discours musical différent de la version album. Les autres citations appartiennent plus largement au monde Nightwish, à son univers, en étant présentes en introduction et en conclusion des concerts, entre deux chansons, ou imprimées à l'intérieur d'un boitier. Elles ont clairement la forme d'une citation, en reprenant un discours sans autre geste que leur découpage, et parfois leur reproduction. Elles sont aussi identifiées comme des inspirations par le groupe, ne serait-ce que par leur présence en ces lieux à forte résonnance symbolique que sont le concert ou le boitier du disque, mais aussi par diverses déclarations.

a. Au cours d'une chanson en concert

Alors que les citations depuis la littérature sont déjà présentes dans l'œuvre à sa déclaration, celles depuis la musique sont intégrées dans des morceaux déclarés, dont la version sur scène est une variation. Variation à laquelle le groupe adjoint une citation qui n'est jamais marquée, mais intégrée au flux musical, sur un mode indirect. Ce sont des objets intraphonographiques autosoniques. On en compte une dizaine provenant de sources différentes, généralement audible sur des enregistrements pirates. Nightwish substitue plus volontiers ses musiques à d'autres en concert, que ses paroles, le lieu, et son temps social, favorisant sans doute les citations musicales[386].

Le contexte du concert autorise aisément la citation. Le fait que l'on joue une œuvre qui est déjà déclarée par ailleurs permet qu'on lui retire quelques pièces pour les remplacer par d'autres, que l'on s'amuse avec elle, tout en la reproduisant. D'une manière assez similaire à la reprise de morceaux en concert – mais sans le caractère officiel d'une annonce précisant l'auteur cité, avant qu'il ne soit joué – ce type de citation est l'occasion

[386] Il arrive cependant que des paroles soient mises de coté, pour favoriser leur diction, ce que fait Marco Hietala en concert sur la chanson « Bye Bye Beautiful ». Celui-ci détourne parfois le titre d'une chanson, transformant « While Your Lips Are Still Red » (tant que tes lèvres sont rouges) en « While Your Hips Are Still Spread » (tant que tes hanches sont toujours étendues). Enfin, les chanteurs haranguent la foule, ou les incitent à battre vocalement la mesure, autant de mots et d'exclamations qui s'ajoutent à l'œuvre immobilisée.

de manifester un savoir, voire une inspiration, de faire un hommage, mais aussi d'établir un lien avec les auditeurs qui sauront l'identifier.

Ce sont majoritairement des morceaux de musique metal qui sont cités en concert par Nightwish, les autres faisant références à la musique de film et à la pop. Certaines chansons du groupe semblent particulièrement bien se prêter à l'introduction de citations.

L'exemple de « Wishmaster » est certainement le plus éloquent. Sa conclusion, sur deux tournées différentes, s'est vue substituées tour à tour par 5 citations. Durant les concerts de l'album *Century Child* (2002), elle a été remplacée le riff caractéristique de « Black Night[387] » du groupe de hard rock Deep Purple, et celui d'« Enter Sandman[388] » du groupe de *speed/thrash* metal Metallica. Si le premier fait autorité dans le monde du hard rock, voire du metal, par son rôle de précurseur, on rappellera que le second a donné à Tuomas Holopainen, le goût du metal.

Pendant la tournée de l'album *Once* (2004), c'est le thème de « La Panthère Rose[389] » qui met parfois un point final au morceau, en alternance avec le riff de « The Trooper[390] » d'un autre groupe référence du metal : Iron Maiden, ou encore celui de « Paranoid[391] », des fondateurs du genre : Black Sabbath.

Bien que jouées en concert, ces citations en apprennent un peu plus sur l'œuvre immobilisée. En effet, c'est un geste qui implique plusieurs mouvements, dont l'identification du passage en question et son remplacement par l'artiste. Les différents constituants de la structure d'une chanson sont relativement bien codifiés : introduction, couplet, refrain, pont, solo, etc. Le lieu où l'on introduit la citation musicale met à jour de façon sonore cette structure. Mais en même temps, ce nouveau bricolage tient relativement bien. Il s'insère dans la variation exécutée sur scène, et, si l'auditeur attentif ou spécialiste de Nightwish pourra repérer le bricolage, par simple effet de comparaison avec l'œuvre déclarée, le novice ne s'en apercevra sans doute pas. Mieux encore, le spécialiste même, s'il ne possède pas le savoir auquel la citation renvoie, sera enclin à aborder cette nouveauté sonore comme l'équivalent d'une variation en concert parmi tant d'autre : légère modification rythmique, ajout d'harmoniques artificiels, changement de la sonorité simulée par les claviers, etc.

---

[387] Originale disponible sur l'album : *Deep Purple In Rock* (édition anniversaire de 1995).
[388] Originale disponible sur l'album : *Enter Sandman* (1991).
[389] Originale disponible sur l'album : *La Panthère Rose* (réédition de 2001).
[390] Originale disponible sur l'album : *Piece of Mind* (1983).
[391] Originale disponible sur l'album éponyme (1970).

L'exemple d'une fan de 24 ans, qui connaît et collectionne les disques du groupe depuis 2001, est, à ce titre, évocateur. Outre posséder un savoir et une maîtrise accrus de l'objet disque, cette dernière a pratiqué Nightwish en traduisant les paroles, en les chantant, en écoutant les chansons de façon répétitive, etc. autant d'usages qui peuvent la définir comme particulièrement érudite de leur monde. Au cours d'une discussion informelle, je lui ai demandé si elle connaissait le passage remplaçant le solo de clavier de « Sacrament Of Wilderness », qui s'est avéré, par la suite, être un extrait de la chanson « Moskou[392] ». Sachant que je cherchai de possibles citations, cette dernière m'a confié penser qu'il s'agissait là d'une variation du groupe pour l'occasion des concerts, d'une création qui leur était propre.

Le bricolage tient si bien, que ses pièces – même quand on les pense comme pièce c'est-à-dire des objets distincts les uns des autres – ont pourtant l'air de provenir d'un seul et même endroit. Comment tiennent-elles ensemble ? Ou peut-être doit-on se demander : comment se fait-on avoir ?

b. En introduction et en conclusion des concerts

Outre les autres formations qui peuvent partager l'affiche avec Nightwish, chacun de leur concert s'ouvre et se ferme sur un morceau que le groupe n'est pas lui-même en train de jouer. Alors que le public attend dans la salle, la lumière baisse et une musique monte des haut-parleurs. La mise en scène ne trompe pas, le spectacle va commencer, mais ce n'est pas Nightwish que l'on entend. Le prélude peut durer quelques minutes, l'atmosphère change, quelques ombres passent sur scène, les musiciens s'installent, puis la citation s'achève et la prestation en directe débute.

La fin du concert est un peu différente. Les lumières sont allumées, les artistes sont sur scène et saluent leur public. Ici aussi est diffusé un morceau de musique enregistré, parfois de Nightwish, généralement non. Exceptionnellement pour le dernier concert de l'album *Dark Passion Play* (2007), c'est un artiste invité qui a joué sur scène, peu à peu rejoint par les autres membres du groupe[393].

De citation, les œuvres ont généralement l'aspect découpé, mais elles ne sont introduites dans aucun morceau. Ainsi, elles demeurent des objets à part entière. Si ce sont

[392] Du groupe de musique pop Dschinghis Khan : originale disponible sur l'album : *Dschingis Khan* (1979).
[393] Information issue du site français de Nightwish : Anonyme, 25/09/2009 : Fin de tournée, *nightwish.fr* [en ligne]. 2009. Disponible sur http://www.nightwish.fr/website/html/ [consulté le 25/09/2009].

des citations, ce n'est qu'au sein de l'événement plus large du concert. Excepté celle évoquée quelques lignes plus haut, toutes sont de type direct interphonographique, elles sont des enregistrements des originaux joués sur support minidisc.

Il n'existe que peu d'informations sur les concerts donnés par le groupe avant l'album *Wishmaster* (2000). A partir de celui-ci, 12 morceaux ont été cités, dont la presque totalité est des musiques de film. Six ont été composées par Hans Zimmer, comme « Roll Tide » du film *Crimson Tide* (1995)[394], qui ouvre les concerts de l'album *Wishmaster* en 2000, et ceux de la deuxième partie de la tournée de l'album *Dark Passion Play* (2007). On peut également évoquer le Grec Vangelis (Papathanassíou) et « Conquest of Paradise » du film *1492, Christophe Colomb* (1992), achève les concerts de l'album *Wishmaster* (2000), ou John Debney dont « Resurrection », du film *The Passion of the Christ* (2004) ouvre les concerts de la tournée de *Dark Passion Play*.

Son dernier spectacle, donné en septembre 2009, a été introduit par *Finlandia* de Jean Sibelius. Celui-ci a été entamé sur scène par le joueur de cornemuse irlandaise Troy Donockley, rejoint par les musiciens du groupe. La citation, ici de type indirecte, peut être aussi perçue comme une reprise appropriative. Les internautes qui ont mis en ligne des vidéos du concert, désignent ce passage comme étant une « intro », à la manière des autres morceaux que je viens d'évoquer. Mais le trouble relatif au type d'objet qu'est *Finlandia* joué par Nightwish est bien peu en regard de la provenance de celui-ci et de sa présence dans un concert de metal. *Finlandia* est considéré comme l'hymne officieux de la Finlande, créé à l'époque de la domination Russe. On retrouve ici le contraste entre d'un côté, le metal perçu comme une menace sociale[395], et de l'autre une œuvre de musique classique réunissant socialement, et ce d'autant plus fort qu'il est officieux, les Finlandais. L'attachement du groupe à ses racines est manifeste, en dépit de son succès international, de ses textes, pour la plupart en anglais, et de son genre musical né en Grande-Bretagne.

La prégnance des musiques de film pour encadrer les concerts, et essentiellement celles de Hans Zimmer, ne laisse que peu de doute quant à l'influence du compositeur et de son genre musical dans le monde de Nightwish. Dès 1999, Tuomas Holopainen évoque son goût pour celui-ci : « en ce qui me concerne, je suis un passionné de musiques de film et j'aimerais vraiment pouvoir réaliser un jour un tel projet.[396] ».

---

[394] Dont le thème a donné lieu à la reprise appropriative « Crimson Tide /Deep Blue Sea ».

[395] « Le monde du metal représente une menace sociale ? » demande Fabien Hein en reprenant les représentations sociales en cours sur le metal : HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.176.

[396] DYDER, Nightwish, Femme fatale, *op. cit.*, 1999, p.35.

Au-delà de l'influence, quelque chose de symboliquement très fort se produit avec le cadre cinématographique que Nightwish pose autour de ses performances en direct. Si le concert est un événement, dont la définition sociale et la temporalité particulière, fait sortir son public de son quotidien, le cadre filmique est peut-être une invitation à vivre le spectacle comme un arrachement supplémentaire. Si on en prend plein les yeux et les oreilles, on en prend plein l'imaginaire aussi, assailli d'images et de films intérieurs.

c. Une citation périphonographique

Une citation périphonographique est l'un des « artefacts situés à proximité de l'enregistrement[397] ». C'est un objet qui n'est pas dans l'œuvre, mais qui peut accompagner son support matériel. Sa particularité ici, est de citer une autre œuvre.

Cette citation est inscrite dans le fond du boitier de l'album *Dark Passion Play* (2007), sous le socle transparent où est fixé le CD. Il faut ainsi l'ôter pour la découvrir. Celle-ci est écrite entre guillemets et est accompagnée du nom de son auteur :

> « "I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul,
> The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me,
> The first I graft and increase upon myself, the latter I translate into a new tongue."
> - Walt Whitman - [398] »

Walt Whitman est un poète américain du XIXe siècle. La présence de cette citation en dehors de l'œuvre musicale, mais qui accompagne son support – l'objet symbolique, déclaré et officiel qui transmet l'œuvre à ses publics – souligne de nouveau le goût de Tuomas Holopainen pour la poésie. Mais en outre, elle peut laisser entendre que, d'une certaine manière, si l'objet CD est porté, tenu par le boîtier au fond duquel gît la citation, l'enregistrement est, pour une large part, portée par celle-ci et son sens. Simple pièce posée en dehors du bricolage de l'œuvre, mais physiquement tout près, elle paraît inviter le bricoleur-public à l'associer avec l'ensemble des bricolages présentés par le disque, à les soumettre à ses rayons. Que le phénomène se produise ou non, que le public décide de

[397] LACASSE (Serge), La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie, *op. cit.*, vol.18, n°2, 2008, p.21.

[398] « Je suis le poète du Corps et je suis le poète de l'Ame, Les plaisirs du ciel sont en moi et les tortures de l'enfer sont en moi, Je greffe et fais croître sur moi les premiers, je traduis les secondes dans une langue nouvelles. » Traduction de Roger Asselineau : WHITMAN (Walt), *Feuilles d'herbe, Leaves of grass*. Paris : Editions Aubier, 1989, p.105.

bricoler de cette manière – s'il en a seulement l'occasion, car il accède parfois à Nightwish par d'autres moyens que les supports officiels, ou physiques – le simple fait qu'une pièce puisse faire lien avec d'autres, renforce certaines des idées déjà avancées.

L'œuvre est un bricolage qui tient par les liens qu'il est socialement possible d'établir entre ses diverses pièces et les diverses pièces que l'on dispose près d'elle, symboliquement ou physiquement. L'œuvre est bien une succession de productions, ici de liens, qui la font tenir, artiste et public faisant symboliquement la même chose, le premier gardant le privilège social de proposer un produit sensible qui est le résultat des liens qu'il a tissés en amont.

2.5.4. Interlude vers la référence : les citations remaniées, de nettes allusions ?

Avant d'en venir au mode d'appropriation et de restitution de la référence, il existe chez Nightwish, quelques objets qui jouent à n'être pas vraiment des citations comme je l'ai défini – un découpage et une restitution d'un objet tel quel – mais qui ne sont pas pleinement des références ou des allusions. De la citation, ils ont son côté quasi unique dans l'œuvre, c'est-à-dire qu'ils renvoient à un passage précis dans cette dernière. Précis, mais pas exacte. Ainsi, ce qui les distingue des citations précédentes, est le fait que ces objets sont formulés de telles sortes qu'ils ne sont pas une empreinte parfaite de ce qu'ils citent. Ils reprennent à la lettre des extraits d'une phrase, mais introduisent, sur un ou plusieurs points, une variation.

On pourrait peut-être parler de citation « appropriative », pour emprunter une de leurs modalités aux reprises. Cependant, cette dernière possède une souplesse que n'a pas la première : est reprise ce qui entre dans l'aura d'un original, mais une citation n'est citation qu'en reprenant, sans altération, un fragment du discours d'un original.

La citation remaniée peut aussi bien renvoyer à un bref exposé de situation – une composante de la référence – qu'à des pratiques hypertextuelles ou hyperphonographiques, qui sont des rapports de dérivation, qu'à une modalité d'allusion particulièrement nette.

Ce type de citation la rend plus difficile à identifier que la citation non marquée. Si cette dernière n'est pas référencée, sa littéralité est une prise à laquelle on peut s'accrocher avec plus de fermeté.

Bien que les exemples chez Nightwish soient peu nombreux, ou que peu aient été identifiés, ils font néanmoins partie des pratiques d'appropriation et de restitution du

bricoleur. Ils montrent avec quelle finesse celui-ci manipule ses savoirs, substitue un mécanisme par un autre. Bien que l'effectivité du geste ne soit pas assurée par un marquage ou une littéralité, elle est appuyée par les sources d'inspiration du monde Nightwish, et ses déclarations à ce sujet. En outre, le geste de bricoler une citation en la modifiant est, pour sa part, bien réel. Enfin, je ne présenterai que quelques citations remaniées de texte de forme littéraire. Outre une faisabilité supérieure – on peut entrer les données dans un moteur de recherche et trouver une source, ce qui est plus difficile avec la musique – le texte musical est moins contraint à un impératif d'exactitude, à partir du moment où la citation peut-être allosonique, rejouée, avec toutes les approximations et variations que cela peut supposer.

La fin du second couplet de « Wanderlust », va donner un exemple peu invasif de modification, prompt à souligner la délicatesse et l'habileté du bricoleur. Ce couplet s'achève par « the Earth can have but Earth[399] », est une citation presque conforme de « the earth can have but earth [, which is his due][400] » d'un sonnet de William Shakespeare. Comme pour les autres citations, le passage se voit dépossédé d'une partie de sa composition, sans que le sens de la phrase n'en soit singulièrement bouleversé. Mais c'est bien la présence d'une majuscule à « Earth », uniquement perceptible dans le livret de Nightwish, qui les différencie toutes deux. Par celle-ci, il semble que le groupe renvoie plus à l'entité divine qu'à l'élément. Si la citation est fidèle à l'oreille, cet ajout la distingue délicatement au niveau du sens. C'est un processus qui est déjà à l'œuvre dans toute citation, de par l'arrachement, mais qui se voit ici renforcé par un léger remaniement. Si, chez Nightwish, celle-ci est introduite dans une chanson traitant « du voyage[401] », elle évoque la mort chez Shakespeare. Une distinction que vient, en outre, appuyer la majuscule à « Earth ».

Le second et dernier exemple de citation remaniée prend toujours ses racines dans la littérature, mais par l'intermédiaire d'un auteur plus récent. Stephen King est un écrivain américain à succès, particulièrement célèbre pour ses ouvrages d'horreur souvent mêlés de *fantasy*. La citation faite par Nightwish provient de son livre *Bag of Bones* : « I felt lonely

[399] « A la Terre on ne doit que la Terre ».
[400] « A la terre on ne doit que la terre [, ce qui est son dû] ». La traduction du passage complet par Robert Ellrodt est formulée ainsi : « A la terre on ne doit que son seul dû, la terre ». SHAKESPEARE (William), Sonnets, *op. cit.*. 2002, p.834.
[401] Tuomas Holopainen à propos de « Wanderlust » : RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, meilleurs vœux, *op. cit.*, n°58, 2000, p.27.

and content at the same time. I believe that is a rare kind of happiness[402] ». Elle trouve sa variation dans le morceau bonus « Lagoon » : « Feeling lonely and content at the same time, I believe, is a rare kind of happiness[403] ». Cette dernière est écrite entre guillemets dans les paroles accompagnant les maxi-CDs où le morceau est disponible, mais ils signalent un discours direct, qui est rendu, à l'écoute, par une voix parlée et non chantée.

2.5.5. Retour aux territoires

Au fur et à mesure de l'avancée parmi les multiples modalités de bricolage, il devient de plus en plus nécessaire de rappeler où Nightwish va chercher ses pièces. Nécessaire, car ces territoires sont éclatés entre de multiples façons de saisir, qui ne les rendent qu'imparfaitement.

Les lieux vers lesquels le groupe va chercher son inspiration commencent à se dessiner plus finement. Aux formes musicales évoquées dans les reprises – metal, musique de film, musiques pop rock et folk – viennent s'ajouter la littérature, avec Shakespeare, Walt Whitman, ou encore Stephen King ; le cinéma d'animations avec les citations issues de plusieurs films des studios Disney ; ou encore certains « faits réels ».

A peine esquissée, l'hétérogénéité des influences de Nightwish est déjà manifeste. De grands poètes côtoient des musiques de *blockbuster* américain, des contes pour enfants portés à l'écran, de la musique metal, des passages de la Bible, ou une interview télévisée. En dehors du point commun d'être saisies par le monde Nightwish, elles le sont sous l'égide de l'hommage, appropriées et restituées avec respect, qu'importe leur lieu d'origine, tant que pour le bricoleur, elles font liens avec lui. En outre, elles paraissent poreuses dans les usages qu'il en fait, des liens semblent pouvoir se tendre entre elles. Du drame d'une pièce de Shakespeare, à l'horreur d'un écrit de Stephen King, à celle d'un amateur du groupe décédé de son cancer. De la puissance d'évocation de la musique de film, à celle de la Bible ou du metal. Quelles que soient leurs origines, les pièces du bricolage sont appropriées par le vécu, émotif ou intellectuel que l'artiste a des choses. Si la variété des points d'eau où il s'abreuve est une manière de se singulariser, peut-être sa seule qualité est d'avoir appris à manier et détourner les règles institutionnelles pour exprimer la singularité qui renvoie simplement à son individualité.

---

[402] « Je me sentais heureux et seul en même temps. Je crois que c'est une sorte rare de bonheur. » KING (Stephen), *Bag of Bones*. London : Hodder and Stoughton, 2007, p.329.
[403] « Se sentir seul et heureux, au même moment, est, je crois, une sorte rare de bonheur ».

On relève toutefois une absence de taille dans les références au sein des œuvres originales du groupe, qui n'est pas sans faire écho à la singularité. En effet, on ne trouve aucune citation musicale dans ses œuvres déclarées sur album. On peut toutefois faire état de deux objets qui peuvent être assimilés à des citations indirectes musicales, qui sont riches d'enseignement sur le bricolage de l'œuvre, et la définition de celle-ci par les artistes.

Le sujet est venu au cours de mon interview avec Tuomas Holopainen, lorsque je lui fais remarquer que « Feel for you » ressemble à la musique du film *L'exorciste*[404]. Je lui demande alors si la ressemblance était intentionnelle :

> « It's never intentional, I never copy anybody, I'm really strict about that to myself, but sometime it happens […] I think we have done two really bad mistakes, when it comes to this. That's the melody of "Stargazers", which totally comes from the soundtrack of *Last of the Mohicans*, yeah… It wasn't intentional but just happen, and another one is the bridge guitar riff of "Come Cover Me", which is a total rip-off of the theme song of the 80's TV series *High Mountain Rangers*. So, this two… things are something I'm not that proud of.[405] »

Si je n'ai pas pu identifier le passage repris depuis la série télévisée, un peu moins des dix premières notes de la mélodie de « Stargazers » citent celles du *Dernier des Mohicans*[406]. L'ordre de leur succession et les écarts de ton entre elles, bien que similaires, se font dans une tonalité, un tempo et une vitesse d'exécution différents. Le constat vaut également pour l'esthétique sonore. Le thème du *Dernier des Mohicans* est joué par un orchestre, et la mélodie de « Stargazers » par la guitare électrique et la voix chantée de Tarja Turunen. La réponse de Tuomas Holopainen, formulant des regrets à l'encontre du geste de bricolage qu'il a opéré, est intéressante à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, en ce qui concerne les mondes de l'art, elle signale qu'il en a assimilé certaines règles et principes, comme proposer et créer un objet original et singulier. Ayant l'impression de ne pas avoir répondu à cet impératif, « il ne se sent pas très fier ».

---

[404] A l'époque de la sortie du morceau, en 2002, le sujet avait été abordé sur quelques forums internet liés à Mike Oldfield, auteur compositeur de la bande originale du film *L'exorsiste* et plus particulièrement le thème de « Tubular Bells ». Les commentaires signalaient simplement qu'un groupe reprenait un extrait de cette œuvre.

[405] « Ce n'est jamais intentionnel, je ne copie jamais personne, je suis très strict avec moi-même là-dessus, mais parfois ça arrive […] Je pense qu'on a fait deux grosses erreurs à ce sujet. La mélodie de « Stargazers » vient de la musique du film *Le Dernier des Mohicans*, ouais… Ce n'était pas intentionnel, mais ça s'est simplement produit, et l'autre c'est le riff de guitare du pont de "Come Cover me", qui est une repompe totale du thème de la série des années 80 *High Mountain Rangers*. Donc, ces deux… passages sont quelque chose dont je ne suis pas vraiment fier ».

[406] MANN (Michael), *Le dernier des Mohicans*. Etats-Unis : 20th Century Fox, 1992. Musique de et disponible sur : JONES (Trevor), EDELMAN (Randy), 1992, *The Last of the Mohicans*. (Etats-Unis).

Ensuite, elle donne des informations conjointes sur le bricolage et sur ses références. Il semble que ce ne soit pas tant la ressemblance de la mélodie de « Stargazers » avec le thème du *Dernier des Mohicans*, qui suscite une certaine gêne chez Tuomas Holopainen, que le fait qu'il reconnaisse ce dernier comme une référence. Une référence à un point tel, si importante pour lui, que sa composition ne peut que lui être subordonnée. A partir de cet instant, elle manifeste pour lui une absence d'originalité. La conséquence que l'on peut en tirer pour le bricolage est que les pièces ont différents niveaux d'utilisation dans un bricolage, et différents niveaux de sens. Selon le niveau emprunté et manifesté, l'interprétation, même par l'artiste, peut en être influencée.

Par exemple, l'usage de l'alternance couplet/refrain, qui est une pièce du bricolage s'exprimant à un large niveau, ne suscitera généralement qu'un commentaire sur un manque d'originalité de la structure[407]. L'usage d'une pièce plus réduite, que l'on retrouve néanmoins à plusieurs reprises dans le morceau, paraît remettre en question la qualification de l'objet en tant que bricolage d'art.

La première pièce est structurante. Elle appartient aux conventions du monde de la musique populaire, dont elle est un usage, en cela elle n'implique pas les mêmes enjeux que la seconde, qui renvoie plus précisément à l'originalité, voire à l'individualité, développée et exprimée dans l'œuvre.

Enfin, cet usage inconscient, non voulu, d'une autre pièce de bricolage qui fait sens pour Tuomas Holopainen, signale également combien l'individu, ses discours, ses gestes, l'ensemble des relations qu'il a avec le monde et qui le fondent, sont le fruit de bricolages constants, et conséquences de bricolages antérieurs. En outre, c'est peut-être toute la dimension créatrice du concept qui est ici exprimée : avec de multiples pièces, il est possible de créer quelque chose qui existe déjà par ailleurs, sans même que cela soit une source. Autrement dit, la pratique du bricolage suppose la potentialité de recréer le monde, tel qu'il est, ou dans une variation très proche. Le monde correspond à un nombre, certes considérable, de combinaisons qui ne sont cependant rien en regard de toutes les autres combinaisons possibles, où une copie du monde ne se réalisera pas.

2.6. Les références

[407] Par exemple, à propos de « Come Cover Me », Tuomas Holopainen explique qu'elle a « une structure assez simple mais un refrain très accrocheur » : RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, meilleurs vœux, *op. cit.*, n°58, 2000, p.27.

Avec la référence, on peut supposer que la musique sera laissée sur le bord du chemin. En effet, ce concept renvoie à une pratique d'appropriation et de restitution qui ne semble pas prompte à faire efficacement sens dans le cas du texte musical. La référence est une pratique qui établit un lien avec un texte, voire avec un ensemble de textes, par l'évocation d'un titre, d'un nom de personnage comme d'auteur, ou encore une situation particulière qui lui est rattachée[408]. On peut ainsi parfaitement envisager faire référence à une œuvre musicale en indiquant son nom ou son auteur, mais c'est à l'aide de la langue, parlée ou écrite, que sera faite l'opération. Il peut sembler que le langage musical, dont le degré de narrativité est moindre, ne soit pas adapté pour désigner des objets intermédiaires entre la citation et l'inspiration. Cependant, il est envisageable de parler de noms et de situations musicales. Je traiterai de ces modalités et de ces objets dans des sections particulières qui leur seront allouées.

Si l'on décide de regarder la référence avec l'œil de la transphonographie, on s'aperçoit que, sous une même entrée, sont reprises différentes sortes de lien. La situation particulière se rapproche de l'hyperphonographie, au sens où elle peut être perçue comme dérivée d'une autre situation. Pour sa part, citer un nom d'auteur renvoie plutôt à une pratique extraphonographique.

Dans la référence, la question de la source prend également une nouvelle dimension. Le nom d'un seul personnage peut renvoyer non seulement à une œuvre, mais aussi à l'ensemble de ses adaptations. Si le point avait déjà été souligné concernant la citation, sa dimension est ici toute autre. A moins d'un discours salvateur de l'auteur sur sa production, il devient parfois impossible de déterminer où il a puisé la pièce qu'il s'est approprié : Belle renvoie-t-elle à l'adaptation de Disney, à Mme Leprince de Beaumont ? Peut-être au film de Jean Cocteau, qui a lui-même inspiré l'œuvre des studios Disney, sans doute plus fortement que le conte de Mme Leprince de Beaumont ? Un conte qui n'est qu'une variation, parmi d'autre, du mythe de la Belle et la Bête ? A nouveau, lorsqu'aucune indication ne sera donnée par Nightwish, je citerai les sources les plus probables. Ainsi, ces sources se partageront entre celles entrant en résonnance avec l'univers de Nightwish, issues du cinéma d'animation par exemple, et celles qui sont généralement présentées comme celles faisant références, ce qui est le cas du conte de Mme Leprince de Beaumont pour *La Belle et la Bête*[409].

---

[408] SAMOYAULT (Tiphaine), *op. cit.*, 2008, p.35

[409] LEPRINCE DE BEAUMONT (Jeanne-Marie), *La Belle et la Bête et autres contes*. Paris : Flammarion, 1999, 101 p.

Cette caractéristique de la référence nous éloigne un peu plus des pratiques d'appropriation et de restitution comme acte effectif, saisissement d'une pièce précise par un bricoleur. Son geste n'est pas toujours visible, même si, en certaines situations, il a pu avoir lieu. Avec la référence, il arrive qu'on ne sache pas si Nightwish a pris telle pièce depuis tel endroit – comme le nom de Belle depuis la version de Disney – ou depuis un domaine plus « vaste » qui appartient à la culture locale de Carélie, à sa culture finlandaise, voire à la culture occidentale.

Voici une nouvelle particularité des pièces que le bricoleur a à sa disposition : celles-ci peuvent ne provenir de nulle part en particulier, ne pas être aussi « carrées », précises et nettes qu'une phrase que l'on cite, et peuvent néanmoins être saisies et bricolées. Vaporeuses comme un nuage, provenant d'un fond culturel qui mêle les variations et les contradictions, il est tout de même possible de bricoler avec.

On peut organiser les diverses pratiques de la référence en deux pôles distincts. Le premier est composé des noms et des titres, qui sont des objets relativement précis, identifiables sans trop de difficulté. Le second pôle est consacré à l'exposé de situations, une forme de pratique qui mobilise un ensemble plus hétérogène d'objets.

2.6.1. L'usage de titres et de noms

Bien que titres, noms de personnages et noms d'auteur soient empreints d'une littéralité qui permet de remonter à un nombre souvent limité de sources, ce sont trois types de pièces distinctes pour le bricolage. Même si le constat peut souffrir de quelques exceptions – comme lorsque le nom d'un personnage est aussi un titre – un nom d'auteur comme un titre sont généralement en dehors du texte, alors que le nom d'un personnage en fait parti.

Si la définition de Typhaine Samoyault ne se limite qu'aux noms de personnages et d'auteurs, certains chez Nightwish font référence à des lieux, des objets ou des événements qui sont propres aux mondes d'où ils sont issus. J'ai ainsi décidé de considérer ces derniers sous l'entrée des noms.

Un seul auteur étant cité par Nightwish, cette partie s'organisera autour de deux axes : celui des noms de personnages, de lieux etc. qui sont « dans » l'œuvre citée, et celui des titres et nom d'auteur qui sont en dehors.

Le nombre de sources augmentant significativement avec la pratique de la référence, il devient à présent essentiel d'organiser les pièces par provenance, selon le territoire d'où elles sont issues. Le tri est nécessaire, mais pas toujours évident, notamment avec celles susceptibles de provenir de plusieurs lieux en même temps. Alors que les supports des pièces – cinématographiques, musicaux, littéraires – étaient des entrées utiles et utilisables dans les parties antérieures, il s'avère qu'elles perdent de leur efficacité pour arranger et ordonner les objets que Nightwish saisit. Dorénavant, ce ne sont plus les mondes de l'art qui vont servir de guide, mais des mondes affiliés aux genres, quand bien même, eux aussi, par leur nature perméable, soient parfois bancals.

a. Des noms : de personnages, de lieux, d'objets et d'événements…

Les mondes de la science-fiction, des contes et de la *fantasy* vont former un premier ensemble de référence[410]. A leur suite viendront la religion chrétienne et les mythes, qui s'effaceront pour l'Histoire. La distinction entre les trois reprend le découpage conventionnel qui est socialement effectué entre ces univers qui ne sont pas sans résonner les uns dans les autres.

Depuis la fantasy, les contes et la science-fiction

Plusieurs éléments expliquent l'association des mondes de ce premier groupe. Le premier des maillons qui les unit est sans doute que tous, contrairement à l'Histoire, aux mythes ou à la Bible, sont considérés comme appartenant essentiellement au domaine de la fiction.

La science-fiction et la *fantasy* sont des genres si proches qu'ils font poser à Anne Besson la question de savoir ce qui les distingue[411]. Il apparaît que ce sont essentiellement les lectures qu'en ont leurs publics respectifs qui les opposent. En effet, les deux genres s'appuient sur le merveilleux, à tendance scientifique pour le premier et magique pour le

[410] Les influences *fantasy* de Nightwish ont fait l'objet d'une publication : BRIZARD (Cyril), Du Seigneur des Anneaux à Disney, la fantasy chez le groupe de metal symphonique Nightwish, *L'intertextualité lyrique, Recyclages littéraires et cinématographiques oépérés par la chanson*, URY-PETESCH (Jean-Philippe) (éd.). Rosières en Haye : Camion Blanc, 2010, p.297-329.

[411] « Comment distinguer *Fantasy* et science-fiction ? » est la dixième des cinquante questions qu'elle pose au sujet de la *fantasy* : BESSON (Anne), *La fantasy*. Paris : Klincksieck, 2007, p.42.

second, une nuance qui se brouille rapidement sous les coups d'une analyse plus poussées, comme le souligne l'auteure[412].

Les contes baignent également dans le merveilleux, et ne sont pas sans inspirer certaines œuvres des deux autres genres. Pour chacun d'entre eux, le type particulier de merveilleux qui leur est associé est vécu comme naturel, tant par leurs personnages, que par le lecteur :

> « l'existence où l'apparition de créatures ou d'événements inconnus de notre cadre cognitif s'y voient acceptées par le lecteur/spectateur au même titre qu'elles le sont au sein du monde fictionnel, sans prêter à la remise en question ou même à l'interrogation.[413] »

Cette approbation tacite distingue, sans les en couper totalement, la science-fiction, le conte et la *fantasy* du fantastique, où l'altérité est particulièrement menaçante[414]. Tous trois décrivent des mondes qui sont parallèles au notre, avec lequel ils peuvent être liés – comme dans *La Tour Sombre* de Stephen King – ou non, existant alors de façon entièrement autonome – comme dans *Le Seigneur des Anneaux* de J.R.R. Tolkien.

Ce qui les réunit enfin, c'est leur propension à mobiliser l'imaginaire et leur penchant à l'évasion, l'escapisme, un leitmotiv récurrent chez Nightwish :

> « For me, music is about escapism.
>
> **Escape from what ?**
>
> [Il réfléchit un moment] It's just… [il prend à nouveau le temps de la reflexion] escape from the "bad world", to make it a cliché. It's not a bad world, I love life but sometimes there are bad moments and music really helps. So, I just hope that when people listen to our music they… it takes them away to a better place for a while[415] »

Une vingtaine de noms de personnages, moins d'une dizaine de noms de lieu et un nom d'événements font référence aux mondes du conte et de la *fantasy*. Les références à la science-fiction reposent plutôt sur l'imprécision du genre littéraire d'une œuvre, voire le

---

[412] *Ibid.*, p.42-43.
[413] BESSON (Anne), *op. cit.*, 2007, p.17.
[414] CAILLOIS (Roger), *op. cit.*, 1965, p.9.
[415] « Pour moi, ce qui compte dans la musique c'est s'évader. **S'évader de quoi ?** [il réfléchit un moment] C'est simplement… [il prend à nouveau le temps de la réflexion] s'évader du "mauvais monde", pour prendre un cliché. Ce n'est pas un mauvais monde, j'aime la vie, mais parfois il y a des moments durs, et la musique aide vraiment. Alors, j'espère simplement que, quand les gens écoutent notre musique ils… qu'elle les transporte, pour un moment, vers un endroit meilleur ». Interview de Tuomas Holopainen réalisée par mes soins le 21/07/07 à Helsinki.

nom d'un unique objet que l'on retrouvera dans les annexes[416]. La grande majorité de ces références est évoquée dans des chansons hommages à ces univers.

Ecrite dans cette perspective, « Wishmaster » est l'un des morceaux les plus denses en noms de personnages et de lieux *fantasy*[417.] Le premier couplet du morceau débute par « Elbereth », « la reine des étoiles », issue du *Silmarillion*[418] de Tolkien, également évoquée dans le *Seigneur des Anneaux*. Le nom est simplement chanté, sans tenir de rôle particulier dans l'histoire de « Wishmaster ». « Silvara » et « Starbreeze », des personnages de la série Lancedragon, intègrent le morceau de la même manière. Le premier est un dragon qui prend la forme d'une elfe[419] et le second est une elfe[420]. La série est aussi évoquée par un terme propre au langage elfique que ses auteurs ont inventé : « Shalafi » qui signifie « maître », nom sous lequel Dalamar s'adresse au magicien Raistlin[421]. Enfin, deux lieux sont cités, Nightwish les reprenant au cœur de phrases qui accroissent la force de la référence en les renvoyant à leur contexte : « [Meet me at the] Inn of last home[422] » et « Sla-Mori [the one known only by Him][423] ». En effet, le premier est l'auberge où l'histoire débute et où les héros se rencontrent régulièrement[424]. Une rencontre que sollicite le narrateur héros de la chanson « Wishmaster ». Le second est un passage secret pratiquement impossible à trouver que les protagonistes de Lancedragon empruntent au cours du premier tome de leurs aventures[425]. Pour terminer, la « Lorien[426] » et les « Grey Havens[427] » sont des noms de lieux du *Seigneur des Anneaux*. Le premier est une forêt où vivent des elfes. A la manière d'« Elbereth », il est simplement chanté. Le second est un port elfique, qui se trouve associé à des termes qui renforcent à nouveau la référence : « Grey Havens my destiny[428] ». Les « Havres Gris » sont le lieu où les elfes embarquent pour les Terres Immortelles. A la fin du *Seigneur des Anneaux*, ils sont accompagnés de Frodon, l'un des héros, d'où il ne reviendra jamais.

---

[416] Annexe VIII. Voir table des annexes p.531.
[417] « un hommage personnel à la *fantasy*, tout spécialement ceux qui me sont chers ; Tolkien et Lancedragon. Ces mondes sont devenus pour moi une sorte de réalité inversée. » (Ma traduction) HOLOPAINEN (Tuomas), Lyrics – Wishmaster, Tuomas comments the lyrics, *op. cit.* [en ligne]. 2000.
[418] TOLKIEN (J.R.R.), *Le Silmarillion*. Paris : Pocket, 1998, 478 p.
[419] WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *Dragons d'une nuit d'hiver*. Paris : Fleuve Noir, 2000, p.165
[420] En français elle est appelée « Astrevent ». *Ibid.*, p.55.
[421] WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *Le temps des jumeaux*. Paris : Fleuve Noir, 1996, p.108.
[422] « [Rejoignez-moi à] l'Auberge du Dernier Refuge ».
[423] « Sla-Mori [celui connu de Lui-seul] ».
[424] WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *Dragons d'un crépuscule d'automne*. Paris : Fleuve Noir, 2001, p.17
[425] *Ibid.*, p.293.
[426] Le terme est retranscrit sans accent dans le livret.
[427] « Les Havres Gris ».
[428] « Les Havres Gris sont mon destin ».

La chanson « Elvenpath », plus ancienne, a été écitre dans une démarche similaire à « Wishmaster ». Parmi de nombreux autres personnages, on retrouve notamment la *Beauty* et *Beast*, qui peuvent aussi bien provenir de l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont[429], que du film animé des studios Disney[430], pour ne se limiter qu'à ces deux versions. Nightwish fait également référence à d'autres contes, comme « La petite fille aux allumettes » ou le « Vilain petit canard » d'Andersen[431].

A mi-chemin entre science-fiction et *fantasy*, *La Tour Sombre* de Stephen King, est un roman dont le premier volume, *Le Pistolero*, est paru en 1982, et le septième et dernier, *La Tour Sombre*, en 2005. L'ouvrage raconte l'histoire de Roland Deschain, le dernier pistolero, et sa recherche obsessionnelle de la Tour Sombre, pilier des univers. De multiples mondes s'y croisent, le monde réel, l'entre-deux monde, ainsi que d'autres issus de divers romans de King, où la magie se mêle à une technologie futuriste en ruine, sur fond de western. Amateur des romans de ce dernier, Tuomas Holopainen place *La Tour Sombre* à un niveau d'estime particulièrement élevé : « I think that The Dark Tower series is Stephen King's best work, one of the best stories ever written. That, The Talisman, and The Lord Of The Rings are all three on the same level for me.[432] »[433]. « Empathica », de la chanson « The Poet And The Pendulum », est le nom d'un lieu dans le tome sept[434].

La référence réveille bien plus qu'un point précis, un objet parfaitement et idéalement ciblé. Celui-ci fait écho dans des univers qui déborde les genres. Si la citation

---

[429] LEPRINCE DE BEAUMONT (Jeanne-Marie), *op. cit.*, 1999, 101 p.

[430] TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *op. cit.*, 1991. Cette seconde référence est sans doute la source depuis laquelle Nightwish a puisé. En effet, au sein de l'album où se trouve « Elvenpath », *Angels Fall First* (1997), le morceau intitulé « Beauty And the Beast » cite des phrases qui sont présentes dans l'œuvre de Disney, mais pas dans le conte.

[431] Par exemple, dans « The Forever Moments » : « the swan to ugly duckling », (le cygne redevenant vilain petit canard) et dans « Bare Grace Misery » : « A Little Match Girl » (une petite fille aux allumettes). Ces deux contes d'Andersen étant nommés d'après leur personnage principal, on pourrait également parler de référence par titre, bien qu'ils soient incomplets. Les deux titres exacts sont : « The Little Match Girl » et « The Ugly Duckling ». ANDERSEN (Hans Christian), The Ugly Duckling, *wikisource.org* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://en.wikisource.org/wiki/The_Ugly_Duckling [consulté le 15/05/2011]. ANDERSEN (Hans Christian), The Little Match Girl, *wikisource.org* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://en.wikisource.org/wiki/The_Little_Match_Girl [consulté le 15/05/2011]

[432] « Je pense que la série de *La Tour Sombre* est la meilleure œuvre de Stephen King, une des meilleures histoire jamais écrite. Celle-ci, *Le Talisman* et *Le Seigneur des Anneaux* sont tous les trois au même niveau pour moi. » BEN, Nightwish, *Metal Review*, [en ligne]. 12 mai 2009. Disponible sur http://www.metalreviews.com/interviews/interviews.php?id=130 [consulté le 07/09/2009]. *Le talisman* est un roman *fantasy* de Stephen King coécrit avec Peter Straub, un romancier américain lui aussi enclin aux genres fantastique et horreur.

[433] On peut également noter que Tuomas Holopainen souhaiterai être en charge de la bande originale de l'adaptation cinématographique de *La Tour Sombre* si celle-ci voyait le jour. La réponse a été donnée au sein du Nightmail, un espace où les fans peuvent poser des questions aux membres du groupe à raison d'un membre par mois. Original en anglais : HOLOPAINEN (Tuomas) et al., Community – Nightmail, June 2006, *nightwish.com* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.nightwish.com/en/community/nightmail?month=06&year=2006 [consulté le 09/09/2009].

[434] KING (Stephen), *La Tour Sombre VII : La Tour Sombre*. Paris : J'ai Lu, 2005, 952 p.

non marquée en introduit l'idée, on remarque combien la ou les sources commencent à être difficiles à repérer. De plus en plus sujettes aux limites du chercheur même, ce dernier se tourne vers des lieux plus amples, comme le genre, pour les reconnaître et les transmettre.

Le simple *La Belle et la Bête*, une association d'à peine cinq termes, ne paraît pas insurmontable. On peut en compter les lettres, les majuscules, les noms propres, les articles définis, en relever la conjonction de coordination, même prendre une règle et mesurer la largeur de ses caractères sur le papier. On aimerait croire que ce bref ensemble n'est que ça, du quantifiable, quelque chose dont on peut parcourir et sentir la solide limite. Mais le mythe, présent dans le langage, et dans l'œuvre, s'y éveille malicieusement. *La Belle et la Bête* est plus que ce qu'il paraît sur fond de feuille noircie de caractères, et plus que les quelques références de Nightwish que j'ai souligné à son sujet. L'impossibilité, à certain moment, de pointer exactement du doigt d'où venait *Beauty*, est l'empreinte même de sa diffusion dans l'imaginaire commun. En l'introduisant dans ses œuvres, le groupe participe à accroître et répandre l'empreinte de *Beauty* dans le monde sensible. Il crée une nouvelle variation du mythe, mais aussi ouvre la porte à bien d'autres. Chaque membre de son public produit la sienne propre, après l'« impulsion Nightwish », l'un des rôles socialement donné à l'œuvre d'art, qui est de déclencher des feux d'artifice de variations.

Depuis la religion chrétienne et les mythes

L'idée de croyance, comme de sacré, habite la religion chrétienne ainsi que les mythes, ce pourquoi je les ai associés ici. A la différence de la *fantasy*, de la science-fiction ou du conte qui sont définis et déclarés comme étant des mondes fictifs, fiction et réalité y cohabitent plus ou moins. Plus ou moins, car la posture de leurs différents publics peuvent varier de l'un à l'autre, un tel acceptant le récit comme retranscription sans faille du passé, un autre comme un conte philosophique mâtiné d'Histoire, voire une totale invention. Qu'on les considère comme réels ou fictifs, mythes et religion font néanmoins chacun le récit des origines du monde, du commencement dans un passé lointain[435].

Chacun d'eux peut aisément servir de matrice à l'imaginaire, dans les événements, les personnages ou les lieux qu'ils décrivent, certains étant disparus depuis longtemps, d'autres n'étant pas accessible à l'expérience immédiate de tout un chacun. D'ailleurs, le

[435] LEVI-STRAUSS (Claude), *op. cit.*, 1996, p.239.

genre *fantasy*, mais la science-fiction aussi, empruntent parfois directement aux mythes, essentiellement germaniques, nordiques et celtiques, plus rarement gréco-romains[436].

Alors que le terme « mythe », qui orne le titre de cette partie, est volontairement dénué d'adjectif, il m'a semblé plus pertinent de préciser quelle religion était saisie par Nightwish. Certains noms, comme ceux d'une fête, lui renvoient clairement, mais pas toujours, et peuvent faire référence aux religions juive et musulmane, qui les partagent. Ce faisant, je rappelle le mortier qui a vu naître le groupe. J'ai aussi volontairement écarté la Bible comme unique lieu de référence au profit du domaine plus large de la religion chrétienne, afin de ne pas limiter cette pratique au seul texte écrit.

Il n'est pas toujours aisé de distinguer le mythe et la religion de l'Histoire, leurs récits la traversant et imprimant leur marque dans les esprits des multiples générations qu'elles ont traversés. Cela est également malaisé, parce que des faits historiques viennent se mêler à eux. Néanmoins, cette transversalité et incertitude mêmes les distingue de l'Histoire.

Cette nouvelle entrée est sans doute l'une des plus exploitées par Nightwish. Une vingtaine de personnages, plus d'une douzaine de lieu ainsi que deux événements et deux objets sont évoqués par le groupe. On verra, dans la partie sur l'inspiration, qu'à ceux-ci se joignent tout un ensemble de termes et concepts propres aux religions, dont la religion chrétienne.

Depuis le *Kalevala*, épopée née de la compilation de chants populaires de l'ancienne Finlande[437], Nightwish reprend deux divinités de la forêt : Tapio et Mielikki, qui ouvrent la voie au héros narrateur dans « Elvenpath ». Ce sont les seules traces que j'ai repéré de mythologie finlandaise. Il est très probable que des références plus diffuses soient présentes dans les œuvres du groupe, toutefois, cette absence est également notable dans les interviews. On peut y voir l'effet de ses modèles et influences. Ce sont essentiellement les mythes nordiques et germaniques qui sont repris dans la *fantasy*, tout comme dans le genre metal – auquels s'ajoute la mythologie égyptienne. Enfin, l'approche romantique de Nightwish – que j'expliquerai plus en détail dans la partie sur l'inspiration – est certainement une autre cause : « le romantique voyage vers le sud[438] ».

---

[436] BESSON (Anne), *op. cit.*, 2007, p.73.
[437] GUIRAND (Félix), 11. Mythologie ourgo-finnoise, *Mythes & MYTHOLOGIE, histoire et dictionnaire*, GUIRAND (Félix) et SCHMIDT (Joël) (éd.). Paris : Larousse-Bordas, 1996, p.380.
[438] ANSEL (Isabelle et Yves), *Le romantisme*. Paris : Ellipses, 2000, p.70.

Les autres mythologies mobilisées sont grecque et égyptienne. De la première, le groupe cite par exemple la divinité « Gaïa[439] » ou la déesse « Aphrodite[440] ». A ceux-ci, on peut ajouter d'autres noms qui sont, mythe oblige, à la fois des personnages et des lieux. Cependant, c'est selon cette dernière entrée qu'ils sont évoqués chez Nightwish, en tant que constellations : « Andromeda[441] » ou « Orion[442] ».

Les références à la mythologie égyptienne apparaissent toutes dans la chanson « The Pharaoh Sails To Orion » qui raconte le cheminement transcendantal du pharaon jusqu'à la constellation d'Orion. Celles-ci y sont mêlées à la mythologie grecque, dont les termes sont parfois plus usités. A titre d'exemple, si la constellation d'Orion était déjà connue des Egyptiens avant l'époque Grecque, c'est cette dernière qui a apposé sa marque sur celle-ci par le terme « Orion ». Ainsi, plus qu'un jeu ou un mélange fortuit entre mythologies, le langage même provoque ces rapprochements.

Si l'entrée de la « religion chrétienne » compte plus d'une dizaine de nom de personnages, 5 noms de lieu, quelques événements et objets, on peut croiser jusqu'à une cinquantaine de fois certains d'entre eux. Choisir lesquels retenir en tant que référence s'avère parfois compliqué, tant certains sont entrés dans le langage courant et ne renvoient pas de façon systématique ou directe à la religion. Enfin, tous n'ont pas immanquablement de majuscule, et d'autres n'en sont frappés que parce qu'ils ouvrent une phrase ou un couplet. Leur sens peut alors différer, en inscrivant par exemple la nuance entre le Diable (*Devil*), et le démon (*devil*) – démon qui, en français, renvoie parfois au premier – mais leur homonymie et homophonie font qu'ils mobilisent un univers relativement proche. Sous le mot de démon, se cache aussi le Diable.

Dieu est le personnage le plus référencé, sous différentes appellations comme « Father[443] », « God[444] » ou « Lord[445] ». On rencontre également le « Christ[446] », ou encore

---

[439] Dans « Planet Hell ».
[440] Dans « Passion And The Opera ».
[441] Dans « Nightwish ».
[442] A la fois cite dans le titre et le texte de « The Pharaoh Sails To Orion ».
[443] « Père », que l'on trouve dans les chansons « Gethsemane » et « The Riddler ».
[444] « Dieu ». Le nom est prononcé dans les morceaux suivants où il prend une majuscule dans le texte : « Passion And The Opera », « She Is My Sin », « The Kinslayer », « Slaying The Dreamer », « Planet Hell », « The Poet and The Pendulum » et « 7 Days To The Wolves ». On le rencontre fréquemment avec une minuscule, qui ne renvoie alors plus précisément au personnage de Dieu.
[445] « Seigneur ». On peut l'entendre dans « Angels Fall First », « Gethsemane », « Romanticide », « The Poet and The Pendulum » et en finnois dans « Kuolema Tekee Taiteilijan ». Il est à noter qu'on le rencontre une fois sans majuscule dans « Devil & The Deep Dark Ocean » pour désigner un individu maléfique : « the red-eyed unborn lord ».
[446] Dans « Angels Fall First », « Higher than Hope » et « The Poet and The Pendulum ».

« Adam » et « Eve[447] ». Enfin, on n'omettra pas de mentionner le « Devil[448] », que l'on croise dans quatre morceaux, ainsi que dans un titre.

L'« Eden[449] » est un des lieux évoqués qui ne soulève guère de questions en étant à chaque fois écrit avec une majuscule. Ce n'est pas vraiment le cas de l'enfer, « hell[450] », prononcé un peu plus d'une douzaine de fois, et du paradis. Ce dernier est présent sous deux formes : « paradise[451] » et « heaven[452] », cette dernière étant chantée à plus de cinquante reprises.

Enfin, on peut noter des références à la relique présentant le visage du Christ « Mandylion[453] » et aux fêtes religieuses chrétiennes comme « Easter[454] » ou « Yuletide[455] ».

Depuis l'Histoire

Cette entrée n'est pas sans être sourde à celle des « faits réels » pour indiquer la provenance des citations. Bien que moins anecdotiques, l'Histoire conserve aux faits décrits la qualité de s'être produits dans le monde sensible, le réel, mais surtout d'être socialement étiquetés comme tels[456].

---

[447] Les deux sont cités dans « Ghost Love Score », et uniquement Adam dans « Stargazers ».

[448] Le « Diable ». On le retrouve dans le titre « Devil & The Deep Dark Ocean ». Il est chanté dans les morceaux « Gethsemane », « Passion And The Opera », « Crownless » et « 10th Man Down ». Il est écrit avec une minuscule dans « Feel For You » et « Romanticide ».

[449] Dans les chansons : « Knwo Why the Nightingale Sings », « Two For Tragedy », « Lagoon ». On le rencontre aussi dans « Eva », sous la forme « edenbeam » : « rayon de lumière de l'Eden ».

[450] Toujours écrit en minuscule dans : « Devil & The Deep Dark Ocean », « Bare Grace Misery », « 10th Man Down », « Slaying The Dreamer » et « Beauty Of The Beast », en majuscule dans le titre et minuscule dans le texte de « Planet Hell », « Romanticide », « The Poet and The Pendulum », « Master Passion Greed ». Seuls ceux de « Slaying The Dreamer », « Planet Hell », « Romanticide » et « The Poet and The Pendulum » semblent évoquer l'enfer comme un lieu, sans vraiment désigner l'enfer chrétien. Les autres appartiennent à des expressions diverses comme « what the hell » ou « hurt like hell » ou il renforce l'intensité.

[451] Le terme n'est écrit avec une majuscule que dans « Higher Than Hope » et « White Night Fantasy ». Néanmoins, on le rencontre dans quatre autres morceaux, dont trois où la forte prégnance du religieux laisse supposer qu'il s'agit du même paradis : « Gethsemane », « She Is My Sin » et « Planet Hell ».

[452] Avec ou sans majuscule « heaven » peut renvoyer au paradis, au ciel, religieux. On le rencontre dans quatorze chansons. Il possède une majuscule dans une citation de Shakespeare dans le morceau « Deep Silent Complete », dans « Dead To The World » où il débute un couplet, tout comme dans « Sahara » et « For The Heart I Once Had ». Ses autres occurrences débutant par une minuscule sont dans un contexte qui permet généralement de les associer au lieu religieux dans : « Know Why The Nightingale Sings », « Swanheart », « Two For Tragedy », « Bare Grace Misery » et « Deep Silent Complete », « End Of All Hope », « Ever Dream », « Forever Yours », en finnois dans « Kuolema Tekee Taiteilijan », « Live To Tell The Tale », « The Poet and The Pendulum », « 7 Days to the World » et « Meadows Of Heaven ». Cette dernière chanson compte à elle seule 27 répétitions du terme.

[453] Dans la chanson « End Of All Hope ».

[454] « Pâques », chanté dans le morceau « Gethsemane ».

[455] « Noël », dans « Meadows Of Heaven ».

[456] Ce qui n'empêche pas la création de mythes historiques.

Seuls quelques noms sont cités, et entretiennent, pour la plupart, des liens plus ou moins étroits avec les mythes. C'est ainsi le cas de « Carter[457] », qui a découvert le tombeau de Toutankhamon, lui-même cité : « Tutankhamen[458] ».

Deux noms de lieux sont à double, voire triple, origine. S'ils ne dénotent pas dans une entrée intitulée « Histoire », « the valley of the kings[459] », située en Egypte pourrait appartenir à « Géographie », ainsi que « the trail of tears[460] ». La première est cependant empreinte d'une intense connotation historique, abritant de nombreuses tombes de pharaons. Elle se voit d'ailleurs associée, chez Nightwish, au pharaon Toutankhamon. Le second lieu est, pour sa part, tiré du roman historique de Brown Dee : *Creek Mary la Magnifique*[461]. C'est le nom donné par les indiens d'Amérique, à leur déportation pendant le XIXe siècle, mais elle représente aussi le chemin parcouru pendant cette période.

b. Titres et nom d'auteur

La plupart des références à des titres ou des noms d'auteur sont, pour reprendre un terme déjà employé au sujet de la citation, des références « remaniées ». Généralement, le geste est infime. C'est souvent un article défini qui disparaît.

Un seul auteur est cité par Nightwish, sous la forme d'un surnom : « Uncle Walt[462] », qui fait référence à Walt Disney. Toutefois, celui-ci est évoqué indirectement par l'ensemble des objets renvoyant aux productions du monde Dinsey : films d'animation, bandes dessinées ou parc d'attraction.

Plus d'une douzaine de titres sont intégrés au monde du groupe. Trois ne sont pas présents au sein d'une œuvre musicale, mais sont repris afin de devenir le titre même d'une chanson. C'est ainsi le cas pour « FantasMic » qui est le titre d'un spectacle des parcs Disneyland. A celui-ci, on peut ajouter « The Poet And The Pendulum », un titre bricolé

---

[457] Cité dans « Tutankhamen ».
[458] Qui donne son titre à « Tutankhamen », mais qui fait aussi parti des paroles du morceaux.
[459] « La vallée des rois » chantée dans le refrain de « Tutankhamen ».
[460] « La piste des larmes », « Creek Mary's Blood ».
[461] BROWN (Dee), *Creek Mary, la magnifique*. Monaco : Editions du Rocher, 1997, 436 p. « C'est une chanson sur l'histoire des Indiens d'Amérique qui m'a toujours fasciné depuis que je suis petit. J'ai lu beaucoup de livres dessus […]. Le titre [Creek Mary's Blood] est en fait celui d'un livre écrit par Alexander Brown Dee, que j'ai lu et qui m'a donc inspiré pour ce morceau » explique Tuomas Holopainen dans : HIETALA (Marco), HOLOPAINEN (Tuomas), Le nouvel album au décryptage…, *op. cit.*, 2004, p.12.
[462] « The Wayfarer ».

depuis la nouvelle d'Edgar Poe : « The Pit and the Pendulum[463] », comme l'explique Tuomas Holopainen :

> « I like the whole concept of "The Poet And The Pendulum". It's related to Edgar Allan Poe's *The Pit And The Pendulum* and I put myself onto the altar with the swaying pendulum on top of me. […] "The Poet And The Pendulum", there's that word play but also it had a lot of symbolism because of what happened a few years ago. I felt like I was beneath this swinging blade and that it was going to come down any minute now and split me in half.[464] »
>
> « [I] also like 19th century American literature, that's my latest discovery, like Edgar Allan Poe, he's awesome[465] ».

Ces divers bricolages, associant le titre d'un livre ou d'un spectacle à une chanson de Nightwish, soulignent un point intéressant. On sait que la référence ne renvoie pas à un endroit précis, mais à un ensemble, une ou plusieurs œuvres, des moments historiques, etc. De la même manière, le titre d'une chanson de Nightwish est une entité paraphonographique – extérieure à la chanson – qui désigne néanmoins son contenu enregistré, son ensemble, son texte comme sa musique. Par cette pratique, on ne met pas un monde à l'intérieur d'un autre, un titre de Poe qui se fait pièce à l'intérieur du bricolage de Nightwish, mais bien deux bricolages (au moins) côte à côte. Par l'intermédiaire du titre qu'ils partagent, ce sont les deux ensembles qui sont mobilisés, plusieurs variations d'une même œuvre mythe qui se font face. D'une certaine façon, Nightwish déclare plus ou moins précisément la/les sources de l'objet qu'il présente, mais, au-delà il, invite implicitement son public à les mettre en regard. Que se passe-t-il dès cet instant ?

Le résultat n'est pas propre qu'à la pratique de reprise d'un titre pour nommer un autre objet. Cependant, il est ici souligné de manière particulièrement pertinente, grâce à la particularité de la référence, par le titre, qui renvoie à un nombre limité d'objets, cadrés par ce même titre.

Ainsi, la teneur du travail appropriatif de Nightwish se révèle au travers des nouvelles variations que le groupe introduit, mais aussi des croisements qu'il opère avec d'autres univers. Citée quelques lignes plus haut, la description que Tuomas Holopainen

---

[463] En français « Le puit et le pendule », traduction de Charles baudelaire : POE (Edgar Allan), Le puits et le pendule, *Nouvelles histoires extraordinaires.* Paris : Le livre de Poche, 1972, p.99-117.

[464] « J'aime le concept entier de "The Poet And The Pendulum". C'est inspiré de *The Pit And The Pendulum* d'Edgar Allan Poe, et je me suis mis moi-même sur l'autel avec le pendule qui se balance au-dessus de moi. "The Poet And The Pendulum" est un jeu de mot, mais c'est aussi une figure de ce qui s'est passé il y a quelques années. J'avais vraiment l'impression d'être sous la lame oscillante qui, d'une minute à l'autre, allait s'abattre sur moi pour me couper en deux. ». BEN, Nightwish, *op. cit.*, [en ligne]. 12 mai 2009.

[465] « [J'] aime également la littérature américaine du 19e, c'est ma dernière découverte, comme Edgar Alan Poe, il est formidable ». Interview de Tuomas Holopainen réalisée par mes soins le 21/07/07 à Helsinki.

fait de son appropriation de *The Pit and the Pendulum* est éminemment explicite. Au canevas de ce dernier vient se greffer un récit fictif de la vie de l'auteur compositeur.

A la suite de ces titres exogènes, opérant uniquement en tant que titre chez Nightwish, certains sont à la fois dans l'œuvre et à l'extérieur de celle-ci. Le plus caractéristique est sans doute « Dark Passion Play », qui résonne sur trois niveaux de l'œuvre de Nightwish. « Passion Play » est le nom anglais de la *Passion*, une représentation des derniers jours de la vie du Christ, de son procès jusqu'à sa mort. Associée à chaque fois à « Dark[466] », la référence donne son titre à l'album de 2007, mais aussi à la quatrième partie de la chanson « The Poet And The Pendulum » du même album, et est citée au cœur de cette même partie. On peut d'ailleurs souligner l'imbrication que le groupe opère entre la Passion du Christ, le calvaire que subit le personnage de Poe, attaché à l'autel alors que la mort se rapproche en oscillant, et le ressentit de Tuomas Holopainen sur des événements de sa vie. Plus qu'une imbrication, nous voici avec un nouvel indice sur le bricolage et sur le mystère qui permet à ses pièces de tenir ensemble. Il apparaît qu'au sein des pièces sont présents d'autres éléments qui, comme des crochets ou des axes, permettent de les lier entre elles, de leur donner, par un point commun, un point d'articulation.

Enfin, on trouve des titres qui sont uniquement présents dans les chansons, et qui font référence à des objets divers comme des films ou d'autres chansons. « FantasMic », qui rend hommage à l'univers de Disney, en est un exemple type. Dans son refrain, « Wish Upon a Star », est scandé à maintes reprises. Il s'agit d'un bref raccourci de la chanson titre du film *Pinocchio*[467], « When you Wish Upon a Star[468] ». « The Phœnix of White Agony Creek » est une référence un peu particulière car elle évoque le titre abandonné d'une œuvre de bande dessinée sur l'histoire de l'Oncle Picsou[469]. Elle montre néanmoins l'érudition de Tuomas Holopainen quant à l'univers de Disney.

Pour finir, le « Black Cauldron », amputé de son « the », est le titre anglais du dessin animé « Taram et le chaudron magique[470] ». Supprimer un article défini est rarement perçu, en français du moins, comme une référence à un autre titre. Il arrive que

---

[466] « Noir », « obscur », « sombre » ou encore « maléfique ».
[467] LUSK (Hamilton) & SHARPSTEEN (Ben), *Pinocchio*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1940.
[468] « Quand on prie la bonne étoile » en version française.
[469] Je n'ai pas eu moi-même accès à la référence, mais il semble que l'auteur de la BD confirme le changement de titre dans : ROSA (Don), *The Life And Times Of Scrooge McDuck*. Overstreet Publications, 2005. p.169-170.
[470] BERMAN (Ted) & RICHARD (Rich), *Taram et le Chaudron magique*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1985.

l'on parle « du » *Seigneur des Anneaux*, tout en voulant signifier le titre *Le Seigneur des Anneaux*.

c. Des noms et titres sous forme musicale ?

La question n'aura sans doute pas le même degré de pertinence pour tout un chacun, néanmoins elle souligne bien l'idée que nommer ou intituler, dans le sens commun, se fait généralement avec des « mots », écrits ou prononcés. En musique même, si l'on peut parler de phrase, de phrasé, d'incise ou de ponctuation[471], les termes « mots », « noms » ou « titres » ne sont guère utilisés pour définir un ensemble de notes, une idée mélodique ou une suite d'idées mélodiques.

Les noms et titres « musicaux » que je vais détailler ici ont déjà été évoqués, notamment dans la partie sur les citations musicales jouées en concert, comme un riff de Metallica ou un extrait de *La Leçon de Piano*. Pourquoi les retrouver ici, alors qu'ils semblaient être clairement identifiés comme des citations ?

Les causes sont multiples et l'une d'entre elles a été donnée dès l'ouverture de cette sous-partie : la plupart du temps, on considère qu'un nom est un ensemble de lettres, prononcées ou écrites, qui, mises ensemble, permettent de désigner quelque chose, ou quelqu'un, et pourquoi pas, le différencier d'un autre. En outre, l'imbrication du concept de citation dans celui de référence – toute citation est une référence, mais toute référence n'est pas nécessairement une citation – amène elle aussi un trouble à ce sujet.

Mais la raison essentielle d'un retour sur les objets que j'ai alors appelés des « citations », est qu'ils offrent la possibilité de parler de nom et de titre en musique tout en permettant de sortir, à nouveau, de la seule littérature.

Dans son article « Leitmotifs and musical reference in the classical film score[472] », Justin London fait le constat que le leitmotiv (ou thème) renvoie à un personnage ou une action au sein du film. Il se demande alors comment celui-ci peut établir ce type de lien. Il établit ainsi un parallèle entre leitmotiv et nom propre, en expliquant que l'un et l'autre n'ont pas de liens avec ce qu'ils désignent :

---

[471] DANHAUSER (Adolphe), *Théorie de la musique*. Paris : Editions Henry Lemoine, 1996, p.138.
[472] LONDON (Justin), Leitmotifs and musical reference in the classical film score, *op. cit.*, 2000, p.85.96.

> « The fact that proper names are semantically empty has important implications for reference in musical contexts.[…] its referent is not obvious; rather, one has to be told the proper name of a person, place or thing (by way of introductions, for example)[473] ».

La présentation permet d'établir le lien entre la personne et son nom, son thème, que j'appelle ici son « nom musical ». Dans un film, cette présentation se fait par l'entremise de l'apparition simultanée du personnage à l'écran et de son thème, bien qu'il arrive que le public ait d'abord eu connaissance de l'un sans l'autre : le personnage sans son thème, le thème sans son personnage à l'écran. Une fois le lien constitué entre le nom et celui que l'on nomme :

> « a number of functional constraints apply to both sides of the semiotic equation. First, a name/leitmotif must be distinctive in its soundshape, but no more than is necessary: over long and/or complex names and leitmotifs present a number of problems in both linguistic and cinematic contexts .[474] »

Comme pour les autres pratiques intertextuelles ou transphonographiques, il est important de resituer le contexte d'où provient l'objet saisi. Sans celui-ci, le thème cité, qui est associé à un personnage, un lieu ou une chose, ne peut lui renvoyer.

La question du nom musical semble ainsi moins obscure en ce qui concerne la musique orchestrale tirée d'un film. Nightwish ne cite pas de nom de personnages musicaux, bien qu'Ada, l'héroïne de *La leçon de Piano*, soit présente dans le thème « The Heart Asks Pleasure First », que Tuomas Holopainen cite en concert durant « The Islander ». La musique du film parlant et s'exprimant à la place d'Ada, qui est muette[475], c'est avant tout ses sentiments pour son piano qui sont exprimés. On parlera plutôt de référence à une situation musicale, et, dans ce cas, particulièrement précise.

Mais pourquoi cette démonstration pour conclure que Nightwish fait référence, au mieux, à une situation ? Justin London explique clairement qu'un thème musical peut faire

---

[473] « Le fait que les noms propres soient vides au niveau sémantique a des conséquences importantes sur la référence dans le contexte musical.[…] son référent n'est pas évident ; on doit plutôt nous donner le nom propre d'une personne, d'un lieu ou d'une chose (pour faire les présentations, par exemple) ». *Ibid.*, p.87.

[474] « un nombre de contraintes fonctionnelles s'appliquent aux deux côtés de l'équation sémiotique. Tout d'abord, un nom/leitmotiv doit être distinctif dans sa structure sonore, mais pas plus que nécessaire : des noms et leitmotivs trop longs et/ou complexes, présentent des problèmes tant dans le contexte cinématographique que linguistique ». LONDON (Justin), Leitmotifs and musical reference in the classical film score, *op. cit.*, 2000, p.88.

[475] « Puisque l'héroïne ne parle pas, la bande originale tient une place qui dépasse ses fonctions habituelles. Elle remplace la voix d'Ada. Les notes résument sa volonté, ses états d'âme, ses expressions, les mots qu'elle ne prononce pas. Elles deviennent le langage de son corps. » Traduit de l'anglais par Dominique Taffin-Jouhaud : NYMAN (Michael), Bien sûr, ma tâche…, *La Leçon de Piano, Bande originale du film de Jane Campion, composée par Michael Nyman* [livret], Virgin Records Ltd, 1993.

office de nom, à partir du moment où il est renvoyé à un référent. Il me semble que dans la chanson, certains objets remplissent ce rôle de thème, par exemple le refrain, ou un riff caractéristique pour retourner vers le monde du metal. De la même manière qu'un thème désigne un personnage, un refrain ou un riff désignent une chanson. Au sein d'un album, chaque chanson a son refrain et/ou son riff propre. Nul besoin de paroles, un extrait musical caractéristique permet de nommer le morceau de musique dont il est issu, à partir du moment où les présentations ont été faites, c'est-à-dire que l'on a associé le titre du morceau à un ou plusieurs passages caractéristiques. Ainsi, le refrain, le riff, sont, sous forme musicale, le nom du personnage « chanson », voire le titre de la chanson. Il est difficile de trancher clairement en faveur du nom ou du titre. En effet, alors qu'en littérature le titre est généralement en dehors de l'œuvre, et le nom du personnage dedans, le titre de la chanson est un objet qui est souvent – mais pas systématiquement, comme pour « Sleeping Sun » – en elle. Il y est répété à plusieurs reprises, tel le nom d'un personnage. Le niveau de narrativité moindre de la musique est sans doute responsable de cette imprécision dont l'importance paraît néanmoins mineure. A défaut de choisir, on peut sans doute utiliser le terme bricolé de titre/personnage, qui a l'avantage d'autoriser plusieurs noms musicaux pour désigner une même œuvre. Cela permet, par exemple, qu'un refrain et un riff caractéristique, qui diffèrent musicalement, renvoient pourtant tous deux à la même œuvre. Chacun peut être son titre, s'adaptant avec souplesse aux pratiques des auditeurs.

Ainsi, lorsqu'en concert Nightwish achève sa chanson « Wishmaster » en jouant le riff d'« Enter Sandman » de Metallica, « Black Night » de Deep Purple ou le thème de « La Panthère Rose », le groupe ne cite pas un passage précis, mais fait référence par un titre/personnage musical.

2.6.2. L'exposé d'une situation spécifique

L'exposé de situation spécifique est un objet plus vague que la référence par un nom ou un titre. En effet, il ne s'agit plus de renvoyer à quelque chose de l'ordre de l'empreinte, qui conduit à un objet relativement précis : patte, pied, ou chaussure, mais plutôt de renvoyer à un type de pas, une façon de se déplacer, de cheminer. La situation n'est pas la reprise littérale d'un mot, ou d'une succession de mots, mais la reprise d'une ambiance, d'une succession d'actions, d'un fond, qu'une multitude de combinaisons de

mots peuvent créer. Ce sont des relations abstraites, de type archiphonographique[476] ou architextuel.

La situation est à la surface du texte, et à ce titre, elle ne le désigne pas clairement. Plus encore que le nom d'un personnage, une situation peut renvoyer à une foule d'œuvres, selon le degré d'exactitude avec lequel on la décrira, ce qui peut introduire une lourde dose de subjectivité. Si j'évoque deux personnages qui sont amoureux l'un de l'autre, la liste des références pourrait être sans fin. Si je parle de deux personnages amoureux, appartenant chacun à des familles rivales, qui vivent à Vérone, etc. le titre *Roméo et Juliette* devrait parvenir à s'imposer.

L'exposé de situation est tout proche de l'inspiration. Il est à présent difficile de dire quelle pièce précisément Nightwish a pris. L'objet est plutôt voisin de l'idée de système, que résume parfaitement par la notion de convention[477]. Il s'agit d'un ensemble d'indications, de règles, de normes, qui, sans jamais être entièrement contraignantes ou figées, donnent une direction, un endroit où aller. Chaque monde a ses conventions, une combinaison d'éléments qui le distingue des autres, sans jamais l'en isoler complètement, mais que l'on retrouve, néanmoins, de manière fréquente. Ainsi, en repérant un ensemble de conventions, il est possible de remonter vers un monde – qui peut être de l'art, mais aussi un genre musical, un univers de sens. La situation est un composé de conventions qui donnent un climat plus ou moins propre à un ou plusieurs mondes.

A présent, qu'entendre par « situation spécifique » ? On peut supposer que c'est un mode de référence qui, tout en étant particulièrement flou, est suffisamment précis pour limiter encore le nombre d'entrée à développer. Le malaise est patent : en évoquant une scène de balcon romantique, *Roméo et Juliette* peut s'inviter à nouveau, mais l'œuvre de Shakespeare sera loin d'être l'unique source possible. A ce niveau, il peut sembler plus pertinent de se tourner vers l'inspiration, qui regroupe les références par univers de sens, mondes, et non plus par l'entrée d'un seul ou quelques rares objets.

Les seules situations typiques qui parviennent à s'extraire de l'embarras sont celles pour lesquelles existent, par ailleurs, d'autres références, telle une citation ou un nom de personnage. Comme ce sont des objets que j'ai déjà évoqués, je ne m'arrêterai que sur quelques cas. Les situations spécifiques d'une part dans le texte, et de l'autre dans la musique seront tour à tour abordées.

---

[476] LACASSE (Serge), La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie, *op. cit.*, vol.18, n°2, 2008, p.12-13.
[477] BECKER (Howard S.), *op. cit.*, 2006, p.53-58.

a. Situations spécifiques textuelles

La plupart du temps, chez Nightwish, une chanson est liée à une seule situation spécifique qui imprègne le morceau. Celle-ci est une sorte de cadre, particulièrement précis, autour duquel le groupe va créer sa variation.

« The Siren » présente trois situations spécifiques imbriquées, bricolées depuis trois territoires différents, voire quatre : un reportage, un mythe (et sa version littéraire), ainsi qu'un film d'animation. La brève description qui ouvre la chanson, « a lady with a violin playing to the seals[478] », est tirée d'un reportage que Tuomas Holopainen a suivi à la télévision :

> « I was watching a documentary on TV one night, where this old lady lived alone on an island nearby Scotland, and every night she would go out on the shore and play her violin to the seals. I was thinking that this is as beautiful as it gets. So was the idea for "The Siren" born.479 »

A la manière d'Ulysse, le personnage de « The Siren » est soumis à l'appel de ces dernières, tout en étant dans l'incapacité de bouger. Chez Nightwish cependant, il a les mains attachées à sa barre et non au mât[480]. Une situation qui n'est pas sans rappeler la brève scène décrite par Homère[481], elle-même tirée de la mythologie grecque, d'où la double entrée possible. Tuomas Holopainen évoque brièvement les origines mythiques qui baignent le morceau en parlant de « mediterranean mytholocal creature[482] » à propos de la sirène. A celle-ci, se greffe une situation similaire, qui renvoie elle aussi au mythe de la sirène, mais dont l'origine diffère. Celle-ci est nettement indiquée par Tuomas Holopainen :

> « [in Sinbad movie] there's this scene of about five minutes where the sirens come and tempt Sinbad and it has awesome music behind it and I said "I wanna make a song about this"… about Sirens tempting the listener – that's the whole idea of the song.[483] »

---

[478] « Une dame joue du violon pour les phoques ».

[479] « J'étais en train de regarder une émission télé un soir, où cette veille dame qui vivait seule sur une île au large de l'Ecosse, se serait rendue chaque nuit sur la plage pour jouer du violon aux phoques. J'ai pensé que c'était magnifique au possible. C'est donc de là qu'est née l'idée de "The Siren" » écrit Tuomas Holopainen en introduction de « The Siren » dans : KANGAS (Petri), *op. cit.*, 2005, p.65.

[480] « Who tied my hands to the wheel ? » – « Qui m'a ligoté les mains à la roue ? » demande le personnage de la chanson.

[481] HOMERE, *L'Odyssée*. Paris : Le Livre de Poche, 1996, p.301-302.

[482] « créature mythologique méditerranéenne », KANGAS (Petri), *op. cit.*, 2005, p.65.

[483] « [dans le dessin animé Sinbad] il y a cette scène qui cinq minutes où les sirènes viennent tenter Sinbad, et une musique formidable accompagne ce passage, et je me suis dit "je vais faire une chanson à propos de

Tout en n'ayant que peu de texte – la chanson n'est composée que d'une douzaine de vers dont plusieurs se répètent – « The Siren » donne des indications supplémentaires sur le bricolage. Un fil conducteur faire tenir ensemble les situations évoquées par Nightwish, avec celles qui lui sont extérieures, à la manière d'un bracelet ou d'un collier de coquillages, et leur permet de faire corps. Plus précisément, il y a plusieurs fils conducteurs, qui sont passés dans des trous différents.

Dans la chanson de Nightwish, les situations spécifiques sont réunies par l'idée de la mer : au bord de laquelle la vieille dame du reportage joue du violon, où les sirènes du mythe et celles de *Sinbad* évoluent. L'appel des sirènes de Nightwish, l'idée d'une musique agréable, qui séduit, renvoie à la musique de la vieille dame, à l'appel des sirènes du mythe et de *Sinbad*. Pour leur part, les sirènes en tant que personnage, font tenir ensemble la situation issue de la mythologie et celle du film animé.

Bien que détachées, voire éclatées, les unes des autres avant leur bricolage, dans des temps, lieux et contextes différents, le bricoleur, par des points d'accroche et de passage du « fil », socialement placés dans les pièces, ou qu'il créé lui-même, parvient à unir, réunir ces situtations.

« FantasMic » est l'un des morceaux de Nightwish qui parvient à évoquer plusieurs situations spécifiques, tout en les mêlant d'autres modalités de référence. Si on peut déceler plus d'une demi-douzaine de références à des situations spécifiques au monde Disney, j'en conserverai plus particulièrement trois, qui s'associent parfois à la référence par un nom de personnage et par un titre de chanson.

Chacune d'entre elles permet de remonter à une source relativement sûre, guidée par Tuomas Holopainen qui mentionne explicitement qu'il s'agit d'un hommage à l'univers Disney. La description de ces situations fait, en ce qu'elle est succincte, que l'on est très proche de l'allusion, cette entrée de l'intertextualité qui peut « être là où elle n'est pas[484] ».

« Belle the last sight for the dying gruesome[485] » décrit la situation des personnages dans : *La Belle et la Bête*[486], où la Bête, mourante, repose dans les bras de Belle. « The

---

ça"… à propos de sirènes tentant l'auditeur – c'est l'idée générale de la chanson » explique Tuomas Holopainen à Charlie Farrell dans : FARRELL (Charlie), Interview : Nightwish (Tuomas Holopainen), *op. cit.* [en ligne]. 2004. Il est à noter que dans cette interview Tuomas Holopainen attribue le dessin animé Sinbad aux studios Disney, alors qu'il a été produit par la société concurrente DreamWorks : GILMORE (Patrick) & JOHNSON (Tim), *Sinbad : Legend of the Seven Seas*. Etats-Unis : DreamWorks, 2003.

[484] SAMOYAULT (Tiphaine), *op. cit.*, 2008, p.36.

[485] « Belle, la dernière vision de l'horrible qui se meurt. »

beauties sleeping awaiting Deep in a dream For true love's first kiss[487] » dont le pluriel est une indication de la multiplication des sources, fait tout autant référence à *Blanche Neige et les Sept Nains*[488] qu'à *La Belle au Bois Dormant*[489], qui, toutes deux, attendent, endormies par un sort, que le prince charmant vienne les réveiller. Enfin, « Black Cauldron born Gurgi's heart forlorn Pig-keeper or hero On a quest of augury[490] » évoque l'histoire de *Taram et le Chaudron Magique*[491], lequel, gardien de cochon, part en quête du Chaudron Magique, accompagné de Gurgi.

---

[486] TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *op. cit.*, 1991.
[487] « Les belles, profondément endormies, attendent en rêvant au premier baiser d'amour véritable. »
[488] HAND (David) & al., *Blanche Neige et les Sept Nains*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1937.
[489] GERONIMI (Clyde), *La Belle au bois dormant*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1959.
[490] « Les légions du Chaudron Magique, le cœur malheureux de Gurgi, Gardien de cochon ou héros, partent en quête d'un présage ».
[491] BERMAN (Ted) & RICHARD (Rich), *op. cit.*, 1985.

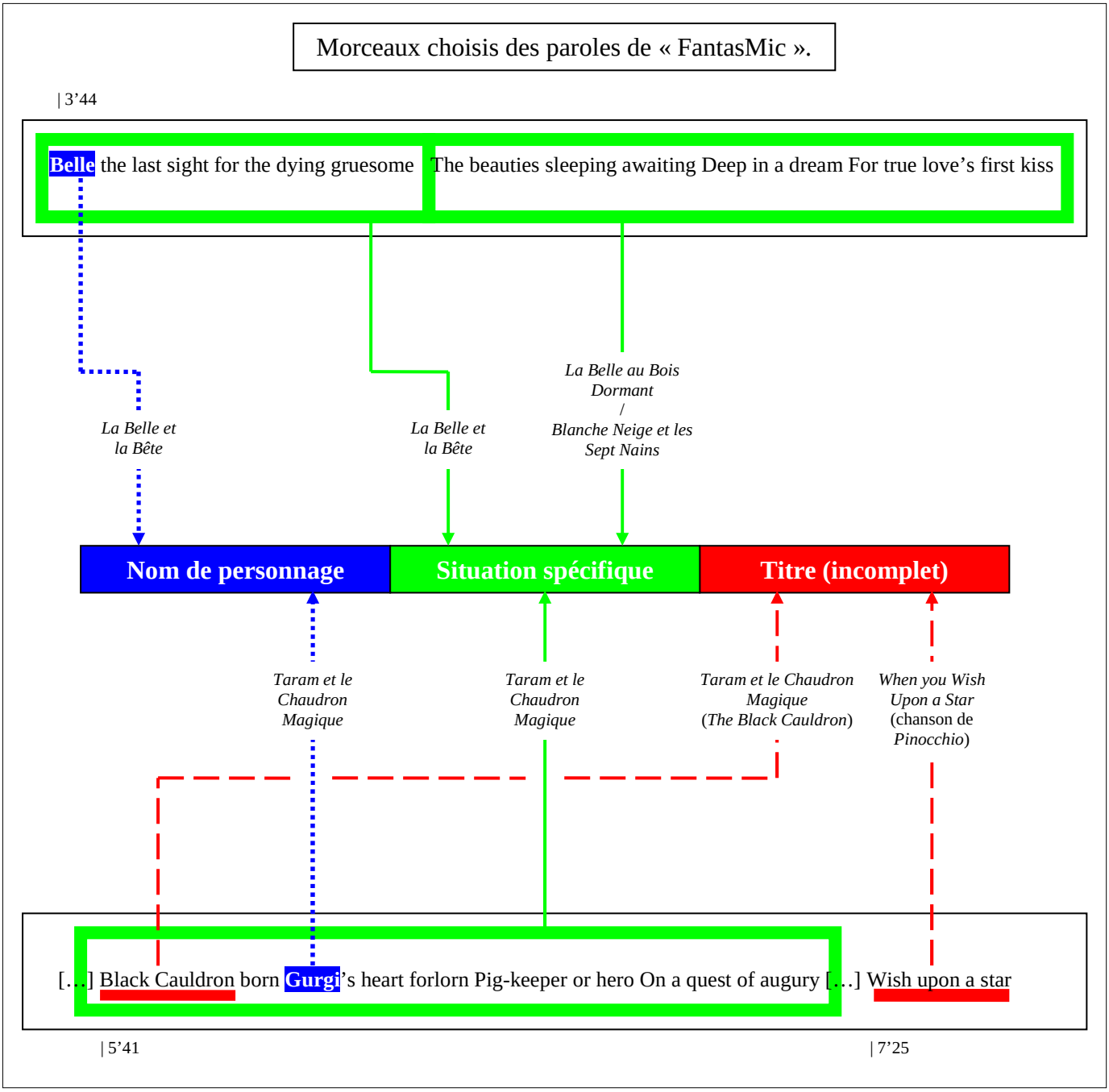


Figure 4 : Le bricolage de la référence : l'appropriation de noms de personnages, de titres et de situations spécifiques des œuvres de Disney par Nightwish, un nouvel exemple de « FantasMic ».

La figure ci-dessus présente les différentes modalités de référence introduites dans les situations spécifiques qu'elles décrivent. Le schéma se lit de gauche à droite, en commençant par la zone de texte cadrée et minutée du haut, puis en continuant par celle du bas. Ces deux zones présentent les trois extraits des paroles de « FantasMic ». Les cadres, traits et surlignages de couleur renvoient à la zone centrale, qui indique le type de référence dont il s'agit.

A la lecture de ce schéma, on peut établir plusieurs constats, le plus évident semblant être l'imbrication de divers modes de référence au sein d'une même zone de texte, telle celle de « Black Cauldron […] augury ». On remarque aussi que ces divers modes peuvent se présenter de façon autonome, comme « Wish upon a star » ou la situation spécifiques renvoyant à *La Belle au Bois Dormant* et *Blanche Neige et les Sept Nains*. On peut cependant faire remarquer que les termes « The beauties sleeping » qui l'ouvrent, peuvent être analysés comme un titre sensiblement modifié. Néanmoins, d'autres textes présentent des situations spécifiques « autonomes »[492], tout comme des noms de personnages[493]. Cette autonomie disparaît considérablement dès que l'on passe à un niveau de référence plus large, comme le contexte par exemple. Même si, en étant repris par Nightwish, un nom de personnage n'est pas accompagné de la situation spécifique qui est la sienne dans son lieu d'origine, il est rare de le voir introduit dans une chanson qui soit complètement insensible à son univers. Personnage de *fantasy*, il sera évoqué dans un morceau reprenant quelques conventions de la *fantasy*. Nom d'un lieu religieux, ou d'un ouvrage d'astronomie, d'autres références religieuses, ou aux astres, l'accompagneront.

En assemblant ses pièces les unes avec les autres, le bricoleur ne fait pas que mettre ensemble. Il met ensemble non pas selon la possibilité de le faire – avec un peu d'huile de coude et une bonne colle on doit pouvoir tout combiner – mais selon ce qu'il envisage pouvoir faire, selon un « plan ». Autrement dit, il regarde ses pièces avec une idée préconçue sur celles qui pourront idéalement s'associer aux autres, quand bien même il pense se laisser guider par l'inspiration, par une déprise de soi. Ses pièces sont accompagnées de normes, elles « luisent » encore du lieu d'où elles proviennent. Cependant, cela ne signifie absolument pas qu'il ne va réunir que ce qui, socialement, est déjà accepté et marqué du sceau de son assentiment. Son rôle social le conduit aussi à faire des assemblages inédits, peu répandus, encore inexploités, ou à transgresser. On attend de lui qu'il soit original. Enfin, il ne faut pas non plus sous-estimer une mise en condition pour favoriser le hasard. On peut, par exemple, décider de prendre une pièce par-ci et une autre par-là, et voir ce que cela donne.

Un dernier point reste encore à souligner, un ultime constat à faire, qui, tout en nous faisant sortir du cadre du schéma précédent, ne lui est pas entièrement étranger. Dans cette sous-partie sur les situations spécifiques textuelles, il est fait référence à quelque chose par l'intermédiaire des paroles des chansons, écrites et/ou chantées. Celles-ci

[492] « The Poet And The Pendulum ».
[493] Tel le nom « Elbereth » dans la chanson « Wishmaster ».

renvoient parfois à un récit littéraire, un texte effectivement écrit, tel *The Pit and the Pendulum* de Poe. Mais – et c'est une qualité qui résulte de l'imprécision patente de la situation, qui n'est pas littéralement dans le texte – ces paroles sont aussi capables de renvoyer à des images. Par celles de ses chansons, Tuomas Holopainen fait référence à des images, qui sont très souvent en mouvement. Depuis quelques pages déjà, les situations décrites sont celles de dessins animés. Et celles qui viennent nous sensibiliseront à des situations de films.

« Apprentice of Yen Sid Conducting the galaxy Dreamer on mountaintop Spellbound masquerade[494] » du morceau « FantasMic » fait non seulement référence à un objet œuvre : « The sorcerer Apprentice » de *Fantasia* (1940), ainsi qu'à Mickey et Yen Sid, deux des personnages du film, mais également au pic rocheux où l'esprit du premier, endormi en contrebas, se pose. Il y fait scintiller les étoiles, les dompte en chef d'orchestre, pour les éclater en feu d'artifice, et déchaîne ensuite les vagues et la foudre.

Evoquées par quelques mots seulement, « dreamer on mountaintop », ces images sont parties intégrantes de la référence exposée par Nightwish. En effet, aucun verbe, aucune phrase n'est prononcée dans le dessin animé de Disney. Le pic rocheux, Mickey, l'apprenti de Yen Sid, qui conduit la galaxie, n'existent que dans et par l'image, que l'on a ensuite verbalisée.

b. Situations spécifiques musicales ?

Tout comme elle l'a fait pour les noms et titres, l'exposé d'une situation spécifique en musique malmène les catégorisations développées. Contrairement à la situation spécifique dans le texte, où elle plane en dehors et peut être reproduite sans reprendre littéralement les termes écrits ou leur succession, les situations musicales telles qu'utilisées par Nightwish demeurent beaucoup plus proches de leur source.

En revanche, la situation spécifique musicale pose des problèmes qui sont identiques à la situation reprise depuis le texte : avec la redéfinition de la situation comme l'usage de conventions permettant d'identifier un monde, on est en droit de parler de situation metal, folk, arabisante, et de bien d'autres formes ou genres musicaux. Jusqu'où aller ? Comme précédemment, je n'aborderai que des situations clairement identifiées par

[494] « L'apprenti de Yen Sid conduit la galaxie, simple rêveur au sommet de la montagne, une mascarade envoûtée ».

une autre référence, voire un discours du groupe. Je reparlerai des musiques folk ou arabisante dans l'inspiration.

J'ai déjà évoqué la citation de « The Heart Asks Pleasure First » de *La Leçon de Piano* audible lors des concerts de la tournée de l'album *Dark Passion Play* (2007) comme étant une référence à une situation musicale. Dans le film, l'extrait cité par Nightwish, s'attache à transmettre les sentiments du personnage d'Ada pour son piano, son envie de jouer. Elle l'ébauche une première fois à l'écran, en passant ses mains au travers des planches qui composent la boîte où il est enfermé, suite à son voyage pour la Nouvelle-Zélande. Ensuite, le thème est joué plus longuement, en dehors de l'espace diégétique[495], alors qu'elle a été contrainte de l'abandonner sur la plage pour suivre son nouveau mari. Le montage cinématographique la montre de dos, sur les hauteurs, tournée vers le piano qui repose sur la plage en contrebas, puis s'attarde sur son visage, son expression atteinte, avant de montrer un plan large où, elle et sa fille, sont seules, laissées par ceux qui portent leurs effets personnels.

On peut se sentir interloqué en parlant de références à des images par un objet sonore, sans même que celui-ci ne soit la citation du son de quelque chose, comme le flux et reflux des vagues ou le tonnerre. Alors que l'on comprend plus aisément qu'un texte puisse faire référence aux images qu'il décrit, la musique ne semble rien dire, ou si peu. Que voir avec quelques accords de mi martelés aux claviers ? Le fait est que, les images, la musique, et le texte sont des objets dont la narrativité ne s'exprime pas de la même manière. En eux, il existe également des variations dans les degrés de narrativité. Enfin, ils ne sont pas socialement définis ni pratiqués de la même manière.

Il ne faut pas oublier que si le « rêveur au sommet de la montagne » permet de nous figurer mentalement un personnage perché sur les cimes, c'est parce que nous avons appris à unir un énoncé à son référent, un nom à ce qu'il nomme. Il n'est pas rare que celui-ci s'exprime par son image, le sens de la vue étant particulièrement utilisé par l'Homme pour explorer son monde. Les termes musicaux ne sont pas autant formalisés, ni le fruit d'un apprentissage systématique prodigué par l'ensemble social. On peut donc supposer que le référent de l'objet sonore utilisé par Nightwish est celui qui est présenté dans le contexte de sa déclaration : soit les images du film qui sont associées à la musique. Avec un peu de malice, et en l'absence de déclaration claire à ce sujet, on peut supposer, néanmoins

[495] C'est-à-dire en dehors du monde de l'histoire, les personnages ne l'entendent pas.

présumer, que le groupe ne fait référence qu'à la musique, sans son film. Dans ce cas, on opérera un simple glissement pour parler de titre/personnage musical.

Si mon étude de la référence paraît délaisser la musique, il ne faut pas omettre que l'une des composantes essentielles de ce qui donne de la légitimité à un artiste et à son œuvre, c'est son originalité. Bien que composant des chansons, des objets mêlant musique et texte, Nightwish intègre le monde de la musique, où cette dernière est essentielle, et s'impose souvent sur les paroles. Dans ce contexte, afficher les références des textes est une pratique qui dévalorise moins l'originalité de l'œuvre, que détailler les références musicales. Parfois c'est même l'inverse, citer William Shakespeare ou Walt Whitman peut être vu, si ce n'est original – cela dépend du genre musical concerné et des représentations qui courent à son sujet – comme une pratique particulièrement valorisante.

Mais c'est là, cependant, une vision incomplète. Le composé spécifique de précision et d'imprécision de la référence, rend plus difficile à repérer la référence musicale. En effet, cette dernière est trop imprécise, car insuffisamment narrative, pour être correctement identifiée. Néanmoins, la musique retrouvera sa place dans l'inspiration.

2.6.3. Les territoires, suite et fin : vers l'inspiration

L'arrêt dans les territoires sera bref, car, à leur suite, s'ouvre l'inspiration, qui, tout en les abordant selon un angle d'attaque différent de la reprise, la citation ou la référence, va les rappeler, les détailler, tout comme en dessiner de nouveaux.

Les domaines soulignés par la citation s'affichent une fois de plus, mais sous des entrées variées. Si l'on retrouve bien la littérature, le cinéma, le cinéma d'animation, et certains « faits réels », c'est cependant au travers de thématiques plus larges, et qui leur sont transversales : les contes, la *fantasy*, la religion chrétienne, les mythes, ainsi que l'Histoire.

Les territoires se diversifient alors que l'on porte le regard sur des objets qui n'ont plus l'exactitude d'une citation. Des multiples mondes, appropriés et restitués par Nightwish, nous allons passer « au » monde, celui de l'expérience sensible.

2.7. Les inspirations

Le chemin parmi les influences de Nightwish touche bientôt à sa fin. Avec l'inspiration, on se trouve de nouveau face au problème de la profusion, de ce feu d'artifice qui explose en tous sens. Arrivé ici, on sait que la création ne sort pas du néant, on a vu diverses pratiques d'appropriation qui vont nettement en ce sens. Parler d'inspiration, c'est renforcer l'idée que l'œuvre est un composé d'objets bricolés qui lui sont extérieurs, et que tout, en elle, est le résultat d'une inspiration. Même si elle est immobilisée, elle n'est définitivement pas close.

Un esprit sarcastique pourra se dire, un peu dépité, qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Pourtant, il est plus intéressant de se demander, en regard de ce constat, ce qui fait l'originalité d'un bricoleur, puisque cette originalité même semble présider à son élection en tant qu'artiste[496]. Le sarcastique regarde au mauvais endroit. Ce n'est pas l'inédit des pièces qui est pertinent, mais celui de leur sélection, parmi les autres, et leur assemblage. Des bricolages qui, eux-mêmes, pourront parfois donner corps à de nouvelles pièces, qui intégreront à leur tour le processus.

L'inspiration nous conduit aux éléments parmi les plus fins, les plus réduits. Il est encore possible de les décomposer, mais ils risquent de perdre leur sens en regard de l'œuvre et des objets qu'elle s'approprie. En effet, dans l'idée d'appropriation, la notion de « sens » joue un rôle prépondérant. Faire le décompte de chaque lettre de l'alphabet ou de chaque note utilisée par Nightwish ne fait plus assez sens dans le domaine de l'œuvre. L'opération pourra être utile ailleurs, mais relativement peu ici.

Car si en définitive, s'inspirer c'est bien prendre et rendre, que peut-on observer de cette pratique, et surtout comment faire parler les multiples objets qu'elle s'approprie ?

Comme l'inspiration se retrouve dans chaque pièce de l'œuvre, il faut parvenir à mettre en place une méthode pour les rassembler en paquets signifiants, afin de réorganiser l'ensemble et ne pas se perdre dans son dédale. Première branche sur laquelle on peut s'appuyer, on peut se tourner de nouveau vers la matérialité des œuvres musicales de Nightwish, et la façon dont celles-ci sont pratiquées. Deux pôles se dégagent alors, deux formes de discours, qui portent l'inspiration : le discours musical et le discours textuel, ou lyrique pour reprendre Jean-Philippe Petesch, c'est-à-dire « les paroles de chansons[497] ».

---

[496] « la place *légitime* que les acteurs accordent à l'œuvre repose sur une argumentation concernant sa *singularité* » ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.43.
[497] PETESCH (Jean-Philippe), *op. cit.*, 2009, p.47.

Rien, cependant, n'interdit de penser que certaines des futures inspirations qui vont être dégagées, soient transversales à ces deux matérialités, ces deux modalités de sensible.

2.7.1. Extraire l'essence de l'inspiration : analyser le discours musical et textuel des chansons de Nightwish

Ces deux lieux distincts où porter le regard ont chacun exigé des méthodes d'approche sensiblement différente, afin d'en dégager des ensembles signifiants. J'ai déjà donné un bref aperçu de la procédure que j'ai suivie, aiguillé par les divers discours des producteurs de l'œuvre. Pour les textes, j'ai résumé chaque chanson en une à trois thématiques clés, fait l'analyse des champs lexicaux, et me suis servi d'un comptage informatique. Au niveau de la musique, j'ai repéré, de manière très large, les différents genres qui peuvent se croiser au sein d'une même chanson en suivant des indicateurs conventionnels comme l'esthétique sonore.

Pour dégager les thématiques, ainsi que les genres, j'ai utilisé comme guide les travaux de Fabien Hein et de Jean-Philippe Petesch, qui ont catégorisé des univers de sens, du monde du metal pour le premier, et du groupe Iron Maiden pour le second. Ces recherches m'ont également orienté dans le regroupement des termes issus du comptage informatique, en des catégories plus larges, signifiantes et pertinentes. A ce titre, il me parait déterminant d'évoquer un bref instant ces deux travaux, afin d'éclairer ce que j'en ai pris et écarté.

Fabien Hein consacre le troisième chapitre de son ouvrage *Hard Rock, Heavy Metal, Metal, histoire, culture et pratiquants* aux « influences artistiques et culturelles » de ces mondes musicaux[498]. Il s'attarde essentiellement sur celles qui se manifestent au sein des paroles, voire dans les discours et les comportements des artistes. Si la musique n'en est pas absente, elle est essentiellement présente dans l'ensemble du chapitre précédent. Celui-ci énumère, de manière quasi exhaustive, les multiples fragments musicaux du genre metal, en replaçant les sous-genres dans leur contexte historique, leur point d'ancrage dans le style, et leur évolution en son sein. Si j'ai effectivement usé des deux chapitres cités, je ne m'arrêterai que sur les catégories du chapitre trois, notamment sa première partie sur les

[498] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.149-170.

« sources d'inspirations et thématiques metal[499] ». Fabien Hein évoque douze grandes thématiques, parfois divisées entre plusieurs éléments :

Science-Fiction ; Anticipation Sociale ; Heroic Fantasy ; Vampire ; Satanisme, forces occultes, surnaturel ; Epouvante ; Gore ; Séries B et Z ; Romantisme ; Violence ; Etrangeté, marginalité, souffrance sociale ; Autres éléments d'influence [Sex, Drugs, Rock'n'roll].

Les thématiques évoquées apparaissent comme perméables. Certaines se font parfois échos, sans jamais être réductibles à l'une ou l'autre, telles la violence et le gore, le romantisme et l'*heroic fantasy*, etc. L'intense diversité des sources de l'inspiration, qui se saisit des savoirs du monde de ses auteurs, semble ne pas pouvoir se condenser dans des catégories opérant sur un plan similaire, un vague schéma en deux dimensions, ce qui peut conduire à un aspect relativement bigarré. Si la démarche de Fabien Hein diffère légèrement de la mienne – au sens où il fait émerger les multiples influences qui baignent le monde du metal, alors que je me focalise plus particulièrement sur l'étude des pratiques d'appropriation et de restitution au sein de l'œuvre de Nightwish – les obstacles sont empreints d'une forte similitude.

Dans son ouvrage sur Iron Maiden, Jean-Philippe Petesch dégage les thèmes et références des morceaux du groupe. Pour chaque album, il retrace ensuite ses origines, ainsi que celles des chansons, leur thématique, et les références qui s'y trouvent.

Le chapitre au titre explicite « thème et référence[500] », est lui-même divisé entre ces deux entités. La dernière détaille les territoires d'origine des références et leur type, comme les références historiques, bibliques ou encore cinématographiques. Pour l'entrée des thèmes, Jean-Philippe Petesch a eu recours à l'outil informatique pour analyser les mots du corpus des chansons d'Iron Maiden. Il a d'abord retenu les 94 items correspondant à une fréquence supérieure à 66 et a ensuite sélectionné 29 d'entre eux, révélateurs du discours du groupe. Après ces étapes, il a résumé le ou les thèmes de chaque chanson en un mot ou en une courte expression. Il a finalement confronté les deux ensembles pour obtenir plus d'une trentaine de thèmes, qu'il explicite par la suite un à un :

Aliénation ; Amour ; Apocalypse ; Attaques ciblées ; Au-delà ; Bravoure, courage et honneur ; *Carpe Diem* ; Colère ; Destin ; Didactisme ; Dieu ; Aspect répétitif des événements ; Folie ; Fuite ; Guerre ; Haine ; Horreur & fantastique ; Intensité ; Introspection ; Liberté ; Mal et créatures maléfiques ; Mélancolie ; Métaphysique ; Mort ;

[499] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.151-164.
[500] PETESCH (Jean-Philippe), *op. cit.*, 2009, p.53-90.

Occultisme ; Paranormal ; Peur ; Protestation ; Rébellion ; Rêves ; Salut ; Sexe ; Solitude, persécution, apitoiement sur soi-même ; Violence.

Des thèmes évoqués par Fabien Hein se retrouvent ici, comme l'horreur ou la violence, alors que d'autres s'insèrent dans certaines catégories plus larges comme l'amour, la colère, le fantastique ou encore les rêves, qui intègrent le romantisme.

Alors que Jean-Philippe Petesch distingue les thèmes et les références – références au sens large – j'ai décidé de considérer ces dernières comme des révélateurs des pratiques d'appropriation et de restitution. Ainsi, les thèmes sont, à mon sens, la forme organisée des sources/références de la pratique d'inspiration. Celles-ci sont identifiables par des univers plus que par des objets précis, comme une œuvre ou un événement. Ces thèmes sont un montage, opéré par le chercheur, de pièces qui n'en sont pas moins reprises et utilisées.

Arrivé à ce point, il faut rappeler clairement que les thèmes ou thématiques organisant les pièces de l'inspiration ne sont pas forcément, à proprement parler, les objets que reprennent Nightwish, ou bien les lieux exacts où le groupe va puiser. En effet, une entrée telle que le « romantisme » ne signifie pas que les formations de metal vont précisément s'abreuver aux œuvres romantiques, tel un tableau de Caspar Friedrich ou un roman de Byron. Elle souligne plutôt que, à la manière du romantisme, ces groupes usent de thèmes similaires, articulés et insistant autour d'idées clés, comme l'expression des sentiments par exemple. Ils ne reprennent pas nécessairement le « romantisme », ils *sont* « romantique », un conglomérat qui se compose de plusieurs orientations, thèmes et termes, que l'on retrouve de manière prépondérante chez eux. Dit autrement, ceux-ci restituent le monde qu'ils se sont appropriés d'une manière propre au romantisme.

Le tableau page suivante présente les résultats obtenus par l'analyse des textes de Nightwish au moyen du logiciel TextStat, et les regroupements de termes proches opérés par mes soins.

(1)	the	1200	(30)	ocean/*sea/seas/seabed/seadrops /seashore/seawinds/sail/sails /sailing/sailor*	79	(59)	by	46
(2)	I/*me/my/myself/mine*	1087	(31)	they/*their/them*	76	(60)	end/ending	46
(3)	a/*an*	441	(32)	he/*his/him/himself*	74	(61)	long/*longed/longing/longs*	46
(4)	to	431	(33)	heart/*hearts*	73	(62)	feel/*feeling/feelings/felt*	45
(5)	be/*was/were/been/being/is/am/'m /are/'re*	428	(34)	wish/*wishes/wished/nightwish*	73	(63)	day/days	44
(6)	you/*your/yours/yourself/thy/thyself*	413	(35)	come/*comes/came*	71	(64)	made/*make/makes/maketh /making*	44
(7)	of	404	(36)	heaven/*heavens/paradise*	69	(65)	wander/*wanderer/wanderers /wandering/wanderlust/journey /voyage*	44
(8)	for	315	(37)	but	67	(66)	ever	43
(9)	in	291	(38)	on	66	(67)	only	43
(10)	and	202	(39)	tell/*tells/told/tale/tales/tale-like/story/stories/storyteller*	65	(68)	lonely/*loneliness/loner/alone*	41
(11)	will/*'ll*	172	(40)	so	64	(69)	dark/*darkened/darkness*	40
(12)	's	149	(41)	path/*pathfinder/road/way/ways wayfarer*	64	(70)	still	39
(13)	one/*ones*	143	(42)	time	63	(71)	where	39
(14)	with	137	(43)	she/*her*	61	(72)	forever	38
(15)	love/*lovecropper/loved/beloved /loveletter/lovelorn/lovely/loves /lover/loving*	132	(44)	fall/*fallen/falling/falls/fell* from	60	(73)	never	38
(16)	all	125	(45)	from	57	(74)	hope/*hopes/hoped/hoping*	36
(17)	this	123	(46)	more	57	(75)	lose/*losing/loss/lost*	36
(18)	we/*our/ours/ourselves/us*	122	(47)	as	52	(76)	angel/*angels/angelface /angelwings*	34
(19)	no/*not/'t*	121	(48)	go/*goes/going/gone/gonna/went*	52	(77)	run/*runaway/running*	34
(20)	dream/*dreamer/dreambound /dreamfinder /dreaming/dreams /dreamt/dreamy/dreamy-eyed /fantasy/fantasies*	103	(49)	soul/*souls*	52	(78)	sing/*singing/sings/sang/song /songmaker/songs/songwriter /sung/chanson*	34
(21)	tear/*tears/tearing /tearstrains /teary/tearless/cry/crying/mourn /crie /sorrow/sorrows /weep/weeps /weeping/wept/grief/grieve*	97	(50)	what	52	(79)	eye/*eyes/eyed*	32
(22)	die/*dies/died/dying/death /dead/deadliest/deadly*	94	(51)	child/*children/childhood*	51	(80)	home/*homeland*	32
(23)	have/*has/had/having*	90	(52)	that	51	(81)	let/*letting*	31
(24)	it/*its*	89	(53)	see/*saw/seen/sees/seeing*	50	(82)	give/*gave/given/giving*	30
(25)	world/*worlds*	87	(54)	without	50	(83)	deep/*deeper/deepest/deeply*	28
(26)	away	82	(55)	once	49	(84)	find/*finding/found*	28
(27)	night/*nights/nightly /night-time ["nightwish" voir "wish"]*	81	(56)	beauty/*beauties/beautiful*	47	(85)	just	28
(28)	life/*lifeline/lifetime/live/lived/ lives/living/alive*	81	(57)	can/*cannot/could*	47	(86)	land/*lands/landscape*	28
(29)	do/*does/doesn('t)/doing/don('t) /done/did/didn('t)*	79	(58)	take/*takes/taking/took*	47	(87)	sleep/*sleeping/sleeps /sleepwalker*	28

Tableau 1 : Termes les plus récurrents chez Nightwish, par ordre décroissant

L'ensemble des mots utilisés par Nightwish est de 15962. Ce nombre est composé de 2258 termes dont la forme écrite est différente[501]. En exportant les résultats de TextStat sous Excel, il m'a été possible de classer les termes du plus récurrent au moins récurrent. Cependant, j'ai repris chacune des formes écrites afin d'associer ensemble celles qui correspondaient à une même base : les verbes à leur infinitif (*is*, *are*, *was* : *be*), les abréviations à leur forme complète (*'ll* : *will*), les variations à une seule forme (*an* : *a*), et enfin les termes évoquant deux univers de sens très proche (*sea* et *ocean*, « mer » et « océan »). Néanmoins, la présence d'une seule et même forme écrite ne signifie pas nécessairement que le mot a le même sens dans tous les contextes où il est employé. C'est le cas de *flies*, qui peut se traduire par « mouches », mais aussi par « voler dans les airs », quand le verbe « voler » est conjugué à la troisième personne du singulier présent. Ce travail d'association réduit le nombre de mots en passant de 2258 à 1588. Cela permet également à certains univers de sens – évoluant sous différentes formes dans le texte – de ressortir. C'est le cas du chagrin, des pleures, qui s'expriment chez Nightwish, outre leurs multiples dérivés, au travers de mots variés : *tear*, *cry*, *sorrow*, *mourn*, *grief* ou *weep*[502].

Le corpus des paroles analysées a été construit à partir de l'ensemble des textes prononcés dans la totalité des chansons de Nightwish, qui comprend : les démos n'ayant pas de version album, les versions albums, les chansons bonus ; et qui exclut : les versions en concert, les reprises, et les démos ayant une version finale sur album.

Le tableau 1 page précédente présente, par ordre décroissant, les termes et groupes de termes dont la fréquence est supérieure ou égale à 28, un choix qui permet de limiter le nombre d'entrées à moins d'une centaine. Les numéros entre parenthèse indiquent le classement du terme ou du groupe de termes, les chiffres à droites de ceux-ci en précisent la fréquence. Par exemple, « the » est le terme le plus cité (1), il est prononcé 1200 fois dans les chansons de Nightwish.

On constate que certains d'entre eux, par une composition double, sont susceptibles de rentrer dans deux groupes différents, tel « Nightwish », qui peut appartenir à « night » (la nuit), comme à « wish » (le souhait). J'ai essayé d'insérer ces derniers dans la catégorie la plus pertinente en regard de leur sens, même si l'opération est rarement évidente. Néanmoins, ces termes à double visage ne modifient guère la physionomie de l'ensemble.

[501] Par exemple, « the » revient 1200 fois dans les 15962, mais correspond à 1 seule référence sur 2258. Les termes « de formes différentes » ont leur importance : « and » et « 'n » comptent chacun pour un mot parmi les 2258, alors que le second est simplement l'abréviation du premier.

[502] Respectivement : larme (mais aussi le verbe déchirer), pleurer (mais aussi crier), chagrin, pleurer/porter le deuil, chagrin et pleurer.

Les regroupements, quant à eux, ont été faits dans l'idée d'affirmer des tendances, voire de révéler des mots qui n'étaient pas présents dans un classement avec des items uniques, sans toutefois en exclure. Ainsi, le tableau 1 comprend l'ensemble des items du tableau « simple »[503], tout en faisant apparaître des termes importants dans l'univers de Nightwish comme la mer et l'océan (*sea*/*ocean*), le fait de (re)sentir (*feel*), ou le chemin (*path*) par lequel on voyage. De plus, il souligne l'importance de termes qui auraient pu passer pour plus anecdotique en regard de leur fréquence alors qu'ils sont récurrents, comme le chagrin (*tears*, *cry*, etc.), le rêve (*dream*, *dreamer*, etc.), la vie (*life*, *live* etc.) et la mort (*die*, *dead*, etc.).

Face à des termes homonymes, ou dérivés l'un de l'autre, mais dont le sens diffère parfois radicalement comme *long* (long, longtemps) et *longing* (nostalgie, être plein de désir), on comprend sans peine les limites de l'usage d'un comptage systématique et d'un regroupement de formes similaires. D'autres, comme *heaven* prennent simplement de l'ampleur par le biais d'une unique chanson, telle « Meadows Of Heaven », où il est répété à 27 reprises. Enfin, certaines logiques de compositions entrent en jeu dans le choix des mots à utiliser, en plus du sens. Si l'on veut faire rimer un mot avec *come* (venir) en ayant l'idée de quelqu'un qui rentre chez lui, on choisira plutôt *home* (foyer, maison) que *house* (maison). Ici, l'idée de regroupement reprend tout son sens.

Dès cette étape, il devient difficile d'opérer des choix dans les items les plus pertinents et importants, les plus anecdotiques pouvant révéler des dimensions insoupçonnées du discours de Nightwish. On peut néanmoins écarter les articles, les pronoms personnels, les auxiliaires et semi-auxiliaires aux usages versatiles, les adjectifs démonstratifs, et ainsi de suite. Les zones blanches du tableau 1 présentent les reliquats de ce premier balayage, qui a donc exclu les zones grisées. Au nombre de 33, il est possible d'assembler certains de ces items sous des intitulés plus larges encore, ce qui permet d'établir une typologie à 19 entrées, dont de nombreuses se croisent :

–le sentiment amoureux (*love*, ou *heart*, le cœur),

–l'évasion : par l'imaginaire avec le rêve (*dream*), l'histoire ou le conte (*story*), voire le souhait (*wish*) ; par l'idée d'être ailleurs (*away*), le voyage et le fait de voyager ou se promener (*wander*) ; par la fuite (*runaway*) ; sans doute aussi en s'évadant par le

[503] Le tableau construit avant les regroupements compte 78 items, soit dix de moins que le tableau actuel. Voici les termes les plus pertinents précédés de leur classement et accompagnés de leur fréquence : 20-love (109), 22-world (84), 23-away (82), 25-heart (71), 26-night (71), 31-time (63), 33-wish (58), 36-heaven (54), 45-dream (47), 47-end (45), 48-soul (45), 51-fall (41), 52-see (41), 59-life (37), 61-child (36), 69-dark (31), 70-home (31), 72-hope (30), 74-die (29), 75-tears (29), 76-beauty (28), 77-dead (28).

sommeil (*sleep*), et la nuit (*night*), ou encore en pensant à un lieu idéal de destination (*heaven*),

–le fait de sentir, ressentir, d'avoir, ou non, des émotions et sentiments (*feel*) : par l'amour, le chagrin, la solitude (*lonely*), l'espoir (*hope*), ou la perte (*lose*),

–la nature par la mer et l'ocean (*ocean*), le paysage (*landscape*), mais aussi le voyage (*wander*),

–l'art : par le fait de dire, raconter, et notamment raconter des histoires, conter (*storyteller*), le fait de chanter (*sing*), et la composition de chansons (*songmaker*),

–la mort, mourir (*die*), également suggérée par le paradis (*paradise*),

–la vie, être en vie, vivre (*life*),

–la dimension temporelle (*time*), par l'évocation du jour (*day*) et de la nuit, ainsi que la nostalgie, par l'enfance (*childhood*),

–le divin : comme le paradis, les anges (*angels*),

–la beauté (*beauty*) : également par la mention du paradis, des anges et de leur visage (*angelface*),

–le souhait et l'espoir,

–l'importance du visuel, par le fait de voir (*see*), les yeux (*eyes*), le paysage (*landscape*),

–le chagrin, par les larmes ou le fait de pleurer,

–le foyer (*home*),

–la perte,

–la solitude,

–l'enfant et l'enfance,

–l'âme (*soul*),

–et le monde (*world*).

Si ces multiples groupes ne reprennent pas nécessairement l'ensemble des pièces clés du monde de Nightwish, ils sont proches de l'essentiel d'entre elles. A titre d'exemple, l'innocence et sa perte sont un leitmotiv qui anime l'ensemble de l'album *Century Child* (2002)[504], ainsi que d'autres morceaux comme « Sleepwalker », pourtant le terme *innocence* n'est cité que 12 fois dans la totalité de l'œuvre de Nightwish. Cependant, celui-

[504] « "Seule l'innocence peut sauver le monde…" C'est le thème principal sur *Century Child*, chaque chanson de l'album renvoie plus ou moins à ce sujet. » répond Tuomas Holopainen. (Ma traduction) LAHTINEN (Luxi), Nightwish, Interview with Tuomas Holopainen, *metal-rules.com* [en ligne]. 2002. Disponible sur : http://www.metal-rules.com/interviews/NightwishCenturyChild.htm [consulté le 05/08/2009].

ci est fréquemment suggéré au travers de la figure de l'enfant, que l'on retrouve dans la liste que je viens d'établir, de même que la perte de l'innocence.

On peut à présent associer et mêler ces termes récurrents chez Nightwish, aux multiples informations que l'on possède à son sujet : celles recueillies par les interviews, mes analyses personnelles des thèmes et des formes musicales utilisées dans les chansons, qui s'expliciteront au sein des entités qu'elles ont conduit à former.

Bricoleur/chercheur, j'ai décomposé et recomposé l'inspiration de Nightwish dans une suite de 8 entrées, aux visages souvent multiples, essentiellement guidé par les travaux de Fabien Hein. Avant de les détailler, puis de passer à leur explicitation pure et simple, il est nécessaire de rappeler que l'inspiration est un objet à la temporalité trouble. En effet, si elle est solidifiée dans l'œuvre, elle ne s'invite que rarement de façon claire dans sa production. Même s'il lui arrive d'avoir une idée assez claire de ce qu'il veut faire ou raconter – un hommage à Disney par exemple – l'artiste n'est pas conscient de tout ce qu'il injecte dans l'œuvre. C'est plus souvent *a posteriori* qu'il parvient à reconstituer ou remonter jusqu'aux sources auxquelles il s'est abreuvé, mais ce n'est pas toujours le cas. Ainsi, lorsque Tuomas Holopainen déclare qu'un passage musical, qu'il a composé lui rappelle du Pantera – un groupe de metal – cela signifie, qu'*a posteriori*, l'identité du passage musical ressemble à ce que fait Pantera. Cela indique que la formation est l'une de ses références, car Tuomas Holopainen est capable de la mettre en lien avec son œuvre. Cependant, cela ne signifie pas que Pantera a effectivement été repris, approprié sur le mode de l'inspiration, pour composer ce passage. Il n'est pas possible de savoir si la musique de Pantera a, ou non, véritablement conduit la conception de l'extrait qui lui ressemble, quand bien même c'est une référence de longue date pour l'artiste.

L'inspiration est trouble dans ses sources, elle ne désigne pas clairement les pièces qu'elle prend, et elle est également trouble dans son effectivité. Avoir fait « à la manière de » ne veut pas dire que l'on a repris la manière de celui-ci pour faire. Le principe du bricolage autorise que l'on parvienne à un résultat similaire avec des pièces différentes, tout comme à un résultat similaire avec des pièces identiques, mais ne provenant pas du même lieu et/ou du même temps. Il est possible de faire du Pantera, non en reprenant des pièces depuis Pantera, mais depuis la source où Pantera a lui-même puisé.

En outre, plusieurs processus sont à l'œuvre dans l'identification, par l'artiste, de sources et de références. En effet, s'adouber à un maître, un modèle ou une façon de faire c'est avant tout faire du lien avec des êtres et objets que l'on estime comme légitimes dans le, ou les mondes, où l'on évolue. Pantera peut ainsi être source deux fois, chacune

n'intervenant pas au même moment dans la production de l'œuvre, mais pouvant être mobilisée conjointement ou de façon autonome : source depuis laquelle on prend pour faire ; source depuis laquelle on prend pour dire ou légitimer ce que l'on a fait. Ceci rappelle l'une des propriétés du processus que l'on nomme l'œuvre : même après sa déclaration, on peut continuer de bricoler dessus ou avec, en entamant une nouvelle production.

Ce point éclairci, je vais aborder l'inspiration chez Nightwish par 8 entrées qui schématisent les 19 items des textes, et les différentes influences musicales : le romantisme ; la *fantasy*, l'horreur et le fantastique ; la religion et les mythes ; la vie quotidienne, les faits divers et historiques ; les musiques metal ; les musiques rock, pop rock et autres ; les formes musicales culturelles, traditionnelles et folkloriques ; la musique classique et les musiques de film.

Une scission semble s'opérer à partir du cinquième intitulé « les musiques metal », entre, d'une part, le texte, et de l'autre, la musique. Si le second pendant demeurera relativement isolé du premier, je ne serai pas sans évoquer certaines conventions musicales reprises par Nightwish s'appliquant au texte ou accompagnant celui-ci.

2.7.2. Les pièces de l'inspiration, le monde et ses savoirs

Arrivés à cette étape de l'étude de l'œuvre, sont étalées, tout autour de nous, les multiples petites pièces des bricolages de Nightwish qui se sont vus défaits, démantelés, éclatés. Si le bricoleur prend à droite, à gauche, et assemble, le sociologue, ici, démonte. L'opération, dorénavant, ne consiste pas à, tel le joueur de puzzle, refaire le modèle de départ, mais plutôt à remonter et assembler différemment ces pièces, afin de rendre intelligible de quoi est fait ce même puzzle.

7 des 8 entrées – des petits monticules qui regroupent ces pièces – sont des lieux élaborés socialement, tels des styles, des genres, où Nightwish est effectivement allé puiser pour bricoler, fabriquer, créer. En revanche, celui d'entre eux que je vais maintenant aborder, ne désigne aucun lieu, quand bien même son nom est utilisé pour tenir cette fonction. L'usage que je fais du terme « romantisme » ne renvoie ainsi pas au mouvement artistique comme source, mais comme façon de faire, avec des thèmes et thématiques typiques, qui ne peuvent s'organiser en territoire sans devenir abstraits, ou trop vagues.

a. Le romantisme ou l'évasion et l'ailleurs

Né au XVIIIe siècle en Angleterre, sous une forme d'abord littéraire, le romantisme touche l'Allemagne dans un premier temps, puis s'étend ensuite à la France, l'Italie et l'Espagne. Il est une forme de réponse aux Lumières, à sa raison, et sa science qui « menacent l'individu dans son être, dans sa singularité[505] ». Le romantisme mobilise tout un ensemble de termes, thèmes et valeurs interdépendantes qui mettent en avant[506] : les sentiments de l'individu – baigné d'insatisfaction ; le fantastique, le magique et le mystique ; la contemplation de la nature ; l'intérêt pour le « moi », ses sentiments intérieurs, voire le « nous deux » par l'amour ; un regard nostalgique, tourné vers le passé et une vision pessimiste de l'avenir ; un bonheur qui est ailleurs, dans le temps ou l'espace ; et le voyage.

La lecture de ces multiples entrées n'est pas sans rappeler les termes rencontrés de manière récurrente chez Nightwish. Dès ses origines, le romantisme semble être l'inscription de l'individu en faux, face à la société et aux pratiques sociales « raisonnables » et raisonnées du monde. A l'être et au faire ensemble, il répond la solitude et l'envie d'ailleurs, il détourne les yeux du progrès et l'évolution pour soupirer vers le passé, où ce même progrès n'a plus prise. En fait et lieu de maîtriser la nature, il la contemple.

Comme je l'ai déjà souligné, Nightwish ne s'inspire pas, au sens strict, d'artistes clairement identifiés comme romantiques. Si l'entrée ne désigne pas un lieu où le groupe s'abreuve, elle indique cependant comment il le fait. Et c'est en suivant la ligne de vie de ce « faire » que, finalement, on parvient à ses fins, à quelque part. Quelle est cette place, cet horizon, cet objet si mystérieux ou insaisissable qu'il nécessitait un détour pour être évoqué ?

La principale source d'inspiration, le lieu essentiel où Nightwish prend ses pièces pour bricoler, c'est : l'ailleurs. L'endroit se définit mieux par ce qu'il n'est pas que par ce qu'il est, c'est-à-dire un lieu à rebours du social qui nous baigne, bien que, paradoxalement, socialement élaboré, mais où l'on joue à ne plus être son objet. Grâce au romantisme, on vient de mettre le doigt sur un ensemble de pièces qui, en dehors de l'idée d'ailleurs qui leur est appliquée, n'auraient pu produire qu'un gargouillis absurde. Ce n'est pas l'ensemble des pièces de l'inspiration qui baignent dans l'idée d'ailleurs – défini

[505] ANSEL (Isabelle et Yves), *op. cit.*, 2000, p.13.
[506] Je formule et résume ici la partie du tableau synoptique dédiée au romantisme conçu par : *Ibid.*, p 69-70.

comme un point ou lieu en-dehors d'une certaine forme de social coercitif – néanmoins, la *fantasy*, le fantastique, la religion, les mythes, l'Histoire, la musique folklorique ou de film sont mobilisés à la poursuite de ce même objectif : être ailleurs.

En dehors de ces objets formalisés sous des intitulés qui désignent un genre ou un lieu précis, une foule de pièces proviennent du monde et sont retranscrites, utilisés, restituées par Nightwish sous la gouvernance du romantisme, chacune wagon d'un train d'ailleurs pour l'ailleurs. J'ai donné un aperçu de ces dernières en résumant le tableau synoptique d'Isabelle et Yves Ansel, dont je ne retiendrai que trois entrées : les sentiments, le voyage, la nature, auxquelles on peut ajouter l'art, qu'ils évoquent dans leur lecture linéaire du mouvement.

Les sentiments

Il peut paraître vain d'évoquer les sentiments d'un artiste, voire des membres d'un monde de l'art, comme source d'inspiration. Le fait semble une évidence. Présidant à la production d'un objet, l'individu, isolé ou collectif, se pose en filtre sur l'ensemble des savoirs qu'il met en œuvre. Un filtre qui dépose, en résidus, de son identité sur le résultat final. Si l'objet témoigne de « qui » l'a fait, jusqu'à l'intériorité même de celui-ci, ce même « qui » peut faire le choix, ou non, d'y exposer des sentiments, voire ses sentiments.

Du romantisme, Nightwish reprend cette importance accordée au ressenti et au « moi » qui ressent. Si le « moi je » peut-être sensible dans la récurrence de la première personne du singulier dans les textes, sans cependant être pertinent, l'aspect autobiographique est souligné dans les déclarations de l'auteur/compositeur du groupe :

> « I do songs about things that I care about and are important to me, and most of them are really personal, it's like… writing music is my way of communicating with the world. It's my way of sharing how I feel, with the world, and also my way of telling people how I feel […] I feel that I have big emotions all the time, and the only way to get them out is to do music..[507] »
>
> « For me, Nightwish's lyrics are like a diary of my own life; what has happened in my life within a certain period of my life.[508] »

[507] « Je fais des chansons à propos de choses qui m'intéressent et qui sont importantes pour moi, et la plupart d'entres elles sont très personnelles, c'est comme… composer de la musique c'est ma façon de communiquer avec le monde. C'est ma façon de partager ce que je ressens, avec le monde, et aussi ma façon de dire au gens comment je me sens […] J'ai l'impression d'avoir des émotions très fortes tout le temps, et mon seul moyen de les faire sortir, c'est de faire de la musique » Interview de Tuomas Holopainen réalisée par mes soins le 21/07/07 à Helsinki.

[508] « Pour moi, les paroles de Nightwish sont comme un journal de ma propre vie ; ce qui s'est produit dans ma vie, pendant certaines périodes. » Tuomas Holopainen à propos de l'album *Century Child* (2002) : LAHTINEN (Luxi), Nightwish, Interview with Tuomas Holopainen, *op. cit.* [en ligne]. 2002.

Si la palette des sentiments humains est vaste, Nightwish insiste particulièrement sur l'amour, le fait d'aimer et d'être attiré par quelqu'un, en faisant le sujet principal d'une douzaine de morceaux[509], accompagné parfois de son pendant charnel par le sexe et la sexualité[510]. Un amour qui, cependant, n'est pas toujours accompli et heureux, mais espéré, désiré, ou tragique[511]. Enfin, il est aussi celui des proches[512].

Le chagrin, la nostalgie, la mélancolie ou la solitude sont également évoqués, souvent frappés du sceau de la nuit, nombreux de ces termes étant sans doute des variations de la perte et du sentiment de perte, par les épreuves de la vie, voire la mort[513]. A ces derniers, on peut ajouter le sentiment de ne pas être à sa place, d'être différent ou insensible au monde[514].

Un ensemble d'émotions qui sont aussi de celles qui frappent et baignent l'âme qui regarde vers le lointain, dans l'espace, le temps, ou l'imaginaire. Elle se tourne vers des lieux où elle ne retrouve qu'imparfaitement ce qu'elle ne peut plus vivre, comme l'innocence, ou qui rêve à ce qu'elle aimerait expérimenter.

Le voyage, la fuite et l'évasion vers ailleurs, dans l'espace, le temps et l'imaginaire

L'ailleurs est souligné de multiples manières chez Nightwish : par le déplacement, le suivi d'une route réelle ou imaginaire, vers des destinations parfois lointaines, voire un soupir triste à l'évocation de quelque chose de plus éloigné encore, dans le temps cette fois, dès que cette chose n'est plus.

Chez Nightwish, on s'évade, on va ailleurs, en voyageant[515], en suivant une route ou un chemin que l'on arpente[516], mais aussi en fuyant[517], en rêvant[518], en sommeillant[519],

---

[509] « Astral Romance », « Everdream » ou « Cadence of her last Breath ».
[510] « Passion And The Opera » ou encore « She Is My Sin ».
[511] « Beauty and the Beast », « Two For Tragedy ».
[512] L'amour reçu par les parents dans l'ultime partie « Mother & Father » du morceau « The Poet And The Pendulum », ou celui dont témoigne le narrateur de « Dead Boy's Poem ».
[513] La perte de l'innocence et des émotions dans « End Of All Hope » et « Dead To The World », l'arrachement par la mort dans « Angels Fall First ».
[514] « Dead To The World », « Beauty Of The Beast », « Planet Hell ».
[515] Comme le voyageur de « The Wayfarer », « Wanderlust » étant un autre exemple.
[516] Le chemin des elfes de « Elvenpath ».
[517] Ce que désire ardemment le narrateur emprisonné de « The Poet And The Pendulum » qui chante sans faiblir « Getaway, runaway, fly away » (s'échapper, s'enfuir, s'envoler).
[518] « Ever Dream ».
[519] « Sleepwalker ».

en regardant au loin[520], en volant[521], en étant à la quête de quelque chose[522], ou en faisant un souhait – fuite d'un instant avec l'espoir que le vœu se réalise[523]. L'évasion se fait aussi par le détail des lieux où l'on va, ou que l'on évoque : comme la jungle ou l'Alaska[524]. Ce sont aussi des lieux et des peuples parfois mêlés au temps – une échappée double – saisis depuis : l'Histoire, comme l'ancienne Egypte[525] et l'Amérique du Nord du 19e[526], ou par des références bibliques comme le Gethsémani ou le paradis[527] ; des périodes historiques, comme le Moyen Age[528] ; des périodes de la vie, à l'image de l'enfance[529] ; des temps mythiques d'inspiration méditerranéenne[530] ; ou enfin des lieux essentiellement imaginaires ou intangibles comme le rêve[531], ceux de la *fantasy*[532] ou le monde intérieur de l'artiste[533].

Musicalement, des lieux tels l'Egypte, ou des époques à l'exemple du Moyen Age, sont évoqués par l'usage de sonorités et/ou de formes musicales particulières, que j'aborderai dans la partie sur les formes musicales culturelles, traditionnelles et folkloriques. On peut aussi envisager que des lieux oniriques ou transcendants, semblables au paradis, ou plus largement l'idée de sacré, comme lieu et/ou état divin, soient eux aussi suggérés par des usages sonores particuliers, à l'exemple de certains chœurs lyriques.

---

[520] Très loin même, vers les constellations que scrutent les astronomes de « Stargazers ».
[521] « Dark Chest Of Wonders ».
[522] « Nightquest ».
[523] « Sleeping Sun », « Oceansoul ».
[524] « Wanderlust ».
[525] « Tuthankhamen », « The Pharaoh Sails To Orion » ou encore « Sahara ».
[526] « Creek Mary's Blood ».
[527] « Gethsemane ».
[528] « Once Upon A Troubadour ».
[529] « Bless The Child ».
[530] « The Siren ».
[531] « Away », où le refrain chante « every dream's a journey away » (chaque rêve est un voyage ailleurs).
[532] Comme les « grey havens » du *Seigneur des Anneaux* ou le « Inn of the last home » de la série des Lancedragons, dans la chanson « Whishmaster ».
[533] « Dead Gardens ».

La nature, les étendues sauvages et l'océan

Chez Nightwish, le voyage et le sentiment de solitude sont souvent accompagnés de la nature, que l'on traverse, que l'on regarde, sous les yeux de qui l'on s'unit ou avec qui l'on pactise. Couverte de forêt de pins, frappée de neige, de glace et d'obscurité par la rigueur de l'hiver, la nature s'exprime, s'imprime sur la Finlande. Cadre de nos expériences, le lieu où l'on vit peut imprégner les savoirs du monde que l'on manifeste dans l'œuvre. Un lieu qui est plus que celui où l'on habite, mais qui est aussi celui que l'on arpente, que l'on voit, que l'on sent et ressent. Cependant, c'est un lieu qui s'impose aussi à nous, par ses caractéristiques propres, son climat, son relief, sa faune et sa flore.

La Finlande, comme inspiration, n'apparaît clairement que dans un morceau de Nightwish : « Lappi (Lapland) » qui signifie « Laponie ». Les autres évocations de la nature peuvent, quant à elles, renvoyer à un plus large ensemble de lieux du monde. Forêts[534], lacs[535], montagnes[536] ou désert[537], côtoient une faune variée[538]. Mais c'est la mer et l'océan qui retiennent plus particulièrement l'attention chez Nightwish. L'océan, qui, plus que par allégorie, déborde du cadre du monde de l'œuvre. Il s'échappe tout d'abord par le titre du second album du groupe : *Oceanborn*, mais, plus encore, au travers d'une métaphore apparue pour la première fois dans le morceau « Dead Boy's Poem » : « ocean soul » (« océan » et « âme »), sujet à de multiples interprétations et traductions[539], et qui donnera son titre à l'une des chansons de l'album suivant. L'assemblage des deux termes s'invite également dans les remerciements des livrets de certains albums[540], ainsi que dans certaines dédicaces[541].

En outre, l'importance de l'océan est aussi soulignée par les multiples façons dont il est évoqué et invoqué dans le monde de l'œuvre. Il est ainsi manifesté sous la forme de

---

[534] « Elvenpath », « Sacrament Of Wilderness », ou la version avec paroles en finnois de « Last Of The Wilds » rebaptisée « Erämaan Viimeinen ».
[535] « Lappi (Lapland) ».
[536] « Lappi (Lapland) », « Devil & The Deep Dark Ocean » ou encore « Wanderlust ».
[537] A l'évocation de « a sea of sand » (une mer de sable) dans la chanson « Sahara ».
[538] Un rossignol dans « Know Why The Nightingale Sings » ou « Escapist » ; des corbeaux, loups, gloutons et aigles, tous les quatre évoqués dans la partie intitulée « This Moment is Eternity » du morceau « Lappi (Lapland) » ; un hiboux dans « Devil & The Deep Dark Ocean » ; ou encore un ours et un caribous dans « Creek Mary's Blood ».
[539] « Ame d'océan » pour le site internet français de Nightwish, mais on peut aussi penser à « âme océan », « âme de l'océan » voire « âme océane », chaque variation n'impliquant pas exactement le même sens.
[540] Dans celui de Wishmaster (2000), Tuomas Holopainen termine ses remerciements par « Every Ocean Soul on this Earth » (A toutes les « Ocean Soul » sur cette terre), cité également dans ceux de l'album *Century Child* (2002).
[541] Sous la signature reprenant son prénom, il arrive que Tuomas Holopainen ajoute « OceanSoul », accompagné de l'année de la dédicace.

« citations » directes, avec différents bruits de ressac introduisant ou concluant certains morceaux[542], mais aussi de façon indirecte, par l'imitation, au moyen de chœurs, du flux et reflux des vagues[543]. Il est également personnifié et interprété par Tarja Turunen, dans le morceau de « Devil & The Deep Dark Ocean ».

Enfin, au-delà de la seule idée de nature, c'est aussi le concept d'espace, voire d'étendue qui est mobilisé. Dans les textes, celui-ci est porté par les mots « landscape » ou « scenery/ies »[544], voire « land/s » et « world/s » qui, pour leur part, se prêtent aussi à d'autres usages. Du côté musical, l'idée d'espace est favorisée par certaines mises en scènes sonores, instrumentales ou vocales, c'est-à-dire des effets sonores appliqués au son. Si aucun effet ne signifie clairement et uniquement une idée ou une impression, il est capable de susciter un univers de sens particulièrement précis. Ainsi, la réverbération, un effet qui reproduit le son d'origine avant que celui-ci ne soit achevé, donnant une impression de continuité[545], connote particulièrement la distance, le lointain, ainsi que le sacré et la puissance lorsqu'il est appliqué à la voix[546]. Si son usage est particulièrement commun dans la musique populaire, car il permet de donner du « volume » au son, il semble plus sensible encore dans les morceaux de Nightwish spécifiquement dédiés à la nature comme « Lappi (Lapland) », « Deep Silent Complete » ou « Ocean Soul ». Ce n'est pas tant le degré de réverbération appliqué à l'objet voix, ou instrumental, qui détermine sa prégnance sur un passage, que le contexte instrumental dans lequel il est plongé. En effet, l'objet qui appuie cette impression d'espace ou de sacré, est celui auquel on applique une réverbération et qui, en outre, est dominant, voire unique, au sein du dessin sonore établit par Nightwish. Dans ces passages, les claviers seront particulièrement mis en avant sur le reste des instruments. La répartition et l'équilibrage sonore opéré par le mixage sont ainsi essentiels.

La réverbération est aussi particulièrement présente dans les passages à forte inclination sacrée, ce qui n'est guère surprenant au vu de la capacité d'évocation de l'effet. Un sacré qui se trouve parfois uni à la nature et aux grands espaces, sous l'égide du thème même de la chanson, les refrains de « Deep Silent Complete », uniquement façonnés de vocalises lyriques, sans doute en tête pour ce faire. Le lien est d'ailleurs renforcé par

---

[542] L'interlude entre « The Pharaoh Sails To Orion » et « Walking In The Air », au cours du morceau « Lagoon », ou encore en ouverture et en conclusion de « The Islander ».
[543] Notamment la fin de « The Siren », où l'appel de la créature mythique se confond à celle de la mer.
[544] Les deux termes signifient « paysages », que l'on rencontre, entre autres, dans : « Creek Mary's Blood », « Higher than Hope », ou encore dans « The Poet And The Pendulum ».
[545] On confond facilement la réverbération et l'écho, qui sont des effets relativement similaires. A la différence du premier, l'écho est détaché du son d'origine.
[546] LACASSE (Serge), *op. cit.*, 2000, p.161-162.

l'usage de ces chœurs lyriques, masculins ou féminins, qui se prêtent de manière indistincte à chacun des deux rôles[547] :

> « Entre la terre et le ciel, entre le moi et le monde, le poète romantique décèle des correspondances : la nature parle (de Dieu souvent), *la nature parle à l'âme*, la nature est ce qui permet à l'homme de communier avec le monde, d'être en accord avec la Création qu'il ne s'agit pas de maîtriser, d'ordonner, mais de contempler pour s'y perdre, et s'y retrouver.[548] »

L'idée d'étendues, sonores, mais aussi sensibles, voire visibles, est également entretenue par l'un des sous-genres musicaux sur lequel Nightwish s'appuie. En effet, la musique atmosphérique, « une dimension de la musique cherchant avant tout à distiller un climat aérien, cristallin et éthéré[549] », est particulièrement perceptible dans le jeu de clavier de Tuomas Holopainen. Les accompagnements, qui courent au long des divers morceaux qu'il compose, reposent sur des notes prolongées, s'étendant parfois sur plusieurs mesures, avec des sonorités éthérées, des simulations de cordes ou de chœurs. Dans les compositions enclines à la nature ou au sacré, ces esthétiques sonores sont parfois soutenues par des interventions de guitare sèche et/ou de flûte[550].

L'art

Dernière entrée des thématiques chères au romantisme reprises par Nightwish, l'art se manifeste sous différentes formes. La première chanson à faire de la pratique artistique l'un de ses principaux thèmes est sans doute le très personnel « Dead Boy's Peom ». Souligné de multiples façons au sein des paroles du groupe, le thème de l'art a pris une nouvelle dimension avec l'usage croissant, de la part de Tuomas Holopainen, des œuvres de Nightwish comme objet d'expression intime, au-delà de la seule rêverie. Lui-même auteur/compositeur, cet aspect de son existence a, peu à peu, envahit les productions du groupe. Ainsi, le héros narrateur de nombreuses chansons se trouve être une figure romantique de l'artiste, persécuté dans « Slaying The Dreamer », tourmenté dans « Beauty Of The Beast », torturé dans « The Poet And The Pendulum », ou souffrant du syndrome

---

[547] A nouveau on citera les choeurs féminins de « Deep Silent Complete », auxquels on ajoutera les chœurs masculins de « Ocean Soul ».
[548] ANSEL (Isabelle et Yves), *op. cit.*, 2000, p.75-76.
[549] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.114.
[550] Bien que pouvant susciter une imagerie naturelle, l'écho est bien moins présent que la réverbération chez Nightwish. C'est un phénomène plus marqué que la réverbération, car il répète un son plus qu'il ne le prolonge. Généralement, le premier son est terminé lorsque l'écho le reproduit.

de la feuille blanche dans « Dead Gardens ». Le créateur est seul, exclu, incompris, et doit batailler contre le monde et comme avec son art.

Autre moyen d'atteindre un ailleurs, l'art est évoqué au travers de diverses activités, comme écrire[551], raconter et dessiner[552], peindre[553], composer[554] ou encore chanter[555]. Les objets de ces dernières intègrent, eux aussi, l'univers du groupe : le poème[556] et la poésie[557], la chanson[558], l'histoire[559], le conte de fée[560], ou le tableau[561]. Enfin, celui qui fait, l'artiste même, bien qu'il ne soit jamais présenté sous cet intitulé, est souvent cité : le conteur[562], le poète[563], ou le compositeur[564].

b. La fantasy, l'horreur et le fantastique

Etroitement lié au romantisme par sa forte propension au merveilleux, au voyage – par la quête de ses héros comme le dépaysement proposé au lecteur, en dehors de ses cadres cognitifs – ou à la nature, la *fantasy* est un territoire que nous avons déjà évoqué dans la citation et la référence, qui se trouve lui-même à la croisée des chemins de plusieurs genres. Sans nécessairement tous les associer au sein d'une même œuvre, on trouve en lui le roman d'aventure, le roman historique, le mode épique, la mythologie, le conte, et le merveilleux ou le surnaturel[565]. L'ailleurs et l'évasion l'imprègnent, un usage que confirme Tuomas Holopainen en commentant le morceau « Wishmaster » : « these worlds [of Tolkien and Dragonlance] have become a sort of inverted reality for me, where the story of "The Kinslayer" can't become reality…[566] ». L'horreur et le fantastique, moins présents chez Nightwish, seront abordés en toute fin de cette partie.

---

[551] « Wrote » dans « Dead Boy's Poem ».
[552] « Drew » et « told » dans « Dead Gardens ».
[553] « Maalasi » dans « Erämaan Viimeinen », version avec paroles en finnois de « Last Of The Wilds ».
[554] « Composed » dans « Beauty Of The Beast ».
[555] « Sing » dans « Angels Fall First ».
[556] Un poème qui donne son nom au titre « Dead Boy's Poem », mais qui est aussi nommé dans « Beauty Of The Beast ».
[557] « Poetry » dans « Higher than Hope ».
[558] « Chanson » dans « Once Upon A Troubadour ».
[559] « Story » dans « Devil & The Deep Dark Ocean ».
[560] « Fairytale » dans « Bare Grace Misery ».
[561] « Painting » dans « Dead Gardens ».
[562] « Storyteller » dans « Live To Tell The Tale ».
[563] « Poet » dans « Stargazers », ou encore dans le titre et le texte de « The Poet And The Pendulum ».
[564] « Songmaker », littéralement le « faiseur de chanson », dans « Dead Boy's Poem », ou « songwriter » dans « The Poet And The Pendulum ».
[565] Il s'agit ici d'un résumé des constats respectifs d'Anne Besson et Jacques Baudou : BAUDOU (Jacques), *La* Fantasy. Paris : PUF, 2005, p.125-126 et BESSON (Anne), *op. cit.*, 2007, p.59 et 68.
[566] « Ces mondes [de Tolkien et Lancedragon] sont devenus pour moi une sorte de réalité inversée, où l'histoire de "The Kinslayer" ne peut pas devenir réelle… » HOLOPAINEN (Tuomas), Lyrics – Wishmaster,

Les œuvres de Tolkien, la série des Lancedragons, les ouvrages de David Eddings ou Stephen King, ainsi que les différentes productions Disney sont parmi les références du groupe en matière de *fantasy*. Si ce dernier se l'approprie et le restitue souvent sous forme d'hommage, ainsi que par le biais de références à des personnages ou des citations provenant directement de films d'animation, celle-ci s'invite chez Nightwish par l'usage de termes et de noms qui, sans lui être exclusifs, sont typiques.

Des races fictives sont ainsi citées, les elfes sans doute le plus fréquemment, au travers d'objets leur étant associés comme : « elf-folk » ou « elvish »[567], « elvenharps »[568], ou « elfland »[569] ; auxquels on peut ajouter les gnomes, goblins et trolls. Il existe aussi des catégories de personnage en *fantasy*, dont les elfes font partie. Ceux-ci sont fréquemment utilisés dans les jeux de rôles pour définir les qualités de son avatar, et témoignent de rôles et attributs typiques des personnages des mondes *fantasy*. La chanson « Nightquest » en décrit sept : « maid queen of the Night », « an amazon », « a meery minstrel », « warrior with power », « the wizard », « lady in black, lady in white »[570], que viennent compléter des catégories moins précises, mais soulignant l'aspect initiatique de certaines histoires *fantasy* : « master » et « apprentice »[571] de « Wishmaster[572] ».

Certains termes, mots ou adjectifs renvoient aussi à la *fantasy*, qui sont fréquemment utilisés dans son contexte : « magic and mighty swords » et « spellbound »[573] dans « Elvenpath », « fantasy » dans « Nightquest », et « realm » ou encore « sorcery »[574] dans « Wishmaster ».

Aux termes typiques, on peut aussi évoquer des situations typiques. Cette dernière, à la nuance de la situation spécifique, ne renvoie non pas à une source plus ou moins précise, mais à l'ensemble du genre. Sans en faire un usage systématique, la *fantasy* est ainsi caractérisée par différentes sortes de situations. La quête, la poursuite d'une quête, mais aussi, par extension, le voyage, est la première, sans doute issue des racines du genre

---

Tuomas comments the lyrics, *op. cit.* [en ligne]. 2000. On rappelera que « The Kinslayer » traite de la fusillade du lycée de Columbine, qui a eu lieu aux Etats-Unis en 1999.

[567] « Le peuple des elfes » et « elfique » du morceau « The Elvenpath », qui se traduit lui-même par « le chemin des elfes ».

[568] « Harpes elfiques » de la chanson « Sacrament Of Wilderness ».

[569] « Les terres elfiques » de la chanson « Nightquest ».

[570] « Une demoiselle reine de la nuit », « une amazone », « un joyeux ménestrel », « un guerrier puissant », « le magicien », « dame en noir, dame en blanc ». Ces dernières font références aux deux sortes de magie présentes en *fantasy*, la blanche qui soigne et la noire qui blesse, généralement détenues par deux personnages bien distincts.

[571] « Maître » et « apprenti ».

[572] « Wishmaster » est lui-même un terme définissant le maître, qui renvoie d'ailleurs à Walt Disney dans la chanson tirée du même album : « FantasMic ».

[573] « la magie et de puissantes épées », « envoutée ».

[574] « Royaume », « sorcellerie ».

dans le roman d'aventure[575]. Celle-ci est évoquée de manière franche dans « Nightquest[576] », tant dans le titre du morceau, que dans son texte, où le terme « quest » est répété à plusieurs reprises. C'est également le thème de son histoire, qui décrit une troupe de compagnons se formant au fur et à mesure du chemin.

Le rapport maître/élève est une situation que l'on rencontre fréquemment dans les univers *fantasy*. L'initiation de ce dernier permet souvent de mener la quête à bien, quand elle ne s'achève pas sur la résolution de la quête même. Si « Wishmaster » est sans doute le morceau le plus clair à ce sujet, les termes « master », « wishmaster », « apprentice » et « disciple »[577] étant chantés plus d'une trentaine de fois, « The Riddler » à qui le protagoniste principal pose d'innombrables questions en est un second, auquel on peut associer « the mastermind, the wizard to show the way[578] » de « Nightquest ».

Enfin, on peut également faire état du combat du bien contre le mal – un mal très souvent nihiliste en *fantasy* – comme ultime situation typique. Cet affrontement est mené dans le morceau à forte connotation religieuse « Devil & The Deep Dark Ocean », et auquel se préparent également les personnages de « Nightquest » : « we from my homeland depart to challenge the gods of emptiness[579] ».

Outre l'inspiration reprenant et restituant des objets, personnages et situations typiques dans le texte, on peut avancer une dernière modalité. Celle-ci, bien que s'associant nettement à la référence, et se manifestant dans le texte, n'est pas lisible de la même manière. En effet, il ne s'agit pas de s'approprier une pièce renvoyant à certaines conventions de la *fantasy*, mais plutôt de s'approprier une façon de faire, un procédé scénaristique depuis une source déclarée en interview. Ainsi, Tuomas Holopainen s'est inspiré de Stephen King en décidant d'introduire son alter-ego « Tuomas » dans l'histoire du morceau « The Poet And The Pendulum » :

> « I actually got the idea to put myself into that song, there's actually the word Tuomas in the song, from The Dark Tower series. Stephen King wrote himself into "Song Of Susannah" and when I read that I thought, "This is so cool, I have to do this with Nightwish".[580] »

---

575 BESSON (Anne), *op. cit.*, 2007, p.32.
576 « Nightquest » peut se traduire par « la quête nocturne ».
577 « Maître », « maître des souhaits », « apprenti » et « disciple ».
578 « Le maître à penser, le magicien qui montre la route à suivre ».
579 « nous, de ma patrie, partirons pour défier les dieux du vide ».
580 « En réalité, j'ai eu l'idée de me mettre dans cette chanson, en fait il y a le nom "Tuomas" dans la chanson, en m'inspirant de *La Tour Sombre*. Stephen King s'est fait intervenir comme personnage dans "Le Chant de Susannah", quand j'ai lu ça je me suis dit : "C'est si cool, il faut que je fasse pareil avec Nightwish". » BEN, Nightwish, *op. cit.*, [en ligne]. 12 mai 2009.

L'exemple, s'il peut passer pour anecdotique, montre à quel point les pièces du bricolage peuvent être versatiles. La façon de faire, reprise depuis King, devient une façon de faire du bricolage mais aussi, et d'une manière particulièrement dérangeante pour l'esprit, elle devient une pièce de ce bricolage. L'objet est empreint de deux propriétés qui peuvent sembler inconciliables.

A présent, on peut se demander s'il existe un pendant musical de la *fantasy*, c'est-à-dire un usage de conventions qui manifesteraient son composé de merveilleux, de combat du bien contre le mal, de puissance magique, d'intensité des sentiments etc.

La *fantasy*, ainsi que son sous-genre l'*heroic fantasy*[581], sont des univers fréquemment mobilisés par le monde du metal. C'est le cas de formations particulièrement populaires dès les années 80, comme Manowar, Dio ou Helloween, mais aussi de nombreux groupes qui ont choisi leur nom parmi les lieux ou personnages de ces univers. Enfin, ils sont également repris par des groupes proches de Nightwish, amicalement ou en tant que référence, à l'exemple de Stratovarius, Rage ou Rhapsody of Fire[582]. Savoir qu'un monde de l'art s'approprie un autre pour utiliser son imagerie ou lui apposer une musique n'est guère pertinent en soi, mais cela le devient si l'on s'attarde sur les conventions saisies et retranscrites, et que le processus fait état d'une certaine continuité.

Il est difficile de dégager une musique *fantasy* type chez Nightwish, le genre ondoyant derrière la plupart des paroles du groupe, même lorsqu'elles sont portées à la description de scènes vécues, comme « Wish I Had An Angel[583] ». Néanmoins, lorsque l'oreille s'attarde sur des morceaux hommages comme « Wishmaster » et plus encore « FantasMic » – qui propose un nombre supérieur d'ambiances – on peut esquisser un début de réponse. La *fantasy* n'est pas un univers unidimensionnel, le merveilleux d'elfes chantant en procession dans les bois peut croiser, succéder, ou précéder le déchaînement puissant de la force brute, celle d'armées fantastiques qui s'entrechoquent, ou de magiciens qui mesurent leurs pouvoirs. La puissance en *fantasy* est aussi celle des menaces qui pèsent sur les protagonistes, la destruction du monde ou de l'humanité, tout comme celle des sentiments, la force du courage, de l'abnégation, de l'héroïsme. Si le metal de groupes comme Manowar s'approprie d'avantage la puissance masculine et barbare de l'*heroic fantasy*, par l'usage d'une puissance musicale associée à des textes la valorisant, il semble

[581] Où se mêlent héros solitaire à la force brute, action violente, et combat du bien contre le mal, Conan le Barbare en étant l'une des principales figures : BESSON (Anne), *op. cit.*, 2007, p.99.
[582] Anciennement Rhapsody.
[583] La chanson décrit la vie dans les bars en Finlande, un sujet auquel « angel » paraît ajouter un air incongru de merveilleux et de religieux.

bien que Nightwish fasse de la musique *fantasy* dans une acception plus large. Sa double composition de metal symphonique lui permet de couvrir, musicalement parlant, un panel de conventions textuelles, mais aussi visuelles, propres à la *fantasy*. Alors que le cinéma, pour des succès comme *Le seigneur des Anneaux* ou la saga *Harry Potter*, met en musique l'univers *fantasy* à l'aide de sonorités classiques, sans doute autant par convention que par recherche de légitimité[584], il semble, qu'aujourd'hui, le genre metal soit devenu la façon dont la musique populaire met la *fantasy* en musique.

D'une manière qui ne surprendra guère, la facette merveilleuse de la *fantasy*, chez Nightwish, peut se manifester sous des formes similaires au paysage romantique, par l'usage de sonorités cristallines, éthérées, portées par le côté orchestral du groupe, mais aussi par les aigus de la guitare électrique et ses solos lents. La facette héroïque et puissante du genre se manifestera plutôt dans les graves, les *power chord*, la saturation, la batterie, souvent sur des rythmes échevelés, imitant parfois des cavalcades, mais aussi par l'usage de certaines figures d'inspiration celtiques. Le morceau hommage à la *fantasy* des studios Disney, « FantasMic », par ses huit minutes et les trois parties qui se succèdent, présente un large panel de ces conventions.

Des pièces qui, côtes à côtes, paraissent appartenir à des domaines si différents, par leurs formes sensibles, qu'on douterait pouvoir les assembler, sont pourtant bien bricolées entre elles, et cela a toutes les apparences d'un objet qui paraît « tenir ». Ce rapprochement possible, entre des usages et/ou conventions littéraires et musicaux, rappelle que les pièces que l'on bricole sont formées d'étages, sont nivelées, et qu'elles présentent plusieurs degrés de signification. Celles-ci sont elles-mêmes composées de pièces, de structures, qui permettent de faire du lien avec d'autres, alors qu'elles paraissent clairement séparées. Il est ainsi possible d'opérer du lien entre deux objets distincts, voire distants, en évoluant au travers de ces niveaux. Le faible degré de narrativité, de sens, des pièces musicales que je viens d'évoquer, autorise l'idée que des pièces plus précises dans leur sens, comme un texte, des paroles, lui soient associées. On se doute qu'un monde, comme le monde *fantasy*, un ensemble de pièces plus vague qu'une suite de paroles, s'unira encore plus aisément à un ensemble de pièces musicales par le partage de conventions qui leur sont communes, caractéristiques, mais non exclusives. Ainsi, tout en étant capable d'évoquer le sacré, l'effet de réverbération se prête aussi à l'évocation de l'étendue sauvage. L'étendue

[584] En effet, par l'usage d'une bande originale à l'esthétique classique, le monde du cinéma qui a présidé à la production du *Seigneur des Anneaux* s'inscrit dans la continuité d'une pratique conventionnelle de la musique de film, mais aussi dans l'inscription d'un cadre légitime et légitimé qu'aurait brisé, par exemple, une guitare électrique.

sauvage résonne dans le sacré, et inversement, mais uniquement à des niveaux donnés. L'un n'est pas l'autre, et chacun n'est dissoluble dans l'autre qu'en partie seulement. Elles sont formées de pièces qui sont, pour certaines, similaires, cependant à des degrés de sens particuliers. Dans sa nature de bricoleur, l'Homme travaille avec des objets/pièces auxquels il est capable de confier des niveaux multiples de signification.

L'horreur et le fantastique vont offrir un ultime exemple d'association de pièces musicales et littéraires, pour signifier un sens commun. L'horreur, que l'on peut aussi associer au terme de terreur, peut être perçue comme un sous-genre du fantastique, dans le sens où elle repose sur une forme de transgression menant au malaise. Roger Caillois définit le fantastique et, en cela, le distingue de la *fantasy*, comme « rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux[585] ».

On retrouve l'auteur Stephen King, déjà évoqué en *fantasy*, parmi les principales références de Nightwish en matière d'horreur et de fantastique, auquel on ne manquera pas d'associer Edgar Allan Poe. Le groupe se les approprie ensemble dans la chanson « The Poet And The Pendulum », titre inspiré d'une œuvre du second. Si, par les accointances qu'entretiennent fantastique et *fantasy*, il peut être parfois difficile d'identifier quel morceau renvoie à ce genre, l'horreur n'est que peu exploité par Nightwish. Seul « Whoever Brings The Night », voire « Slaying The Dreamer », semblent avoir des thèmes qui en sont proches. La première chanson est rendue particulièrement intéressante par l'usage qui est fait de la musique et de sa mise en scène sonore afin de donner une ambiance horrifique. D'après Anette Olzon, « this song is the weirdest, but at the same time, so great in it's beat and melody […] the feeling among us was that it's a great song with spooky elements in it... I think it's a combination between *The Grudge* and Tim Burton's movies[586] ». « Whoever Brings The Night » débute sur un riff de guitare et

[585] CAILLOIS (Roger), *op. cit.*, 1965, p.161.

[586] « cette chanson est la plus bizarre, mais en même temps son rythme et sa mélodie sont géniaux […] on a tous eu le sentiment que c'était une super chanson avec des éléments qui font froid dans le dos… je pense que c'est une combinaison entre *The Grudge* et les films de Tim Burton ». OLZON (Anette), The Band – Diary. Nightwish's diary, 2-21/03/2007, Vocal recordings, *nightwish.com* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://www.nightwish.com/en/band/reports?c=7 [consulté le 27/01/2010]. A l'époque le nom de la chanteuse du groupe n'était pas encore révélé, ni celui des chansons. On peut déduire néanmoins de quel morceau il s'agit, Anette Olzon faisant mention du fait que celui-ci a été composé par Emppu Vuorinen, le guitariste du groupe. Sur *Dark Passion Play*, seul « Whoever Brings The Night » lui est crédité. *The Grudge* est un film d'épouvante sorti en 2004, où un enfant fantôme délivre des sons gutturaux engoissants.

de basse évoluant dans les graves, cyclique et basé sur le mode dorien transposé au ré[587]. Un nouveau riff sert d'accompagnement aux couplets, lui aussi grave et lancinant, mais présentant une légère altération de la gamme précédente, auquel s'ajoute la voix chantée d'Anette Olzon sur une mélodie monocorde, légèrement distordue, qui, quelquefois, passe dans un registre guttural. L'orchestre suraigu et des chœurs déformés ponctuent l'ensemble lors des refrains, ainsi que, dès la fin du second, certains effets sonores comme des percussions métalliques. Enfin, le solo délivre des motifs rapides, hachés, où les harmoniques percent à de nombreuses reprises. L'horreur, comme genre littéraire ou cinématographique (et sa musique), fonctionne avec des bricolages similaires de pièces qui déséquilibrent le public pour provoquer une sensation de malaise, une « rupture de l'ordre reconnu[588] ». Ainsi, en dehors de son seul thème horrifique, « Whoever Brings The Night » est, replacé dans l'univers de Nightwish, définitivement fantastique. Le morceau, par son esthétique sonore et ses motifs musicaux, rompt avec la légalité habituelle des œuvres du groupe.

A ce point, il peut être utile de rappeler que l'horreur, comme la *fantasy*, ne prennent de sens que dans les lieux et temps qui prêtent justement du sens à ces concepts. Le déséquilibre de « Whoever Brings The Night » n'est déséquilibre que dans un cadre précis, telle une tradition tonale occidentale, et des habitudes d'auditions que nous ne partageons pas tous, et pas selon les mêmes modalités[589].

Enfin, on aura relevé le nom de Tim Burton, référence en matière de cinéma fantastique, souvent horrifique et gothique, également cité par Tuomas Holopainen pour sa description de « Whoever Brings The Night »[590]. Si les thématiques du cinéaste, notamment son affection pour les monstres, ne sont pas sans rappeler celle de Nightwish pour la Bête de la Belle et la Bête, les musiques de ses œuvres, et plus particulièrement celles de Danny Elfman, font elles aussi, partie des influences du groupe.

c. La religion chrétienne et les mythes

---

[587] Débutant sur le ré, les notes jouées sont ré, ré#, fa, sol, la, la#, do, ré, soit en écart de ton : ½, 1, 1, 1, ½, 1, 1. Si cette dernière n'est pas rare, les musiciens metal privilégient plutôt les gammes mineures avec des écarts de ton de : 1, ½, 1, 1, ½, 1, 1 (par exemple la, si, do, ré, mi, fa, sol, la).

[588] CAILLOIS (Roger), *op. cit.*, 1965, p.161.

[589] A ce titre, la conversation que j'ai eue avec une étudiante en musicologie d'origine polonaise, à la suite d'un cours de musique finlandaise à l'Université d'Helsinki, est particulièrement pertinente. En effet, à la fin du cours, nous avons discuté ensemble des diverses pièces que le professeur nous avait proposé à l'écoute. Lui faisant remarquer que certaines étaient trop dissonantes à mon goût, elle me répondit que c'était quelque chose qu'elle ne remarquait plus.

[590] « Tim Burton's climates alike », « dans l'ambiance des Tim Burton » déclare-t-il dans : HOLOPAINEN (Tuomas), Tuomas about the tracks, *op. cit.* [en ligne]. 2007.

A peine esquissée dans les références, c'est la religion chrétienne qui va essentiellement nous retenir ici, sans néanmoins sacrifier totalement les mythes. Alors que le romantisme ou la *fantasy* ont principalement été abordés sous l'aspect de l'évasion, comme voie vers l'ailleurs, la religion chrétienne est introduite différemment dans les œuvres de Nightwish. Au merveilleux du paradis, s'associe une dimension coercitive que l'on explorera dans un instant.

Les mythologies reprises par le groupe – finnoise, égyptienne, et grecque – ont toutes fait l'objet de références, par des noms de personnages ou des situations spécifiques. Si elles appartiennent définitivement à l'inspiration, par l'imbrication de la référence dans cette dernière, il est plus difficile de déterminer ce qui, chez Nightwish, renvoie uniquement à l'inspiration. On rappellera, cependant, l'inclination de la mythologie à faire s'évader, dans des époques, voire des régions lointaines pour un Finlandais. On remarque, à ce titre, que la mythologie finnoise est simplement évoquée par le nom de deux personnages dans « The Elvenpath », alors que les mythologies égyptienne et grecque, outre les multiples termes qui leur sont empruntés, donnent respectivement un cadre à « The Pharaoh Sails To Orion », qui s'approprie aussi la religion chrétienne, et « The Siren »[591].

Soulignée dans les références, c'est surtout dans l'inspiration que la religion chrétienne révèle sa mesure. En effet, elle est présente en arrière fond du texte de nombreuses chansons du groupe, quand elle n'en est pas un thème, tout en imprégnant une large part de son discours musical. Ainsi, sur les 76 chansons de Nightwish ayant des paroles, 60 contiennent au moins un terme renvoyant à la religion, une douzaine d'entre elles l'ayant essentiellement en trame de fond, et se fait le thème principal de quelques-unes[592]. Des références que l'on retrouve également dans le titre d'une dizaine d'entre elles : « The Carpenter[593] », « Gethsemane[594] », « She Is My Sin[595] », « Bless The

[591] Cadres qui ont pu être identifiés grâce aux noms les rattachant à leur mythologie respective. Ainsi, il est fort probable que d'autres morceaux de Nightwish aient pour cadre ces mêmes mythologies, mais aussi celles finnoise ou encore nordique, simplement les indices manquent pour les identifier.
[592] On peut citer par exemple, « The Carpenter », « Gethsemane », « She Is My Sin », ou encore « Planet Hell ». Seuls le premier et dernier semblent avoir la religion comme thème central, les deux autres le mêlant à l'amour.
[593] « Le charpentier ».
[594] « Gethsémani ».
[595] « Elle est mon péché ».

Child[596] » « Wish I Had An Angel[597] » ou encore « Meadows Of Heaven[598] », ainsi que celui de deux albums : *Angels Fall First* (1997)[599], et *Dark Passion Play* (2007)[600].

Cette omniprésence s'explique sans doute par celle des concepts judéo-chrétiens dans le monde occidental depuis plusieurs siècles, la prégnance particulière de l'Eglise évangélique-luthérienne en Finlande, et le fait que la plupart des sources de références de Nightwish proviennent de temps et lieux fortement marqués par le christianisme. En outre, comme je l'ai déjà souligné, les termes religieux qu'utilisent le groupe ont pour vocation de susciter l'évasion, mais ils soulignent aussi la beauté et la pureté d'un lieu, mais également d'un personnage féminin, face à qui un homme aux traits de bête, maladroit et hideux, se tient : « la Femme est la promesse du bonheur sur terre et l'antichambre de la félicité éternelle, la preuve (et le souvenir) du ciel ici-bas, un "ange terrestre"[601] ».

Eau qui baigne la culture occidentale, la religion chrétienne est un sol qui permet plusieurs types de plantations, plusieurs usages. Domaine du sacré parmi d'autres, elle en a défini des formes et des contenus. Elle a tenté de toucher au plus près la transcendance, et son idée, par le langage, en donnant des qualités et intitulés précis aux multiples dimensions du sacré, et par des arts divers, selon les confessions : architecture, chant et/ou peinture notamment, qui manifestent une sorte de merveilleux absolu.

De par sa démarche d'évasion, qui s'opère souvent en magnifiant, en appuyant le trait, il n'apparaît pas si absurde que Nightwish se tourne vers l'institution la plus légitime en matière de transcendance – dans la culture finlandaise, mais aussi occidentale – pour exprimer l'évasion, le plus loin, l'inaccessible perfection. Ce recours au religieux est une façon de transgresser le quotidien, le normal, et ce de façon « positive », c'est-à-dire légitime, et reconnue comme telle. Enfin, au-delà de la transcendance, de Dieu et du Paradis, il n'y a que peu de choses car bien peu ont été formalisées après ces limites, et aucunes avec le même impact que la religion. Le recours à cette dernière est sans doute le seul moyen d'aller le plus loin possible, de s'évader dans les contrées les plus inaccessibles, car elle est l'ultime frontière, le dernier point où l'on sait narrer le « plus loin », attache finale avant l'inconnu.

---

[596] « Bénir l'Enfant ».
[597] « Si seulement j'avais un ange ».
[598] « Les champs du Paradis ».
[599] « Les anges tombent les premiers ».
[600] Le titre étant un jeu de mot entre la Passion du Christ et la passion amoureuse vue selon son côté sombre, il peut se traduire de différentes façons : « la tragédie de la passion » étant celle retenue par le site français de Nightwish, à laquelle je préfère une littéralité plus énigmatique : « La sombre Passion ».
[601] ANSEL (Isabelle et Yves), *op. cit.*, 2000, p.80-81.

A cette dimension, qui permet d'exprimer ce qui dépasse nos cadres d'expérience sans nous laisser bouche bée, ou les lèvres obstinément closes, on peut ajouter que le religieux est aussi un moyen de manifester les règles, les limites et l'autorité. Bien que ce ne soit plus entièrement le cas dans les pratiques, la religion c'est également la loi, qui, symboliquement néanmoins, opère encore. On retrouve cette idée dans le concept du péché[602], associé chez Nightwish, à celui de la luxure[603], mais aussi dans les termes faisant référence à des sacrements, qui s'accompagnent à nouveau de l'idée de pureté, comme l'épouse[604], le lit nuptial[605], la confession[606] et la bénédiction[607]. Revenant de temps à autre au sein de la thématique de la religion, ils passent néanmoins pour relativement marginaux au sein de l'ensemble de l'œuvre de Nightwish.

Enfin, on ne sera pas sans évoquer le diable[608], le mal absolu, fréquemment associé au mot « metal » dans les représentations sociales, mais qui ne revient qu'à cinq reprises chez Nightwish. Son apparition la plus significative étant sans doute dans « Devil & The Deep Dark Ocean », où il mène un combat qu'il perd contre la divinité de l'océan. Un diable, incarné par une voix gutturale, très grave, que j'évoquerai de nouveau, et plus en profondeur, dans la partie sur les voix chantées. L'enfer, *Hell*, est, pour sa part, utilisé plus souvent, une douzaine de fois[609]. Celui-ci semble avoir pour usage de souligner la provenance d'un objet de grande souffrance[610], voire qualifier le lieu où se produit l'action, pour le cas de « Planet Hell », avec la particularité d'être sur terre.

Cette dernière chanson, après une ouverture menaçante des chœurs, met l'enfer en musique, par une rythmique quasi continue à la basse, la batterie et la guitare saturée, « if hell had music, this would be it.[611] ».

La musique, pour signifier le sacré, a été évoquée au sein du romantisme, notamment par l'emploi qui est fait de certains effets sonores et musicaux pour donner l'idée d'étendue, d'espace. Notes longues, sonorités atmosphériques, et/ou chœurs,

---

[602] « Sin », « sinful », « sinners », essentiellement dans « She Is My Sin ».
[603] « Lust », chanté dans « She Is My Sin » ou « Everdream ».
[604] « Bride » dans « The Pharaoh Sails To Orion », « She Is My Sin » ou « Whoever Brings The Night ».
[605] « Bridal bed » dans « Astral Romance » et dans « Nightwish ».
[606] « Confess » et « confessing » dans « She Is My Sin » et « Crownless ».
[607] « Bless », « unblessed », « blessed » dans « She Is My Sin », « Deep Silent Complete », « Bless The Child », « Beauty Of The Beast », ou encore « Creek Mary's Blood ».
[608] «Devil ».
[609] Dont au moins trois récurrences appartiennent à des expressions anglaises où il sert à souligner un propos : par exemple « Who the hell are you to tell me » de « Master Passion Greed » se traduirait en français par : « Bon Dieu/bon sang, qui es-tu pour me dire de ?! »
[610] Comme dans « 10th Man Down ».
[611] « Si l'enfer a une musique, ça doit être celle-là » commente la journaliste Satu Reunanen dans la chronique de l'album *Once* qui précède une interview de Tuomas Holopainen : REUNANEN (Satu), Nightwish « Once » in Finnvox, Tuomas Holopainen under rockunited trial, *op. cit.* [en ligne]. 2004.

auxquels on applique une réverbération, sont autant de moyens qui s'associent ou s'éludent à l'envie, pour ce faire. Si quelques morceaux ont une thématique religieuse, mais pas nécessairement sacrée, celui-ci est, à la manière des termes lui renvoyant, parsemé de toute part dans les œuvres de Nightwish. C'est surtout l'usage des voix chantées – le chant lyrique de Tarja Turunen, mais aussi les chœurs – qui véhicule cette atmosphère particulière. Le groupe s'approprie ainsi des mises en scènes sonores et instrumentales qui renvoient aux pratiques liturgiques, que l'on retrouve de manière particulièrement claire à la fin de la chanson sur le voyage « Wanderlust », de « Two For Tragedy » qui « est touchante par son caractère quasi religieux[612] », ou encore de « Meadows Of Heaven » qui a, en outre, la particularité d'introduire une chorale gospel.

d. Vie quotidienne, faits divers et faits historiques

Alors que la seule entrée de « vie quotidienne » pourrait laisser présager, par son contenu particulièrement vague, une litanie sans fin, le développement de cet intitulé sera court. C'est un mixage entre absence et omniprésence de ces composantes dans l'univers de Nightwish, qui en fait tout l'intérêt.

Ces trois entrées désignent des faits qui sont en relation avec nos cadres d'expérience, les choses qu'il nous est possible de vivre, de goûter, d'éprouver, dans toute notre dimension humaine, une façon très succincte de parler de « réel ». Ce qui les distingue les unes des autres, est leur caractère plus ou moins défini comme exceptionnel, qui leur est imputé selon de multiples critères sociaux : une soirée dans un bar étant ainsi différenciée d'une guerre.

L'omniprésence de ces formes du « réel » dans l'œuvre de Nightwish est explicitée par Tuomas Holopainen : « lyrically it's writing a diary of your own life, that's the way I see it. Every album is like two years from my own life[613] ». S'il n'est pas possible de déterminer dans quelle mesure chaque sentiment, chaque amour ou chagrin décrit dans l'œuvre de Nightwish est, ou non, tiré d'une expérience personnelle, la question est, cependant, peu pertinente. Quel que soit le degré de fantaisie qu'un auteur explore ou injecte dans son œuvre, il est rattaché en permanence à ce cadre qu'on appelle le « réel », par son propre être, sa propre matérialité. Et c'est avec cette réalité qu'il tisse un univers

[612] RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, Wishmaster, *op. cit.*, 2000, n°58, p.74.
[613] « Au niveau des paroles, la façon dont je le vois, c'est comme écrire le journal intime de ta vie. Chaque album c'est comme raconter deux années de ma vie. » Interview de Tuomas Holopainen réalisée par mes soins le 21/07/07 à Helsinki.

onirique, un monde imaginaire. C'est à partir de ce point que l'on peut dire que le « réel » est quasiment absent de l'œuvre de Nightwish.

En effet, bien que présent, car derrière chaque geste de l'artiste, il s'efface presque en totalité lorsque l'on se préoccupe du monde de l'œuvre, et de l'histoire qu'il raconte. Très peu de morceaux chantent le quotidien ou des faits divers. Lorsque l'on s'intéresse aux faits historiques, leur nombre augmente légèrement, essentiellement, il me semble, car, il y a, dans l'objet historique, une dimension exceptionnelle, apposée par le social, qui fait qu'il rompt avec l'habitude du quotidien, et lui donne une ampleur mythique, fantastique.

Le quotidien, bien que fortement nuancé par le caractère occasionnel de la fête, de la soirée, est chanté dans « Wish I Had An Angel ». Décrivant la vie dans un bar et la séduction avinée, on peut toutefois relever que la figure de l'ange, « Angel », réintroduit une forme de merveilleux et de pureté qui adoucit l'impact symbolique des ardeurs sexuelles des personnages de la chanson. Ce quotidien festif est mis en musique à l'aide de rythmes électroniques, ceux-là même qui passent lors de ces soirées : « [le morceau] parle de la vie… dans un bar ! Et donc les "beats" utilisés collent parfaitement[614] ». Le refrain est entamé par la voix scandée de Marco Hietala, sur une forme sensiblement agressive, que l'omniprésence de chœurs pondère. Des rires et soupirs de plaisir sont également audibles vers la fin du morceau. Chez Nightwish, la « réalité du quotidien » est mécanique, légèrement agressive, et aussi manifestée par la citation directe d'objets sonores non discursifs, « tirés » du réel, comme le rire.

On se souvient que « The Kinslayer » a pour sujet la fusillade du lycée de Columbine aux Etats-Unis, qui a eu lieu en 1999. A nouveau, le « réel », vu par un fait divers, est manifesté par l'introduction d'un objet symbolisant à la fois l'événement, et son effectivité. Il s'agit ici de citations des phrases échangées entre victimes et meurtriers, cette fois indirectes. Celles des meurtriers sont assurées par une voix masculine, agressive et instable, certainement indicatrice de la culpabilité du personnage, mais aussi de la violence du réel.

Enfin, plusieurs morceaux font références à des faits ou objets historiques. Ceux ayant trait à l'Egypte antique, ou en empruntant des données, tel « Tutankhamen » ou « The Pharaoh Sails To Orion », sont mêlés à des objets fantastiques ou mythiques. « Creek Mary's Blood », pour sa part, évoque la déportation des indiens d'Amérique et, bien qu'évoquant la spiritualité de ces derniers, demeure dans un registre particulièrement

[614] Explique Tuomas Holopainen dans : HIETALA (Marco), HOLOPAINEN (Tuomas), Le nouvel album au décryptage…, *op. cit.*, 2004, p.12.

« réaliste ». A l'inverse du quotidien, ou des faits divers, sa mise en musique ne contient guère d'éléments agressifs, malgré les vocalises indiennes qui peuvent passer pour des cris de guerre. Ces dernières, chantées par un interprète d'origine indien, font échos aux usages précédemment décrits, et semblent s'inscrire comme une manifestation de la réalité de l'histoire racontée par la chanson, dans cette chanson même.

e. Les musiques metal

Que derrière le metal de Nightwish, il y ait d'autres musiques metal, n'est pas sans rappeler qu'« à l'origine d'un tableau […] il ne peut y avoir qu'un autre tableau[615] », qu'une œuvre d'un monde de l'art donné puise tout ou partie de ses schémas, ses modèles, ses règles, depuis une ou plusieurs œuvres de mondes similaires. A partir de cette entrée, je vais sensiblement laisser de côté les paroles pour me focaliser sur le pendant musical des œuvres de Nightwish. Nombre de ces influences ont déjà été exposées au travers de l'histoire du groupe, ce qui semble souligner l'étroit rapport qu'il peut y avoir entre « le lieu d'où l'on vient », « ce que l'on fait », et « ce que l'on en fait ».

Bien qu'ayant d'abord joué de la musique folk, les premières inspirations de Tuomas Holopainen prenaient leur racine dans la nébuleuse metal, au sein de sous-genres contigus. On se souvient ainsi que les groupes Theater of Tragedy, 3rd and the Mortal, The Gathering ou encore Ulver, étaient cités comme ses principales influences. Ces quatre formations avaient, à l'époque, un pendant atmosphérique particulièrement développé. Le chant des trois premières étaient principalement assuré par des interprètes féminines aux voix légères et aiguës, célestes[616]. Ulver, et plus particulièrement son album « Kvelssanger » (1995), était, pour sa part, dans une démarche folklorique, avec des chants masculins, laissant, pour un temps, de côté, son esthétique black metal[617].

Les quatre modèles se dessinent assez nettement dans les premières compositions du groupe, qui en emprunte les atmosphères, la voix féminine, ainsi que la facette folk. Appartenant également au monde du metal, ils étaient des références laissant une large porte ouverte au processus de radicalisation sonore de Nightwish vers ce monde et ses contrées.

---

[615] GOMBRICH (Ernst), *op. cit.*, 2002, p.391.
[616] Les « heavenly voices ». Fabien Hein définit Theater of Tragedy comme étant du « Gothic Atmospheric Metal », Third and the Mortal du « Dark Atmospheric Metal », et The Gathering de l'« Atmospheric Metal ».
[617] Fabien Hein caractérise Ulver sous l'entrée du « Folklorique Black Metal ».

Une autre influence, sensible sur le second album et laissant quelques empreintes sur le troisième, est le power metal européen, une appellation large qui regroupe plusieurs sous-genres assez proches[618] : « When we changed our style in metal, I think my biggest influences were like… these traditionals power metal bands like Stratovarius or Helloween, and so on…[619] ».

Les allemands de Helloween et les finlandais de Stratovarius pratiquent un metal faisant la part belle à la vélocité – la batterie, par exemple, est équipée d'une double grosse caisse – mais aussi aux mélodies, le « melodic heavy speed[620] ». Référence citée par l'auteur/compositeur/claviériste Tuomas Holopainen, en évoquant l'album *Oceanborn* (1998), ou les morceaux « Wanderlust » et « Crownless » de l'album *Wishmaster* (2000)[621], Stratovarius est aussi mobilisé par Jukka Nevalainen, le batteur de Nightwish, auquel il rajoute Dream Theater :

> « when I was starting to playing drums, in 92, 93, 94, my biggest influences were Stratovarius and Dream Theater,[…] in the old days it was Jörg Michael from Stratovarius was, like, my biggest idol, and… Mike Portnoy from Dream Theater so, I guess, if I need to mention somebody, I say idol or influences, it's those guys.[622] »

Dream Theater est un groupe de metal progressif – un genre qui « repousse les limites conventionnelles de la musique […] une passerelle entre l'héritage de la musique classique et les musiques comme le jazz ou le rock[623] » dont le batteur, Mike Portnoy, est connu et reconnu pour ses qualités techniques.

Au fur et à mesure de la carrière du groupe, les influences depuis l'univers du metal sont utilisées par les musiciens pour décrire, non plus un album, mais certaines chansons, voire certaines de leurs parties en particulier. Des sous-genres sont ainsi mobilisés, comme

---

618 « Ces genres mobilisent des thématiques communes, mais ont des influences musicales et des modes de pratiques sensiblement différents. » HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.74.

619 « Quand nous sommes passés au metal, je pense mes plus grosses influences ont été du genre… ces groupes traditionnels de power metal comme Stratovarius ou Helloween, et ainsi de suite… » MTV, Interview With Tuomas. In *Nightwish From Wishes To Eternity – Live* [support DVD]. 2001.

620 HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.75.

621 « La musique peut rappeler Stratovarius » déclare Tuomas Holopainen à propos de « Wanderlust », et « ce morceau est assez proche de « Wanderlust » et rappelle Stratovarius » à propos de « Crownless » : RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, meilleurs vœux, *op. cit.*, n°58, 2000, p.27.

622 « quand j'ai commencé à apprendre la batterie, en 92, 93, 94, mes plus grosses influences étaient Stratovarius et Dream Theater,[…] à cette époque Jörg Michael de Stratovarius était comme, ma plus grande idole, et… Mike Portnoy de Dream Theater donc, je pense que, si je dois citer des idoles ou des influences, ce sont ces deux gars » Interview réalisée par mes soins à Helsinki le 02/07/07.

623 HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.78.

le thrash pour les riffs de « Dark Chest Of Wonders[624] » ou le morceau « Romanticide[625] », le metal traditionnel pour le refrain de « Dark Chest Of Wonders », ou le metal américain pour « Cadence Of Her Last Breath[626] ». Des noms de groupe sont également rappelés, Pantera, groupe de « Power Metal Américain[627] », en tête pour des passages des chansons « Dark Chest Of Wonders[628] » et « The Poet And The Pendulum[629] ». Ils sont suivis des allemands de Rammstein pour « Wish I had and Angel[630] », qui œuvrent dans le « Techno-Electro Industrial Metal[631] », ainsi que des groupes finlandais HIM pour l'introduction au piano de « Nemo[632] » et Kotiteollisuus pour les riffs de guitare de « Dead Gardens[633] »[634].

Enfin, le groupe Black Sabbath est une influence que souligne Marco Hietala dans son jeu de basse. En outre, l'alourdissement du spectre sonore du groupe est concomitant de son arrivée en 2002, sur l'album *Century Child* (2002) :

> « Ce qui est évident est que *Century Child* est à la fois plus sombre et plus lent. C'était une étape vers un son plus heavy que nous avons concrétisé avec *Once*. La guitare, la basse et la batterie jouent de façon très lourde sur ce disque. Cela me plaît particulièrement car je me considère comme un joueur de basse "old school". J'aime les gros riffs ; ce n'est pas pour rien que je suis fan de Black Sabbath ![635] »

---

[624] « Musicallement [cette chanson] bondit depuis des riffs thrash, à un refrain metal plus traditionnel » (Ma traduction) décrit Tuomas Holopainen dans : KANGAS (Petri), *op. cit.*, 2005, p.4.

[625] « C'est une chanson très tournée guitares et riffs, un peu comme du thrash metal des années '90 » déclare Marco Hietala dans : HIETALA (Marco), HOLOPAINEN (Tuomas), Le nouvel album au décryptage…, *op. cit.*, 2004, p.12.

[626] « J'ai bien peur que la musique sonne un peu trop comme du metal américain » (Ma traduction), souligne Tuomas Holopainen au sujet de « Cadence Of Her Last Breath » dans : HOLOPAINEN (Tuomas), Tuomas about the tracks, *op. cit.* [en ligne]. 2007.

[627] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.104.

[628] « Sans oublier l'hommage à Pantera dans le pont. » (Ma traduction, ce passage achève la citation précédente concernant « Dark Chest Of Wonders ») complète Tuomas Holopainen dans : KANGAS (Petri), *op. cit.*, 2005, p.4.

[629] « [« The Poet And The Pendulum » est] un "mammouth" de 14 minutes dont les parties passent d'un rythme basique à des blasts très heavy dans le style de "Pantera" » écrit Jukka Nevalainen dans : NEVALAINEN (Jukka), The Band – Diary. Nightwish's diary, 9-20/09/2006, Drums/Jukka, *op. cit.* [en ligne]. 2006.

[630] « On voulait quelque chose qui sonne comme du Rammstein dans au moins une chanson de l'album » (Ma traduction) explique Tuomas Holopainen dans : REUNANEN (Satu), Nightwish « Once » in Finnvox, Tuomas Holopainen under rockunited trial, *op. cit.* [en ligne]. 2004.

[631] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.104.

[632] « Le début me fait un peu penser à du HIM » (Ma traduction) : REUNANEN (Satu), Nightwish « Once » in Finnvox, Tuomas Holopainen under rockunited trial, *op. cit.* [en ligne]. 2004.

[633] « En ce qui concerne le riff de guitare, c'est complètement pompé sur Kotiteollisuus » (Ma traduction) *Ibid.*

[634] HIM se définit comme un groupe de « love metal ». Kotiteollisuus est l'un des groupes de metal les plus populaires de Finlande pour qui Tuomas Holopainen joue parfois les claviéristes de session.

[635] THE LORD, Nightwish (Marco Hietala), *lesimmortels.com* [en ligne]. 2004. Disponible sur : http://www.metal-immortel.com/nightwish_interview_2.htm [consulté le 19/04/2010].

On se souvient que la formation avait pour particularité de jouer avec un son particulièrement grave, à la suite d'un accident de son guitariste, qui a détendu ses cordes pour continuer à pratiquer cet instrument. Marco Hietala appartient également à un groupe de reprise de chansons de ces derniers, avec des paroles en finnois.

f. Les musiques populaires

A la nuance du metal, les quelques musiques populaires qui vont être évoquées ici sont plus grand publics, notamment pour les oreilles françaises. Il est difficile d'estimer ce que Nightwish saisit de la musique populaire, cette dernière naissant à la croisée des chemins des musiques folkloriques et savantes, comme l'explique Phillip Tagg[636].

Evoluant dans un univers électro pop, l'artiste islandaise Björk joue fréquemment avec les multiples dimensions de sa voix chantée. Cette dernière est citée par Tuomas Holopainen comme référence pour la chanson « White Night Fantasy ». C'est notamment au travers de la forme chantée empruntée par Tarja Turunen qu'il fait le lien :

> « "White Night Fantasy" is the b-side of the "Nemo"-single, and it's really funny. There's different opinions about it, but it sounds like Björk (singer from Iceland). Tarja almost whispers the lyrics, but I really like the song[637] »

Si l'on excepte la reprise du morceau pop des années 80 « Where Were You Last Night », le compositeur ne délivre que peu d'informations sur les influences qu'il prend depuis cet univers. Néanmoins, certaines formes musicales sont identifiables. Ainsi, on retrouve des passages rappés, des paroles déclamées sur un ton presque parlé, dans le morceau « Romanticide », aussi bien par Tarja Turunen que Marco Hietala.

La plupart des références à des musiques pop, pop rock, voire rock, sont essentiellement évoquées après l'arrivée d'Anette Olzon. Officiant auparavant dans des groupes de reprises, son univers sonore en est particulièrement imprégné, de même que sa voix chantée :

> « Avec mon premier groupe, Take Cover, on reprenait du Roxette, Creedence Clearwater Revival, "Cocaine" d'Eric Clapton […] tu dois avoir un panel varié, de ABBA à AC/DC (*rires*) ![638] ».

---

[636] TAGG (Philip), *op.cit.*, 1998, p.15.

[637] « "White Night Fantasy" est la face-b du *single* "Nemo", et elle est vraiment sympa. Différents avis s'opposent à son sujet, mais elle sonne comme Björk (une chanteuse Islandaise). Tarja soupire pratiquement les paroles, mais j'aime vraiment la chanson » indique Tuomas Holopainen dans : REUNANEN (Satu), Nightwish « Once » in Finnvox, Tuomas Holopainen under rockunited trial, *op. cit.* [en ligne]. 2004.

« **Suite à l'écoute de *Dark Passion Play*, on ressent immédiatement que ton "background" n'est pas dans l'opéra, mais dans la pop, le rock et le folk…**

Anette : Tout à fait !

Tuomas : Et c'est exactement ce que nous recherchions. La dernière chose que nous voulions était une chanteuse classique […] Il nous fallait trouver un autre style de chant tout en gardant l'émotion et la puissance qui caractérise le groupe.[639] »

Sans doute la plus représentative de l'influence de la musique pop dans au sein de l'univers de Nightwish, la chanson « Amaranth » est décrite par Tuomas Holopainen comme « a really positive song, a little bit Pop-y[640] ».

On peut également évoquer l'inclassable, et prolifique, Mike Oldfield qui évolue dans des univers musicaux embrassant le rock, la musique *new age* et le folk. Rendu populaire par les extraits du morceau « Tubular Bells » repris dans le film d'horreur *L'exorciste*, le compositeur est cité par Tuomas Holopainen parmi ses références[641].

g. Musique traditionnelle et musiques du monde

Les catégories de musique traditionnelle et musiques du monde ne sont pas sans poser quelques problèmes, néanmoins, à défaut d'être scrupuleusement exactes, on définira ces deux ensembles selon l'origine de Nightwish. Ainsi, on considérera la musique traditionnelle comme une musique faisant, plus ou moins, référence à la tradition finlandaise de la musique runique. Les musiques du monde, pour leur part, renverront aux formes ou esthétiques musicales hors de Finlande, localement située, traditionnelle ou non.

Les traditions musicales finlandaises, issues des poèmes du Kalevala, l'épopée nationale, sont, depuis les années 90, utilisées par une large part de la scène metal du pays. Mélodies, lignes de chant, thématiques ainsi qu'instruments sont repris par une multitude de groupes qui les remettent au goût du jour[642]. C'est essentiellement par cette dernière entrée que Nightwish s'approprie la tradition musicale finlandaise. En effet, le kantele, instrument à corde qui peut faire penser à une guitare, est chanté dans les poèmes du Kalevala, qui font le récit de sa création. Celui-ci est utilisé par le héros de l'épopée, et sert

---

[638] SALLE (Rurik), Nightwish, Fruits de la passion, *op. cit.*, 2007, n°135, p.23.
[639] BENDAHAN (Laurent), Nightwish, le bout du tunnel, *Metallian*, 2007, n°49, p.16.
[640] « Une chanson vraiment positive, un peu pop » : WEBER (Klaudia), Nightwish : Bye Bye Opera, *stalker.cd* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://www.stalker.cd/index.php?lang=1&content=81&id=125&&lang=2 [14/08/09].
[641] C'est ce qu'indique sa fiche signalétique qui semble dater de 2005. Ce genre d'information est mise à jour après la sortie de chaque album : http://www.nightwish-japan.com/members/tuomas.html.
[642] TOLVANEN (Hannu), The quiet past and the loud present : the Kalevala and heavy metal, *Copyright Volume !*, volume 5, n°2, 2007, p.78.

d'accompagnement pour la récitation des poèmes. Le groupe en fait usage au sein de l'instrumental « Last Of The Wilds », que Tuomas Holopainen décrit comme « a partying contest between Finland and Ireland. Or a bar fight, Emppu [Vuorinen, le guitariste du groupe] vs violin vs uilleann pipes. Then Finland raises her head in the c-part with Kantele in her hand.[643] », la Finlande étant à la fois définie par l'origine du guitariste et par le kantele.

Outre ce dernier, l'usage même du finnois dans quelques rares chansons[644], par un groupe œuvrant dans le metal, dont la langue est l'anglais, est une référence, si ce n'est à la tradition, du moins à son identité finlandaise.

Les musiques du monde sont mobilisées plus fréquemment par le groupe. Les influences celtiques arrivent sans doute en tête, avec l'usage, dans quelques morceaux dédiés[645], d'instruments comme les flûtes de type *low whistles* (une variation de la flûte irlandaise), la cornemuse irlandaise, le violon celtique ou le bodhran (un tambour sur cadre). Des flûtes plus conventionnelles entonnent parfois des airs dont la dimension à la fois épique et dansante n'est pas sans rappeler l'allégresse des danses celtes[646]. Enfin, l'influence est nettement marquée par les musiciens dans leurs interviews concernant le dernier album du groupe :

> « I'm very open mind when it comes to music, for example I love Irish music, like Celtic stuff, and that influence can very well be heard on the new album as well. There's a lot of Celtic stuff in there.[647] »
>
> « [Rock Hard :] "The Islander" est un morceau de ton cru truffé de sonorités celtiques. A-t-il une signification particulière pour toi ?
>
> [Marco Hietala :] « J'y suis effectivement très attaché. Les sonorités celtiques sont très chères à mon cœur et j'ai grandi en écoutant pas mal de musique irlandaise.[648] »

La musique orientale est aussi présente dans les inspirations du groupe selon deux modalités cependant. D'une part, Nightwish utilise des sonorités arabisantes, telles les vocalises d'Anette Olzon qui débutent avant la reprise du dernier refrain de « Sahara », ou

---

[643] « Un concours amical entre la Finlande et l'Irelande. Ou une bagarre de bar, Emppu vs. le violon vs. la cornemuse irelandaise. Puis la Finlande relève la tête pendant le pont avec un kantele dans les mains » HOLOPAINEN (Tuomas), Tuomas about the tracks, *op. cit.* [en ligne]. 2007.

[644] « Erämaajärvi la première partie de « Lappi (Lapland) », « Kuolema Tekee Taiteilijan » et la version en finnois de « Last Of The Wilds » rebaptisée « Eräman Viimeinen ».

[645] « The Islander » et « Last Of The Wilds ».

[646] La conclusion à la flûte de « Nymphomaniac Fantasia », ou l'ouverture de la troisième partie de « FantasMic ».

[647] « Je suis très ouvert en matière de musique, par exemple, j'adore la musique irlandaise, les trucs celtiques, et cette influence s'entend très bien sur le nouvel album. Il y a beaucoup d'éléments celtiques dedans. » Interview de Tuomas Holopainen réalisée par mes soins le 21/07/07 à Helsinki.

[648] RIVALIN (Morgan), Nightwish, La passion selon Marco, *RockHard*, n°69, 2007, p.83.

le pont vocal de « The Siren », assuré par Tarja Turunen, sur lequel joue également une sitar, un instrument Indien, faisant plus référence à l'extrême orient. D'autre part, le groupe utilise des conventions associées à l'Arabie, plus précisément à l'Egypte antique, qui sont, dans les chansons qui lui font référence[649], des représentations modernes de formes musicales dont on a peu de traces[650]. Ainsi, pour sonner « oriental », on peut utiliser des effets sonores, « in this particular song [« Tutankhamen »], there's an oriental-sounding wah-wah guitar lead[651] », faire de nouveau appel à la flûte[652], ainsi qu'utiliser une gamme mineure harmonique[653].

Enfin, le morceau « Creek Mary's Blood », dont le texte évoque l'histoire des Indiens d'Amérique, est associé à des objets sonores propres à leur culture. A nouveau, on retrouve l'usage d'instruments typiques, comme les flûtes indiennes[654], jouées par un interprète d'origine indienne[655], John Two-Hawks, qui ouvre le morceau sur une prière lakota, fait quelques vocalises guerrières dès le milieu de la chanson, l'achève sur un discours en lakota. La culture indienne est aussi évoquée par l'usage de percussions sur tambour, des rythmiques appuyées et marquées, à l'exemple des battements joués par les cordes. Nightwish emploie aussi des conventions sonores évoquant l'Amérique, voire les cow-boys, par l'utilisation d'une guitare acoustique slide[656], ainsi que des orchestrations hollywoodiennes[657].

---

[649] « Tutankhamen », « The Pharaoh Sails To Orion » et de nouveau « Sahara ».

[650] « Notre connaissance de la musique égyptienne est presque uniquement fondée sur des représentations artistiques et des vestiges d'instruments » WEST (Martin), La musique des grandes cultures de l'antiquité : traditions et transformations, *op. cit.*, NATTIEZ (Jean-Jacques) (éd.), 2005, p.190.

[651] « dans cette chanson particulière, il a y une guitare lead avec une wah-wah sonnant oriental » explique Tero Kinnunen, qui participe aux enregistrements et au arrangements du groupe, dans : OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.53

[652] Dans « Tutankhamen » et « The Pharaoh Sails To Orion ».

[653] Alors que la gamme mineure naturelle, souvent usitée, par exemple de la, comprend les notes la, si, do, ré, mi, fa, sol, la (soit en écart de ton, d'une note à l'autre : 1, ½, 1, 1, ½, 1, 1), la gamme mineure harmonique de la comprend les notes la, si, do, ré, mi, fa, sol#, la (1, ½, 1, 1, ½, 1½, ½). L'écart plus grand pour passer de la 6e à la 7e (fa à sol# est plus grand que fa à sol) et plus réduit entre la 7e et l'octave (sol# à la) peut donner un air « oriental » à la mélodie.

[654] En anglais « native flute », qui distingue ainsi ce genre de flûte des modèles sud-américains.

[655] Nightwish semble accorder une importance particulière à l'origine géographique des musiciens lorsqu'il s'agit de certaines situations clés : « Il était important qu'un « vrai » indien y appose sa patte » déclare Tuomas Holopainen à propos de « Creek Mary's Blood » dans DYDER et LAGEAT (Philippe), Nightwish, un film parfait, *op. cit.*, n°33, 2004, p.22 et « le problème était qu'aucun garçon finlandais de 12 ans ne pouvait parler anglais de manière à ce que ça sonne juste, je devais donc trouver quelqu'un dont c'était la langue maternelle pour le faire » (Ma traduction) à propos de « Dead Boy's Poem » dans : OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.111. On retrouve ici à la fois le souci de sincérité qui habite les discours et productions de Nightwish, ainsi que le rapport particulier qu'à la Finlande avec son identité.

[656] Le guitariste touche ses cordes non avec les doigts, mais à l'aide d'une pièce en bois, en verre, en metal ou en plastique, ce qui en change la sonorité et lui permet de jouer en glissando, en « glissant ».

[657] Comme l'explique Tuomas Holopainen dans : KANGAS (Petri), *op. cit.*, 2005, p.52.

h. La musique classique et la musique de film

Si Nightwish s'approprie une esthétique sonore largement commune aux deux univers, l'inspiration par la musique classique n'est pas aussi marquée que celle par la musique de film. On a déjà vu que Tuomas Holopainen expliquait que la plupart de ses influences provenaient essentiellement de cette dernière, et qu'il n'écoutait pas du tout de musique classique[658].

Pourtant, il arrive parfois qu'il se réfère à ce monde, qui possède des œuvres connues et répandues dans le paysage sonore occidental, qu'il a dû certainement côtoyer pendant sa formation musicale. Ainsi, lorsque je lui demande si la chanson « Gethsemane » ne comporte pas certains passages hommages à Mozart, celui-ci me répond en fredonnant une gamme, puis ajoute : « well, that's one of those "classic" classical scale, that everybody's use[659] ».

En outre, il lui arrive d'évoquer « Carmina Burana » de Karl Orff, comme modèle pour concevoir quelques morceaux, mais aussi pour en définir la puissance et la grandiloquence :

> « **"The Kinslayer" :** ça me rappelle un peu *Carmina Burana*. La structure n'est pas basée sur le schéma couplet/refrain. […] Quand j'ai composé ce titre, c'est ce que j'avais en tête. C'est un morceau très grandiloquent et sombre.[660] »
>
> « **"Wishmaster" :** c'est certainement le morceau le plus fort de l'album. J'avais aussi *Carmina Burana* en tête, et je voulais faire quelque chose d'aussi fort.[661] »
>
> « ["Dark Chest Of Wonders"] musically […] bounces from thrashy riffing to more traditional metal chorus to Carmina Burana–type verse[662] »

Si Tuomas Holopainen estime que chaque chanson de Nightwish est une sorte de mini-bande originale de film[663], les compositions les plus longues du groupe sont sans doute celles qui manifestent le mieux cette influence. Celles-ci lui permettent notamment de s'extraire des structures typiques alternant couplet/refrain de la musique populaire et

---

[658] MTV, Interview With Tuomas. In *Nightwish From Wishes To Eternity – Live* [support DVD]. 2001.
[659] « En fait, c'est une gamme "classique" de musique classique, que tout le monde utilise » Interview de Tuomas Holopainen réalisée par mes soins le 21/07/07 à Helsinki.
[660] RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, meilleurs vœux, *op. cit.*, n°58, 2000, p.27.
[661] *Ibid.*, p.27.
[662] « ["Dark Chest Of Wonders"] bondit musicalement depuis des riffs thrash, à un refrain metal plus traditionnel à des couplets types Carmina Burana » écrit Tuomas Holopainen dans : KANGAS (Petri), *op. cit.*, 2005, p.4.
[663] « je considère que notre musique et chacune de mes chansons est une sorte de petite bande originale » (Ma traduction) MTV, Interview With Tuomas. In *Nightwish From Wishes To Eternity – Live* [support DVD]. 2001.

d'instaurer différents climats : « l'humeur change d'une chanson[664] à l'autre dans ce morceau, mais c'est l'idée d'un "score" (bande originale de film)[665] ».

« Beauty Of The Beast », « Creek Mary's Blood », « Ghost Love Score » ou « The Poet And The Pendulum » sont des exemples pertinents de morceaux composites et changeants. D'une durée s'étendant de huit à près de quatorze minutes, ils alternent les situations et les climats sonores, passant d'ambiances atmosphériques à des passages épiques, cheminant d'une scène à l'autre. Les plus saisissants de ces contrastes sont sans doute ceux de « The Poet And The Pendulum », dont la première partie est chantée par la voix éthérée d'un garçon soprano sur fond de musique orchestrale légère, alors que la quatrième s'ouvre sur le chant hurlé de Marco Hietala, soutenu par des riffs de guitare *thrash*. A la manière d'une bande son de film, des bruitages viennent compléter la narration des paroles et de la musique, tel des battements de cœur, le mécanisme du pendule, son balancement ou encore le moment où celui-ci heurte l'autel sur lequel est attaché le personnage.

Les références de Tuomas Holopainen, en matière de musique de film, sont largement associées au cinéma à succès américain, dont les immenses moyens assurent, aux compositeurs, des orchestres rompus à l'exercice, ainsi que des outils de production de haut niveau :

> **« What are your favourite soundtracks ?**
>
> Everything by Hans Zimmer and Danny Elfman, those two are my ultimate favourites, especially Hans Zimmer, who is like my musical god. Vangelis, he's awesome. James Horner. James Newton Howard, he's incredible especially with the soundtracks to the M. Night Shyamalan movies. I think for example the soundtrack to *The Village* is one of the best ones ever made. Trevor Jones, with *The Last of the Mohicans* is incredible. John Williams, Jerry Goldsmith, all the classics.[666] »

---

[664] Ou d'une « section » ? La traduction est peut-être en cause.

[665] Commente Tuomas Holopainen à propos de « Ghost Love Score » : HIETALA (Marco), HOLOPAINEN (Tuomas), Le nouvel album au décryptage…, *op. cit.*, 2004, p.12.

[666] « **Quelles sont tes musiques de film préférées ?** Tout ce que font Hans Zimmer et Danny Elfman, ces deux là sont ceux que je préfère par-dessus tout, surtout Hans Zimmer, qui est comme mon dieu musical. Vangelis est impressionnant. James Horner. James Newton Howard, il est fantastique, surtout les musiques qu'il a faites pour les films de M. Night Shyamalan. Par exemple, je pense que celle du *Village* est l'une des meilleures jamais faites. Trevor Jones, avec *Le Dernier des Mohicans* est incroyable. John Williams, Jerry Goldsmith, tous les classiques. » Répond Tuomas Holopainen dans : COED STAFF, An Exclusive Conversation With Nightwish's Tuomas Holopainen, *coedmagazine.com* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://coedmagazine.com/2007/11/09/a-conversation-with-nightwish%E2%80%99s-tuomas-holopainen/ [consulté le 12/04/2010]. (Pour alléger le texte, j'ai enlevé les références discographiques qu'a inséré le journaliste après chaque nom de compositeur).

Ces films, qui ont souvent pour vocation à divertir, sont empreints d'une certaine grandiloquence, d'une grande force expressive avec, entre autre, des scènes d'actions spectaculaires, tant à l'écran, qu'à l'écoute :

> « Le cinéma d'Hollywood a beaucoup utilisé un certain type de musique symphonique de style postromantique, qui continue de fonctionner très bien dans les films les plus récents : la musique de John Williams pour *La Guerre des Etoiles*(1997), par rapport à celle de Steiner ou Korngold, est de même inspiration. […]. Un retour à l'esthétique chargée, lyrique, « opératique » de Steiner, Rozsa, Hermann s'est manifesté dans les années 70, […] et a fait émerger des compositeurs comme John Williams (1932), James Horner, Danny Elfman, George Fenton.[667] »

Cette dimension démonstrative, vigoureuse et éloquente de la musique de film hollywoodienne n'est pas sans rappeler l'importance et la prédominance de l'idée de puissance qui imbibe le genre metal.

Enfin, mais ce n'est pas une qualité propre qu'à Nightwish, on peut souligner l'importance accordée par le groupe aux passages instrumentaux et/ou vocaux, sans texte, en regard des usages du monde de la musique populaire. En effet, ce phénomène, en vertu de conventions issues du monde du cinéma, fait que Nightwish use du texte et de la musique comme de deux objets à la narrativité distinctes, mais d'une égale importance. Ils sont suscités dans la même optique, celle de créer des images :

> « **How important are the lyrics for you ?**
>
> I would say fifty-fifty with the music. The lyrics are very important to me. Nowadays, many bands put at lot of effort to the music and then somebody just writes something for the lyrics. I want to tell stories and create images.[668] »

---

[667] VIGNAL (Marc) (éd.), Chant, *op. cit*, 2005, p.524.

[668] « **Quelle importance ont les paroles pour toi ?** Je dirai 50/50 avec la musique. Les paroles sont très importantes pour moi. De nos jours, la plupart des groupes investissent beaucoup d'efforts dans la musique et puis quelqu'un écrit juste quelque chose pour les textes. Je veux raconter des histoires et créer des images. » Explique Tuomas Holopainen dans : K. (Dimitris), Interview with Tuomas Holopainen of Nightwish, *metal-temple.com* [en ligne]. 2008. Disponible sur : http://www.metal-temple.com/interview.asp?id=476 [consulté le 09/02/2010].

2.8. Conclusion : le bricolage des savoirs du monde – des pièces et un établi à l'échelle du monde

Presque arrivés au bout de la route tracée au cours des pièces bricolées par Nightwish, nous avons vu défiler nombre des paysages de ses références et de ses inspirations. Un voyage certes dépaysant, mais qui ne pouvait rendre l'ensemble du monde de Nightwish, entreprise perdue d'avance, comme le rappelle Fabien Hein en soulignant « que l'imagination artistique est, par nature, irréductible aux schémas préétablis. A ce titre, les thèmes présentés n'ont aucunement la prétention d'englober l'ensemble des sources d'inspiration susceptibles de la stimuler[669] ».

Avant même le départ, on pouvait se demander, septique sans doute, quelles étendues pouvaient bien être parcourues par un quintet d'une petite ville de Finlande, qu'est-ce qu'il prenait, pour le continuer, d'une façon toute personnelle. Garage dans un sous-sol ou cabane perdue dans les bois, le point de départ ne laisse que rarement envisager un voyage au-delà de ses propres limites, et moins encore des étapes.

Pourtant, il est bien là, ce point de départ, parsemé en pierres au long du chemin, afin de pouvoir faire demi-tour le cas échéant, pour rentrer à la maison. Une langue que l'on parle : le finnois, murmuré au détour de quelques chansons ; la nature, arbres, lacs et animaux ou étendues sauvages, qui imprègnent l'univers sonore et visuel ; une façon de ressentir, et l'interdit silencieux de l'exprimer, si ce n'est par l'art ; autant d'esquisses de ce que Nightwish semble dire de chez lui. Toutefois, il peint bien d'autres choses.

Des dunes d'Egypte aux rivages solitaires d'un gardien de phare nostalgique, du pendule menaçant d'Edgar Allan Poe à la Blanche Neige des studios Disney, de la tragédie des indiens d'Amérique à une soirée dans un bar finlandais, Nightwish semble versatile. Hétéroclite et sacrilège, il mêle indistinctement culture légitime et culture populaire, mâtiné d'un ensemble de références disparates. Le fil conducteur dans cet ensemble bigarré, c'est le voyage vers l'ailleurs, l'évasion : sa propre maison dans le cœur et la nouveauté sans cesse renouvelé du monde, qui s'offre sous nos pas, devant les yeux.

Que nous apprend ce voyage, d'apparence sans fin ?

Regardons, de nouveau, les pièces des œuvres de Nightwish, démontées, défaites devant un esprit sans doute trop inquisiteur. Elles sont le témoin d'un horizon qui s'est ouvert au bricoleur, celui qui, fidèle à lui-même, n'a de cesse d'assembler. Ce sont des bouts du monde qui gisent ici, même si l'on reconnaîtra une forte prédominance

[669] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.152.

occidentale dans leur caractère. Elles sont une empreinte de la mondialisation, de l'accession à de multiples savoirs et de leur mise en branle, dynamisés par la révolution informatique et internet. Plus uniquement limité à un ensemble de pièces mises à disposition par une culture locale, régionale voire nationale, le bricoleur monte en tous sens, depuis toutes parts, d'où une possible perplexité[670].

Cette manifestation de la mondialisation, lue au travers des pratiques d'appropriation et de restitution de Nightwish, peut amener à deux observations.

Tout d'abord, il semble que ce phénomène ne conduise pas nécessairement à l'appauvrissement et à la standardisation, par l'imposition, par exemple, de modèles culturels dominants. Par son succès international, le groupe transporte avec lui une quantité de pièces que ses amateurs mêmes s'approprient et bricolent. Les continuations de Nightwish sont autant de pièces possibles à continuer pour ses amateurs. Parmi ces pièces, l'identité finlandaise du groupe, les noms de ses membres, à consonance locale, ou les morceaux chantés en finnois, sont autant de vecteurs pour la découverte de la Finlande et plusieurs de ses facettes. Si le public français n'est pas sans connaître l'appartenance du pays à l'Union Européenne, sa fiche signalétique de celui-ci s'arrête fréquemment là, avec quelques images de rennes, de Père Noël et de neige en arrière plan.

Le bricolage de ces pièces n'est pas systématique, mais à l'aide de celles véhiculées par Nightwish, certains membres de ses publics font quelques recherches sur le pays, découvrent une partie de ses paysages, quelques-unes de ses coutumes, s'intéressent à sa langue, jusqu'à vouloir l'apprendre. Le groupe est une impulsion, un élan vers sa Finlande natale, comme vers l'opéra, la musique classique ou la musique de film pour celui qui ne connaît encore que le metal. Certes, on pourra souligner, sans avoir forcément d'arrières pensées fascisantes, que la « pureté » de l'objet « Finlande » sera atteinte, que le finnois ne sera jamais aussi bien parlé que par les Finlandais, qu'en métissant cette culture à une autre, par l'appropriation qu'en font les étrangers, elle s'appauvrira, et ainsi de suite. Autant de changements qui s'opèrent dans le processus d'évolution au sein même des sociétés modernes. Plus qu'une façon exacte de faire, nécessairement datée et révolue à l'instant même où elle est posée et exposée, ce qui compte sans doute n'est pas tant que la Finlande demeure exactement ce qu'elle est, mais bien que le nom, le mot, le mythe de la Finlande demeure, lui, bel et bien vivant. Avec l'explosion du nombre de pièces à

[670] Je fais référence ici à Manuel Castells, qui écrit que « le règne de l'information a toute les chances d'être aussi celui de la perplexité » : CASTELLS (Manuel), *L'ère de l'information, 3. Fin de millénaire*. Paris : Fayard, 1999, p.423.

disposition du bricoleur, les objets ne semblent plus être définis par un ensemble limité d'acteurs les maîtrisant et les utilisant de manière « optimale ». C'est un ensemble plus large, un réseau, qui s'en sert de façon parcellaire, plus ciblé, propre à chacun de ses membres.

C'est arrivé à ce point que l'on peut formuler la seconde observation. Alors que le bricolage qui s'opère à partir d'un ensemble de pièces à résonnance plus ou moins locale renvoie de façon forte à l'identité culturelle et sociale de l'individu, le bricolage à partir d'un ensemble de pièces à résonnance mondiale, renvoient non seulement à son appartenance au monde, mais aussi à son identité personnelle. En multipliant les pièces à disposition du bricoleur, on autorise celui-ci à plus de liberté, on l'autorise à se bricoler lui-même, au-delà des frontières du territoire social qui l'a vu naître. Dans sa création, il témoigne du relâchement de certains modèles qui pesaient sur ses épaules, et présente les objets qu'il a souhaités assembler, qu'il a choisis, et non plus seulement les seuls auxquels il avait accès. Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait plus aucun cadre. Derrière le voyageur, il y a toujours son point de départ, et le bricoleur, bien qu'il ait à disposition le monde, ne témoigne pas moins de son apprentissage dans sa façon de bricoler. Il ne faut pas non oublier que Nightwish est un bricoleur « artiste ». En cela, il est socialement défini par sa valeur, son degré, de singularité. Aller chercher ses pièces dans le monde est une façon de s'assurer, symboliquement, un « capital de singularité ». Ainsi, le bricoleur artiste est-il peut-être plus enclin à chercher des pièces au-delà de ses savoirs locaux. Pourtant, le bricoleur public, n'en est pas moins téméraire et baroudeur.

Enfin, on peut aussi souligner certains usages particulièrement éclairés du savoir populaire par Nightwish. Les références à Disney, à Stephen King, à la musique de film par exemple, se font par l'intermédiaire de pièces précises, de situations, de noms de lieux ou de personnages qui manifestent d'une connaissance approfondie de ces univers. Une fois légitimé, non par une institution ou des instances ayant autorité pour ce faire, mais par l'acteur social, dans son for intérieur, et qui en fait usage en ignorant les étiquettes sociales qui leur sont appliquées, ces mondes populaires révèlent une complexité, une profondeur, un conglomérat de pièces particulièrement important.

2.9. Epilogue : ces pièces et assemblages de pièces qui tiennent ensemble

Une question importune n'a cessé de s'esquisser derrière chacun des fragments utilisés par Nightwish, un fil rouge qui nous a conduit jusqu'ici, et pour lequel quelques pistes ont été avancées. Démontés un à un, les bricolages du groupe présentent un grand nombre de pièces. Je les ai réunis en petits tas : selon le type de bricolage, depuis la reprise à l'inspiration ; selon le territoire d'où elles provenaient, à commencer par la musique, le cinéma, et ainsi de suite. Qu'importe ce qui a été fait, à partir du moment où les pièces ont été séparées, désolidarisées, elles paraissent nous cacher quelque chose. Cacher une réponse à une question si évidente, qu'on pourrait presque oublier de la poser, alors qu'elle est sans doute la seule digne d'intérêt : qu'est-ce qui a fait tenir toutes ces pièces ensemble ?

En les détachant, on brise ce lien, dans le processus d'analyse on le détruit irrémédiablement. Pourtant, il suffit que je lance la lecture d'une chanson de Nightwish pour que toutes soient, comme à leur habitude, ensemble.

Nulle pièce n'est habitée d'un quelconque phénomène, une chose seule agît, et c'est le bricoleur, en tant qu'individu, mais aussi en tant que structure sociale, qui remplit les pièces de sens. Les pièces sont le fruit de sa pensée combinatoire – et de son corollaire, le désassemblage – en tant qu'objets finis et limités, elles n'existent que dans l'œil du bricoleur. Voici une première réponse incomplète à notre question : les pièces tiennent ensemble non uniquement parce que quelqu'un les a effectivement assemblées, mais parce que, premièrement, elles sont symboliquement présentées comme un bricolage, et deuxièmement, « le regardeur fait le tableau » pour reprendre Marcel Duchamp, voyant les pièces, « le regardeur » tente de les assembler, de faire du sens.

La présentation symbolique de multiples pièces comme participant d'un bricolage s'accompagne effectivement d'un processus d'homogénéisation de l'ensemble. On unifie, on lisse, on polit, on transforme les différentes briques du mur en un objet qui a l'air un et indivisible, on en fait une œuvre, et plus seulement un agrégat. L'énonciation de l'œuvre, c'est-à-dire « l'acte de produire une œuvre[671] », est un moyen de ce faire. Plus précisément, c'est la définition sociale de l'instance énonciatrice qui fait lien. En effet, c'est une entité elle-même unie, selon d'autres conventions, qui prononce : Nightwish, le groupe Nightwish, le cadre ou monde Nightwish. Enoncée par un ensemble, l'œuvre devient un ensemble. Dit par notre voix, les mots que nous prononçons s'enchaînent. Ils s'enchaînent

[671] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.61.

parce qu'ils se succèdent, mais ils s'enchaînent aussi car ils sont liés les uns aux autres par notre voix, par l'ouverture de nos lèvres qui laisse filer le son, par notre personne.

L'ensemble est ainsi tenu par les conventions. Des conventions qui assurent la reconnaissance d'une énonciation par le biais d'une entité unifiée, et qui définissent l'énonciation comme unifiée.

Partie III

Le monde de l’œuvre au travers des voix performées

En parcourant l'œuvre de Nightwish à la lumière de ses pratiques d'appropriation et de restitution, avec ce que le groupe prend et rend du monde, continue, nous avons vu se dessiner une première cartographie de son univers, de ses imaginaires. Bien des choses peuvent ou non se passer dans la tête de l'amateur lorsqu'une chanson imprègne son espace sonore. Avec le « son », en sa présence, il a le choix entre des conduites multiples[672]. Il peut tout autant pratiquer une écoute assidue, concentrée, et exclusive d'un instrument, que laisser la musique servir de fond sonore quelconque à une conversation entre amis.

Il peut aussi pratiquer l'œuvre comme un objet narratif, qui lui raconte quelque chose, une sorte d'histoire qui se déroule sur des territoires, et avec des protagonistes, fictifs, peints par Nightwish, dans son discours parlé, chanté et musical. C'est un lieu onirique où peut se projeter l'auditeur, c'est l'histoire ou le film qu'il peut suivre sur l'écran infini de ses imaginaires, de ses sensations et de ses émotions.

La sociologie que je présente ici est donc celle qui découle d'un choix : celui de prendre l'œuvre comme un objet symbolique qui, selon des modalités diverses, est susceptible de raconter, de délivrer une histoire. Plus largement, elle peut, à la façon de nos sens et de nos âmes, être le dépositaire et le témoin d'un monde, de son monde. Celui-ci est composé des multiples pièces continuées que j'ai évoquées précédemment, mais il est plus que le simple ajout des parties. Ce monde acquière une autonomie, il devient lui-même une entité à continuer, un conte à raconter.

Simon Frith souligne que la chanson est un type d'œuvre particulièrement enclin à la narration, elle est produite, tant par les artistes que par les auditeurs, dans cette perspective :

> « Lyrics, to put this another way, let us into songs as stories. All songs are implied narratives. They have a central character, the singer; a character with an attitude, in a situation, talking to someone (if only to herself).[673] »

L'ensemble fonctionne de manière complexe. La narration n'est ni exclusivement assurée par la musique, ni par les seules paroles, mais par une alchimie des deux, où sons, mots, et leurs sens respectifs, collaborent de manière dynamique. Une sociologie de

[672] Des conduites que j'aborderai plus précisément dans la partie sur les publics.

[673] « Dit autrement, les paroles nous font rentrer dans les chansons comme dans des histoires. Toutes les chansons sont implicitement des récits. Elles ont un personnage central, le/la chanteur/se, un personnage avec une attitude, mis dans une situation, qui parle à quelqu'un (ou à lui-seul). » FRITH (Simon), *Performing Rites, Evaluating Popular Music*. New York : Oxford University Press, 2002, p.169-170.

l'œuvre chanson est ainsi une sociologie de l'œuvre élaborée au confluent de multiples niveaux de narrativité : le texte et la musique, le premier étant, de façon conventionnelle, d'un degré supérieur au second. On peut alors la saisir comme une ouverture vers une sociologie des œuvres des différents mondes de l'art, et pas/plus uniquement destinée à ceux dont les objets symboliques sont essentiellement sous la forme d'un discours :

> « il me semble que les *formes narratives*, telles que la littérature ou le cinéma, se prêtent davantage à une sociologie des œuvres que les formes non narratives telles que la peinture, la sculpture ou la musique et ce n'est pas un hasard si, pour relever le « défi » qui était fixé à chacun dans le cadre du colloque précédent de parler d'une œuvre d'art, j'ai personnellement choisi de traiter du cinéma.[674] »

Au-delà d'une possible ouverture aux objets non narratifs, on peut même établir, par la démarche envisagée ici, que c'est un autre phénomène qui est souligné. Il n'existe pas, à proprement parler, d'objets narratifs ou non, mais des objets conventionnellement posés et utilisés comme étant plus ou moins narratifs. Le constat a ainsi pour conséquence d'établir que tout objet est narratif à partir du moment où il est identifié comme appartenant à notre univers sensible. En effet, tout objet de cet ordre est alors soumis à l'esprit bricoleur de l'individu, qui le rend porteur de sens. Nous narrativisons notre monde. Le découvrir, l'explorer, se l'approprier, c'est le socialiser, et ce phénomène s'opère par la mise en récit. Les nuances dans les degrés de narrativité d'un objet sont, avant tout, les nuances des usages conventionnels.

Au choix de se saisir de l'œuvre chanson comme d'un objet racontant, par la mobilisation de ses dimensions formelles musicales et textuelles, une histoire – en bref, un choix de sociologie – vient s'associer l'idée de faire une sociologie du choix.

S'il est intéressant de préciser les rôles ou personnages incarnés, la Belle par exemple, la voix – actrice – qui prend ce rôle, lui donne pour sa part du relief, de la pertinence, en développe le sens. Que la Belle soit jouée par une femme, et la Bête par un homme, est un premier indice sur les imaginaires d'une société donnée, à une époque donnée. Mais décrit ainsi, le tableau est un peu fade, et n'est guère pertinent. On ne s'attendait pas à moins de la part de l'artiste. Cependant, décrire le physique, les intonations, la mise en scène, les costumes, les apparats, etc. qu'empruntent les acteurs pour ce faire, illumine l'ensemble. Une voix actrice, comme n'importe quel acteur de chair et de sang, n'est pas qu'une entité fixe. Celle-ci joue, s'incarne dans son rôle, dans une

[674] QUEMIN (Alain), Quelques remarques sur l'intérêt et les limites de la sociologie des œuvres. Réflexions à partir du film de Pedro Almodovar « Tout sur ma mère », *Vers une sociologie des œuvres ? Tome II*, MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2001, p.444.

dynamique où l'interprétation se confronte, de façon additive ou soustractive, à l'identité même de l'acteur. Les imaginaires d'une voix rencontrent de différentes manières les rôles qu'on lui prête.

Cet échange incessant, l'aller-retour instantané entre rôle et voix, une voix qui est, en un instant, à la fois voix du rôle et voix de son interprète, manifeste une dimension essentielle de l'œuvre, qui nous ramène à nouveau à sa production, il s'agit du choix :

> « Toute œuvre d'art peut ainsi être utilement considérée comme une série de choix. Le choix du mot ou de la note que je vais maintenant ajouter à mon poème ou à ma chanson ; […] le choix de l'inflexion dans la lecture d'une réplique de théâtre ; le choix de l'interprétation d'une idée musicale. Au fur et à mesure que quelqu'un compose une œuvre ou réalise un tableau, au fur et à mesure qu'il ou elle fait une représentation de cette œuvre sur scène ou dans la salle de concert, tout ce qu'il ou elle fait constitue un choix. […]
>
> Même si beaucoup de ces choix – ou la plupart d'entre eux – sont des choix conventionnels ou de routine, ils n'en sont pas moins des choix. Faire des choix de routine donne à l'œuvre un certain caractère, faire des choix inhabituels lui en donne un autre. Presque toutes les œuvres d'art, ainsi que les représentations et les lectures de ces dernières, résultent d'une combinaison de choix de routine et de choix inhabituels issus des possibilités disponibles.[675] »

Je me suis arrêté un long moment sur les pièces utilisées au sein du bricolage de l'œuvre. La plongée dans son monde est à la fois un moyen et un prétexte pour aborder plus précisément cette dimension essentielle du choix : celui des pièces retenues, comme celui de la manière de les mettre ensemble. Même si l'établi du bricoleur peut ressembler à un joyeux et poétique bazar, même s'il peut y piocher des pièces au hasard, la décision de laisser l'une d'entre elle intégrer le bricolage est toujours, au final, un choix, ne serait-ce qu'en décrétant que seul le sort décidera des pièces à user.

Quatre temps vont se succéder au cours de cette partie sur le monde de l'œuvre[676]. Tout d'abord, je développerai les multiples motifs qui font de la voix une entrée privilégiée et essentielle à la conduite de l'étude du monde de l'œuvre chanson. Le second temps présentera les corpus et les méthodologies utilisés pour, en premier lieu, analyser, décrire et construire une typologie des voix, puis, en second lieu, dégager et organiser les rôles qui leur sont confiés dans l'œuvre. Le troisième temps exposera la typologie des voix élaborée, par l'intermédiaire du grain de la voix, et s'intéressera à leurs imaginaires respectifs, par l'entremise de leurs usages. C'est au cours du dernier temps que je conduirai l'analyse du

---

[675] BECKER (Howard), L'œuvre elle-même, *Vers une sociologie des œuvres ? Tome II*, MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2001, p.457-458.

[676] Une version antérieure de cette section sur la voix chantée a été publiée sous forme d'article : BRIZARD (Cyril), La fusion du metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées. Une étude de cas, *Copyright Volume !*, volume 5, n°2, 2007, p.115-135.

monde de l'œuvre, en croisant les imaginaires des voix et des textes, afin d'établir la topographie des multiples rôles donnés aux voix et à leurs interprètes.

1. Pourquoi la voix ? La voix et le monde de l'œuvre chanson

Les raisons d'entreprendre une exploration du monde de l'œuvre par l'intermédiaire des voix performées[677], et plus spécifiquement des voix chantées, sont multiples et ne sont pas nécessairement soumises à une échelle d'importance. Quelques-unes ont été évoquées dans les lignes qui précèdent, et tournent autour du constat que la voix est à la croisée de multiples questionnements.

Toutefois, en rappelant que la « voice is generally recognised as the most important sound source in popular music[678] », Serge Lacasse signale que la nature même du terrain choisi, et la façon dont il est socialement pratiqué, rend tout particulièrement enclin à considérer la voix en tant qu'objet d'étude. Nightwish, dans toute la dialectique en jeu entre musique classique et populaire, est, à ce jour, associé au monde la musique populaire, tant par ses modalités de production que de déclaration, de réception et d'usage. La formation appartient ainsi à un monde musical où l'objet vocal est omniprésent. Bien que leur dimension instrumentale soit appuyée, les œuvres de Nightwish sont chantées : ce sont des chansons, au sens large. Voix et texte s'y rencontrent, s'y affrontent ou s'y allient. On rappellera également l'importance qu'accorde Tuomas Holopainen aux paroles[679], à ces assemblages de lettres porteurs de sens qui doivent être murmurés, criés, parlés comme chantés.

Substance constitutive de l'œuvre chanson, la voix s'inscrit également de façon affirmée dans l'histoire de Nightwish. Dans la place, centrale, qu'elle y tient, s'affiche toute son importance symbolique : elle déclenche un basculement d'un genre musical acoustique à un genre amplifié, intensément amplifié, en recherche permanente de radicalisation sonore. Elle partage avec le metal, la puissance et une certaine grandiloquence, tout en s'y opposant à plusieurs degrés : aussi bien en termes de représentations, qu'en termes de pratiques, et pratiquants, conventionnels. J'ai parlé, concernant le bricolage de l'œuvre, d'axe de rotation, d'un point commun socialement élaboré, qui permet de faire jouer deux pièces entre elles. L'évolution stylistique de Nightwish souligne que la voix, comme actrice du bricolage, témoigne de ce phénomène.

---

[677] J'utilise « performer » dans un sens empruntant à l'anglais, le français n'ayant pas d'équivalent aussi net et concis. Par « voix performée » j'entends ainsi une voix qui est interprète, qui joue un rôle, qui est actrice.

[678] « voix est généralement reconnue comme étant la source sonore la plus importante dans la musique populaire » LACASSE (Serge), *op. cit.*, 2000, p.9.

[679] « **Quelle importance ont les paroles pour toi ?** Je dirai 50/50 avec la musique. Les paroles sont très importantes pour moi. De nos jours, la plupart des groupes investissent beaucoup d'efforts dans la musique et puis quelqu'un écrit juste quelque chose pour les textes. Je veux raconter des histoires et créer des images. » (Ma traduction). K. (Dimitris), Interview with Tuomas Holopainen of Nightwish, *op. cit.* [en ligne]. 2008.

La voix chantée de Tarja Turunen s'est d'abord vu associée à un univers acoustique, par différentes qualités plus ou moins présupposées par le groupe, dont certaines étaient justes (une interprète féminine) alors que d'autres se sont révélées fausses (voix douce de jeune fille). Associée aux guitares sèches et aux claviers, elle a proposé de nouveaux axes, comme la puissance, sur lesquels sont venus se greffer de nouvelles pièces. Chez Nightwish, cette voix, d'abord lyrique, a servi de déclencheur à un mélange des genres, tout en étant l'un de ses principaux marqueurs. Le pendant classique du groupe reposait pour une large part sur elle, jusqu'à ce que son mode de chant évolue stylistiquement, tout en étant associé à un univers sonore orchestral et vocal qui, après l'avoir accompagné ou secondé, l'a progressivement remplacé dans ce rôle.

L'importance de la voix chantée dans la musique populaire, et plus précisément dans l'univers de Nightwish, est aussi soulignée par la survenue de réactions lorsque le groupe rend publique sa décision de se séparer de son interprète, et par là de sa voix. Ainsi, l'exclusion de Tarja Turunen en 2005, et l'arrivée d'Anette Olzon en 2007, ont suscité un grand nombre d'échanges, voire de débats, entre auditeurs.

Outre les déceptions, satisfactions ou résignations qui se sont croisées, le phénomène permet de mettre en évidence les enjeux identitaires présents dans la voix. Elle est à la fois l'empreinte sonore de son interprète, néanmoins sujette aux multiples variations que pratique et vécu peuvent lui appliquer, et une partie importante de l'empreinte sonore du groupe. Le constat de Simon Frith sur le lien qui s'établit entre la voix et la personne, fonctionne également entre la voix et une entité multiple, mais désigné sous un composé unifié, qu'est le nom de Nightwish :

> « the voice is usually taken to be the person (to imitate their voice is a way of becoming that person[…]), and the voice is certainly an important way in wich we recognize people we already know (on the telephone, for example). But it is also a key factor in the way we decide what sort of person they are, whether we like or dislike, trust or mistrust them.[680] »

De la même manière qu'une personne n'est pas que sa voix, Nightwish n'est pas que la voix de son interprète principale, toutefois, elle occupe une place prépondérante dans la désignation de ce qu'est Nightwish. Une place que l'on retrouve dans le rôle que la chanteuse occupe sur scène, où elle est clairement identifiée, par Tuomas Holopainen,

[680] « La voix est habituellement perçue comme étant la personne (imiter sa voix est une façon de devenir cette personne […]), et la voix est certainement l'un des moyens les plus important qui nous permettent de reconnaître quelqu'un que nous connaissons déjà (au telephone par exemple). Mais c'est également un facteur clé dans notre façon de déterminer quelle genre de personnes elle est, que nous l'appréciions ou pas, que nous lui fassions confiance ou doutions d'elle. » FRITH (Simon), *op. cit.*, 2002, p.197.

comme l'instance majeure établissant et maintenant la communication (verbale) du groupe avec son public :

> « For the rest of us, it's easier, we hide behind our instruments and play. The singer is a different matter. She's responsible for the communication with the fans, everybody's staring at her. She receives the biggest pressure, and the voice is something that can't "work" under any conditions.[681] »

Au sein du monde de l'œuvre chanson, la voix est à l'embranchement d'un niveau fortement narratif et d'un niveau faiblement narratif. Elle délivre à la fois un discours formulé avec des mots, que sont les paroles, le texte de la chanson, et un discours formulé à l'aide de conventions musicales, de sonorités, et de représentations, que sont la prosodie, le timbre ou encore le grain. Cette position stratégique assumée par la voix en fait, il me semble, un intermédiaire particulièrement pertinent à l'étude du monde des œuvres de musique populaire. Cet objet qui « dit » à plusieurs niveaux est utilisé de la sorte par les artistes : on choisit la voix qui dira le texte par rapport à son contenu, ou l'on choisit le texte par rapport à la voix qui va le dire. Quoi qu'il en soit, un lien étroit entre ces deux entités est tissé :

> « Quand j'ai terminé d'écrire les paroles, qui sont très personnelles, j'ai réalisé ce que je faisais chanter à Tarja : "*Elle est mon péché*" (rires) ! J'ai dû changer un peu les paroles (rires) ! Elle ne pouvait pas chanter les textes dans leur première version, ça aurait été trop ambigu ![682] »

Plus que simple intermédiaire transmettant un message, la voix, par ses multiples composantes, en influence le contenu, tant en amont, avant même que le message ne soit émis, qu'en aval, alors que le récepteur est en train de le recevoir, voire le recrée. Elle intègre de manière dynamique la production de l'œuvre par l'artiste, mais aussi l'interprétation, nouvelle production de l'œuvre, par le public.

La voix, dans l'œuvre chanson, s'associe au monde de l'œuvre en le racontant, mais aussi en l'incarnant. Elle complète ou fait apparaître des dimensions que le texte chansonnier, comme la musique, n'explicitent pas toujours, telles des sentiments – l'expression de la colère ne nécessite pas que l'interprète chante qu'il est en colère pour

---

[681] « Pour nous, c'est plus facile, on se cache derrière nos instruments et on joue. Pour la chanteuse c'est autre chose. Elle est responsable de la communication avec les fans, tout le monde la regarde. C'est elle qui est le plus sous pression, et la voix est quelque chose qui ne peut pas fonctionner dans toutes les conditions. » VASILEIOU (Maria), Nightwish. Wish you were here…, *Nightwish.fr* [en ligne]. 03/2009. Disponible sur : http://forum.nightwish.fr/index.php?showtopic=3921 [08/03/09].

[682] Explique Tuomas Holopainen à propos de la chanson « She Is My Sin » : RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, meilleurs vœux, *op. cit.*, n°58, 2000, p.27.

être manifestée, au contraire, il est plus efficace de la jouer de façon sonore – mais aussi un genre sexuel, voire une apparence (la personne à laquelle renvoie la voix se manifeste également sous la forme d'une image). La voix est porteuse de représentations et d'imaginaires au-delà de ce qu'elle dit, qui se répercutent en écho dans les rôles qu'on lui prête dans l'œuvre. Des rôles qui sont, à des degrés divers, la traduction du ou des sens qui sont donnés à cette dernière.

Objet d'abord négligé par la sociologie classique[683], la voix s'impose ici comme essentielle dans l'étude sociologique du monde de l'œuvre de la musique populaire. Souvent effacée par le discours qu'elle porte – les sens des mots oblitèrent les sens du son – elle se trouve ramenée à la surface par un art, la musique, qui repose conventionnellement sur le sonore.

[683] « Le constat qui s'impose est que la sociologie classique n'a pas identifié la voix comme objet, qu'elle ne dispose d'aucun concept spécifique, d'aucun cadre d'analyse propre pour la penser, pour dire simplement cette expérience partagée aussi fréquente, aussi banale ou sublime, aussi étrange que le chanter. » DUTHEIL-PESSIN (Catherine), *Sociologie d'un genre, la chanson réaliste, le visage et la voix*. Prépublication. Paris : L'Harmattan, collection logiques sociales, 2004, p. 8.

2. Une étude du monde de l'œuvre par les voix performées : une succession de méthodes

Produire une étude de l'œuvre à partir de l'entrée des voix est une démarche qui implique deux constructions successives, par l'élaboration et l'exploitation de deux corpus, le premier appliqué à la voix, le second à l'œuvre, au travers de méthodes qui sont propres à chacun, bien que parfois croisées. Avec la voix comme outil pour conduire l'exploration du monde de l'œuvre, uniquement au travers des rôles qui lui sont donnés, il demeure néanmoins nécessaire de construire, en premier lieu, cet outil.

La voix est une dimension essentielle de l'œuvre chanson. Elle est à la fois porteuse du discours, et jeu du discours, qui, mêlés ensemble, forment l'histoire de la chanson, bâtissent son monde imaginaire : « the issue in lyrical analysis is not words, but words in performance[684] ».

Mais ni l'un ni l'autre, ne sont des objets immédiatement accessibles. La voix, peu parlée, nécessite qu'on l'explicite, qu'on rappelle son sens, parfois d'une évidence brute, mais généralement difficile à exprimer. Le monde de l'œuvre chanson, qui existe par le savant dosage de la voix, des paroles et de la musique, peut être abordé par l'intermédiaire de ces dimensions. La voix, souvent centrale dans la production de l'œuvre du public, cumule en outre le double avantage d'être à la fois parole et musique.

2.1. Un corpus dédoublé pour l'approche de deux objets distincts

On l'a compris, l'ensemble de la démarche engagée au sein de cette partie implique un doublement des procédures d'approche, à commencer par le corpus.

Le premier, qui s'applique uniquement aux voix chantées chez Nightwish, est pratiquement similaire à celui utilisé pour l'étude des pratiques d'appropriation et de restitution. Afin de produire une description et une classification des différentes voix chantées utilisées, il m'a paru nécessaire d'aborder le phénomène au travers de ses multiples manifestations.

Le corpus prend ainsi en compte l'ensemble des œuvres du groupe : originales ou reprises, enregistrements en studios et en concert, officiels comme pirates, etc. Cependant,

[684] « la question, dans l'analyse des paroles, ne porte pas sur les mots, mais sur les mots interprétés, joués » FRITH (Simon), *op. cit.*, 2002, p.166.

le nombre de ces derniers est limité par la qualité des enregistrements à disposition – un souffle trop important, ou une prégnance des expressions du public sur le son du groupe, en pondère l'usage – mais aussi par un critère de pertinence en regard de mon étude. En effet, l'objectif est d'avoir différents matériaux pour délivrer une description schématique des différents types de voix chantées, pas de cerner le phénomène sous l'ensemble des infimes nuances que chaque manifestation propose.

A nouveau, les *remake*[685], comme les démos, seront considérés. Tous proposent une forme des voix chantées qui se différencie de la version déclarée comme « finale », par la progression du groupe dans son élaboration de l'œuvre (démo/morceau final), mais aussi dans sa carrière (morceau original/*remake*), ainsi que dans les nouveaux usages musicaux et vocaux qu'il a développés entre temps. Si ces objets sont marginaux – on compte deux *remake* et sept démos, dont cinq ont une version finale présente sur album – ils ont plusieurs vertus qui sont loin d'être négligeables. Ils permettent, tout d'abord, de pouvoir comparer deux objets suffisamment identiques pour affirmer et rendre plus visible leurs différences. En effet, chacun est un moment figé du processus de l'œuvre. Cela permet de nuancer la manière dont les voix chantées sont perçues, de se détacher d'une forme d'habitude auditive qui peut s'installer par les écoutes répétées, et d'ouvrir des domaines de possible en constatant les choix faits par le groupe. En outre, ils permettent aussi de prendre conscience des diverses opérations, altérations, modifications, menées sur les voix chantées, comme leur mise en scène sonore, par l'usage d'effets par exemple. Les démos sont particulièrement utiles dans ce cas. Ces versions, moins finement élaborées, portent des empreintes plus conséquentes de ces multiples actions. L'œuvre y est moins lisse, moins uniformisée, quelques défauts demeurent, les effets utilisés sont plus grossiers, les sonorités moins professionnelles. On retrouve également ces qualités comparatives dans les versions en concert des morceaux, les *bootleg* présentant un son plus brut que les enregistrements officiels, qui sont, pour leur part, retravaillés à plusieurs niveaux avant d'être publiés[686].

Si, comme précédemment, les versions *edit* seront écartées, car délivrant une performance vocale identique aux morceaux de l'album, dont on a simplement ôté quelques vers ou passages instrumentaux, je conserverai ici la version *heavy* de la chanson

[685] C'est-à-dire une nouvelle version studio d'un morceau publié quelques années auparavant.
[686] Bien que j'ai lu quelques rumeurs à ce sujet, et compte tenu de la présence de certains de ces couacs sur les enregistrements officiels en concert, je ne saurai dire si le cas s'est effectivement présenté pour Nightwish. Néanmoins, il arrive que certains passages ratés en concert : une fausse note, des paroles oubliées, soient rejoués en studio, et inserrés dans la version commercialisée de celui-ci.

« Sleepwalker ». En effet, d'abord proposée au concours de l'Eurovision 2000, et, pour ce faire, enregistrée par un producteur extérieur aux collaborations du groupe, celle-ci a été réinterprétée, tant instrumentalement, que vocalement[687]. Il en existe en outre une version à cappella dont l'intérêt pour l'étude de l'objet vocal n'est pas à démontrer.

Dans le même ordre d'idée, les versions audio en 5.1 des albums les plus récents, et plus particulièrement celle de l'album *Once*, permettent, par le jeu des réglages des haut-parleurs, de mettre en avant dans le spectre sonore la plupart des parties chantées principales, les soustrayant également aux multiples secondes voix qui leur sont apposées.

Enfin, il existe certains « trucs » simples qui modifient l'aspect d'un morceau. Outre l'usage de différents supports de diffusion, il est possible de mettre en avant quelques-uns des éléments qui se situent en retrait du mixage à l'aide d'un casque ou d'écouteurs dont la prise n'est qu'à moitié enfoncée, inversant ainsi les polarités. On peut aussi utiliser les fonctionnalités de lecteurs ou périphériques audio informatiques qui permettent d'augmenter ou de diminuer l'octave d'un morceau, un réglage généralement destiné au karaoké. Ceci permet de faire ressortir certaines secondes voix plus aigües qui, en devenant plus grave, sont rendues plus audibles, mais au détriment de leur sonorité originelle. Ces multiples jeux avec un enregistrement ont également pour effet de « marquer » l'oreille. En réécoutant le morceau original, ces éléments en retrait paraîtront soudain plus consistant, on pourra les retrouver.

Alors que le corpus que je viens de décrire a pour but premier de diversifier le plus possible les manifestations des voix chantées chez Nightwish, en les isolant, en les confrontant, le second est, pour sa part, construit à partir d'une réduction à l'unité la plus simple. Il a été élaboré dans l'optique de déterminer les multiples rôles prêtés, dans les œuvres, à ces mêmes voix chantées. A ce titre, il se compose de l'ensemble des chansons écrites et interprétées par le groupe, mais pas dans l'ensemble de leurs versions. J'ai décidé de considérer et privilégier celles présentées et déclarées comme « originales » et « définitives », celles de référence, ces objets dont j'ai dit qu'ils étaient socialement immobilisés. A ceux-ci s'ajoutent les reprises présentes sur album, qui rendent compte de choix dans l'attribution des voix, en rapport avec le monde de l'œuvre. Cela est moins le

[687] La comparaison des deux versions donne également un aperçu des effets des différents acteurs d'un monde de l'art sur l'œuvre. Le changement de producteur remanie, sans en modifier la structure musicale, mais en ajoutant de multiples éléments électroniques, la chanson.

cas avec les reprises en concert qui, en outre, ne font pas nécessairement sens dans l'univers du groupe[688], ce pourquoi je les ai écartées.

Le corpus est ainsi composé de l'ensemble des titres des albums, et autres productions, enregistrés en studio, reprises, bonus et démos y compris, dès l'instant que ces derniers n'ont pas déjà une version album[689]. Ce choix exclut ainsi du corpus les morceaux joués en concert, tout comme les multiples versions et variations d'une même chanson. A titre d'exemple, les *remake* ne modifient que peu les paroles originales, et ce faisant, les rôles prêtés aux voix chantées. Bien qu'il arrive qu'un chanteur différent soit utilisé pour les interprétations ultérieures d'un morceau – Marco Hietala remplace en concert Tuomas Holopainen, qui assurait le chant masculin sur les chansons du tout premier album – on demeure dans des univers de sens très proches, avec pour conséquence un faible impact sur le rôle. Loin d'ignorer que rôle et voix entretiennent une forme d'interdépendance – la voix, en incarnant un rôle, le redéfinit – ces légers glissements du rôle appartiennent à un temps de l'œuvre que j'ai cependant décidé de laisser de côté.

2.2. Les méthodologies d'approche et les documents d'appuis

Les deux types de méthodologies, dédiées à leur objet propre, sont soumis à un sens de lecture. Ainsi, bien qu'en écoutant des voix, elles nous « parlent » en partie de leurs rôles, par des indices non verbaux, j'ai décidé de faire en premier lieu l'étude des différents types de voix, détachés de leur contexte narratif, en les distinguant et en les ordonnant. Ce n'est qu'une fois cette opération menée que l'attention se focalisera sur les multiples rôles qu'elles empruntent au travers des paroles et des titres des chansons. Ces rôles permettent alors de faire un retour critique sur la première typologie élaborée, voire d'en nuancer le contenu, et ainsi de suite. Plus généralement, la voix est un objet d'étude complexe en ce qu'elle est capable d'une multitude de variations qui sont difficiles à formuler. Habituellement, les interprètes nuancent leur jeu en fonction du type et de la rythmique de la chanson : on ne chante pas de la même manière une ballade qu'un titre épique et échevelé, à moins de rechercher un effet. L'attaque n'est pas similaire, le grain, que l'on peut forcer ou cacher, varie lui aussi, et ainsi de suite.

[688] On se souvient qu'elles ont comme fonction déclarée par le groupe, de permettre à la chanteuse de reposer sa voix.

[689] Alors que « Nightwish » et « Etiäinen » sont deux morceaux issus de la démo de l'album *Angels Fall First* (1997), je ne conserverai que le premier, qui n'a jamais été publié sous d'autres formes, le second se voyant remplacé par sa version déclarée sur l'album éponyme.

2.2.1. Pour l'étude des voix

Dans la méthodologie qui va être développée, documents d'appui, informateurs et corpus de recherche se répondent. Toutefois, alors qu'il était parfois difficile de les démêler pour l'étude des inspirations de Nightwish, par la nature même de l'objet, ils conservent ici des positions plus nettes et mieux établies. Les documents et informateurs utilisés sont néanmoins sensiblement les mêmes et sont convoqués en aller-retour incessants tout au long du processus d'analyse : discours des artistes, discours des auditeurs, sans omettre le corpus d'œuvres tel que je l'ai redéfini, et les travaux académiques menés sur le sujet. On peut cependant faire état d'un informateur supplémentaire, imposé par l'objet voix qui n'est que peu formalisé et particulièrement muet dans le langage, ce que Roland Barthes souligne en évoquant le grain de la voix :

> « Le grain de la voix n'est pas indicible (rien n'est indicible), mais je pense qu'on ne peut le définir scientifiquement, car il implique un certain rapport érotique entre la voix et celui qui l'écoute. On peut décrire le grain d'une voix, mais seulement à travers des métaphores. »[690]

Pour décrire les voix, il va me falloir faire usage de ma subjectivité, ce qui n'est pas sans poser les problèmes que soulèvent Alain Quemin à propos de la sociologie des œuvres, celui de « l'administration de la preuve. Comment être certain que les interprétations données […] sont "justes" si elles ne sont pas falsifiables ?[691] ». Les divers informateurs ont bien évidemment pour but d'écarter l'inconfort scientifique face à une subjectivité qui transmet ses propres socialisations en étant sourde à leurs effets, mais pas sans les subir. Quel intérêt d'expliquer un phénomène à l'aide de termes et d'images que personne ne comprend, perçoit ou interprète de la même manière ? Si l'opération paraît tenir de l'équilibrisme, précaire, ne sommes-nous pas dans une forme d'enquête par observation, à la nuance qu'il s'agit de rendre compte d'un objet sonore ? Faut-il, par absence d'un vocabulaire solide pour parler des pratiques et des phénomènes vocaux, s'en interdire l'étude ? L'ensemble des phénomènes que l'ont dit observables sont des objets qui ont été socialement formalisés par le langage, collectivement définis. En absence de

---

[690] BARTHES (Roland), Les fantômes de l'Opéra, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*. Editions du Seuil, 1981, p.200.

[691] QUEMIN (Alain), Quelques remarques sur l'intérêt et les limites de la sociologie des œuvres. Réflexions à partir du film de Pedro Almodovar « Tout sur ma mère », *op. cit.*, MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2001, p.441-442.

formalisation clairement établie par le collectif, il reste à l'individu d'établir la sienne, en la rendant la plus transparente et accessible possible, notamment par l'aspect comparatif de l'approche, que j'expliciterai plus loin dans le texte.

Etant auditeur de Nightwish avant de m'être intéressé au groupe de façon scientifique, j'ai construit « spontanément » les bases de mon objet voix, par la simple succession des auditions, la lecture de quelques passages des livrets et autres interviews. Ainsi, les premières étapes d'élaboration de l'objet n'ont pas été produites de façon aussi formelle que je vais le décrire. Elles se sont faites dans le cours de ma pratique d'auditeur, de la même manière que tout un chacun s'intéresse à « qui chante dans cette chanson ? » suit un parcours qui lui permet d'en formuler la réponse. Néanmoins, dans l'objectif de démarrer mon approche sous la forme plus rigoureuse d'une recherche, puis d'emprunter le chemin jusqu'aux rôles tenus par les voix, j'ai dû reprendre ce parcours et catégoriser de manière formelle ses composantes. Bien souvent, c'est au fur et à mesure du travail de recherche et d'analyse que ces dernières se sont affirmées.

a. Etablir la liste des différents intervenants vocaux

Pour entamer la construction de l'objet voix il n'est pas nécessaire, aussi paradoxale que cela puisse paraître, d'écouter les œuvres à proprement parler. La première étape, sur un total de cinq, consiste à déterminer qui sont les différents interprètes audibles chez Nightwish, à poser clairement la liste des personnes qui font usage de leur voix dans son univers musical. Les interviews, et plus encore les livrets, fournissent aisément ces informations, même s'ils ne font pas toujours état de toutes les voix perceptibles et de leur détenteur. Les citations de type direct, comme celle de *La Belle et la Bête* de Disney dans « FantasMic », sont un exemple de voix non identifiées. Dès cette étape, on peut poser des bornes en décidant qu'il n'est pas utile, bien que le livret en fournisse parfois la composition exhaustive, de distinguer chacun des interprètes d'une chorale, qui n'apparaît que sous forme d'ensemble, de chœurs. On pourra plus tard compléter et nuancer cette appellation globale en précisant qu'il s'agit d'un chœur masculin, féminin ou mixte. En outre, l'usage des livrets permet également de créer un panel de voix délimité à un album, voire parfois à une ou plusieurs chansons[692].

[692] Par exemple, pour l'album *Wishmaster* (2000), il est précisé que Sam Hardwick est la « Dead boy's voice » et que Ike Vil est la « Kinslayer Voice », c'est-à-dire les voix audibles respectivement dans les morceaux « Dead Boy's Poem » et « The Kinslayer ».

b. Associer les intervenants vocaux à leur(s) voix

Un premier inventaire des interprètes effectué, la seconde étape consiste à associer ces derniers à leur(s) voix dans l'œuvre musicale. De multiples écoutes seront nécessaires pour réunir les entités. En effet, l'évidence n'est pas toujours de mise, la voix pouvant varier ou être modifiée de multiples manières[693]. Pour déterminer et repérer efficacement qui parle, chante ou encore crie, je me suis servi du second corpus, réalisé pour définir plus précisément les rôles. Les œuvres immobilisées et déclarées comme « originelles », que ce corpus comprend, sont également celles auxquelles les informations du livret renvoient le plus facilement. En outre, elles permettent de faire son cheminement à partir d'une base solidifiée socialement. Par leur intermédiaire, il est plus aisé de repérer et identifier les interventions vocales. J'ai également retravaillé le texte de chaque chanson afin qu'il comprenne l'ensemble des manifestations vocales, soit les paroles effectivement chantées, multipliées autant de fois qu'elles sont répétées[694], mais aussi les vocalises, les cris, ou encore les soupirs et ainsi de suite. J'ai ensuite associé chacun des interprètes, ou type d'interprète (enfant, homme, femme), à un code couleur que j'ai appliqué à ce document[695]. Afin de faire face à de multiples combinaisons, j'ai complété le code couleur à l'aide de soulignages ou d'accolades, en ayant à l'esprit que ces diverses opérations étaient également préparatoires à l'analyse des rôles. Le contenu du texte est pour l'instant inutile, il sert uniquement à désigner les différents lieux où se manifestent, dans la chanson, les divers interprètes. La figure suivante donne un bref aperçu de la méthode ainsi mise en place, et de son application au texte retravaillé des chansons.

---

[693] Certains auditeurs de l'album *Dark Passion Play* (2007), ont ainsi associé le chant du garçon soprano ouvrant « The Poet And The Pendulum » à la nouvelle chanteuse du groupe, Anette Olzon, croyant qu'il s'agissait d'elle.

[694] Ce travail reprend celui effectué pour le corpus dédié à l'analyse des pratiques d'appropriation et de restitution.

[695] Un code couleur n'a de validité que pour un, voire un ensemble limité d'album. A titre d'exemple, la voix de Tuomas Holopainen est marquée du même bleu que celle de Marco Hietala. Les deux interprètes n'officiant jamais ensemble au sein d'un même album, il m'a paru utile de ne pas saturer une méthodologie, déjà complexe et élaborée, de multiples teintes dégradées les unes des autres.

Extrait des interventions vocales de la chanson « Astral Romance » de l'album *Angels Fall First* (1997)

The distance of our bridal bed. Await for me to be dead. Dust of the galaxies take my hand. Lead me to my beloved's land

(Vocalises de voyelles : [jɑ] [ɑ]et [o]) Ja a a a o a o a a a. Ja a a a o a o a a a

{ Departed by the guillotine of death I received a letter from the depth. The dream of my lover it carried inside
Ja a a o a o a a a a Ja a a a o a o

Légende :

Voix de Tarja Turunen

Voix de Tuomas Holopainen

___ – seconde(s) voix (texte et voix similaires à la voix principale)

{ – usage simultané de deux voix distinctes

Figure 5 : Développement de la méthodologie pour l'analyse des voix : seconde étape Exemple d'association des interprètes à leur(s) voix par l'usage d'un code couleur

On constate que Tarja Turunen est associée à la couleur rouge. Celle-ci est soulignée d'orange pour signaler qu'une seconde voix, généralement plus en retrait au mixage, prononce les mêmes paroles[696]. Tuomas Holopainen est associé à la couleur bleue. Le schéma reproduit la nature et la succession des événements vocaux du morceau « Astral Romance » {021}. Ainsi, on constate que les deux premières phrases citées en exemple sont prononcées par Tarja Turunen, en voix principale, accompagnée d'une seconde voix, qui disparaît dès la troisième phrase. Les deux dernières sont prononcées par Tuomas Holopainen alors que Tarja Turunen effectue parallèlement des vocalises, qu'elle interprète également en seconde voix. En tout, au moins trois voix sont audibles dans ce passage, qui renvoient à deux interprètes. Bien que j'aie appliqué cette méthodologie particulièrement précise à l'ensemble des voix chez Nightwish, je n'ai pas utilisé l'intégralité des détails au même niveau. Ainsi, j'ai essentiellement conduit mes analyses à partir des voix principales, utilisant les secondes voix pour tenter de peaufiner mon approche.

On notera que, pour l'instant, je n'ai pas signalé de quel type étaient les différents passages : chanté, parlé, etc. Les précisions quant aux modalités vocales seront posées au cours de la phase suivante.

[696] La différence de couleur entre le texte et le trait a avant tout pour fonction de faciliter la lecture du texte et alléger son aspect d'ensemble.

c. Etablir une typologie des pratiques vocales

Une fois que la plupart des expressions vocales ont été rendues à leur propriétaire, chanteur, conteur ou encore « hurleur », la troisième étape va consister à comparer les multiples usages qu'un même interprète fait de sa voix, mais aussi des interprètes entre eux. L'idée est de dégager ici une typologie particulièrement large des pratiques vocales, que l'on pourra tenter d'affiner ensuite. La première échelle que l'on peut poser, afin de les ordonner, est de distinguer les voix chantées, des voix parlées, des autres modalités vocales (un cri, un soupir, etc.). Bien entendu, les nuances entres les trois catégories évoquées s'avèrent parfois ténues, et reposent sur un ensemble de consensus sociaux quant à leurs fonctions et leurs usages. Pour simplifier une question qui sera abordée de façon plus précise dans les pages prochaines, on peut pour l'instant considérer que la voix chantée est un usage de la voix s'articulant autour du « musical », de la justesse et du rythme, qu'il s'agisse de prononcer, ou non, des paroles. De simples vocalises de voyelles seront ainsi traitées comme appartenant aux voix chantées. La voix parlée a pour principale fonction de transmettre un discours, qui est sa condition *sine qua non*. Enfin, les autres modalités vocales se réfèrent aux voix qui ne sont ni parlées, ni chantées. On notera cependant que ces modalités, comme le soupir, peuvent être appliquées aux autres formes de la voix : on peut soupirer une phrase chantée. Si l'on peut obtenir quelques informations par l'intermédiaire d'interviews sur les différents composés de cette échelle des voix, c'est essentiellement le chercheur qui, sur la base des précisions que j'ai données sur leur usage, va les distinguer et les classer.

Au code couleur que j'ai appliqué au texte retravaillé des chansons pour différencier les interprètes, j'ai ainsi ajouté un code de forme. Si une police d'écriture de normale désigne les voix chantées, les zones surlignées ont pour fonction de signaler les voix parlées[697]. Les autres usages de la voix sont repérés par une note écrite en français, entre guillemets[698].

[697] Un changement de couleur peut s'avérer nécessaire pour une simple question de lisibilité, le nombre de couleurs de surlignages étant limité. Dans ce cas, j'ai utilisé une couleur dégradée de la première.
[698] Il est à noter que des guillemets droits marquent les dialogues.

« Stargazers » de l'album *Oceanborn* (1998)

A grand oasis in the vastness of gloom. Child of dew-spangled cobweb, Mother to the moon. Constellations beholders of the 3rd vagrant. Theater for the play of life

« The Elvenpath » de l'album *Angels Fall First* (1997)

In the sheltering shade of the forest. Calling calming silence. Accompanied only by the full moon. The howling of a night wolf. And the path under my bare feet...The Elvenpath The Elvenpath

« Devil & the Deep Dark Ocean » de l'album *Oceanborn* (1998)

Leave me be Leave me be. Leave me « cri »

Légende :

Voix chantée de Tarja Turunen

Voix parlée de Tarja Turunen

« cri » – autre modalité vocale de Tarja Turunen.

Figure 6 : Développement de la méthodologie pour l'analyse des voix : troisième étape. Exemple d'association des différents types de voix à un même interprète[699]

La figure 6 donne, l'un après l'autre, un exemple de typographie et code couleur que j'ai utilisé : pour la voix chantée : *Times New Roman* associé au rouge « Tarja Turunen » {022} ; pour la voix parlée : *Times New Roman* et rose dégradé du rouge « Tarja Turunen » et fond bleu {023} ; et pour les autres modalités de la voix : précision écrite en français entre guillemets en rouge « Tarja Turunen » {024}.

[699] Dans le but d'alléger les exemples, j'ai retiré différentes informations présentes en complément dans le texte que j'ai moi-même utilisé. Ainsi, les paroles citées ici de « Devil & The Deep Dark Ocean » sont prononcées en même temps qu'une autre phrase, et sont également entre guillemets, car elles appartiennent à un dialogue.

d. Etablir une typologie des voix chantées puis des voix chantées standards

La quatrième étape de la méthodologie va s'arrêter sur les seules voix chantées. Les interventions de voix parlées sont relativement peu nombreuses et sont principalement différenciées par leur interprète. Les autres phénomènes vocaux sont d'un nombre similaire et se distinguent par leur type même, que j'ai relevé dans le texte en les signalant avec des guillemets. Ces deux ensembles acquerront plus de pertinence lorsqu'il sera question d'identifier et analyser les rôles prêtés aux voix.

L'objectif est à présent de repérer des variations dans l'usage que fait un interprète donné de sa voix chantée, ou, s'il n'y a pas différents usages distincts, de déterminer de quel « type » de voix chantée il s'agit, en comparaison des autres. J'ai élaboré cette nouvelle typologie à partir des multiples discours des acteurs du monde Nightwish, artistes comme auditeurs, mais également grâce aux travaux de Fabien Hein qui, en abordant les sous-genres metal, précise les usages vocaux propres à chacun[700]. A ces supports d'information, on peut ajouter les sensations, les perceptions des voix chantées lorsque je les emprunte moi-même, en essayant d'imiter les interprètes. Bien qu'uniquement chanteur de salle de bain, il est possible, en usant d'un chant, d'une voix, de la situer un peu mieux, alors que la seule écoute peut parfois laisser perplexe. C'est en procédant ainsi que j'ai constaté que, bien que présentée uniquement comme interprète lyrique sur les premiers albums du groupe, Tarja Turunen n'empruntait pas uniquement ce mode chanté, ou lui faisait subir des variations qui la rapprochaient d'un chant plus standard, de type pop.

Au long de la carrière du groupe, la voix a été fréquemment évoquée dans les discours gravitant autour de ses œuvres, et principalement celle de Tarja Turunen. Son chant de type opéra, qui a mené Nightwish vers l'usage de l'esthétique metal dans ses compositions, était un objet qui, à la fois, « jurait » avec un univers défini par une masculinité affirmée, fascinait par sa symbolique savante et socialement valorisée, et injectait également une forme d'originalité rare dans un paysage metal essentiellement tourné vers les voix masculines. En définissant, toujours à l'aide des multiples supports à disposition, les diverses qualités d'une voix chantée de type lyrique – qui implique, dès lors, qu'il existe d'autres types de voix chantées – j'ai mis en place des outils permettant d'indiquer la composition des autres types de voix chantées, en suivant comme axe central, non la classification par tessiture (ténor, alto, mezzo, soprano, etc.) mais une répartition par

[700] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, 319 p.

le grain de voix. Un terme, le grain, que je n'utilise pas exactement de la même manière que Roland Barthes, bien qu'il lui soit particulièrement lié. J'en préciserai le sens dans l'ouverture de la partie concernant les différents types de voix chantées.

Face aux multiples dimensions ineffables de la voix, l'aspect comparatif revêt une importance de premier ordre. S'il est difficile de dire clairement ce qu'elle est, il est en revanche plus aisé de définir l'une de ses dimensions comme étant « plus affirmée », « plus présente » ou « plus en retrait » qu'une autre. Incapable de donner une échelle avec des barreaux, séparés en degrés nets et précis, sur lesquels je pourrai percher l'un des détails de mon objet, je peux néanmoins dire s'il est plutôt au-dessus, en-dessous ou à un niveau relativement similaire par rapport à un autre.

En outre, la comparaison permet de dépasser certaines des limites inhérentes à la métaphore, qui peut s'avérer être l'ultime recours pour désigner une qualité, un aspect, une particularité sonore. Quelques années passées en poussières sur un texte, ou encore un lecteur provenant d'un milieu social différent de l'auteur, peuvent soudain vider la métaphore, l'abstraire au-delà du sens, alors que son but était d'en faire là où il n'y en avait pas, ou si peu. Pour « faire parler » une métaphore, la rendre intelligible, lui donner du sens et, par là, une forme de légitimité scientifique, il me semble qu'elle doit au moins s'appliquer à deux objets qui peuvent, et qui doivent, être confrontés sur la base même de celle-ci. Jetée seule au vent, elle ne peut signifier que la poésie qu'on y trouve. Associée à deux objets, elle pose les bases d'un système.

Cette quatrième étape, de comparaison entre les voix chantées d'un même interprète, mais aussi par rapport aux autres, guidée par de multiples discours, permet de distinguer trois grands types de voix chantée chez Nightwish : lyrique, standard et gutturale.

« Passion And The Opera » de l'album *Oceanborn* (1998)

Princess of lust. Dignity put to dust. A virginal sight. Their apple to bite
Drink from my thighs. The rain of lies. A sight so cursed. Breasts which never nursed

« Ghost Love Score » de l'album *Once* (2004)

We used to swim the same moonlight waters. Oceans away from the wakeful day

Légende :

Voix chantée lyrique de Tarja Turunen

Voix chantée « standard » de Tarja Turunen

Figure 7 : Développement de la méthodologie pour l'analyse des voix : quatrième étape. Les deux voix chantées de Tarja Turunen

La figure 7 montre une altération du code couleur utilisé pour signaler un type de voix différent utilisé par un même interprète, le rouge désignant une voix chantée lyrique {025} et l'orange une voix chantée « standard » {026}. C'est surtout la voix de Tarja Turunen qui est ainsi traitée. Cette dernière a fait évoluer son chant au cours de sa carrière parmi le groupe, tout en étant sa principale interprète sur l'ensemble des albums[701].

Enfin, cette quatrième étape ouvre la voie à la suivante, qui continue, en l'affinant, le processus de tri engagé. C'est notamment la voix « standard » qui s'y trouve développée. C'est à ce moment qu'intervient la formalisation des descriptions des voix chantées, où l'ensemble du corpus est mobilisé tant pour augmenter le degré de précision, que pour lever des doutes sur des usages vocaux qui, parfois, se différencient mal. Une autre difficulté est de parvenir à séparer le phénomène vocal de sa mise en scène sonore. Une saturation donnera un pendant agressif à la voix, mais cela ne veut pas dire que le mode chanté utilisé est empreint d'une modalité agressive. Toutefois, la mise en scène sonore est aussi un moyen de développer, sublimer, ou renforcer un aspect. En cela, elle peut être révélatrice.

La voix est un objet qui, comme la musique, se veut être en mouvement permanent dans le temps pour exister. Elle se compose d'une multitude de variables, mais aussi de variations, qui la rendent ondoyante, mouvante. L'interprète n'exprime pas de la même

[701] On se reportera à l'Annexe IX pour avoir la notice développée pour les voix, et un exemple de chanson retavaillée et rendue à ses interprètes. Voir table des annexes p.531.

manière la joie ou la peine, le beau ou l'horrible. L'ensemble de ses intentions, et des intentions qu'il met également dans sa voix, en modifie la sonorité. Un même type chanté est ainsi frappé d'une infinité de fluctuations, selon le rythme de la chanson, le sujet du texte, l'état de santé du chanteur le jour du concert ou de l'enregistrement du morceau[702].

Il est malaisé de poser les jalons au-delà desquels il devient inutile d'aller car, par le phénomène vocal, et son manque de cadre, c'est une vague de réel qui s'abat sur qui tente d'y mettre un peu d'ordre.

2.2.2. Pour l'étude du monde de l'œuvre et des rôles confiés aux voix

Avec l'étude des voix, se dessine un aperçu des multiples pratiques vocales en vigueur chez Nightwish, qui empruntent à l'univers du metal, de l'opéra, de la pop et du rock. La retranscription de l'ensemble des objets vocaux, auxquels j'ai appliqué différents codes de formes et de couleurs pour les différencier, va servir de base de travail dans l'étude des rôles confiés aux voix et à leurs interprètes. Rappelons que cette retranscription a été faite sur la substance du second corpus, c'est-à-dire celui des œuvres « originales », immobilisées, de Nightwish, dont le texte s'est vu augmenté, complété par l'ensemble des phénomènes vocaux qui se manifestent dans le paysage sonore.

Le monde de l'œuvre est ici abordé sous un angle d'attaque précis : celui des choix effectués par les artistes lors de la production de l'objet œuvre[703]. Il s'agit, à proprement parler, de déterminer, en répertoriant l'ensemble des rôles et des voix utilisées dans l'œuvre immobilisée, quel(s) rôle(s) Nightwish a confié à quelle(s) voix.

Pour ce faire, la méthode va s'articuler autour de deux grandes phases, qui se composent elles-mêmes d'une multitude de gestes de la part du chercheur. La première, la plus dense en termes de construction de l'objet, consiste à repérer les différents personnages présents dans l'œuvre, dans une dynamique voix/texte. Dans la seconde, il s'agit d'établir la correspondance entre les personnages et leurs interprètes – quel chanteur joue quel rôle – puis de mettre en commun et de croiser l'ensemble des données afin de produire une classification reflétant les choix de Nightwish.

---

[702] Ainsi, pendant l'enregistrement de l'album *Century Child* (2002), Tarja Turunen était malade. L'effet est audible, à tel point qu'elle n'en apprécie pas vraiment l'écoute : « J'avais une mauvaise infection des sinus quand nous sommes entrés en studio. J'ai fait Ocean Soul en premier, et c'est horrible de l'écouter maintenant. J'étais tellement prise que c'en était irréel. » (Ma traduction). OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.171.

[703] BECKER (Howard), L'œuvre elle-même, *op. cit.*, MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.). 2001, p.457-458.

a. Première phase : repérer les personnages et leur rôle au sein du monde de l'œuvre

Tout d'abord, il faut établir, pour chaque chanson, la cartographie des rôles ou personnages confiés aux interprètes. Cette première étape nécessite la mise en place de règles d'approches précises, afin de limiter la subjectivité de l'interprétation, et de rester au plus près des choix des artistes. Le travail sur l'œuvre immobilisée est complexe en ce qu'en l'étudiant, elle est fatalement remise en route, remise en mouvement. Elle entre alors dans une nouvelle phase de production, celle de l'œuvre de son auditeur. L'objectif est ainsi de conduire à une remise en route la plus sociologique possible, qui consiste, ici, à tenter de préserver au maximum son immobilité.

Ce qui nous permet de déterminer le ou les rôles d'une voix dans l'œuvre, c'est le croisement de la version retravaillée de son texte, l'œuvre sonore, son titre, les discours des artistes et ceux du public. Le texte retravaillé est le terrain où se mènent toutes les opérations de marquage des rôles, crayon en main. Mais c'est au travers de l'ensemble des composants précités que va s'établir le quadrillage, le repérage et le découpage de ces rôles. Ainsi, à la différence de la méthodologie précédente, le contenu littéraire du texte intervient dans le dégagement et la structuration des personnages qu'il met en scène.

On comprend que, dans cette démarche, la retranscription écrite des éléments vocalisés, parlés, chantés etc., est empreinte d'une importance accrue, un facteur qui doit être considéré avec attention. A nouveau, comme le fait a été souligné dans la partie sur les pratiques d'appropriation et de restitution, il me semble nécessaire de rester à un niveau particulièrement littéral. Au plus proche du texte retranscrit, il faut essentiellement se fier aux liens qu'il tisse entre les divers termes qu'il utilise.

Rapidement cependant, si l'on considère les paroles comme une entité auto-suffisante et exclusive, on se heurte aux nombreux « silences » de la forme musicale qu'est la chanson. Son texte en est souvent haché, parfois la continuité logique du récit est mise à mal par une figure de rhétorique difficile à appréhender. Inversement, des vocalises, sans contenu sémantique, sont, dans certains contextes, capables de signifier. La chanson est un objet particulier, où texte et musique interagissent de concert, ce qui implique une méthodologie spécifique où l'analyse du seul récit littéraire se révèle insuffisante :

> « the issue in lyrical analysis is not words, but words in performance […] Lyrics, that is, are a form of rhetoric or oratory; we have to treat them in terms of the persuasive relationship set up between singer and listener. From this perspective, a song doesn't exist to convey the meaning of the words; rather, the words exist to convey the meaning of the song. This is as true of the "story song" or the chanson as the most meaningless house or rave track, just as political and love songs concern not political or romantic ideas, but modes of political and romantic expression. Pop songs, that is, work with and on spoken language.
>
> This means, first of all, that song language is used to say something about both singer and the implied audience.[704] »

On appréhende un peu mieux les avantages du texte retravaillé, qui permet d'avoir conjointement sous les yeux une partie des caractéristiques de l'interprétation vocale, et le récit auquel elle est appliquée. Loin d'être suffisant, il permet toutefois de constater que différents interprètes et différentes voix, au sein d'une même chanson, peuvent parfois incarner le même personnage.

Pour poursuivre l'exposé de la méthodologie employée, ici dans sa première phase, il faut apporter un éclairage sur l'usage « concret » que je vais faire des termes de « rôle » ou de « personnage », et au-delà, de « monde de l'œuvre ». En effet, il est important de préciser de quelle façon l'œuvre doit être approchée, conceptualisée, et à la recherche de quel objet.

Simon Frith envisage la chanson comme une pièce de théâtre, avec un ou plusieurs personnages[705] et la compare également à une mini-comédie musicale[706]. Pour sa part, Serge Lacasse reprend cette dernière entrée dans sa forme cinématographique, afin de mener son analyse des mises en scènes des différents objets sonores, dont les voix, et de les situer dans les différents niveaux de la narration[707].

---

[704] « la question, dans l'analyse des paroles, ne porte pas sur les mots, mais sur les mots interprétés, joués […] Les paroles sont une forme de rhétorique, ou d'éloquence ; nous devons les considérer en fonction de la relation établie entre le chanteur et l'auditeur, basée sur l'idée de convaincre. De ce point de vue, une chanson n'existe pas pour exprimer le sens des mots ; ce sont plutôt les mots qui sont là pour exprimer le sens de la chanson. Le constat s'applique tout autant aux "chansons racontant une histoire" ou la chanson réaliste, qu'aux morceaux de *house* ou de *rave* les plus vides de sens, tout comme les chansons politiques ou d'amour ne sont pas à propos d'idées politiques ou romantiques, mais des modalités d'expression politique et romantiques. Les chansons de musique *pop* œuvrent avec et par le langage parlé. En premier lieu, cela veut dire que le langage de la chanson est utilisé pour dire quelque chose du chanteur et de son public implicite. » FRITH (Simon), *op. cit.*, 2002, p.166.

[705] « Dit autrement, les paroles nous font rentrer dans les chansons comme dans des histoires. Toutes les chansons sont implicitement des récits. Elles ont un personnage central, le/la chanteur/se, un personnage avec une attitude, mis dans une situation, qui parle à quelqu'un (ou à lui-seul). C'est l'une des raisons pourquoi, comme Leon Rosselson le soutient, les chansons ne sont pas des poèmes. La seule façon dont elles peuvent être introspectives est si "le 'je' de la chanson est une fiction", et le texte à propos d'introspection. "La chanson" à cet égard, "est du théâtre". » [Ma traduction]. FRITH (Simon), *op. cit.*, 2002, p.169-170.

[706] FRITH (Simon), *op. cit.*, 2002, p.211.

[707] Intradiégétique, extradiégétique et supradiégétique, c'est-à-dire : accessible aux personnages, pour le premier ; qui ne leur est pas accessible, pour le second, comme la musique de la bande originale d'un film ; et qui ne leur pas accessible mais qui a un effet sur eux pour le dernier, comme la musique d'une comédie

Loin de m'opposer à ces approches, qui vont porter l'ensemble de cette partie, je préférerai user de l'opéra comme métaphore, pour une raison simple mais déterminante : voix et rôle y sont intimement mêlés. Selon son rôle et son importance, un personnage correspondra à certains registres vocaux en particulier. A titre d'exemple, la voix de basse se voit confiée aux personnages représentant la loi, le père, le pouvoir, mais aussi le diable[708]. L'objet voix est associé à un ensemble de sens et de représentations qui, outre informer de la présence d'un personnage, lui donne vie, le définit, lui attribue volume et contours. De surcroît, cette métaphore de l'opéra permet de poser une base comparative entre les divers usages des voix, que cet univers musical a développés, et la manière dont ils sont mobilisés, réinvestis et bricolés, par la musique populaire actuelle. C'est en outre cette même voix chantée de type opéra qui a grandement influencé le développement artistique de Nightwish, par sa puissance notamment. Un phénomène qui souligne bien comment une voix, sans même s'arrêter sur son langage ou son énoncé, est loin d'être neutre et vide. Enfin, je retiens aussi l'opéra en ce qu'il a de commun avec le cinéma, le théâtre ou la comédie musicale, et donc avec les démarches de Serge Lacasse et Simon Frith, c'est-à-dire leur dimension performée, et de spectacle vivant.

Le monde de l'œuvre musicale : la métaphore de la scène d'opéra

Ainsi, le moyen le plus simple d'appréhender le monde de l'œuvre « chanson » est de s'imaginer une scène d'opéra. Pensons tout d'abord à l'organisation d'une scène conventionnelle moderne : l'ensemble est un immense cube vide, dont un pan tombe lorsque le rideau s'ouvre. Ce que nous voyons alors, depuis notre place dans la salle, c'est l'intérieur de ce cube. Sa face inférieure correspond à la scène, le fond à l'arrière scène, etc. Cet ensemble, ce cadre en trois dimensions, est l'espace où vont apparaître les personnages et/ou les multiples horizons du monde de l'œuvre.

Le monde de l'œuvre est ainsi le lieu où, au théâtre, Juliette se tue à la suite de Roméo, le lieu où, dans le film *Brazil*, le fonctionnaire Sam Lowry travaille, vit et rêve, enfin, le lieu où, la Reine de la Nuit de *La Flûte Enchantée*, demande à sa fille Pamina d'assassiner Sarastro. C'est le lieu du récit comme histoire à laquelle on assiste, où elle prend vie, mais cela peut aussi être lieu où quelqu'un nous raconte une histoire. Autrement

musicale sur laquelle ils dansent et chantent. LACASSE (Serge), Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem, Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique, *op. cit.*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p.11-26.

[708] POIZAT (Michel), *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Paris : Ed. Métailié, 1991, p.171.

dit, c'est l'endroit fictif où se manifeste l'ensemble des lieux, objets, personnages, actions, etc. que les voix incarnent et/ou décrivent. Pour l'instant, il est vide et désert, les décors sont inexistants, car la chanson n'a pas encore commencé. L'histoire attend d'être ressuscitée.

L'aspect artificiel de l'ensemble ne doit pas troubler. L'idée d'être un spectateur assis dans son siège et face à un cube est un moyen de formuler et décrire les personnages qui sont invités dans le monde de l'œuvre. La façon dont on le vit lorsque l'on écoute une chanson, ou que l'on lit un livre, n'est pas nécessairement aussi terne et figée. Notre « caméra intérieure » se pose facilement au milieu des dunes de sable de « Sahara », ou survole silencieusement les lacs de « Lappi (Lapland) ». Nous pouvons nous imaginer au sein de l'histoire même, les pieds dans le sable, en train d'assister à son déroulement, voire nous identifier tant à l'un de ses personnages, que nous sommes soudain lui, que nous nous incarnons en lui, même si l'on nous (le) décrit à la troisième personne. Rien ne nous interdit non plus de nous retrouver sur la scène d'un concert imaginaire, avec un instrument soumis à la moindre de nos demandes, ou un orchestre rivé à la pointe de notre baguette, alors que l'on n'a jamais appris à en jouer ou à conduire. Enfin, il est tout à fait possible de penser et faire mille choses qui n'ont aucun rapport avec le monde de l'œuvre. Il ne faut pas confondre le moyen d'accéder au monde de l'œuvre tel que je l'expose ici, dans toute son immobilité socialement élaborée, et qu'en sociologue je tente de conserver, avec l'œuvre telle qu'on la remet en marche, la vit, la produit et le monde imaginaire que l'on se crée, ou non, avec.

La musique du morceau se fait entendre, la scène s'anime, le décor s'installe, et rapidement des voix nous parviennent. Notre scène d'opéra a cela d'exceptionnelle qu'elle n'est sujette à aucune limitation technique. Ses planches peuvent devenir, à la seconde et sans coup frémir, des prairies verdoyantes, une plage léchée par la mer, comme un fleuve de nuages. Un protagoniste peut aussi subitement apparaître en son centre, sans sortir d'aucune coulisse, jaillir de la mer, encore bois ciré quelques secondes auparavant. En cela, elle est très proche du cinéma.

Avant d'expliquer comment attribuer un rôle à une voix, comment on détermine son personnage, il me faut d'abord éclaircir ce qui se produit dans le monde de l'œuvre lorsqu'une voix se fait entendre. Que celle-ci soit chantée ou parlée, qu'elle prononce un discours ou fait des vocalises, il va se passer la même chose sur scène : un personnage va se matérialiser. En effet, dès l'instant où une voix est audible, elle investit le monde de l'œuvre, et, irrémédiablement, elle se retrouve sur la scène imaginaire. La voix est l'acteur,

« l'être de chair et de sang » (sonores), qui emprunte un personnage, en lui imprimant notamment ses qualités physiques, qu'il peut toutefois travestir, modifier. Avec de telles qualités, dès qu'une voix se manifeste, elle entre dans le cadre, dans le champ de la caméra, sur la scène. Dans l'œuvre chanson, dire « c'est » être, y faire un geste vocal révèle la présence de l'acteur qui l'opère, acte qui lui confie, dès lors, un rôle.

Pour Simon Frith, la voix, qu'il considère ici sous son aspect chanté, implique la présence, en un même événement sonore, de trois dimensions :

> « Singing, as an organization of vocal gestures, means enacting the protagonist of the song (the right emotions for this part), enacting the part of the star (the moves in keeping with the image), *and* giving some intimation of a real material being—a physical body producing a physical sound; […] a physicality that *overflows* the formal constraints of the performance.[709] »

Pourtant, chaque élément de ce triptyque s'articule différemment les uns avec les autres au sein du monde de l'œuvre immobilisée. En effet, l'être véritable – l'interprète présenté et représenté par sa propre voix – et le personnage incarné sont figés dans l'œuvre immobilisée, et donc communiqués par cette dernière. Dans ce cadre, la star se confond avec son/ses rôle/s. Elle prend toute sa dimension lorsque l'œuvre se trouve remise en marche par un public, un aspect qui n'est pas considéré ici.

Pour toute voix audible, un personnage à forme humaine apparaît ainsi sur scène, on sait que c'est un acteur, ou plutôt une voix-actrice, qui incarne un rôle. Voix-actrice et rôle sont, pour l'instant, flous, incomplets, on ne sait pas vraiment qui ils sont, où ils sont, ni qu'est-ce qu'ils font.

Définir le rôle, le personnage incarné par une voix, revient à savoir comment la voix-actrice se manifeste sur scène, et avec quelle fonction. Pour ce faire, il faut emprunter toute une suite d'aiguillages, répondre à de multiples interrogations, qui permettront de mettre en place le tableau.

[709] « L'acte de chanter, conçu comme agencement de manifestations vocales, c'est à la fois incarner le protagoniste de la chanson (avec les émotions appropriées pour ce rôle), incarner la star (en adéquation avec l'image à projeter), le tout en laissant transparaître une partie de l'être véritable : un corps physique produisant des sons physiques ; […] dont la présence physique déborde les contraintes formelles de la performance. » (Traduction de Serge Lacasse). FRITH (Simon), *op. cit.*, 2002, p.212.

Le tout premier problème à résoudre consiste à déterminer quelle phrase, quel paquet de phrases, ou tout autre phénomène vocal comme le cri, est prononcé par quel interprète. Ce découpage est déjà visible sur le texte remanié qui, avec son cortège de couleurs, nous indique « qui » dit « quoi », quelle voix prononce quelle phrase. Un bref extrait de la chanson « Astral Romance » va démontrer combien il est nécessaire de joindre l'objet sonore à l'objet écrit. Le morceau se termine sur deux strophes, chacune composée de trois vers :

« Come to me
Make me believe
to you and your love again

Above the universe
Beneath the Great Eye
I shall desire you forevermore[710] »

Lu ainsi, il semble qu'un personnage demande qu'on lui prouve l'amour qu'un autre ressent pour lui, tout en déclarant, dans la seconde strophe, qu'il le désirera à jamais. Si l'on associe les voix chantées à ce passage, on se rend compte que la première strophe est en réalité prononcée par une voix masculine, et la seconde par une voix féminine. La scène change maintenant de manière évidente : il y a deux interprètes, deux voix-actrices, avec chacune un rôle propre, sans doute un homme et une femme amoureux l'un de l'autre.

Un autre exemple, tiré de la chanson « Devil & The Deep Dark Ocean » va, pour sa part, démontrer qu'il ne faut pas non plus ignorer le texte et que la méthode se construit sur un usage dynamique de ces deux facettes :

« An aura of mystery surrounds her.
The lady in brightest white. […]

"Disgraced is my virginity.
Death has woven my wedding dress."[711] »

Ces deux strophes sont interprétées par Tarja Turunen, sur le même mode chanté lyrique, elles ont ainsi les mêmes couleurs et typographies dans la version remaniée du texte. La première se situe en ouverture du morceau (à 0'38), et la seconde vers le milieu (1'54). Si l'on ne se fie qu'aux usages vocaux, il ne semble n'y avoir qu'un personnage. Bien que très fragmentaire, le texte nous en présente pourtant deux : la premier personnage

[710] « Viens à moi. Fais-moi à nouveau croire en toi et en ton amour.
Au-dessus de l'univers. Sous le Grand Œil. Je te désirerai à tout jamais. »
[711] « Une aura de mystère l'entoure, la dame drapée du blanc le plus pur […] "Déshonorée est ma virginité. La Mort a tissé ma robe de mariée." ».

décrit une scène dont il semble être absent, le second, dont le discours est enchâssé entre des guillemets, est un protagoniste de l'histoire.

Ce cas complète la marche à suivre : après avoir repéré quel éclat de texte est confié à quel interprète, voire à quel type de voix (chantée lyrique, chantée standard, parlée, etc.), il faut chercher à déterminer si cette entité, unifiée par une seule source sonore, est la voix d'un seul personnage, ou de plusieurs. En d'autres mots, on cherche d'abord à savoir « qui interprète quoi », puis « qui interprète qui[712] ».

Ces deux exemples explicitent ainsi un double principe que j'ai appliqué à l'ensemble des voix : toute voix se prête toujours au moins à un personnage sur la scène du monde de l'œuvre, et une même voix peut interpréter plusieurs personnages. Est-ce à dire que deux voix différentes ne peuvent pas interpréter le même personnage ? La réponse est en partie contenue dans les deux principes précédents : deux voix audibles sont deux voix-actrices, soit deux personnages sur scène, mais elles peuvent tout à fait être deux facettes d'un « macro-personnage ». Par exemple, un même personnage masculin peut être tenu par un interprète masculin et féminin, le premier voué à incarner la voix du personnage telle qu'elle est prononcée, et la seconde, la voix de ses sentiments. La distinction entre ces multiples possibilités ne peut s'opérer qu'à partir de lectures et d'écoutes répétées, ainsi qu'en replaçant chaque chanson au sein de toutes les œuvres de Nightwish, qui, selon les périodes et les interprètes à sa disposition, varie ses usages.

Le morceau « Devil & The Deep Dark Ocean » nous permet également de passer à la seconde étape. En effet, on se rend compte que ce qui nous a permis de distinguer deux personnages, alors qu'une même voix les chante, est le rapport qu'ils entretiennent avec l'histoire. L'une était extérieure à l'action, en en faisant une description, l'autre était le personnage décrit, en action. Le premier nous montrait l'histoire, le second était dedans.

« Où » se situe le personnage ? : les deux « macro-rôles » possibles

Ainsi, le second point que l'on va tenter de déterminer est « le niveau » où se trouve la voix-actrice par rapport à cette même histoire. En littérature, il existe trois niveaux narratifs, trois postures différentes vis-à-vis du récit. On parle du niveau extradiégétique pour définir le niveau où le récit est produit par le narrateur (et non pas l'auteur). Le niveau diégétique ou intradiégétique est le niveau même du récit, accessible

[712] De façon large pour l'instant, on ne cherche pas à connaître l'intitulé du rôle, ou le type de personnage, mais simplement à distinguer les différents personnages.

aux personnages, c'est le lieu où ils vivent l'histoire que le narrateur raconte. Enfin, il existe le niveau métadiégétique, c'est-à-dire le niveau d'un récit second, où se trouvent les personnages d'une histoire racontée par un personnage du niveau intradiégétique. C'est, par exemple, le niveau où se déroulent les événements racontés par Shéhérazade, qui elle appartient au niveau intradiégétique[713]. Dans ce cadre, il existe toujours au moins deux types de « rôle », au sens large, le premier nécessaire pour avoir connaissance du second : le rôle de narrateur, celui qui raconte l'histoire, et celui des personnages même de l'histoire.

Mais l'œuvre musicale, telle qu'explorée ici, est performée, et non pas écrite, ce qui n'est pas sans imposer quelques ajustements. En effet, si le narrateur est un intermédiaire indispensable au récit littéraire, il peut être absent du monde de l'œuvre de l'opéra ou du théâtre. En fait, c'est même très souvent le cas.

Quelle en est la conséquence pour nous ? Cela signifie qu'en première instance, la voix-actrice peut emprunter deux types de postures, deux « macro-rôles », ou « rôles premiers ». Elle est soit un narrateur – un personnage en dehors de l'action – soit un protagoniste – un personnage de l'action.

Après avoir déterminé, par la première question, « qui interprète quoi et qui », voilà la seconde définie : quel macro-rôle est tenu par la voix-actrice sur scène : protagoniste ou narrateur ? Autrement dit : le récit de la voix-actrice la fait-il opérer en tant que protagoniste ou en tant que narrateur ?

Selon la réponse, l'espace scénique se voit redéfini, ce qui n'est pas sans conséquence sur l'action qui s'y déroule. Dans le premier cas, la scène est un cadre unique, où prend place l'histoire. Dans le second cas, la scène va se trouver « divisée en deux », entre, d'une part, le lieu où le personnage fait sa narration, et, d'autre part, le lieu où la narration du personnage prend vie, avec, ou non, des protagonistes, selon qu'il décrit des lieux, des objets, ou des personnages. En cela, l'opéra fictif que j'utilise ici emprunte très largement au cinéma, et notamment à la manière dont le son y est approché, dans un traitement similaire aux travaux de Serge Lacasse et Simon Frith. Non seulement le rapprochement est pertinent, mais il ouvre des perspectives saisissantes que j'aborderai plus loin.

Ainsi, on distingue deux types de sons (musique y compris) au cinéma. Les premiers sont dit diégétiques : ils sont audibles par les protagonistes du film, c'est le cas

[713] GENETTE (Gérard), *Figure III*. Paris, Editions du Seuil, 1972, p.238-239.

des dialogues qu'ils peuvent échanger par exemple. Les seconds sont dits extradiégétiques : ceux-ci ne sont pas audibles par les personnages, comme la bande originale du film, elle n'appartient pas à leur cadre d'expérience. Pour nous, qui sommes dans la salle, il n'y a pas vraiment de différences, ils nous parviennent par l'ouïe, nous les entendons tous les deux, mais généralement avec des modalités différentes. Il se passe la même chose dans le monde de l'œuvre : toutes les voix deviennent un personnage, nous les entendons toutes et donc les voyons toutes sur scène, mais toutes ne se situent pas au même plan d'existence, elles ont un rapport différent entre elles. Ainsi, le personnage du narrateur appartient au cadre extradiégétique et les personnages protagonistes appartiennent au cadre diégétique. Le fait n'est guère différent de la littérature, à la nuance que le premier y est néanmoins indispensable pour conduire le récit.

Enfin, dans les arts performés, la frontière entre ces deux univers n'est pas parfaitement étanche. En effet, il existe des objets sonores qui empruntent aux deux espaces, ils sont dit supradiégétiques. L'exemple le plus pertinent est celui de la musique d'une comédie musicale, qui n'est produite par aucune source visible dans le film, qui n'appartient pas à sa diégèse, mais qui pourtant y a un effet : les protagonistes dansent et chantent en rythme avec elle.

Dans les chansons de Nightwish, la musique est la plupart du temps supradiégétique, c'est-à-dire qu'elle est absente de l'espace où se produit l'action, mais elle y a tout de même un effet « chacun des éléments du discours narratif ou dramatique est assujetti aux règles musicales[714] ». De même, elle s'y manifeste sans doute sous la forme des paysages que les personnages sont censés voir, des rythmes et rythmiques du monde qui les entoure, des sentiments qu'ils éprouvent. On verra que, pour plusieurs rôles et voix, comme celle qui est narratrice, c'est également le cas.

La distinction entre narrateur et protagoniste est la plupart du temps aisée à faire lorsque l'on est face à un spectacle vivant. Cela peut s'avérer plus difficile dans le monde de l'œuvre musicale. En effet, que se passe-t-il sur la scène imaginaire lorsqu'un personnage chante : « Hearing music from the deepest forest, songs as seduction of siren, the elf-folk is calling me[715] » ? On peut considérer qu'il s'agit d'une voix narratrice, qui nous raconte une histoire qui est la sienne – un narrateur héros. Sur scène apparaît alors le narrateur qui fait le récit, en chantant, et le héros qui fait ce que le narrateur chante : il

[714] LACASSE (Serge), Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem, Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique, *op. cit.*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p.15.
[715] « J'entends une musique venant des profondeurs de la forêt, des chansons aussi séduisantes que celles des sirènes, le peuple des elfes m'appelle. » du morceau « Elvenpath ».

entend l'appel des elfes (sans prononcer aucun mot). On peut aussi penser qu'il s'agit d'une voix actrice protagoniste, qui raconte ce qu'elle fait, quand elle le fait : une voix intérieure.

Les deux versions paraissent se valoir tout autant, et semblent indiquer qu'il est impossible de déterminer quand une voix se prête à l'un ou l'autre rôle. Cela conduit à devoir éclaircir davantage ce qui est entendu derrière les termes de protagoniste et de narrateur dans le monde de l'œuvre musicale, un monde abordé comme une pièce d'opéra. La manière la plus simple de poser la distinction, sans toutefois être exempte de reproches, est d'établir qu'une voix ne peut être narratrice qu'en faisant un récit dont elle est absente, par l'usage exclusif de la troisième personne.

Affiner les personnages : les rôles

Jusqu'ici, nous avons distingué les personnages en croisant récit et voix, mais nous n'avons défini que des entités relativement vagues, dont la plupart des qualités nous sont encore inconnues. Le processus qui va suivre va s'appliquer de manière identique aux narrateurs et aux protagonistes. La nuance tient en ce que l'on va qualifier le premier en vertu de l'histoire qu'il raconte, et le second en vertu de ce qu'il est dans l'histoire même. Appliquée au narrateur, la démarche peut surprendre. On peut supposer que celui-ci ne fait que raconter, et que le contenu de ses propos nous importe bien peu. Mais c'est ignorer que, dans l'approche d'une œuvre performée, la voix qui dit n'est pas neutre à son objet. Dès qu'elle produit un son, les représentations qui l'accompagnent sont automatiquement engagées, et s'associent au contenu du texte, si texte il y a, en le remodelant. Elle peut incarner littéralement, par les qualités de son corps vocal, son propos.

Pour affiner le portrait des personnages et leur donner, si ce n'est un nom, une fonction, la démarche ne diffère guère des étapes précédentes, et consiste toujours à croiser texte et voix. Toutefois, l'instance audible se définit cette fois par son propos et son caractère sonore, et pas uniquement par le rapport que la voix-actrice entretient avec son propos, comme cela a été fait précédemment.

Reprenons « Devil & The Deep Dark Ocean », qui nous a déjà servi d'exemple. J'ai déterminé, par le contenu du récit, que la première strophe citée était le produit d'un narrateur, et la seconde celui d'un protagoniste. On se souvient que l'ensemble est chanté par Tarja Turunen, qui se sert de son chant lyrique. Bien que la définition, les représentations et les usages associés à ce type de chant ne seront nettement posés que plus

tard, on peut d'ores et déjà préciser que c'est une voix puissante, évoquant la majesté, la pureté, voire un certain angélisme.

« An aura of mystery surrounds her.	"Disgraced is my virginity.
The lady in brightest white. […]	Death has woven my wedding dress." »

Le portrait ne peut être établi avec justesse qu'en considérant l'ensemble de la chanson, son titre et les autres informateurs qui appartiennent au monde Nightwish. Néanmoins, les extraits cités ci-dessus contiennent les informations parmi les plus essentielles. Ainsi, on peut établir que la voix-actrice, qui prononce la première strophe, tient le rôle de « narratrice de l'océan et de son incarnation (dans un personnage habillé de blanc) ». La voix-actrice, qui prononce la seconde strophe, est ce même personnage habillé de blanc, émissaire ou incarnation humaine, dans l'histoire, de l'océan : elle joue le protagoniste de « l'océan incarné ».

On constate ici une certaine mise en abyme entre la voix qui tient le rôle de la narration et ce qu'elle narre : l'objet « océan » et le personnage protagoniste « l'océan incarné ». Ceux-ci sont décrits, mis en scène, chantés, par une voix qui n'est pas neutre à l'univers de sens qu'ils représentent eux-mêmes. Une voix qui en est si proche qu'elle est ensuite attribuée au personnage de « l'océan incarné ». La voix qui tient le rôle de narrateur paraît ainsi dépasser son cadre extradiégétique, pour se manifester dans le cadre diégétique, on peut la considérer comme supradiégétique.

L'objet voix supradiégétique

La voix comme objet sonore, physique, est en soi une forme de discours qui autorise à penser qu'en chantant un texte, ne serait-ce que descriptif, qui expose un sentiment, un lieu ou un objet – prenons encore l'océan ou la mer comme exemple – elle en devient également la voix propre. Elle devient la voix de l'océan, le transforme en une sorte de personnage alors même que le discours du texte chanté ne fait qu'en brosser le portrait, lui rend hommage, etc. à la troisième personne. Elle dit les mots et elle dit sans eux, les deux entités s'imbriquant étroitement pour créer cette aberration « océan » que l'on imagine comme on la ressent, comme on l'entend. Autrement dit, lorsque l'on écoute « Deep Silent Complete » et que la voix chantée prononce :

« Deep Silent Complete
Black velvet sea
The sirens are calling for me[716] »

Nous voyons notamment apparaître sur la scène du monde de l'œuvre : le personnage qui chante en décrivant la mer ainsi que la mer de velours noir qu'il décrit, et les sirènes métaphoriques qui appellent le personnage. La voix qui brosse le portrait de la mer est – par son mode lyrique, sa puissance qui se fait une forme d'omniprésence, sa douceur par son absence de grain[717], les représentations qui l'accompagnent, comme l'idée de transcendance, une certaine froideur angélique, etc. – la mer ou l'océan même, une variation du mythe « mer ».

Un personnage est ainsi un quadruple croisement de la voix et du texte. Le premier sert à déterminer un énonciateur initial : quelle voix (et son interprète) dit quels mots/quelle voix prononce quel énoncé. Le second a pour fonction de préciser l'énonciateur : quel macro-personnage dit quels mots/quel macro-personnage prononce quel énoncé. Le troisième croisement permet de mieux définir les personnages : qui est le personnage en vertu de ce qu'il dit/comment est défini l'énonciateur par son énoncé. Enfin, le quatrième croisement définit le personnage en fonction de la voix qui le dit : comment est défini le personnage par son énonciation.

Malgré l'ensemble des précautions posées, un personnage et ses qualités peuvent demeurer relativement vagues, assez pauvre : il est rare qu'il se présente formellement au sein du texte chanté. Il va falloir faire un nouveau choix, en se demandant jusqu'à quel point il faut s'enfermer dans l'œuvre, à partir de quand faut-il l'ouvrir – et donc la remettre en mouvement – et vers quels informateurs ? Autrement dit, un personnage prend aussi ses qualités par des données extérieures à l'œuvre, qu'il faut considérer, et parmi lesquelles il faut choisir. On peut ainsi se demander si le personnage est un avatar reprenant les qualités de son interprète (disons Tarja Turunen), de son auteur (Tuomas Holopainen), des deux ? Le personnage incarné est-il une femme exprimant les sentiments d'un homme ? etc.

Sous forme d'ébauche ici, je reprendrai cette question lorsque seront présentées les voix chantées et leurs imaginaires.

---

[716] « Profondeurs absolues de silence, mer de velours noir, les sirènes m'appellent ».
[717] J'exposerai la notion de grain plus loin dans le texte, qui n'est pas exactement similaire à celle qu'entend Roland Barthes.

b. Seconde phase : établir les choix opérés par Nightwish, le croisement des rôles et des interprètes

Moins complexe que la première, la seconde phase vise avant tout à l'organisation des données afin de restituer les choix opérés par Nightwish. Il s'agit, dans un premier temps, de simplement relier chaque rôle à son interprète.

Pour sa part, le second temps s'ouvre sur un nouveau choix, celui de l'entrée qui va guider toutes les autres. On peut ainsi décider de rendre les décisions prises par Nightwish en s'orientant par les rôles présents dans ses œuvres, par les types de voix ou par les interprètes. J'ai ainsi opté pour un panachage des premier et dernier items. Toutefois, je n'aborderai pas les interprètes selon leur nom – depuis Tarja Turunen jusqu'à l'un des multiples chanteurs occasionnels du groupe – mais selon leur sexe. Pour sa part, le type de voix utilisé n'entre pas directement en ligne de compte, au sens où celui-ci a déjà amplement participé à l'élaboration des rôles, il sera rappelé en temps voulu, notamment pour préciser la nature du personnage.

L'idée est ainsi de relier chaque rôle au sexe de son interprète, de regrouper les rôles similaires entre eux, et enfin de voir quels rôles sont attribués aux interprètes féminins, masculins ou au deux. Outre permettre d'organiser la réflexion autour de trois pôles (au lieu d'une dizaine pour les interprètes et de plusieurs dizaines pour les rôles), cela autorise également la confrontation du personnage à son/ses interprètes, une démarche qui me semble particulièrement révélatrice dans l'optique de l'étude du choix.

En effet, dans la voix peuvent se croiser plusieurs entités qui posent de nombreuses questions. Comment les artistes s'arrangent-ils avec le sexe de leur interprète, le sexe imaginaire (ou l'absence de sexe) de sa voix chantée et celui (ou son absence) du personnage qu'il incarne. On peut se demander si un homme peut être joué par une chanteuse sur un mode qui ne laisse que peu de doute quant à son identité sexuelle, un chant « de femme » ?

La méthode, en cascade, mise en place pour conduire l'analyse des rôle, est schématisée dans la figure suivante, qui se lit de haut en bas. En outre, celle-ci donne un aperçu du plan qui sera utilisé pour présenter les résultats.

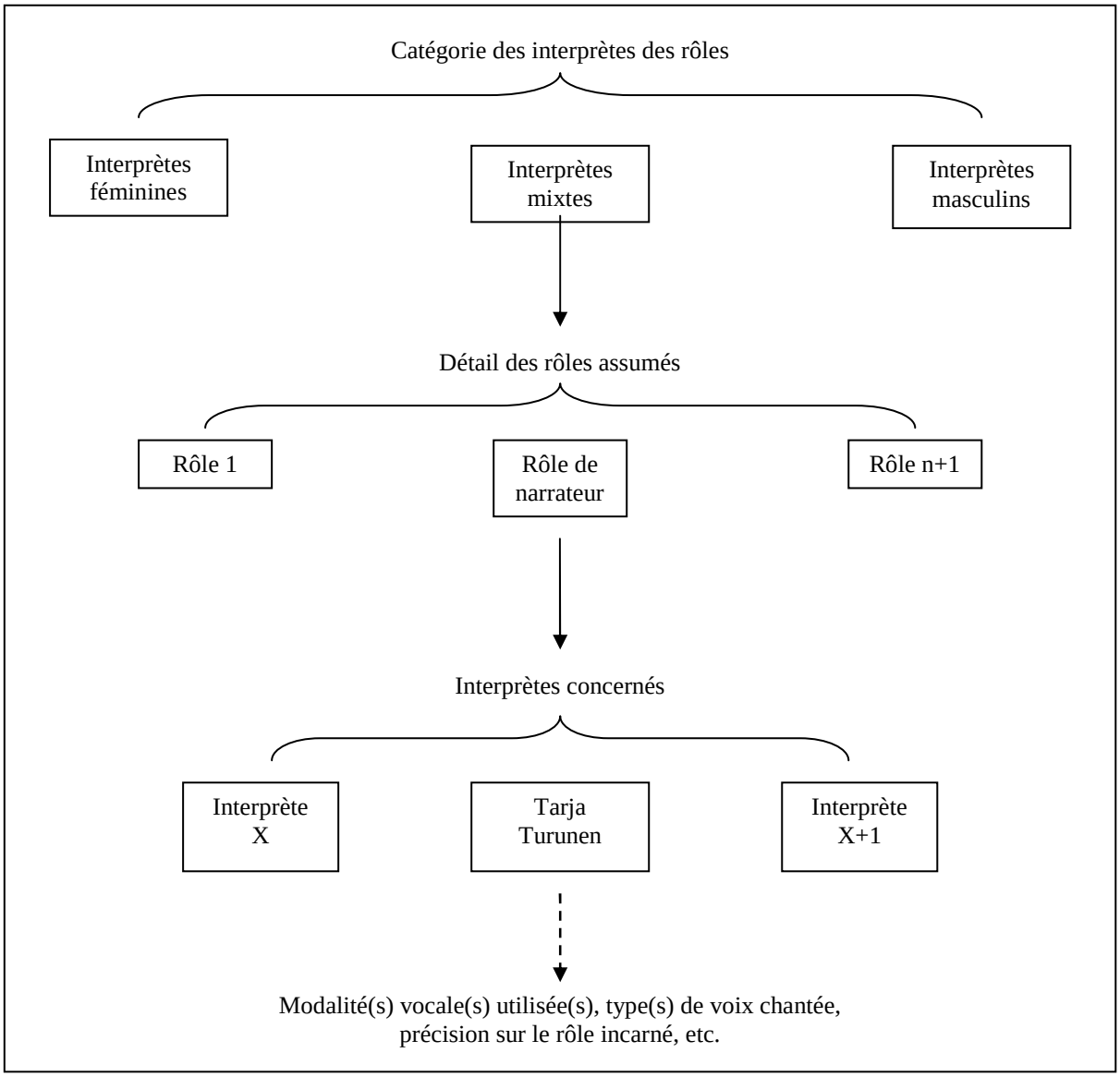


Figure 8 : Les choix de Nightwish : cascade organisationnelle des rôles

Ainsi, cette entrée du sexe, non du genre, se présente comme un fait de nature : on naît généralement de sexe masculin ou féminin, ce qui va avoir un lourd et durable impact sur la socialisation de l'individu. Alors que Simon Frith postule que « we hear voices as male or female and listen to what they say accordingly—according to our own sexual pleasures and preferences[718] », le choix des artistes se résume-t-il à se conformer à un modèle dominant réunissant sexe et genre de même type ? Autrement dit, ne font-ils que confier à une interprète féminine (un sexe), le rôle d'un personnage féminin (une forme de genre) ? Ou peut-être retrouve-t-on ce type d'association mécanique à un niveau moins évident que dans l'association d'un sexe réel et d'un sexe fictif similaires ? L'interrogation

[718] « Nous entendons les voix comme étant celles d'un homme ou d'une femme et écoutons ce qu'elles disent en conséquence – selon nos propres plaisirs et préférences sexuelles ». FRITH (Simon), *op. cit.*, 2002, p.195.

va même au-delà lorsque l'on considère que le chant principal de Nightwish est tenu par une femme, alors que l'auteur/compositeur principal du groupe est un homme qui, en outre, a une propension à l'autobiographie, souvent fictionnelle. Qui parle quand l'auteur écrit « je », que c'est la parole de son alter-ego dans l'œuvre, mais que seul l'interprète prononce ?

Le sujet est d'autant plus pertinent que le milieu du metal a des rapports particuliers avec la masculinité et la puissance masculine, de même que la Finlande qui, bien qu'égalitaire, n'en distingue pas moins homme et femme.

3. Les différents usages de la voix chez Nightwish, et les imaginaires du son

Précédemment, j'ai établi une première distinction entre trois formes d'usages vocaux que sont la voix chantée, la voix parlée et les autres phénomènes vocaux comme le cris, le soupir ou le grognement. L'essentiel des voix chez Nightwish étant chantées, c'est principalement sur ces dernières que je vais m'arrêter. Toutefois, on se rendra rapidement compte que le chant, en tant que catégorie, possède, dans certain de ses extrêmes, des affinités avec la voix parlée, le cri ou le grognement. J'aborderai ces modalités moins usitées, au sein d'une même sous-partie, et de façon plus sommaire.

Ce sont ainsi plus précisément les différents types de voix chantées qui seront étudiés au cours de cette partie. Sa finalité est de fournir une description du phénomène vocal propre à chacun de ces types, complétée par les imaginaires et représentations qui leur sont associées. Ce double ensemble, composé d'objets sonores et de leurs sens, s'associe au texte et à la musique pour former l'œuvre et son monde. Il forme une sorte de matière première avec laquelle l'artiste va jouer, lui offrant différentes possibilités, qu'il va envisager, ignorer ou modifier.

Cette partie vise à décrire les voix et à définir les représentations qui leur sont associées. L'ensemble se verra par la suite confronté aux rôles qui leur sont associés, en observant quels interprètes et voix l'artiste a choisi pour les incarner.

J'ai décidé de faire débuter cette étape par deux sections introductives. La première a pour fonction d'installer le « contexte corporel » de la voix, comment elle se produit, au travers d'une évocation brève de sa mécanique. La seconde sera l'occasion d'opérer un rapide retour sur le corpus, afin de préciser et rappeler quels interprètes sont audibles chez Nightwish, lesquels seront ensuite abordés. Ce faisant, je situerai leur(s) voix chantées les unes par rapport aux autres selon différentes entrées : le répertoire, la tessiture et le grain.

La troisième section, où les voix seront décrites et renvoyées aux imaginaires qui leur sont associés, sera organisée en trois volets. Je me servirai, pour ce faire, de la typologie des voix selon le type de grain, structuré dans la section précédente.

3.1. Bref précis de mécanique : l'instrument vocal humain

La voix est un objet sonore tributaire d'une mécanique corporelle, qui lui permet de prendre vie, de se manifester, de se diffuser. Développer, ne serait-ce que brièvement, comment cette mécanique fonctionne, n'est pas un geste d'une évidence limpide, au sein de travaux sociologiques. Pourtant, malgré sa dimension « médicale », l'étape s'avère nécessaire.

En effet, chaque pratique vocale, chaque variation dans l'usage de la voix, ne serait-ce qu'en passant d'un mode parlé à un mode chanté, renvoie à une série de pratiques corporelles qui sculptent le son. Le corps est mis à contribution de différentes manières au sein de ces pratiques. Par exemple, afin d'obtenir une note régulière chantée, il est recommandé de chanter en respirant à l'aide du ventre plutôt qu'en soulevant les épaules. Ce sont des façons de faire qui ne sont pas dénuées de représentations et d'enjeux sociaux. Ainsi, la manière dont les voix sont perçues, interprétées, dépend de leurs usages sociaux conventionnels, mais aussi de leurs modalités corporelles de production, en lien cette fois, avec les usages sociaux du corps. Autrement dit, une voix, comme pur phénomène sonore, porte néanmoins l'empreinte, audible, du geste qui l'a façonné. Si, pour reprendre les propos de Simon Frith, une voix renvoie à une personne, elle renvoie également, de façon intime, à son geste. Le corps s'entend dans la voix et les modalités de présence vocale du corps sont différenciées socialement.

Les deux dimensions que sont les usages sociaux de la voix, et les usages sociaux du corps par la voix, s'articulent de façon complexe, ce qui interdit de tirer des conclusions franches sans une étude approfondie. Toutefois, on verra qu'une voix chantée où le corps est présent par l'intermédiaire d'un grain[719] très prononcé, est utilisée afin d'incarner une forme de danger ou de menace, comme le personnage du diable, ou le sentiment de colère. En outre, au-delà d'un répertoire de rôles dédiés chez Nightwish, mais aussi dans le monde de la musique classique, ces voix à grain très forts (de type guttural) sont particulièrement marginales dans ce dernier, même pour les rôles qui pourraient leur convenir de façon conventionnelle. Il semble qu'elles ne possèdent pas la légitimité sonore nécessaire pour ce faire, leur dimension corporelle paraissant les renvoyer au vulgaire.

Cerner un peu mieux comment la voix se crée, mécaniquement, permet d'être conscient, à un degré supérieur, de comment s'opère le phénomène. En tant qu'objet naissant d'une pratique corporelle, même invisible, le lecteur pourra, à défaut d'être

[719] Les rapports entre grain et corporalité d'une voix seront abordés dans la prochaine partie.

satisfait des mots et descriptions que je fournirai, tenter de reproduire l'objet sonore à l'aide de son propre corps. Si, à son tour, il ne sera pas nécessairement capable de verbaliser, il sera toutefois dans la possibilité de comprendre ce qui se produit, de se l'approprier, au plus près de la compréhension, par son expérimentation. Le ressenti corporel, avec toutes les limites qu'il suppose et contient, se présente en réponse aux multiples non-dits de la voix. On se souvient que cette démarche expérimentale, appliquée à soi-même, appartient à la méthodologie que j'ai mise en place et décrite précédemment. Enfin, c'est également autour du corps, et plus précisément d'une manifestation particulière du corps au sein de la voix, par le grain, que j'ai développé ma typologie.

Schématiquement, un phénomène sonore prend vie grâce à deux appareils : l'un qui peut vibrer, et un autre capable de faire vibrer le premier. Entre ensuite en jeu un appareil qui permet de faire résonner le son, qui l'amplifie. Cet ensemble est intéressant en ce qu'il est un passage obligé à toute production sonore. Il se présente comme une base de construction commune, à partir de laquelle tout un ensemble de variations peut être créé.

L'instrument vocal humain fonctionne grâce aux poumons qui expulsent l'air, l'appareil respiratoire. Mis en mouvement, l'air peut ainsi faire vibrer les cordes vocales, au niveau du larynx, l'appareil phonateur. La vibration se propage dans l'appareil résonateur, constitué d'une multitudes de cavités aux positions et volumes variés, comme la cage thoracique ou les fosses nasales, ainsi que la bouche dont l'articulation des mâchoires, le déplacement de la langue, des lèvres et du voile du palais assurent un panel riche de variations, et autorisent la prononciation.

Si ces trois appareils sont la matrice de l'instrument vocal humain, et interviennent dans la formation de la voix, celle-ci se trouve associée à d'autres objets sonores qui prennent vie au cours de sa production. Dans son fonctionnement propre, chaque appareil n'est pas réduit à la tâche spécifique qui vient d'être décrite, voire ne peut se réduire à l'accomplir sans empiéter, d'une façon ou d'une autre, sur un autre domaine. Par exemple, le simple fait d'inspirer ou d'expirer, sans intervention des cordes vocales, provoque une série d'ondes sonores. L'air glisse des poumons jusqu'à l'issue des lèvres ou des narines, et, ce faisant, achoppe aux multiples anfractuosités de chair, au relief de la langue ou encore des dents. Chacune de ces rencontres forme un composé sonore complexe, plus ou moins présent ou silencieux dans la globalité du son final. En d'autres termes, si un objet vocal est nécessairement produit par le concours des poumons, du larynx et des résonateurs, le phénomène vibratoire qui jaillit des lèvres est composé d'interventions multiples en dehors de ce triptyque idéal. L'objet voix ne correspond pas exactement à ce

qui est essentiel pour le produire, mais à tout ce qui intervient, de manière plus ou moins contrôlée, pendant sa production.

Selon l'usage, socialement défini, qui est fait de la voix, ces multiples éléments sont traités et utilisés différemment. Une brève comparaison entre deux usages vocaux particulièrement bien distingués l'un de l'autre, donnera un aperçu plus pertinent du propos[720]. Ainsi, bien que la distinction voix parlée/voix chantée ne repose sur aucune frontière nette, chacune possède ses qualités propres, associées à des usages corporels particuliers.

Au niveau du registre, la voix parlée utilise essentiellement celui de poitrine (toutefois, une émotion soudaine comme la colère, le rire ou le chagrin peut faire passer à celui de tête), pour laquelle la cage thoracique sert de résonateur. Sa tessiture est ainsi limitée à une quinte environ. Pour sa part, la voix chantée, généralement plus aiguë, utilise les registres de poitrine, de bouche et de tête, passant entre autres, des résonateurs de la cage thoracique à ceux des fosses nasales, ce qui lui permet d'avoir une tessiture de deux octaves.

En ce qui concerne la respiration et la projection du souffle dans le but de faire vibrer les cordes vocales, la voix chantée fait emploi du ventre, une respiration dite abdominale[721]. Le diaphragme se lève pour chasser l'air, et s'abaisse pour permettre aux poumons d'avoir plus de volume. Ce type de respiration assure une tenue régulière, maîtrisée, et sur la durée, d'une note. La voix parlée fait usage du mode le plus fréquent pour émettre : par le soulèvement des épaules. Ceci conduit à une respiration courte qui n'emmagasine que peu d'air dans les poumons. Ces deux types de pratiques donnent lieu à des différences dans la justesse et la variété des notes utilisées, mais aussi dans leur puissance ou leur durée. Par exemple, alors que la voix parlée possède une intensité sonore autour de 40 décibels environs, la voix chantée offre un éventail allant de 40 jusqu'à 120 décibels, pour la voix de grand opéra[722].

Si ces quelques points posent une brève distinction entre voix parlée et voix chantée, il faut garder à l'esprit que celle-ci repose en partie sur une définition et un usage savants de la voix chantée. Ainsi, il est possible de mobiliser différentes parties du corps, selon des modalités distinctes, pour obtenir des variations de voix chantées, qui empruntent

---

[720] La plupart des éléments de comparaison sont issues de : ASSELINEAU (Michel), BEREL (Eugène), *Ecoute et découverte de la voix*. Courlay : Editions J.M. Fuzeau, 1990, p.6-29 et 45.

[721] Elle est souvent associée à une respiration de type thoracique, sur laquelle elle est néanmoins prépondérante.

[722] ASSELINEAU (Michel), BEREL (Eugène), *op. cit.*, 1990, p.43.

à la voix parlée, comme aux autres manifestations vocales. C'est autour d'une de ces variations, le grain, que je structurerai une classification des voix chantées.

3.2. Les interprètes et leur(s) voix

Entre son premier album, *Angels Fall First* (1997) et le récent *Dark Passion Play* (2007), le groupe Nightwish a fait appel à plus d'une dizaine d'interprètes, la majorité intervenant sur une, deux, voire trois compositions. Tous ne seront pas mobilisés de la même manière dans cette partie sur les usages de la voix, qui repose essentiellement sur un noyau dur de chanteurs principaux composé de Tarja Turunen, Marco Hietala et Anette Olzon. J'associerai à ces derniers Tapio Wilska qui, bien que joignant la formation sur trois chansons uniquement, incarne de façon typique une modalité qui complète l'échelle que je vais mettre en place.

Cela posé, je vais néanmoins détailler brièvement, pour chaque session d'album (album déclaré, démo et bonus contemporains de la production de l'album ou qui lui succèdent), les interprètes et/ou interventions vocales présents. Ceux-ci intégreront pour partie la typologie produite autour des chanteurs principaux, et pour partie une catégorie présentant les autres usages de la voix chez Nightwish. Ils prendront une importance accrue lorsque nous en viendrons aux rôles qui leur sont confiés.

3.2.1. Retour sur le corpus : les différents interprètes des voix

Sur le premier album, *Angels Fall First* (1997), le chant principal est assuré par Tarja Turunen et Tuomas Holopainen. Ce dernier, occupant ce poste par défaut, intervient sur les titres « Beauty And The Beast », « Astral Romance » et « The Carpenter », ainsi que sur le morceau bonus « Once Upon A Troubadour » et la démo de « Etiäinen ». La voix de Tarja Turunen est employée dans l'ensemble des compositions de l'album, démos et morceaux bonus y compris. On note également la présence de la voix masculine du narrateur du dessin animé *Le Seigneur des Anneaux*[723], qui est citée dans le morceau « Elvenpath », d'une voix grave d'origine indéterminée dans « Beauty And The Beast », ainsi que de cris dans « Know Why The Nightingale Sings ».

[723] BAKSHI, (Ralph), *J.R.R. Tolkien's The Lord of The Rings*. Etats-Unis : United Artists, 1978.

Sur le second album, *Oceanborn* (1998), Tapio Wilska officie sur les morceaux « Devil & The Deep Dark Ocean » et « The Pharaoh Sails To Orion », et remplace Tuomas Holopainen en tant qu'interprète principal masculin. Ce dernier, accompagné de Jukka Nevalainen, rythmera, de quelques exclamations, l'instrumental « Moondance », seule composition où Tarja Turunen est absente.

Présente dans l'ensemble des chansons de *Wishmaster* (2000), celle-ci voit l'arrivée d'une chorale masculine de cinq membres pour l'accompagner. En outre, elle partage ses lignes vocales avec les voix parlées de Ike Vil dans « The Kinslayer » et de Sam Hardwick dans « Dead Boy's Poem », préadolescent. Enfin, la voix parlée de la Bête, de *La Belle et la Bête* des studios Disney[724] est audible dans « FantasMic ».

Tapio Wilska se joint pour la dernière fois au groupe sur « 10th Man Down », du maxi-CD *Over The Hills And Far Away* (2001). Tarja Turunen teste une nouvelle modalité chantée, moins lyrique, sur les quatre titres studios que comportent le disque. En outre, ce dernier comprend un *remake* de la chanson de l'album *Angels Fall First* (1997), « Astral Romance », avec Tony Kakko au chant à la place de Tuomas Holopainen. Tony Kakko que l'on retrouve sur la version en concert de « Beauty And The Beast », présentée en rappel de l'album *From Wishes to Eternity : Live* (2001), mais également, avec Tuomas Holopainen, dans les chœurs de la reprise « Over The Hills And Far Away ». Bien que signalée ici, c'est une voix que je n'aborderai pas.

Le quatrième album *Century Child* (2002) marque la venue de Marco Hietala en tant que bassiste et interprète masculin dans le groupe. Il collabore avec Tarja Turunen sur six titres. Cette dernière poursuit sa recherche d'une modalité chantée plus pop, au dépend du lyrique. La voix parlée de Sam Hardwick, au timbre de jeune adulte cette fois, parsème les morceaux « Bless The Child » et « Beauty Of The Beast ». Enfin, des chœurs plus imposants en nombre d'interprètes, féminins, masculins et mixtes, imprègnent les compositions du groupe.

L'album *Once* (2004) signe l'établissement du chant de Tarja Turunen dans un registre essentiellement pop. Marco Hietala intervient dans six morceaux qu'il partage toujours avec cette dernière, mais parfois comme interprète principal d'un refrain, comme dans « Wish I Had An Angel ». De nouvelles modalités chantées font également leur apparition sur cet album, comme certains passages râpés, des vocalises arabisantes, ou l'usage de cris scandés par une foule. A celles-ci s'adjoignent les chants indiens de John

[724] TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *op. cit.*, 1991.

Two-Hawk sur « Creek Mary's Blood », ou les citations directes de l'interview de Marc Brueland dans « Higher Than Hopes ». Les chœurs, pour leur part, gagnent encore en vocalistes.

Dark Passion Play (2007) présente une variété, si ce n'est accrue, du moins similaire des usages vocaux et des interprètes. L'un de ses principaux faits marquants est sans doute la venue, au chant principal féminin, d'Anette Olzon en remplacement de Tarja Turunen. Marco Hietala évolue sur neuf titres dont cinq en tant qu'interprète principal, voire unique. En outre, il s'exerce à des modalités de chant plus calmes et douces. Les voix d'enfant, parlées et chantées, sont de nouveau associées à l'univers vocal du groupe, au travers de Guy Elliot et Tom Williams, qui interviennent dans l'opulente composition « The Poet And The Pendulum ». Enfin, aux chœurs toujours enrichis, s'adjoint une chorale gospel et ses solistes sur « Meadows Of Heaven ».

3.2.2. Situer les voix : répertoire, tessiture et grain

Il existe différentes manières de situer les voix les unes par rapport aux autres[725]. On peut les ordonner selon le style de répertoire : voix d'opéra, voix de rock, voix de jazz ; selon leur puissance maximale ; ou encore selon leur tessiture : soprano, mezzo-soprano, etc. Cette dernière entrée distingue les chanteurs d'après leur sexe, avec d'un côté les interprètes féminins ou enfants car généralement les plus aiguës, et de l'autre les interprètes masculins, plus graves. J'ai décidé, pour ma part, de les organiser également selon une entrée inédite : l'intensité et l'usage qui est fait du grain de la voix. De ces usages chez Nightwish, j'ai extrait, de façon schématique, trois modes ou types de chant, depuis un mode où le grain est effacé, à un mode où il est affirmé.

De la même manière que les mots inscrits sur ces pages empruntent une typographie particulière, avec ses courbes, sa taille, et les idées qu'elle peut nous inspirer[726], en dehors du sens des mots, la voix possède un « dessin », un dessin vocal dont la particularité est d'être, non visible, mais audible. Derrière le rythme du texte prononcé, des voyelles que percutent les consonnes, ou même simplement derrière le seul rythme de l'acte de prononcer, sans mot – mais en vocalises par exemple – au-delà du sens, ou du non sens, de ces termes ou arabesques de « ha », de « ho » ou encore de « hou » :

[725] ASSELINEAU (Michel), BEREL (Eugène), *op. cit.*, 1990, p.43-57.
[726] Une typographie qui disparaît souvent derrière le contenu du texte, mais que l'on ne manque pas de relever quand elle est illisible.

> « quelque chose est là, […] quelque chose qui est directement le corps du chantre, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, du cartilages, et du fond de la langue [slave], comme si une même peau tapissait la chair intérieure de l'exécutant et la musique qu'il chante. […]
>
> Le « grain », ce serait cela : la matérialité du corps parlant sa langue maternelle : peut-être la lettre ; presque sûrement la signifiance.[727] »

De la définition qu'en fait Roland Barthes, je retiendrai essentiellement l'idée que le grain est la manifestation du corps de l'interprète au sein de l'objet vocal qu'il produit. Ainsi, plus qu'un « rapport érotique entre la voix et celui qui l'écoute[728] », je définirai le grain par une sorte d'« accroche » du son avec le corps de l'interprète pendant sa production, une vibration de la chair, comme un roulement, qui peut se situer à divers niveau de la gorge. Le grain de la voix correspond ainsi à une rémanence sonore de la rencontre physique entre l'air et le corps de l'interprète. Corps et air sont, bien entendu, en interaction permanente dans le geste vocal, des poumons qui font jaillir le second, aux lèvres qui se remodèlent en embrasures, s'ouvrent ou se ferment. Le grain est ainsi une interaction qui se caractérise par ce roulement, cette accroche, à rebours d'un flux d'air qui glisse sur une surface parfaitement plane.

Pour donner quelques exemples d'interprètes avec beaucoup de grain, en dehors de Nightwish, on peut se référer à Joe Cocker, Garou, Brian Johnson du groupe AC/DC, ou la chanteuse Bonnie Tyler[729]. Souvent, en prenant de l'âge, le grain de la voix s'affirme, mais il lui arrive d'être aussi présent chez certains enfants, dont la voix est éraillée. Le concept de grain souligne bien l'idée de relief dans la production sonore. De façon idéelle, on peut représenter une voix sans grain par une ligne droite, lisse, alors qu'une voix avec grain sera une succession d'oscillations, de pics et de creux, plus ou moins affirmés, plus ou moins tranchants ou arrondis. Le grain, c'est aussi le grain de sable, qui peut être d'une finesse de poussière, ou plus proche du gravillon, parfois découpé d'arrêtes. Il peut même être plus imposant encore, comme ces pierres qui dévalent le flan des montagnes, et qui, quand ils s'invitent dans la gorge, donnent une voix rocailleuse. L'air expulsé de nos poumons, dans le tunnel organique qui le façonne, est comme une surface lisse sur laquelle vont se

[727] BARTHES (Roland), Le grain de la voix, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris : Editions du Seuil, 1982, p.238.
[728] BARTHES (Roland), Les fantômes de l'Opéra, *op. cit.*, 1981, p.200.
[729] Un grain qu'elle a acquis suite à une opération des cordes vocales. On l'a d'ailleurs confondue avec l'interprète masculin Rod Stewart.

déposer ces grains de sable du corps, plus ou moins marqués, au roulement différent selon leur taille et le relief de leur surface.

L'objet est intéressant en ce qu'il se présente comme un point d'intersection entre l'inné et l'acquis, entre ce corps qui est là, imposé, et ce qu'on lui fait faire, comme jouer avec l'air de manière à créer un son, qui peut être chanté. Mais quel usage peut-on faire du grain en sociologie, s'il est un simple phénomène biologique ? Si, comme chaque doigt possède son empreinte, chaque voix possède son grain particulier, il est toutefois soumis en permanence au social. La langue maternelle sculpte les organes, dans les sonorités qu'elle utilise, dans son volume sonore conventionnel, ses usages régionaux, locaux comme au sein du cercle de pair ou familial. La voix et son grain sont tributaires de l'ensemble de nos usages vocaux, tout comme des usages sociaux de la voix : le traitement du grain diffère parfois d'un monde de l'art musical à l'autre. En outre, ce dernier ayant un rapport étroit au corps, diverses pratiques, impliquant quelques-unes des parties anatomiques mobilisées pour produire le son, entrent également dans sa constitution. Ainsi, on peut affirmer, épaissir un grain, par la consommation d'alcool ou de tabac.

Bien que la typologie des voix construite soit articulée autour du concept de grain, il me paraît toutefois intéressant d'opérer une première présentation de ces dernières selon deux entrées plus ordinaires. Nous allons ainsi nous intéresser aux styles de répertoire des voix, puis à leur tessiture. De simples schémas permettront de situer les interprètes les uns par rapport aux autres, et à l'aune de plusieurs échelles. Des échelles que l'on pourra également confronter. La puissance maximale des voix sera laissée de coté, en ce qu'elle est particulièrement difficile à déterminer sur des enregistrements amplifiés, équilibrés par mixage, et sur un ensemble de compositions qui n'utilisent pas nécessairement les voix à leur plus haut degré de puissance.

a. Répertoire

Produire un tableau prenant en compte le ou les différents répertoires chantés que l'on rencontre chez Nightwish, implique de déterminer ce que l'on entend par répertoire. S'agit-il de prendre en compte le répertoire du groupe, qui devient alors celui de ses voix ? Ou bien de renvoyer chacune des voix à un ensemble de répertoires caractérisés, entre autre, par des usages vocaux conventionnels ? Outre la vacuité de la première solution, le caractère composite des œuvres de Nightwish, et du monde de la musique metal, encline à considérer la seconde.

	Répertoires des voix chantées					
		Populaire				
Interprètes	Classique (savant)	Pop, Pop Rock	Rock/Hard Rock	Metal	Black/Death Metal	Ethnique
Tarja Turunen	Passion And The Opera {027}	Nemo {028}				The Siren {029}
Anette Olzon		Escapist {030}	7 Days To The Wolves {031}		Whoever Brings The Night {032}	
Marco Hietala		While Your Lips Are Still Red {033}	The Islander {034}	Planet Hell {035}	Slaying The Dreamer {036}	
Tapio Wilska					Devil & The Deep Dark Ocean {037}	
Tuomas Holopainen		Beauty And The Beast {038}				
John Two-Hawks						Creek Mary's Blood {039}
Guy Elliot	The Poet And The Pendulum {040}					

Tableau 2 : Les principaux styles de répertoire vocal chez Nightwish

Les cellules grisées du tableau 2 indiquent quel interprète (colonne de gauche) emprunte quel type de répertoire vocal (ligne supérieure) chez Nightwish. Le contenu écrit de ces cellules présente un exemple de chanson où tel chanteur emprunte tel répertoire, que ce soit tout au long du titre – comme le chant de type « classique » pour Tarja Turunen dans « Passion And The Opera » – ou de manière plus exceptionnelle – comme le répertoire Black/Death Metal emprunté par Anette Olzon sur quelques mots de « Whoever Brings The Night ».

Seuls les quatre premiers interprètes seront étudiés plus attentivement dans les prochaines parties, de par leur importance dans l'univers sonore du groupe, mais également en ce qu'ils incarnent chacun au moins une modalité typique de voix chantée. Tuomas Holopainen, John Two-Hawk et Guy Elliot permettent ici de situer les voix, de manière un peu plus détaillée, les unes par rapport aux autres.

Les six répertoires choisis renvoient à des univers musicaux dont la portée est variée. Alors que les entrées « Classique (savante) » et « Ethnique » sont particulièrement larges, celles de « Pop, Pop Rock », « Rock », « Metal » et « Black/Death Metal » sont des

catégories précises de musiques populaires, voire, pour la dernière, une sous-catégorie de « Metal ». En réalité, ce découpage répond à deux impératifs. D'un coté, il s'agit de donner un aperçu des répertoires vocaux mobilisés par le groupe : savant, populaire et ethnique, même si ce dernier y est particulièrement marginal. De l'autre, l'objectif est de présenter un panel qui se rapporte à des pratiques vocales distinctes, chacune caractéristique d'au moins un des interprètes principaux. Bien que l'entrée « Classique (savant) » soit composée d'un ensemble varié de répertoires, il est unifié par la personne de Tarja Turunen, qui est la seule à l'emprunter, tout en exemplifiant un traitement particulier du grain. Inversement, l'entrée « populaire » renvoie à quatre interprètes, et à quatre usages distincts du grain de la voix, qui correspondent chacun à un répertoire. Celui de « Pop, Pop Rock » est typique du chant d'Anette Olzon, et dans une moindre mesure, de celui de Tarja Turunen. Les répertoires de « Rock/Hard Rock » et « Metal » sont principalement attribués au chant de Marco Hietala, et celui de « Black/Death Metal » est plus caractéristique de celui de Tapio Wilska.

Sans définition de chaque répertoire, cette classification peut demeurer obscure. Toutefois, chaque item utilisé évoque déjà des univers de sens particulièrement marqués. La classification par le grain de la voix reprendra ces mêmes répertoires, qui permettront d'en affiner les usages. C'est à cette occasion que je préciserai leur caractère.

b. Tessiture

Une manière plus conventionnelle d'organiser les voix est de se fier à la tessiture de l'interprète, soit à l'ensemble des notes qu'il est capable d'interpréter avec aisance, de la plus grave à la plus aiguë[730]. Le tableau 3, page suivante, présente une estimation des tessitures des principaux interprètes présents chez Nightwish, qui reprend les intitulés du monde classique. Outre les situer les uns par rapport aux autres selon de nouvelles modalités, cela permettra d'établir une comparaison entre les rôles donnés aux voix dans l'opéra, souvent en étroite relation avec la tessiture, et les rôles donnés aux voix chez Nightwish. On verra que, bien que les modalités chantées diffèrent entre les deux mondes, une même tessiture emprunte parfois un même rôle.

[730] Je n'en présente ici qu'un bref aperçu. En effet, le timbre mais aussi le grain entrent en ligne de compte pour définir les sous-catégories de la voix. Par exemple, la catégorie de soprano comprend les sopranos légères, lyriques ou dramatiques : LHOPITEAU-DORFEUILLE (Michèle), *Toutes les clés pour explorer la musique classique, Tome II, la musique vocale sacrée*. Latresne : Editions le bord de l'eau, 1999, p.13-14.

Avant d'entamer et commenter la lecture du tableau 3, il est important de rappeler que la distinction entre deux tessitures repose approximativement sur un écart de deux tons entre les possibilités de deux interprètes d'un même sexe[731]. A titre d'exemple, une soprano sera capable de chanter avec aisance deux tons au-dessus d'une mezzo-soprano, qui elle sera capable de chanter deux tons plus bas.

La plupart des catégories présentées dans le tableau 3, et appliquées aux chanteurs, ne sont pas étanches. Elles témoignent avant tout de la retranscription d'une moyenne des pratiques vocales, élaborée à partir de l'écoute des œuvres de Nightwish. Si certains intitulés peuvent s'avérer inexacts, ils sont l'affirmation toutefois d'un écart sonore « observable » : Tapio Wilska opère dans une tessiture plus grave que Marco Hietala, que le premier soit baryton ou basse, et le second ténor ou baryton.

	Tessitures					
	Voix de femme			Voix d'homme		
Interprètes	Soprano	Mezzo Soprano	Contralto	Ténor	Baryton	Basse
Tarja Turunen						
Anette Olzon						
Marco Hietala						
Tapio Wilska						

Tableau 3 : Tessitures des principaux interprètes de Nightwish

Ce qui peut interpeler, en première lecture, est la double tessiture prêtée à Tarja Turunen. Cette singularité s'explique tout d'abord par le fait que le tableau donne une représentation figée d'une fourchette temporelle large de plus d'une dizaine d'années. D'abord soprano, au fur et à mesure de sa carrière Tarja Turunen a développé son chant et interprété des répertoires de mezzo-soprano.

Si la seule entrée de la tessiture me semble assez pauvre pour appréhender la voix chantée, on peut, en confrontant rapidement le tableau 3 au précédent, constater que répertoire et tessiture ne paraissent pas avoir de liens directs. L'aspect plutôt vaste des

[731] ASSELINEAU (Michel), BEREL (Eugène), *op. cit.*, 1990, p.47-52.

catégories utilisées, telle celle de répertoire classique, n'y est peut-être pas innocent. On verra que le lien entre grain et répertoire est, pour sa part, plus évident. Quelques rappels historiques et biographiques peuvent néanmoins approfondir les données présentées. Ainsi, la voix (de basse) de Tapio Wilska a été introduite dans l'univers sonore de Nightwish sur le second album du groupe, *Oceanborn* (1998), afin de « créer un contraste avec la voix de Tarja [Turunen] [732] ». En outre, cette dernière devait évoluer dans une tessiture supérieure à la sienne propre, parfois de soprano colorature. Tuomas Holopainen, encore à ses débuts de compositeur, avait créé les morceaux sans prendre en compte les capacités vocales de sa chanteuse[733]. Malgré la maladresse, on peut toutefois noter comment chant masculin et féminin ont ici été mis en dynamique dans un rapport au contraste exacerbé entre voix grave et voix aiguë, ce qui, on le verra n'est pas une constante. Ce contraste changera de visage sur les albums suivants, avec la venue du chant plus haut perché de Marco Hietala, et les chansons mieux adaptées à Tarja Turunen, qui la laisse officier dans un univers plus confortable pour elle, plus grave que sur *Oceanborn*.

Rapidement, dans l'étude des œuvres de Nightwish, et plus largement du monde Nightwish, on découvre l'omniprésence d'un distinguo entre les voix. On le sait, l'une des particularités du groupe a été sa chanteuse lyrique, ce second terme « lyrique » parfois remplacé par « d'opéra » ou « classique ». C'est la présence même de celui-ci qui acte de la différenciation opérée par un monde de l'art musical, le metal, qui souligne que ce chant n'appartient pas à ses conventions, autrement dit qu'il est une façon différente de chanter. Diverses manières de chanter, dont nous en avons eu un premier aperçu dans le tableau 2 reprenant les répertoires : ce sont des voix, et des usages de la voix, qui sont variés, dissemblables, ou plutôt, traités comme tels[734].

[732] (Ma traduction) explique Tuomas Holopainen a Mape Ollila : OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.82.
[733] « Les lignes vocales étaient un peu trop hautes parce que je n'avais pas du tout envisagé les chansons de son point de vue. » (Ma traduction) : *Ibid*., p.77.
[734] Loin de moi l'idée d'insinuer qu'elles sont identiques, il s'agit simplement de souligner à nouveau le travail du social effectué sur l'objet, qui distingue et cadre des modalités.

c. Le grain

L'entrée du grain réorganise cet ensemble hétérogène, il distribue autrement les voix. Le tableau suivant présente, par interprète, l'amplitude et l'intensité du grain de la voix.

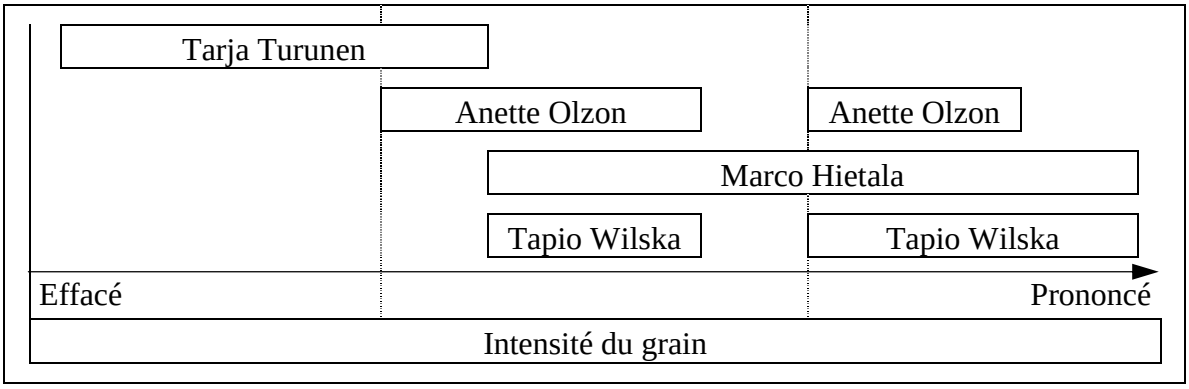


Tableau 4 : Amplitude et intensité du grain, par interprète

Chaque rectangle associé au nom d'un interprète est une estimation de l'amplitude de son grain en termes d'intensité. A titre d'exemple, Tarja Turunen a une voix chantée qui, chez Nightwish, utilise un grain allant d'effacé à « peu » effacé/« légèrement » présent. La taille de ces rectangles ne renvoie pas une échelle précise, que ce soit de façon quantitative (un tiers des interventions d'Anette Olzon utilise une intensité de grain identique à celle de Tarja Turunen : « légèrement » présent), ou même de façon qualitative (les grains « légèrement » présents d'Anette Olzon et de Tarja Turunen sont de même nature). Il s'agit d'amplitudes qui signalent les extrêmes d'usages du grain par les interprètes, sans en indiquer la fréquence.

Le vide présent entre les deux rectangles prêtés à Anette Olzon, trouvera une raison plus évidente lorsque seront associés « intensité du grain » et « type de chant ». Pour l'instant, considérons simplement qu'il s'agit d'une zone d'intensité du grain qu'elle n'exploite pas chez Nightwish, contrairement à Marco Hietala. Concernant Tapio Wilska, c'est notamment le faible nombre de ses interventions vocales dans le groupe qui explique ce vide.

Le prochain tableau adjoint ainsi au précédent une nouvelle entrée, celui du type de voix chantée (ou mode de chant), elle-même séparée en trois parties : lyrique, standard et gutturale.

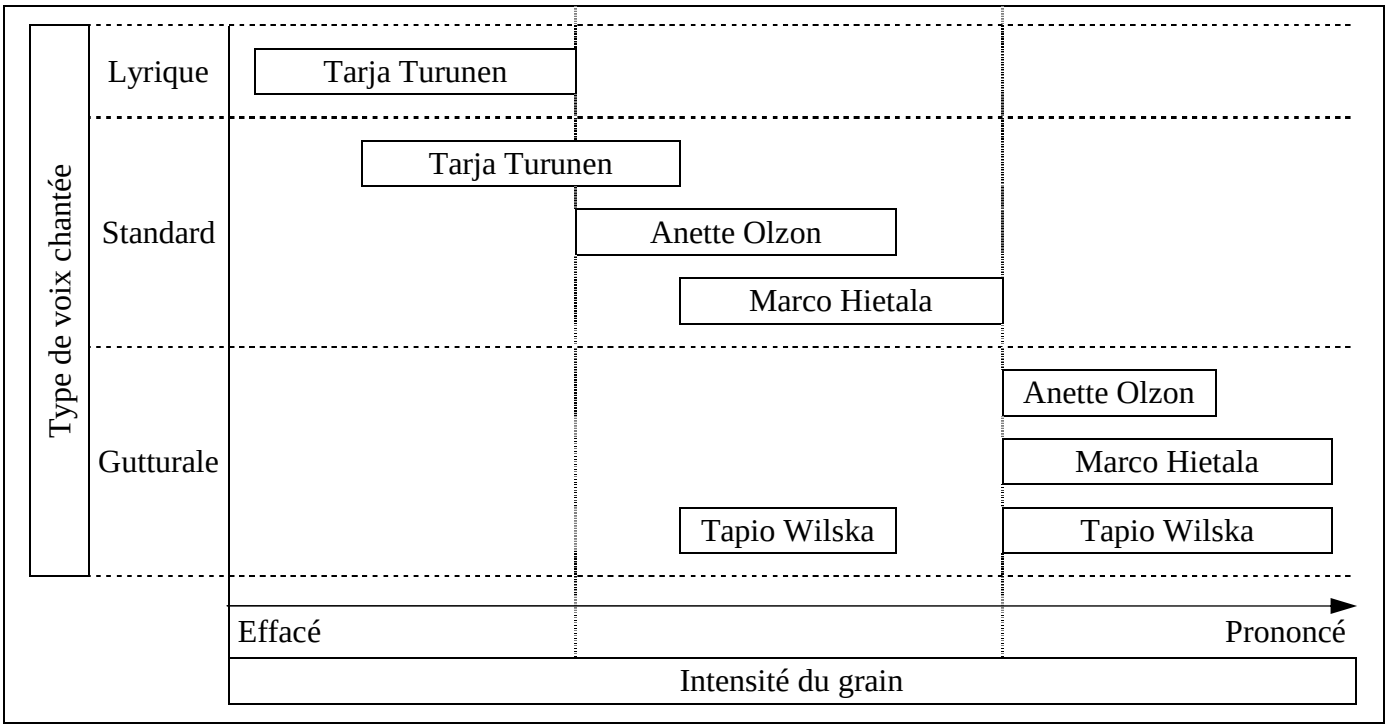


Tableau 5 : Amplitude et intensité du grain, par interprète, selon le type de voix chantée utilisé

On se rend compte que certaines voix chantées favorisent un usage du grain, de ce roulement du son, imprégné du corps, alors que d'autres l'effacent, ou le mettent de coté. Nightwish propose, par les quatre interprètes que j'ai retenus et les types de voix chantées qu'ils empruntent, un usage du grain qui permet de construire une échelle avec deux extrêmes très marqués, et un ensemble de variations voguant entre les deux.

Le chant lyrique de Tarja Turunen est un lieu, un mode, où le grain s'exprime discrètement. A l'inverse, les voix dites gutturales, qui sont marquées par la gorge, comme celle de Tapio Wilska ou Marco Hietala, voient leur grain exacerbé. Entre le type de chant lyrique et guttural, s'étend un large univers où le grain est traité sur un mode moins extrême, un type que j'appelle « standard ». Il est important de noter qu'il s'agit bien de façons de chanter, et non pas uniquement, ou nécessairement, d'une qualité présente dans la voix, « naturellement », avant même le geste de chanter. Une voix parlée sans grain peut emprunter un chant de type guttural, et du même coup laisser littéralement le grain envahir son dessin sonore.

Tout comme pour le tableau 4, les décalages horizontaux d'un rectangle à l'autre marquent uniquement une différence d'intensité entre les interprètes et les divers modes de chant utilisés, sans indiquer d'échelle précise. Par exemple, lorsque Tarja Turunen chante en voix standard, son grain (en général ou dans son intensité la plus élevée) est à peine plus affirmé qu'en mode lyrique, mais toutefois moins que celui d'Anette Olzon. Le tableau 5

peut se lire ainsi : la voix chantée lyrique de Tarja Turunen a un grain en moyenne plus effacé que sa voix chantée de type standard, qui lui-même a un grain en moyenne plus effacé que la voix chantée de type standard d'Anette Olzon, etc.

Bien que le tableau 5 puisse laisser croire le contraire, il n'existe pas de cassure nette entre voix standard et voix gutturale, même si cette dernière a souvent recours à des gestes chantés particuliers. Ainsi, du chant standard de Marco Hietala au grain le plus effacé, à son chant guttural au grain le plus prononcé, ses pratiques vocales permettent de tracer la ligne idéalement continue, présente dans le premier tableau sur le grain. L'espace présent dans la gamme d'intensité du grain d'Anette Olzon trouve ici son explication : entre son chant standard et son chant guttural, elle n'utilise pas les variations de grain possible, c'est-à-dire un chant avec un grain prononcé, mais qui ne mobilise pas de technique propre au chant guttural. L'ensemble de ses interventions vocales sont soit, par l'usage du grain, clairement standards, soit clairement gutturales.

Cette différence claire entre ces deux usages n'est pas valable dans le cas de Tarja Turunen. Ses modes lyrique et standard, bien que différents, ne se distinguent pas particulièrement par l'emploi du grain. L'une des raisons majeures de ce phénomène est la difficulté, pour les artistes, à revenir sur les habitudes de chant acquises au cours de leur apprentissage classique.

3.3. Descriptions et imaginaires des voix chantées

Uniquement entendue, comme à la radio, ou sur un disque, une voix renvoie pourtant à un corps, à une instance productrice du geste sonore, une personne. Cette représentation mentale n'est pas qu'une indistincte forme humaine, mais elle se voit joindre tout un ensemble d'attributs variés, plus ou moins approximatifs, comme un âge, un sexe, une apparence ou encore une classe sociale[735]. Dans certains usages de la voix, ou à l'aide de certaines mises en scène sonores, il est possible de désincarner la voix, c'est-à-dire de faire croire que ce n'est pas quelqu'un qui a produit le son, mais un concept, un esprit, parfois divin, ou encore une machine. Quoi qu'il en soit, une voix renvoie toujours à une attache, à une entité émettrice, même si elle est travaillée de manière à être invisible pour nos yeux intérieurs.

[735] FRITH (Simon), *op. cit.*, 2002, p.196.

La voix est ainsi associée à un ensemble de représentations qui permettent à l'auditeur de déterminer qui la produit, non réellement, mais de façon idéelle. Autrement dit, une voix s'accompagne d'un ou de plusieurs univers de sens, à partir desquels une identité émettrice, productrice est bricolée. Celle-ci peut n'avoir que bien peu en commun avec son producteur réel, celui ou celle qui parle/chante, mais qu'on ne voit pas en train de ce faire.

C'est sans doute arrivé à ce point que le propos de Roland Barthes évoquant « un certain rapport érotique entre la voix et celui qui l'écoute[736] » reprend toute sa pertinence. Dans l'instance productrice qu'il reconstitue, l'auditeur projette un ensemble de qualités qui la sculptent, fruits de ses représentations. C'est dans l'intime échange entre une voix et la reproduction mentale de son émetteur, par les propres représentations de l'auditeur, que s'installe à son apogée l'érotisme. Même si c'est une voix que l'on abhorre, le personnage sculpté à son écoute aura les traits exactes de ce que l'on éprouve. L'érotisme, ici, serait ce contact des plus sensuel, des plus charnel, entre le personnage imaginé, et la voix qui devient sa voix, sa seule voix. Jamais un être ne ressemblera autant à sa propre voix, que celui que l'on conçoit mentalement lorsque l'on écoute cette dernière.

La puissance d'évocation va même au-delà de la conception d'un personnage imaginaire, les qualités de celui-ci sont capables de déborder son cadre fictif pour s'associer et redéfinir la perception du réel de son auditeur :

> « je suis allé voir pour la première fois Behrens, dans *Le Vaisseau fantôme*. Je l'avais vue à la télé et… c'est peut-être idiot… mais je l'avais trouvée très très laide cette femme. J'y allais donc en fait avec pas mal d'a priori… je ne sais pas pourquoi. Elle s'est mise à chanter et depuis ce jour je me suis rendu compte que sur scène elle devenait incroyablement belle, même physiquement. Ma première réaction quand je l'ai entendue chanter ça n'a pas été : "elle chante bien", j'ai dit "elle est belle" ! »[737]

Bien qu'intimes, ou justement, car intrinsèquement intimes, ces imaginaires suscités, réveillés par la voix, sont le résultat de conventions et d'usages sociaux. Ainsi, la description des voix chantées envisagée ici, et plus particulièrement de leurs imaginaires, ne peut, qu'au mieux, se faire dans un cadre et un contexte occidental.

Cette partie débutera sous l'entrée de la voix chantée lyrique, propre à Tarja Turunen, où le grain est généralement effacé. Les voix chantées standards, entrée la plus large en termes de répertoire et empruntées par un plus grand nombre d'interprètes, seront

---

[736] BARTHES (Roland), *op. cit.*, 1981, p.200.
[737] POIZAT (Michel), *L'Opéra ou le cri de l'ange, essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris : Editions Métailié, 2001, p.37-38.

étudiées en second lieu. Elles présentent des approches variées du grain, mais il y est abordé de manière moins extrême que par le mode lyrique, ou guttural. Ce dernier, aux sonorités inhabituelles, fermera le panel développé autour du grain. Enfin, l'entrée finale présentera brièvement d'autres modalités vocales et formes de chants que l'on rencontre parfois chez Nightwish.

L'ensemble de cette partie s'appuiera également sur des photographies, car le geste vocal, bien qu'en partie invisible, s'accompagne de postures physiques, d'expressions du visages, d'ouvertures des lèvres ou de positions de la mâchoire. Bien que mêlés au jeu de l'interprétation – l'usage d'un geste pour signifier une idée et non uniquement pour produire l'objet vocal – ces postures sont empreintes d'une dimension explicite. Elles sont la manifestation, sur le corps de l'interprète, du personnage idéel qui émet la voix. Le chanteur incarne ce que dit son mode chanté (sans oublier les paroles). Dans ce contexte, l'image révèle un ensemble de dimensions vocales, dont leurs représentations.

3.3.1. Les voix chantées lyriques

On se souvient qu'en amont dans le texte, j'ai évoqué trois termes associés au chant de Tarja Turunen, qui marquaient son originalité vocale dans le monde metal. Cette entrée sur la voix chantée lyrique (le premier des ces trois termes) comprend également ceux d'« opéra » et de « classique ». Selon la distance avec laquelle on considère l'objet, cette association peut se révéler inexacte, cependant elle renvoie ici au (macro)monde de la musique savante.

On retrouve, combiné à ce mode chanté, les caractéristiques clés du monde de la musique classique, parmi lesquelles une virtuosité technique exemplaire, au service d'une esthétique orientée vers l'idée du beau. L'interprète, au cours d'un long enseignement, détermine son type de voix selon son timbre et sa tessiture, et se spécialise dans cette catégorie. Il doit apprendre à maîtriser son corps, à le (re)socialiser de manière à produire les gestes de l'art chanté savant. Au contrôle de la respiration, du larynx et de l'usage des résonateurs, s'adjoint une tenue corporelle : une posture droite[738], associée à la souplesse des épaules et des genoux.

[738] Se tenir droit renvoie surtout à une esthétique visuelle, il peut être plus facile de chanter et de ressentir son chant en étant assis ou affaissé sur soi-même.

Vocalement, cela se traduit par la création d'un son rond et pur. Le corps se dévoue à la production de celui-ci, mais ne doit pas s'y faire ressentir. A titre d'exemple, la respiration doit être la plus silencieuse possible, notamment la reprise du souffle, perçue, dans ce contexte, comme non musicale, un défaut, du « non beau ». Dans le chant lyrique, il y a peu de grain. Celui-ci est léger, effacé, on évite le plus possible de faire rouler la chair de la gorge, ou s'entrechoquer les cordes vocales[739]. Néanmoins présent, celui-ci est sculpté de manière à être : soit fin, comme une particule de poussière ; soit lisse, c'est-à-dire qu'il est plus large, mais son relief est très léger, arrondi et plat, tel un galet. La voix paraît être loin de son corps, ce qui peut lui donner une dimension artificielle[740], parfois renforcée par la virtuosité, ou encore la sonorité ronde des notes. C'est essentiellement la couleur[741] vocale qui donne son caractère et son identité à la voix.

Le son doit aussi être puissant, c'est un mode de chant qui opère sans amplification électrique, dans des espaces de tailles variées. Pour ce faire, l'interprète doit savoir ressentir et activer ses résonateurs, afin de projeter sa voix. Dans le but de préserver la justesse de la note, et également sa stabilité, l'expiration à l'aide du piston formé par les muscles abdominaux doit être régulière. En outre, les techniques de respiration permettent de livrer des notes ou des phrases mélodiques s'inscrivant dans la durée.

Si la voix chantée est généralement plus aiguë que la voix parlée, il semble que le chant lyrique tende particulièrement, et notamment dans l'opéra, à favoriser les notes les plus hautes. Nous touchons ici aux usages de la voix lyrique et non plus uniquement à l'usage qui permet au corps de produire une voix lyrique. Cependant, l'un et l'autre se trouvent étroitement mêlés, l'éducation du corps et le symbolisme de ses manifestations se voyant entraînés dans une même dynamique. Soulignons, pour l'instant, que ce travail dans l'aigu, plus affirmé, plus poussé que dans le chant standard, tisse un rapport particulier entre voix et paroles. Les voyelles, mises en avant dans le chant, ainsi que la prosodie, les modifient toutes deux. L'aigu et la prosodie changent la rythmique usuelle du parlé, allongent des voyelles, doublent des consonnes. Nos usages conventionnels des mots se

---

[739] Certains modes gutturaux emploient cette technique.

[740] Par exemple, pour le registre le plus aiguë de la voix de tête, on parle de registre de flûte, de clochette, de flageolet ou d'une voix de sifflet. La voix est ici définie par des noms d'instruments, des objets. L'effet est paradoxal en ce qu'il paraît déshumaniser ce qui est pourtant un pur produit de l'Homme, de sa technique. Plus que maîtrise de la nature, il s'agit peut-être d'un objet *sur*naturel.

[741] Synonyme de timbre : « Un son à hauteur déterminé résulte d'une vibration périodique de l'air. Cette vibration est l'addition de plusieurs sons simples, à savoir un fondamental et des harmoniques. Le timbre est déterminé par la forme de la vibration complexe qui en résulte. » RUDENT (Catherine), La voix de fausset dans « Speed King » de Deep Purple : une virilité paradoxale, *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, PREVOST-THOMAS (Cécile), RAVET (Hyacinthe), RUDENT (Catherine) (éd.). Paris : Observatoire musical français (Jazz, chanson, musiques populaires actuelles), n°1, 2005, p.99.

voient bousculés. L'un des effets est que, parfois, on ne saisit pas le sens le plus littéral du texte, même lorsque celui-ci est dans notre langue. On se retrouve perdu face à des associations, des allongements, des découpages qui rendent perplexe, et que l'on bricole en néologismes poétiques, mais qui ne nous en apprennent guère plus sur ce qui est chanté. Associé à la prosodie et au traitement des voyelles, l'aigu renforce ce phénomène d'une manière particulière : « à partir de 600 Hertz (environ), les paroles subissent une distorsion proportionnelle à l'élévation en fréquence et en intensité de leur émission : ceci les rend plus difficilement compréhensibles[742] ».

Ce rapport caractéristique au langage, qu'entretient le chant lyrique, n'est pas étranger aux représentations qui lui sont associées même si, nous allons nous y intéresser à présent, le chant de Tarja Turunen chez Nightwish n'est ni un « pur » chant lyrique, ni exclusivement tourné vers l'aigu.

Pendant sa carrière, Tarja Turunen a poursuivi ses cours de chant classique, tout en interprétant, pendant un temps chez Nightwish, des morceaux trop hauts pour elle. Elle a également modifié sa manière de chanter pour aller dans un registre plus pop. Il est ainsi difficile de décrire son chant de manière homogène. La période où son mode lyrique est le plus exploité, couvre les trois premiers albums du groupe : *Angels Fall First* (1997), *Oceanborn* (1998) et *Wishmaster* (2000). Parmi eux, la virtuosité, mais aussi les partitions trop aiguës d'*Oceanborn*, en font sans doute le disque le plus lyrique, vocalement parlant. Par la suite, les interventions de ce mode se font plus rares. On le retrouve volontiers dans les chœurs, dans quelques passages principaux, et parfois en seconde voix. Le maxi-CD *Over The Hills And Far Away* (2001) et l'album *Century Child* (2002) apparaissent ainsi comme transitoires dans son évolution, et *Once* (2005) une sorte d'achèvement. La même année Tarja Turunen déclarait ainsi être une « lyrical soprano, with 3 octaves vocal range[743] ». On l'aura compris, la description de sa voix lyrique sera essentiellement produite à partir des trois premiers albums.

La voix chantée lyrique de Tarja Turunen est sensiblement différente d'une voix chantée lyrique telle qu'on peut l'entendre dans le monde classique, ou à l'opéra. Cette dernière explique en 2000 qu'elle « apply [her] classical technique to [Nightwish] music,

---

[742] ASSELINEAU (Michel), BEREL (Eugène), *op.cit*, 1990, p.25.

[743] « soprano lyrique, avec une étendue de trois octaves » DIACONESCU (Horia), CORA (Ioan), PLAMADEALA (Mihai), Interview with Tarja Turunen (ex Nightwish), *muzicisifaze.com* [en ligne]. 30/11/2005. Disponible sur : http://www.muzicisifaze.com/alt_articol.php?id=25 [consulté le 09/07/2010].

but it's not exactly like singing classical music.[744] ». Un fait que souligne également Tuomas Holopainen, le compositeur du groupe :

> « She's studying professional singing in a finnish music university. She just started her fourth year there so, she has some kind of training. But, she doesn't sing, in Nightwish, in the same way that she sings in classical music, so she has, like, developed her own style, for Nightwish.[745] »

La différence est particulièrement explicite lorsque sont mis côte à côte un concert de musique classique où elle intervient, et un concert de Nightwish, en dehors des seuls contextes, et des attentes envers les chanteurs – un concert de Nightwish implique un jeu scénique plus mouvementé, à contrario, ses performances vocales n'y ont pas toujours la perfection attendue par le classique. Tarja Turunen précise également que sa formation classique n'est pas suffisante pour participer à un opéra, un exercice particulièrement endurant[746].

Toutefois, son chant conserve un grand nombre des qualités du mode lyrique tels qu'ils ont été décris. Il en emprunte tout d'abord la puissance, celle-là même qui a conduit le groupe à se tourner vers le metal. Du mode lyrique, elle conserve également la technique[747], les notes rondes et le grain plutôt effacé. Celui-ci est léger, sans être particulièrement fin, mais plutôt arrondi, avec peu de relief. Une technique et une modalité chantée qui ont aussi l'aspect artificiel du mode lyrique savant.

C'est sans doute dans son rapport au langage que son mode chanté s'éloigne le plus de ce dernier. Appliqué à la forme de la chanson, elle traite le texte d'une manière sans doute plus compréhensible[748].

---

[744] « applique [sa] technique classique à la musique [de Nightwish], mais ce n'est pas vraiment comme chanter de la musique classique. » Interview de Tarja Turunen disponible sur le DVD : From Wishes To Eternity – Live (2001).

[745] « Elle étudie le chant professionnel dans une université de musique en Finlande. Elle vient juste de commencer sa quatrième année, donc elle a une sorte de formation. Mais, elle ne chante pas, chez Nightwish, de la même manière qu'elle chante la musique classique, donc elle a, pour ainsi dire, développé son propre style pour Nightwish. » Interview de Tuomas Holopainen disponible sur le DVD : From Wishes To Eternity – Live (2001).

[746] « je ne suis pas une chanteuse d'opéra professionnelle. Je suis même bien loin de l'être et je n'ai jamais prétendu vouloir le devenir. Je ne me suis jamais spécialisé dans l'opéra. J'ai étudié spécifiquement le chant de musique de chambre. J'ai beaucoup de respect pour les vrais chanteurs d'opéra. Bien que ma voix soit entraînée de façon classique, cela ne signifie pas que je serai capable de chanter un opéra en entier aujourd'hui. » (Ma traduction) :TURUNEN (Tarja), Fans Questions!, *mywinterstorm.com* [en ligne]. 01/03/09. Disponible sur http://www.mywinterstorm.com/blog/?p=141 [consulté le 09/07/2010].

[747] S'il est probable que le mixage soit en cause, il est intéressant de noter que l'on entend très peu de bruits de respiration, sauf pour des effets précis, comme dans « She Is My Sin » (*Wishmaster*, 2000), sur les albums du groupe où son chant lyrique est prédominant.

[748] J'ai toutefois le souvenir, suite à mon achat de l'album *Oceanborn* en version sans livret en 1999, d'avoir été dans l'incapacité de saisir la plupart des termes chantés, voire même de ne pas être parvenu à distinguer certains mots des autres.

Photographie 8 : Tarja Turunen, « Ha » vocalise de fin de la chanson « The Phantom Of The Opera ». Capture d'écran[749] du DVD concert *End of an Era* (2006)

Sur la photographie 8, Tarja Turunen délivre les vocalises du personnage de Christine, conclusion épique du morceau « The Phantom Of The Opera », menée en concurrence avec Marco Hietala. Le passage, dramatique, va s'achever sur un cri chanté perçant {041}. La grande ouverture de la mâchoire, qui laisse ici surgir un long « ha » modulé sur plusieurs tonalités, permet d'en deviner la puissance et la hauteur, résolument aiguë[750]. Une note projetée vers le ciel, qu'un regard tragique et une posture théâtrale accompagnent.

Il est très difficile de décrire ce qui ne se dit pas, non pas parce qu'il s'agit d'un tabou, mais parce que la voix est une dimension qui n'appartient pas réellement aux domaines conquis par les sociétés occidentales. Ainsi, dans les descriptions de la voix chantée de Tarja Turunen que j'ai recueillies, il arrive que les interviewés se rattachent à des catégories préconstruites, qui sont censés faire sens en soi, et se suffire à elle-même,

[749] Il existe de nombreuses photographies des interprètes en train de chanter. J'ai préféré utiliser des captures d'écrans afin de pouvoir recontextualiser au mieux le geste vocal. Autant que faire se peut, je présenterai des voyelles chantées relativement similaires d'un interprète à l'autre, ce qui peut donner l'impression (fausse) que le chant chez Nightwish est uniquement chanté avec beaucoup de force, crié ou hurlé.

[750] N'allons pas croire non plus qu'une voix ou une note puissante ne puisse résulter que d'une mâchoire grande ouverte. Johnny Halliday est capable de délivrer des sons d'une grande intensité sonore, en ayant les lèvres à peine entrouvertes.

comme « soprano », pour dépeindre la voix. Elle prend, cependant, toute sa dimension lorsque l'auditeur en vient à évoquer ce qu'il ressent.

> « une voix majestueuse, mais peut-être un peu trop glacée à des moments, un peu comme elle sur scène quoi. Un peu trop rigide, on va dire. Quelque chose de grand, mais qui ne sait pas trop s'adapter. » (France, femme, 18 ans)
>
> **Tuomas Holopainen :** « Tarja, she had the most beautiful, dramatic… voice, which was a bit cold. It was like a mountain's dream you know, beautiful, and cold.[751] »
>
> « [une voix] attachante quoi, envoûtante un peu… une voix qui peut monter très haut, très aiguë… un timbre de voix, en particulier, qui fait qu'on a envie de s'attacher à ça. C'est ce que ça procure en moi…. Ah oui, puis le côté dramatique un peu, grandiose, dramatique. » (France, homme, 40 ans)
>
> « it was like a bombarding voice, like in "Stargazers". She sang the whole song from the very top like "what!?" [il prend une expression de stupéfaction] like, not soft and calm, like women sound like… It was hard and loud, and perfect.[752] » (Finlande, homme, 20 ans)

Autour de la voix chantée de Tarja Turunen, on assiste à la formation d'un ensemble relativement cohérent où se mêlent distance (« glacé », « cold », « ne sait pas trop s'adapter »), grandeur (« majestueuse », « mountain », « very top », « grandiose »), puissance (« bombarding », « loud »), beauté (« majestueuse », « beautiful »,) et expression appuyée des sentiments/grandiloquence (« dramatique »). La plupart des termes possèdent des dimensions qui se recoupent, comme « majestueuse » qui embrasse grandeur, beauté, distance et une certaine forme de puissance.

Un point intéressant est l'idée de distance, de froid, qui semble n'informer à aucun moment d'un phénomène sonore évoquant le lointain, mais qui renvoie plutôt à un phénomène social[753]. Ce n'est pas tant la voix, par un timbre métallique, ou par sa mise en scène sonore (bien que parfois allant en ce sens), qui la rendent lointaine et froide. Ce sont les représentations qui accompagnent ses usages, des représentations d'un monde savant plus ou moins en rupture avec le populaire.

Bien que la distinction entre les différents modes chantés soit rarement faite par les auditeurs, il me semble que le composé puissance/grandeur/distance/beauté/grandiloquence est particulièrement pertinent pour décrire le mode lyrique qui, chez Tarja Turunen, déborde parfois sur le mode standard.

---

[751] « Tarja, elle avait la plus magnifique, la plus dramatique… des voix, qui était un peu froide. C'était comme une montagne de rêve tu vois, magnifique et froide. » Interview de Tuomas Holopainen réalisée par mes soins le 21/07/07 à Helsinki.

[752] « C'était comme une voix qui bombarde, comme dans "Stargazers". Elle chantait toute la chanson à fond, du genre "quoi !?", pas doux et calme, comme les femmes peuvent sonner … C'était dur et fort, et parfait. »

[753] On retrouvera d'ailleurs cette idée de distance avec la chant d'Anette Olzon, vu parfois comme trop « proche ».

Une autre description reprend certaines de ces entrées en utilisant cette fois l'eau comme métaphore :

> « Disons que… c'est à la fois puissant et pourtant c'est assez, disons que c'est assez […] c'est étrange parce que c'est clair et voilà, c'est vraiment plein de modulations, c'est… disons que c'est comme l'eau qui coule, c'est pareil.
>
> Bon, il y a des moments où l'eau passe sur un rocher et puis elle est un petit peu plus rapide, elle est un petit peu troublée, mais voilà, c'est une voix qui est, qui n'a jamais d'imperfections, qui peut à peu près tout chanter. C'est une voix qui porte vraiment la musique et qui est complémentaire avec elle. Et qui… qui, oui, quand la musique s'arrête, la voix continue à couler par-dessus et continue à la porter quand même, même si la musique est arrêtée en fait, c'est bizarre.
>
> Et c'est une voix qui est pleine d'émotions et… parce que, ne serait-ce que, quand on regarde le dernier concert qu'ils ont fait avec Tarja, Tarja en elle-même ne porte pas vraiment d'émotions, mais c'est sa voix, et les mots qu'elle dit qui font pleurer le public. C'est vraiment, voilà, juste les modulations de sa voix et ce qu'elle arrive à faire passer dans sa voix, qui est vraiment fabuleux. » (France, femme, 16 ans)

La voix de Tarja Turunen a ici un aspect liquide. Elle a peu de grain : « elle n'accroche pas ». Elle est puissante et claire (comme un torrent ?), virtuose : « qui peut à peu près tout chanter » (virtuosité du torrent qui bondit de toutes parts ?) ; mais aussi expressive, et en cela, elle semble transcender son interprète qui, pour l'interviewée, ne joue pas à la mesure de ce qu'elle exprime.

La dimension émotionnelle fortement marquée dans la plupart des descriptions participe au fait que les portraits brossés nous racontent tout autant une voix « objet physique », qu'une voix « objet spirituel », ressenti, approprié et vécu. Elle sonne comme ce que l'on ressent d'elle, issu d'une construction sociale, et pas uniquement comme ce qu'elle est de manière factuelle (toutefois élaborée, là aussi, sur un canevas social).

De manière subjective, j'oserai ajouter que cette voix me paraît plutôt chaude, voire chaleureuse dans son timbre, notamment sur l'album *Wishmaster* (2000), avec les rondeurs données aux notes, ainsi qu'à son grain. Elle est toutefois froide et distante dans son mode chanté, par sa puissance, un peu autoritaire (mais à la chaleur maternelle ?), et sa maîtrise technique.

Il me semble qu'on peut lire, en filigrane dans les retranscriptions précédentes, une autre dimension de la voix lyrique, qui renvoie aux rapports qu'a développé l'opéra avec le chant féminin. Si la « distance » du mode lyrique de Tarja Turunen fait référence à un mode chanté, à son aspect artificiel, en ce qu'il maîtrise l'outil vocal humain à un degré poussé, ou encore aux représentations associées au monde de l'art savant, on peut également y lire une distance « sacrée ».

C'est une dimension qui imprègne largement les références de Nightwish, ainsi que les formations musicales appartenant aux sous-genres du metal qui sont proches du groupe. On se souvient par exemple des « heavenly voices », « les voix célestes », ce nom donné aux chanteuses féminines à la voix claire et légère qui œuvrent dans le gothic symphonic metal. Si Tarja Turunen possède un chant plus puissant, il demeure dans un univers de représentation similaire, par son mode lyrique, ainsi que par les usages qui en sont faits au sein de Nightwish, au travers de longues vocalises, de mises en scènes sonores s'appuyant sur la réverbération, mais aussi par l'intermédiaire de personnages, que nous évoquerons bientôt. Ce rapport entre certaines voix de femme et le sacré, qui prend forme sous la figure de l'ange, se développe durant la période du romantisme, où celui-ci « institue en effet la Femme comme dernier avatar de la figure de l'Ange et l'établi comme le terrain privilégié de la quête de l'objet-voix.[754] ». Plus que toutes les voix féminines, ce sont notamment les voix féminines aiguës qui ont une place privilégiée. La réunion entre voix de femme et figure de l'Ange est le fruit d'une histoire complexe qui associe, dans un premier temps, la voix aiguë (généralement de castrat) à un rôle important, quelque soit le sexe du personnage joué[755]. Par la suite, sans doute par la disparition progressive des castrats – pour des raisons éthiques, ainsi que la formation et la plus grande acceptation des femmes dans l'univers vocal sacré – la figure de l'ange s'est scindée « en une face masculine (le ténor) et une face féminine (la soprano) cette dernière recevant en partage la plus grande part de la substance angélique initiale.[756] ».

Le point important, selon Michel Poizat, qui unit voix aiguë et Ange, c'est la disparition progressive du langage, au fur et à mesure que l'interprète monte dans les notes[757]. Dans la citation qui suit, il décrit une modalité de disparition du langage dans le chant soufi, par la pratique d'une émission vocale qui se fait en inspirant et en expirant, sur un ton grave et guttural :

> « Par cette pure présence d'un souffle le plus *continu* possible, c'est une présence vocale de pure *énonciation* qui s'esquisse, dénué de tout *énoncé*, de tout contenu, de toute articulation, de toute

[754] POIZAT (Michel), *op. cit.*, 2001, p.187.
[755] « La seule adéquation qui était visée c'était l'adéquation entre l'importance du rôle et l'importance du pouvoir qu'on pouvait attendre d'une voix sur l'auditeur. » *Ibid*., p.57.
[756] *Ibid*., p.187.
[757] Il me semble qu'un autre phénomène entre également en jeu : les sons graves et aigus ne sont pas reçus, par le corps, de la même manière. Le grave, par son dessin vibratoire, a une qualité plus tactile que l'aigu. Il use des résonnateurs de la cage thoracique dans son émission, mais c'est aussi là qu'on le reçoit, qu'on le sent et ressent.

scansion signifiante. C'est une configuration véritablement angélique qui se manifeste de la sorte[758] »

Il me semble que l'on retrouve cette idée de souffle le plus continu possible, de pur énonciation, dans la voix lyrique, dont le registre aigu correspond cependant plus aux canons du sacré en Occident. Plus particulièrement chez Nightwish, le souffle se présente de deux manières, qui appuient la dimension sacrée, voire angélique, du chant de Tarja Turunen. Tout d'abord, c'est le souffle des voyelles, magnifiées, étendues, allongées, par la respiration qui a été apprise, maîtrisée durant les heures de longue ascèse de l'art lyrique. C'est aussi le souffle du chant qui est écrit sans énoncé, celui des vocalises, formées que de « ha » ou de « ho », chantées en chœurs ou en solitaire, qu'une réverbération (parfois comme celle d'une église) vient appuyer, chœurs de « Lappi (Lapland) : Etiäinen », en conclusion de « Wanderlust » ou encore ceux ouvrant « Bless The Child ». Ensuite, c'est le souffle continu d'une voix sans grain, d'une voix sans accroche, sans roulement de la chair, sans corps. Il n'est alors plus pure présence d'un souffle, mais pure voix, pure voix de l'ange, intermédiaire de l'éther. Car le grain dans la voix intelligible, c'est le rauque et ses multiples variations, allant et venant, l'irrégulière humanité, et plus seulement de la voix du populaire.

Bien que cette voix de l'ange soit à présent fréquemment associée à une interprète féminine ou à un enfant, de façon conventionnelle, elle montre que celle-ci possède une certaine autonomie sur son interprète. En effet, et c'est un phénomène que l'on rencontre dans les rôles attribués à Tarja Turunen, l'ange, son aigu vocal et la disparition du langage qui l'accompagnent, désamorce les liens entre sexe de l'interprète et sexe de sa voix. Un auditeur, même si le trouble semble n'avoir duré qu'un instant, a brièvement évoqué ce moment d'apothéose interloquée[759]. On notera, en outre, la présence de termes déjà évoqués (« puissant »), l'idée de portance (sur les ailes des anges ?), l'envie de rester (envie si forte lorsque la nuit s'achève et que l'on doit quitter les bras de celle/celui qu'on aime), et la relation, au finale, toujours (r)établie entre voix et interprète, les deux imaginaires allant ici, pour l'auditeur, dans le même sens :

« C'est une voix portante, qui t'emporte. Pour moi c'est ça, qui t'amène, assez autoritaire, enfin bien, ouais une voix qui porte, qui envoie, qui donne envie de rester… Moi une des premières fois que je l'ai entendue je me suis dit : "mais c'est puissant, c'est un mec, c'est une femme ?". Enfin, on

[758] POIZAT (Michel), *op. cit.*, 1991, p.78.
[759] Ce sentiment n'est pas, il me semble, dû qu'à la seule voix, mais aussi à la découverte de l'entité Nightwish, un moment au sein duquel la voix tient toutefois ici une place prépondérante.

entend bien quand même que c'est une voix féminine, mais ça a été de dire "à quoi elle ressemble" quand j'ai entendu la voix c'était : "je veux voir à quoi elle ressemble", après d'autres exemples…

Ah oui ?

Ouais, ouais ouais. Puis après son image ben, elle est jolie aussi à regarder, pour moi son image collait parfaitement à la voix qu'elle avait, assez grande, autoritaire, les cheveux longs noirs. Bon, ça fait aussi partie du style, mais pour moi c'est vraiment joli, […] Tarja elle en impose pour moi. » (France, homme, 21 ans)

Si les imaginaires du chant lyrique de Tarja Turunen la rendent solidaire de la figure de l'Ange, en pratique elle œuvre très peu dans le suraigu colorature, et pas du tout dans celui de la voix de sifflet, une voix si pure qu'elle sonne comme un instrument, tout en étant dans l'incapacité totale d'articuler le moindre mot.

Il semble que le mode lyrique possède une symbolique sacrée, qui se voit, chez Tarja Turunen, appuyée non par son étendue de soprano et les aigus qu'elle peut atteindre, mais par un caractère englobant. Il s'agit d'une forme d'omniprésence charnelle et auditive, un voix peut-être lancée comme une vague par la puissance lyrique, appuyée par la rondeur des notes, et du timbre de la chanteuse, a qui on a confié, on s'en souvient, le répertoire plus grave de mezzo soprano :

« Peux-tu me dire ce que tu entends par "volume" ? :

Pour le volume, c'est assez difficile à expliquer, car c'est quelque chose que je ressens. Mais, pour te donner un exemple, si tu écoutes Within Temptation, je trouve qu'il n'y a aucun volume dans leurs chansons.

Avec Nightwish, c'est différent. On a l'impression qu'ils ont enregistré leurs CDs dans une cathédrale. La voix de Tarja y est pour beaucoup : elle est volumineuse, elle n'est pas trop aiguë (comme celle de Sharon de Whithin Temptation) il y a beaucoup de graves, même lorsqu'elle chante dans les aigus […] et ça lui donne une profondeur rare. » (France, femme, 17 ans)

3.3.2. Les voix chantées standards

Catégorie la plus large, les voix chantées standards présentent une approche du grain plus varié que chez les voix lyriques. Plus ou moins fort, il n'y est pas travaillé de manière à s'effacer (ou à s'affirmer, concernant les voix gutturales) de manière aussi franche.

Chez Nightwish, quatre interprètes font usage de la voix chantée standard : Tarja Turunen, Anette Olzon, Marco Hietala et Tapio Wilska. Elle y est, cependant, pratiquée sous différentes formes, qui renvoient à des registres musicaux variés, ce qui interdit d'en délivrer une définition guère plus précise que celle qui précède. On peut néanmoins ajouter

que dans le mode standard, le langage paraît, de manière générale, être abordé de façon à être plus compréhensible. C'est une qualité que l'on retrouve dans le monde de la musique populaire, produite et distribuée en masse, comme Simon Frith nous le rappelle : « Pop songs, that is, work with and on spoken language[760] ». Toutefois, bien qu'ils possèdent un large fond commun, il ne faut pas confondre les différents types de voix chantées standards et l'ensemble de ceux présents dans la musique populaire, chez qui officient, par exemple, des voix gutturales[761] ou des voix de sifflets[762].

L'absence, ou la quasi-absence, de codification et d'harmonisation institutionnelles des pratiques chantées est un autre point important qui distingue chant standard et chant lyrique. Ce sont essentiellement les conventions, silencieuses, du genre, dont s'inspire l'interprète, qui vont l'orienter dans le dessin qu'il va donner à sa voix, qui vont l'orienter dans ses usages :

> « A l'inverse [du chanteur lyrique ou d'opéra], les chanteurs populaires entrent dans leur art par une initiation spontanée, par la famille, le groupe communautaire, les copains, la rue… Le chanteur populaire est le plus souvent autodidacte, comme le sont très souvent les chanteurs de rock ou de rap, s'exerçant directement sur les morceaux de musique enregistrée, cassettes et CD, qu'ils aiment. Parmi eux, beaucoup travaillent aussi inlassablement le chant, mais leur voix orientée sur des registres plus restreints et des timbres non-lissés, est plus sauvage, plus brute, plus insoumise, moins codifiée. »[763]

On devine un parfum sensible d'animalité dans les derniers mots de Catherine Dutheil Pessin. Sensible, et à la subtilité qui varie selon le genre de voix standard, mais qui va prendre une importance accrue lorsqu'il sera temps d'aborder les voix gutturales. Cette animalité, c'est aussi ce retour du corps dans la voix, du grain, mis de coté dans le chant lyrique. D'une certaine façon, la voix standard, c'est la voix humaine, avec tous ses « défauts », mais peut-être aussi, toute la « chaleur » d'un être de chair et de sang, qui paraît manquer à la « distance » symbolique lyrique. Toutefois, cela ne lui interdit en aucune façon de mobiliser le sacré, mais dans un registre sans doute différent : elle ne sera

---

[760] « Les chansons de musique *pop* œuvrent avec et par le langage parlé. » FRITH (Simon), *op. cit.*, 2002, p.166. Au vu du contexte dans lequel il est écrit, le terme « pop » peut ici renvoyer à « populaire » (« popular » en anglais), et pas uniquement à « pop », comme sous-genre des musiques populaires.

[761] C'est là tout le paradoxe que présentent des genres comme le black ou le death metal, qui usent de ces modes chantés, souvent difficile d'accès pour l'auditeur lambda, tout en appartenant au domaine des musiques produites et distribuées en masse.

[762] La chanteuse américaine Mariah Carey les utilise fréquemment, comme sur « Anytime you Need a Friend », de l'album *Music Box* (1993).

[763] DUTHEIL-PESSIN (Catherine), *op. cit.*, 2004. p.53-54. Il faut noter que « populaire » fait notamment référence à la chanson réaliste, il signifie ici « qui appartient au peuple ». En outre, il s'agit d'une des catégories de voix chantée standard, l'un de ses styles.

pas exactement voix de l'ange, mais voix qui, dans son texte, son mode récitatif, évoque l'ange ou s'adresse à lui, voire au divin.

Bien que Tarja Turunen fasse usage du mode standard, dans un registre que l'on peut qualifier de « pop », son chant demeure marqué par son éducation classique. C'est en étudiant celui d'Anette Olzon, plus caractéristique, typique et représentatif de ce mode, que nous allons débuter cette partie. Cela va nous permettre d'en poser clairement les caractéristiques, avant de revenir à l'usage plus lissé qu'en a Tarja Turunen. Marco Hietala, dans toute la variété de ses interventions vocales, clôturera cet arrêt sur les voix standards pour mieux nous rapprocher des voix gutturales.

a. Anette Olzon : la voix pop, pop rock et rock

On retrouve, dans le développement de la voix chantée d'Anette Olzon, la dimension spontanée qu'évoquait Catherine Dutheil Pessin. En effet, la chanteuse utilise de nombreuses références à un objet reçu de façon naturel, obtenu de naissance, comme transmis par le sang lorsqu'elle parle de sa voix. Ce sont autant de formules qui en marquent le façonnement au sein du (et par son) milieu familial, d'où un aspect qui lui paraît inné, en braconnier, hors des sentiers battus de l'institution, à laquelle elle a eu recours *a posteriori*, pour améliorer la maîtrise de son instrument vocal :

> « **Quel entraînement as-tu suivi pour avoir la voix qui est la tienne aujourd'hui ?**
>
> C'est essentiellement naturel. Bien sûr, j'ai pris des leçons de chant, et je continue encore, mais c'est surtout l'expérience et la chance d'avoir une voix depuis la naissance. Mais bon, on a quand même besoin de leçons. Mais j'ai des bons parents, j'imagine ! En fait, je pense que ça vient de mon grand-père et sa grosse voix. Ma mère est chanteuse, mon frère est musicien, mon oncle aussi… Y en a dans la famille, c'est sûr. »

Outre le milieu familial, les différents répertoires qu'elle a explorés au cours de sa carrière de chanteuse, notamment dans des groupes de reprises, ont sculptés sa voix : pop, rock, hard rock, ou jazz. Elle en porte l'empreinte sonore, une empreinte qui se traduit, à nouveau, par un vocabulaire du naturel, qui semble être mis en opposition avec une sorte d'artifice de la voix lyrique, par Tuomas Holopainen :

> « Il n'y a pas une seule trace de déco factice dans la voix d'Anette [Olzon], si tu vois ce que je veux dire. On y trouve plutôt du vécu[764] »

On retrouve une idée similaire dans les propos d'une auditrice, qui associe la voix d'Anette Olzon à un objet moins travaillé que la voix lyrique, plus personnel, comme si son parcours « naturel » était audible. Une voix qu'elle définit comme plus « normale ». En outre, on ne manquera pas de relever l'usage qui est fait du terme « humaine » :

> « [La voix d'Anette] je la trouve peut-être plus personnelle en fait, moins voix de fer […] moins stridente, moins forte etc. mais justement, plus personnelle, plus douce. […]
>
> **Si la voix de Tarja est majestueuse, on peut dire que celle d'Anette est comment ?**
>
> (Rire) Plus humaine peut-être. Moi je le vois comme ça. C'est vrai qu'elle est plus normale. Normale, mais en même temps elle a une belle voix. Elle n'est pas exceptionnelle sa voix, mais je veux dire, elle arrive à faire passer plus de choses que Tarja » (France, femme, 18 ans)

Dans le chant standard d'Anette Olzon, on retrouve la proximité symbolique de la voix avec son instance émettrice, ce corps qui la produit, une proximité, qui est, peut-être aussi, celle entre sa voix et notre propre voix, parlée ou chantée, d'auditeur. Le mode chanté standard est une manière d'utiliser la voix en laissant, en arrière plan, une réminiscence de ce qu'est la voix parlée de l'interprète. Tout du moins, s'il n'est pas intacte, et que les différents usages chantés peuvent en faire varier la netteté, ce souvenir du dessin sonore de la voix que l'on pratique quotidiennement, est plus affirmé que dans le mode lyrique.

La voix standard n'a pas le lointain de celle lyrique de Tarja Turunen. Elle n'a pas sa dimension sacrée et éthérée, elle n'est pas voix de l'ange, et n'a pas été utilisée par la tradition occidentale savante pour ce faire. Cette proximité de la voix standard, presque tactile, dans les imaginaires, s'exprime par le vécu humain et les « marques » qu'il laisse dans la voix, contre une forme d'intemporalité de l'ange, à la voix qui est fluide, lisse et continue. Elle s'exprime par la dimension naturelle que l'on prête à la première, contre celle artificielle, d'un geste institutionnalisé, que l'on associe à la seconde. Bien qu'étant un objet très codifié du monde de la musique, le chant lyrique n'a rien de la norme dans celui du metal, et demeure relativement marginal dans celui de la musique populaire, contrairement au chant standard d'Anette Olzon. Ces rapports distincts et complexes entre

[764] Explique Tuomas Holopainen dans : SALLE (Rurik), Nightwish, Fruits de la passion, *op. cit.*, 2007, n°135. p.23.

distance symbolique, légitimité sociale, et voix, sont, bien que voilés, soulignés dans les discours des auditeurs :

> « It's difficult to get used to Anette's voice. It's just not that unique.[765] » (Finlande, femme, 25 ans)

Ainsi, ils ont parfois une conséquence directe sur leurs goûts, dans une dialectique qualifiant, ou rejetant, au choix, le chant d'Anette Olzon car « proche » (normal, humain, populaire), et le chant de Tarja Turunen car « lointain » (unique, artificiel, savant) :

> « **Tu la comparerais à quoi [la voix d'Anette Olzon] ? Tarja c'est de l'eau qui coule…**
>
> Hun, hun. Je ne sais pas, en fait pour moi c'est une chanteuse de variété cette fille. Anette, voilà, c'est une chanteuse de variété et elle n'a rien à faire au milieu d'un groupe de metal. […] Je ne sais vraiment pas comment qualifier cette voix parce que c'est pas une voix que j'aime, donc je ne m'y intéresse pas, je ne rentre pas dedans, je n'essaye pas de, pour moi c'est une voix quelconque. Disons que voilà, il y a des millions de femme dans le monde qui chantent aussi bien qu'elle… mieux, voilà. Je me demande pourquoi on l'a choisi elle. » (France, femme, 16 ans)

Si le chant lyrique de Tarja Turunen emprunte au sacré, la voix d'Anette Olzon est très certainement la voix du royaume terrestre, des Hommes. C'est une image que l'on retrouve dans l'expression « down-to-earth » (qui a les pieds sur terre, qui est simple) mais aussi, il me semble, dans la figure du conteur, qui est là, à coté de soi, pour faire vivre une histoire :

> « I find Anette's voice is really down-to-earth and warm, and… maybe the biggest difference [with Tarja Turunen] is that Anette has a storyteller's voice.
>
> **Ha, storyteller…**
>
> Yeah, she's, like… she, she can tell the story of the song incredibly well, that's the way I feel it. Every people don't feel it as the same way, but I, I remember the first time she sang "Eva", in the audition. […] There's no person on the earth who could tell this story of this little girl, but better than her and her voice. So…., she has a lot of emotion and she can relate to the lyrics and tell, tell them as they are.
>
> So that's the best way to describe her.
>
> **Interesting. To be sure, what is exactly a storyteller to you? Is it someone who is reading a book and "giving" [je fais le geste de donner, transmettre, sachant que le terme n'est pas le bon] the story to you?**
>
> Yeah, it's somebody who's giving the story to you and, and, putting a lot of emotion to the story. Just not reading the words, but, it's really, like, emphasis the words and telling the story as it was written and what it's about. […]
>
> **He becomes the story in a way, he is becoming what he is reading?**

[765] « C'est difficile de s'habituer à la voix d'Anette. Elle n'est simplement pas aussi unique. » La réponse m'a été fournie dans un échange par e-mail, quelque temps après l'interview. Lorsqu'elle a été réalisée, la nouvelle voix de Nightwish n'était alors pas encore connue.

> Yeah, exactly. It's like, it's like when a mother is reading a fairytale, to her child. There's, you can always read it like this [de manière détachée, distante], just go to sleep […] or you can really put your heart and so into this […] And she can do that.[766] »

Tuomas Holopainen ne parle pas de n'importe quel type de conteur, mais de celui, symboliquement, le plus proche possible : la mère, sans doute assise au bord du lit de son enfant, un livre sur les genoux, une main lui caressant le front, en fredonnant : « Be still, my son. You're home.[767] »

Cet imaginaire de la proximité trouve peut-être aussi un écho dans le rapport à la puissance du mode chanté standard. Celle-ci n'y est pas exploitée aussi systématiquement que dans le mode lyrique de Tarja Turunen[768]. C'est la voix de quelqu'un qui chante, voire parle ou murmure, à côté de soi, aidé pour ce faire par les « zooms » ou « gros plans » sonores que permettent l'amplification et la mise en scène sonore[769]. Si la description sied bien à la dimension plus posée du chant, de type pop, d'Anette Olzon, celui emprunté au répertoire rock s'inscrit en faux. Pourtant, lorsque l'on considère l'usage du grain, celui-ci est sensible, et par là le corps dans la voix, quel que soit le répertoire chanté. Cette nuance dans l'impression de puissance dégagée par la voix, et le mode chanté emprunté, est relevée par certains auditeurs :

> « Au fur et à mesure de l'écoute de l'album [*Dark passion Play*, (2007)], je me suis dis : "c'est pas puissant comme avec Tarja".
>
> […] C'est une voix je pense plus… je ne sais pas comment dire, plus éraillée, plus… moins opéra. Tarja c'était opéra. Elle c'est plus, elle peut aussi envoyer, c'est pas le problème, mais on sent que la puissance est beaucoup moins, beaucoup plus restreinte. » (France, homme, 21 ans)

---

[766] « Je trouve que la voix d'Anette est vraiment sans prétention et chaleureuse, et… peut-être que la plus grosse différence [avec Tarja Turunen] c'est qu'Anette a une voix de conteuse d'histoire. **Ha, conteuse…** Ouais, elle, par exemple… elle, elle peut raconter l'histoire de la chanson d'une façon incroyable, c'est comme ça que je le ressens. Ce n'est pas le cas de tout le monde, mais je, je me souviens de la première fois qu'elle a chanté "Eva", pendant les auditions. […] Il n'y a personne sur terre qui puisse mieux raconter l'histoire de cette petite fille qu'elle et sa voix. …, elle est très touchante et elle peut s'approprier les paroles et les raconter, les raconter telles qu'elles sont. **Intéressant. Juste pour être sûr, qu'est-ce qu'une conteuse pour toi ? Est-ce que c'est quelqu'un qui lit un livre et qui te « transmet » l'histoire ?** Ouais, c'est quelqu'un qui te transmet l'histoire et, et qui y met son cœur. Ce n'est pas simplement lire les mots, mais c'est vraiment, sublimer les mots et raconter l'histoire telle qu'elle a été écrite, et ce qu'elle signifie. **Il devient l'histoire d'une certaine façon, il devient ce qu'il lit ?** Oui, exactement. C'est, c'est comme lorsqu'une mère lit un conte de fée, à son enfant. Il y a, tu peux toujours le lire comme ça [de manière détachée, distante], et aller te coucher […] ou tu peux vraiment y mettre tout ton cœur […] et c'est ce qu'elle arrive à faire. » Interview de Tuomas Holopainen, réalisée par mes soins à Helsinki, le 21/07/07.

[767] « Doucement, mon garçon. Tu es à la maison. » Extrait de « The Poet And The Pendulum », le passage concerné porte le sous-titre « Mother & Father », « Mère et père ».

[768] Que l'album *Wishmaster* (2000) a néanmoins vu se moduler, pour proposer des passages plus posés.

[769] « Par exemple, par le truchement des techniques d'enregistrement, et un peu à la manière du montage ou des prises de vue en cinéma, on peut entendre très clairement une voix pourtant chuchotée (sorte de gros plan acoustique) » LACASSE (Serge), Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem, Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique, *op. cit.*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p.13.

Dans le chant standard d'Anette Olzon, le grain est bien plus perceptible que celui du chant lyrique de Tarja Turunen. Il y est « sauvage » aussi, indompté, assez similaire à celui que l'on retrouve dans sa voix parlée, dont la chair paraît s'approprier sa dimension chantée. Si Tarja Turunen a un grain plutôt large et rond, mais avec peu de relief, celui d'Anette Olzon me paraît plus piquant, plus mordant. C'est un grain plus fin, au dessin marqué, qui peut rappeler la voix éraillée des enfants. Sa voix chantée est également plus incisive, plus tranchante, ses attaques sont plus franches :

> « **J'ai l'impression que tu décrivais un peu la voix d'opéra comme puissante et on pourrait dire lisse, parce que tu parlais d'éraillé pour Anette…**
>
> Ouais voilà, c'est la différence entre les deux aussi. Tarja on sentait qu'elle pouvait, je ne sais pas comment expliquer, qu'elle pouvait passer d'une intonation à l'autre en, vraiment en passant comme tu dis : lisse, doucement, tendrement. Alors qu'Anette ça sera plus des cassures je pense, une voix plus rock […] qui, quand elle va vouloir faire des changements, ça va être plus entrecoupé, plutôt que de passer tranquillement d'une intonation à l'autre. » (France, homme, 21 ans)

La voix chantée d'Anette Olzon n'arrondit pas autant les voyelles, elle traite – abstraction faite de la prosodie, qui semble toutefois avoir évolué en même temps que les voix de Nightwish – le langage d'une manière plus intelligible, une des caractéristiques du mode standard. Ce point n'est pas sans rappeler le conteur, qui, tout en incarnant et transmettant les émotions du récit, travaille sur un mode parlé, articulé, et compréhensible. Le caractère plus franc du chant d'Anette Olzon trouve également ses racines dans l'importance accrue que donne le mode standard aux consonnes, « les "percussions" du langage[770] ». C'est sans doute de cette facette plus acérée que peut provenir l'impression de puissance moindre, alors que la voix lyrique de Tarja Turunen possède une dimension ample, qu'une auditrice figurait au travers de l'idée volume. La puissance de la voix d'Anette Olzon se manifeste de façon plus directe, on la situe peut-être mieux, alors que le mode lyrique affleure l'omnipotence sonore, et divine.

Chez Nightwish, Anette Olzon emprunte le mode standard sous la forme de deux répertoires : pop et rock, qui s'entrecroisent parfois au sein d'un troisième : pop rock, soulignant en même temps leur perméabilité. Si le mode standard se distingue du mode lyrique, de façon large, par un usage moins poussé de la puissance vocale, celle-ci se voit mobilisée différemment selon le répertoire employé.

[770] ASSELINEAU (Michel), BEREL (Eugène), *op. cit.*, 1990, p.25.

Ainsi, elle est parfois moins affirmée dans sa voix pop que dans sa voix rock. La première est avant tout une voix au relief plus adouci. Le grain y est sensiblement plus lissé, plus arrondi, néanmoins présent. Les couplets de « For the Heart I once Had » sont sans doute les meilleures illustrations de son registre pop, bien que leur esthétique sonore et instrumentale influence largement ce constat.

Son chant rock se fait plus en force, mais pas nécessairement avec plus de puissance. Il se présente ainsi au travers d'une voix moins soumise, plus farouche. Elle y est un peu plus rude et les saillies de son grain y sont plus nettes.

Photographie 9 : Anette Olzon, « ay » du « daybreak » final de la chanson « Amaranth ». Capture d'écran du clip « Amaranth »[771], disponible sur le DVD accompagnant le CD *Made in Hong-Kong (and in various other places)* (2009)

La photographie 9 présente l'expression chantée d'Anette Olzon alors qu'elle prononce le « ay » de « daybreak », de la chanson « Amaranth » {042}. Celui-ci a la particularité d'être pratiquement crié, émis avec force et vigueur, tiré d'un registre rock. Bien qu'il s'agisse d'une capture depuis un clip, où le chant est à mi-chemin entre le silence, le « vrai » et le jeu, l'artiste doit néanmoins emprunter l'attitude et l'expression la mieux à même de symboliser son geste vocal, ainsi que les représentations qui l'accompagnent. La grande ouverture des mâchoires et le froncement des sourcils manifestent la puissance de celui-ci qui n'a, visuellement, que peu à envier à celle montrée

[771] La plupart des vidéos présentant Anette Olzon en train de chanter sont de qualité moyenne voire mauvaise. J'ai préféré présenter une image nette de son geste vocal, même s'il est en parti mimé.

sur la capture d'écran présentant Tarja Turunen. Si les lèvres sont ici moins arrondies, il faut signaler que le son articulé n'est pas le même (« ha » pour Tarja Turunen, et « ay » pour Anette Olzon). Toutefois, elles informent aussi une émission plus brute, poussée, presque scandée, vers l'avant.

b. Tarja Turunen : une voix pop, marquée par le classique

Le chant standard de Tarja Turunen est un objet hybride. Il conserve des empreintes de sa pratique du lyrique, qui se manifeste notamment dans l'effacement ou la faible visibilité de composants sonores comme le grain. Bien qu'il s'affirme un peu plus, en prenant un soupçon de chair et d'anfractuosité, il garde son aspect arrondi et lisse. Ces termes s'appliquent également à sa prononciation, pas aussi tranchante que celle d'Anette Olzon, pas aussi scandée. Sa voix est un peu flottante, non pas dans le sens où elle ne parvient pas à être juste, mais dans celui où elle conserve sa dimension éthérée, omniprésente, son englobant volume. Cet ondoiement sonore est le plus sensible dans les premiers temps de son passage au mode standard, sur l'album *Century Child* (2002), comme, par exemple, dans ses interventions solo au sein du morceau « Dead To The World ». Cette modalité standard particulièrement douce et ronde la fait officier dans un registre assurément pop.

Il est intéressant de relever le processus par lequel est passé l'interprète pour progressivement rallier le chant standard. Au travers de cette évolution, se voit révélée l'une des nuances entre les deux types chantés :

> « On *Century Child*, Tarja continued the experiment she had started on "Over The Hills And Far Away" and strived away from her classical style of singing and its rigid formulas. "For the first time, I departed stylistically from the way I'd gotten used to singing Tuomas' [Holopainen] songs in Nightwish. I really wanted to sing more softly, and there were some songs on *Century Child* for which Tuomas and I wanted a different sound."[772] »

Ainsi, ce qui les distingue au premier abord, est l'usage d'un geste vocal plus doux, à la puissance moins affirmée. Pour reprendre les termes qui ont été associés à son mode

[772] « Sur *Century Child*, Tarja a continué l'expérience entamée sur "Over The Hills And Far Away", en s'efforçant de se détacher de son style de chant classique et de sa formule rigide. "Pour la première fois, je me suis éloignée stylistiquement de la façon dont j'avais l'habitude de chanter les chansons de Tuomas [Holopainen] chez Nightwish. Je voulais vraiment chanter plus en douceur, et sur *Century Child* il y avait des morceaux pour lesquels Tuomas et moi voulions un son différent." » OLLILA (Mappe), *op. cit.*, 2007. p.171.

lyrique, dans ce mode, sa voix « s'impose » peut-être un peu moins, tout en essayant de se départir de son emphase et de son caractère artificiel :

> « Lorsque je réécoute l'album [*Once*], je n'ai pas l'impression d'entendre une chanteuse classique : bien sûr, sur certains passages où j'utilise ma voix à fond, je reste grandiloquente[773] »

On retrouve également, par ce passage à un mode chanté plus proche de la voix parlée, une intelligibilité accrue des paroles[774], et un timbre légèrement plus grave.

Photographie 10 : Tarja Turunen, « ou » de « our (souls will join again the wild) » de la chanson « Creek Mary's Blood ». Capture d'écran du DVD concert *End of an Era* (2006)

Ici, Tarja Turunen entame le « ou » de « our (souls will join again the wild) », de la chanson « Creek Mary's Blood », un son qui, en anglais, débute comme un « a » en français {043}. C'est un passage calme et posé, où l'interprète emploie sa voix standard, et qui évoque la mort des personnages qu'elle incarne en partie avec John Two-Hawk. L'expression de son visage est moins tendue que sur la capture d'écran présentant l'une de ses vocalises. La posture est plus posée, moins emphatique, ses lèvres, ainsi que sa mâchoire, sont moins ouvertes. Le geste chanté paraît effectivement moins puissant, alors que le trait des lèvres laisse à penser qu'il est toujours aussi arrondi.

---

[773] DYDER et LAGEAT (Philippe), Nightwish, un film parfait, *op. cit.*, n°33, 2004, p.25.

[774] Ceci semble se traduire par l'apparition d'un accent en concert, parfois très marqué, dans la prononciation de l'anglais. D'autres ont vu dans ce phénomène, la marque d'un désintéressement de la part de Tarja Turunen, qui ne prenait plus la peine de chanter correctement.

De manière totalement subjective, c'est pour moi une voix paradoxe, dont le volume et le grave figurent une maturité que l'absence de grain contrebalance, rend neutre, sans la neutraliser. Elle y gagne quelque chose d'érotique, déjà latent dans le mode lyrique, mais que ce même grave, qui fait vibrer la poitrine, résidence du cœur, renforce. L'impression est sans doute, de nouveau, due à cette proximité symbolique du mode standard. Pourtant, il y a toujours cette distance du lyrique qui vogue, invisible au-dessus de l'ensemble. Un personnage peut renvoyer, dans ce double rapport, à ce sentiment : le succube, ce démon femelle (dans toute son inhumaine distance) qui séduit (affleurement le plus charnel) les hommes pendant leur sommeil[775], qui semble appeler, de sa voix presque parlée, l'auditeur sur les mots ouvrant « Come Cover Me » : « Come wet a widow's eye, cover the night, with your love[776] ».

c. Marco Hietala : une variété d'usages, de la voix pop à la voix heavy metal

Avec Marco Hietala, on retrouve un type de voix standard plus brute, plus proche du chant d'Anette Olzon, que de celui de Tarja Turunen. En outre, son grain est plus prononcé et plus épais que la première. Son roulement, qui parait naître à l'arrière de sa gorge, est sensiblement plus massif et plus lent, peut-être un peu moins piquant, moins acéré. Si l'interprète fait usage de son chant de manière hétéroclite, capable d'emprunter plusieurs répertoires, une dimension ressort tout particulièrement de ses interventions vocales :

> « **What about Marco's voice ?**
>
> Hum… it's just… it's the most unforgiving voice in the world, I mean… it doesn't, it just goes, and that's it, you know. There is not a single drop of uncertainty in his voice. I think he is the best mal singer on the planet, male metal singer. And he is incredibly versatile as well, I mean he has a softer side, and you can hear it on the new album as well.
>
> **And also on this song you made for this movie… [intitulé "Lieksa!"]**
>
> Yeah, "While Your Lips Are Still Red", yeah.
>
> **Very interesting.**
>
> Yes, that he can actually sing like that. Just incredible… [il réfléchit] yeah.
>
> That's, still the way I can… it's like a punch in the face, you can't argue with that voice, you know.[777] »

[775] Rappelons le caractère hautement subjectif du constat, qui met en jeu mon genre, mon sexe et ma sexualité.

[776] « Fais se mouiller de larmes les yeux d'une veuve, couvre la nuit de ton amour ».

[777] « **Et concernant la voix de Marco?** Hum… c'est simplement… c'est la plus impitoyable des voix au monde, je veux dire… elle ne, elle y va simplement, et c'est tout, tu vois. Il n'y a pas une once d'incertitude

Sans pitié, sans le moindre doute et directe, comme un coup de poing dans le visage : la voix de Marco Hietala rappelle en mémoire le chant standard d'Anette Olzon, sa proximité (qu'on prend dans le visage) et sa dimension sauvage (on nous envoie quelque chose dans le visage), mais sur un mode plus énergique et affirmé. Elle paraît être plus puissante, plus agressive, peut-être plus animale. Si Tuomas Holopainen évoquait également le coté versatile du chant de Marco Hietala, les qualificatifs qui précèdent s'accordent et se révèlent dans l'un de ses répertoires en particulier. Chez Nightwish, le mode standard de Marco Hietala peut être distribué au sein de trois catégories : pop et rock, dont on a déjà exploré les caractéristiques au travers d'Anette Olzon et de Tarja Turunen, ainsi qu'un chant qu'il appelle lui-même « heavy metal ».

Je ne m'arrêterai que très peu sur le premier, qui n'est audible que lors des premières minutes du morceau « While Your Lips Are Still Red », ainsi que dans certaines démos de l'album *Dark Passion Play* (2007), à l'exemple du passage « Mother & Father » de « The Poet And The Pendulum ». L'interprète fait progresser son chant dans une modalité plus posée, moins puissante. Ses attaques sont plus douces, son grain plus modéré, et l'ensemble donne l'impression d'être soufflé, sans être toutefois murmuré.

Le second, emprunté aux répertoires rock, voire hard rock, applique à son chant des variations similaires à celui d'Anette Olzon : la voix se veut plus en avant, un peu plus agressive, le grain y redevient sensible.

C'est le troisième répertoire, heavy metal, qui va nous arrêter à présent. Marco Hietala en définit l'une des qualités essentielles, en résumant l'évolution qu'ont connue ses interventions chantées entre les albums *Century Child* (2002) et *Once* (2004) :

> « Sur *Century Child*, je chantais en lead sur des titres comme "Phantom of the Opera" ou "Dead To The World", l'ensemble étant donc concentré. Sur *Once*, je chante un peu partout : sur "Planet Hell", "Romanticide", "Wish I Had An Angel". Au final je chante donc autant, la différence majeure est que, sur *Once*, je chante différemment selon les morceaux alors que, sur *Century Child*, je n'utilisais que ma voix puissante, heavy metal classique.[778] »

---

dans sa voix. Je pense que c'est le meilleur chanteur sur la planète, chanteur de metal. Et en plus, il est incroyablement versatile, je veux dire, il a une facette plus douce, et c'est quelque chose que tu peux également entendre sur le nouvel album. **Et aussi sur la chanson que tu as faite pour ce film… [intitulé "Lieksa!"]** Ouais, "While Your Lips Are Still Red", ouais. **Très intéressant.** Ouais, qu'en fait il puisse chanter de cette manière. Simplement incroyable… (il réfléchit) ouais. La seule façon dont je peux… c'est comme un coup de poing dans le visage, tu ne discutes pas avec cette voix, tu comprends. »

[778] DYDER et LAGEAT (Philippe), Nightwish, un film parfait, *op. cit.*, *n°33*, 2004, p.24.

On retrouve le leitmotiv du metal : la puissance. Son chant est scandé, projeté droit devant lui, en force. Le grain y est affirmé, il roule, il gronde dans la gorge, on n'est jamais très loin du cri, et surtout du cri de rage. Celui de l'Homme (ou peut-être uniquement de l'homme), sur terre, le front et le poing dressé vers le ciel pour exprimer, dans toute sa puissance déterminée, toute son impuissance. Il s'accompagne, sur le visage, d'expressions représentant l'effort, qui est à la fois symbolique et physique[779], que mobilise son geste vocal, comme le montre la photo suivante :

Photographie 11 : Marco Hietala, « in » crié du « sing » final de la chanson « The Phantom Of The Opera ». Capture d'écran du DVD concert *End of an Era* (2006)

Aux vocalises de Tarja Turunen, qui joue Christine, répliquent les cris de Marco Hietala incarnant le Fantôme de « The Phantom Of The Opera », ordonnant, hurlant à cette dernière : « sing, sing ! », dont le « in » est ici figé {044}. Les traits du visage sont froncés, la bouche grande ouverte, la tête est légèrement inclinée, comme pour aider le son surpuissant (surhumain, inhumain ?) à s'extraire de ce corps qui a l'air trop étroit. On retrouve, point par point, les caractéristiques du chant metal, décrite par Deena Weinstein :

[779] Anne Tarvainen, ethnomusicologue à l'Université de Tampere, chanteuse et professeure de chant, m'a expliqué qu'elle avait été surprise par la puissance que demandait le chant heavy metal, qu'elle a découvert par l'une de ses élèves, qui souhaitait l'apprendre. L'entretien a eu lieu le 19/03/07, à l'Université de Tampere.

> « The heavy metal code for the singer is distinctive. […] The singing is open mouthed, neither gritted nor crooned. The range of emotions is wide, including pain, defiance, anger, and excitement. […] The heavy metal singer's voice must also sound very powerful. It is amplified not merely by electronic devices, but by a robust set of lungs and vocal chords. Special sounds, especially screams, serve to emphasize the power and the emotionality of the voice.[780] »

Se manifeste ici, une sorte d'arrière goût du chant lyrique, qui est pourtant presque en opposition totale. Il y a assurément un corps dans cette voix heavy metal – presque à la limite de l'étranglement, toujours esquivé cependant – mais conjointement elle poursuit une puissance similaire dans son intensité, et elle s'affranchit, elle aussi, du langage, dans son cri qui tente de dire ce qui n'a pas de mots. Un langage qui se perd, dans une expiration chantée presque inhumaine, mais certainement pas divine, quasi animale, la puissance brute de l'être sauvage.

Marco Hietala n'opère pas dans les registres suraigus que l'on rencontre dans le metal des années 70[781], sans doute parce qu'ils sont confiés, chez Nightwish, aux interprètes féminines du groupe. Dans les passages où il mobilise sa puissance, et monte dans les aigus, sa voix a essentiellement l'air d'être propulsée par son registre de bouche, un peu au-dessus de sa poitrine, à la limite de passer dans le registre de tête sans doute, mais sans opérer dans le fausset. Il garde la brutalité tactile, que ce dernier a tendance à effacer (sans arrondir, dans le metal, autant les notes, que dans le lyrique). Le morceau « Dead To The World » comporte un passage qui permet de comparer aisément deux facettes de son chant heavy metal. Ainsi, lorsqu'à 3'32 il entonne « Heaven Queen, carry me, away from all pain », et que quelques secondes plus tard (à 3'46) il lance une phrase similaire « Heaven Queen, cover me, in all that blue », il passe dans une tonalité plus élevée, sans emprunter la voix de fausset {045 et 046[782]}.

La façon dont il mobilise la puissance, l'usage et la conservation de son grain, est retranscrite sous différentes métaphores par les auditeurs, qui semblent toutefois converger

---

[780] « Le code du heavy metal pour le chanteur est caractéristique. […] Le chant se fait la bouche ouverte, sans jamais être croonée ou avec les dents serrées. La palette des émotions est large, comprenant la douleur, le défi, la colère et l'excitation. […] La voix du chanteur de heavy metal doit également sembler puissante. Elle est amplifiée, non seulement par les appareils électroniques, mais par un jeu robuste des poumons et des cordes vocales. Certains sons, tout spécialement les cris, ont pour fonction d'accroître la puissance et la force émotionnelle de la voix. » WEINSTEIN (Deena), *op. cit.*, 2000, p.26.

[781] « Dans les années 70, les chanteurs évoluent majoritairement dans un registre aigu, ce qui leur permet d'occuper une place au sein du spectre sonore massif du groupe. Comme les guitaristes avec leurs *power chord* et leur sustain, les chanteurs metal cherchent à obtenir de leur cordes vocales qu'il s'en dégage une puissance maximale et prolongée. C'est pourquoi ils répètent et prolongent souvent leurs cris et hurlements. » HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.143.

[782] L'extrait {046} est une version « Bandoke » de l'extrait {045}. Il s'agit d'un karaoke où il est possible de choisir quels objets musicaux on veut écouter. Il donne un apperçu de support sonore permettant de mieux cerner la voix.

vers un même point (on notera en outre, dans la comparaison établie avec Tarja Turunen, combien sa voix est plus proche, plus « chaude ») :

> « **Tout à l'heure tu utilisais les termes « froid, majestueuse » [pour Tarja Turunen], pour Marco tu mettrais quoi comme termes ?**
>
> Ni froid, ni majestueux. Enfin, surtout pas froid déjà, au contraire, je trouve qu'il a une voix vachement chaude par rapport à… il a une voix qui est vachement riche par rapport à d'autres chanteurs hommes […] Et non, je ne qualifierais pas du tout sa voix de froide, au contraire, il a une voix plutôt chaude même s'il l'a utilisé pour faire des trucs un peu plus violents, mais majestueuse, non. Il est plus dans le rugissement (rire), c'est plutôt, majestueux mais cette fois dans le sens plutôt lion, et moins statue de glace. Mais pas figée en tout cas, au contraire. » (France, femme, 18 ans)
>
> « j'aime cette voix un petit peu rauque disons, un petit peu rageuse. […] il expliquait que, il fallait toujours qu'il prenne un air énervé, pour avoir cette voix là » (France, femme, 16 ans)
>
> « [Marco Hietala] sa voix elle est, je sais pas comment dire, une voix de viking quoi, c'est un truc… le mec sur scène il nous réveille quoi, il s'impose quoi. Je ne sais pas comment dire, mais… même il a une certaine façon de gueuler et tout c'est lui justement qui met un peu ses instants de guerre aussi [dans les chansons, qui évoquent de grandes batailles]. […] sa voix, c'est pas une voix de… comment dire, il ne fait pas du néo metal, il fait pas un autre metal quoi, c'est vraiment du metal d'opéra quoi, lui il a une voix de... Je ne connais pas trop les voix, mais lui je pense qu'il a une voix opéra homme, mais plus *hard* quoi. Mais on voit vraiment que c'est du metal ce qu'il fait. Et ouais, c'est un viking parce que avec sa barbe comme ça, puis ses cheveux et tout, c'est un gros fou quoi le mec […] moi à chaque fois je déconne là-dessus avec des potes je leur dis "putain, t'as vu le viking et tout, c'est un gros fou lui, il te défonce et tout" (rire) » (France, homme, 18 ans)

Rugissement de lion, voix rageuse, énervée, qui évoque un guerrier viking emporté dans sa colère et qui brise sans frémir le motif de son courroux : le chant de Marco Hietala (en harmonie avec son apparence pour le dernier interviewé) est une déferlante de puissance qui donne l'impression d'être hors de contrôle, asociale, animale (on se laisse prendre par ses pulsions). Le dessin sonore de la voix est distordu, saturé, par le grain, tel l'effet appliqué aux graves des guitares metal[783]. Toutefois, cette distorsion n'est pas tant une séquelle de la puissance engagée par le chanteur dans son geste vocal – le mode lyrique délivre une puissance sonore comparable ou supérieure sans grain – qu'un usage du grain dans le but de renforcer l'idée de puissance, de manifester son pendant brutal, agressif et transgressif.

En outre, à puissance sensiblement équivalente, Marco Hietala ne mobilise pas le grain de manière uniforme. Ainsi, dans les compositions plus agressives, telle « Slaying The Dreamer » ou « Master Passion Greed », il est clairement mis en avant, appuyé, exagéré. Son chant est à la limite du guttural, le grognement et le cri sont au bord de ses

[783] La voix de fausset, un peu plus cristalline, renverrait alors aux aigus. Catherine Rudent évoque d'ailleurs le jeu virtuose de Ian Gillian avec la guitare de Ritchie Blackmore dans la version de l'album en concert *Made in Japan* de « Speed King » de Deep Purple. RUDENT (Catherine), La voix de fausset dans « Speed King » de Deep Purple : une virilité paradoxale, *op. cit.*, PREVOST-THOMAS (Cécile), RAVET (Hyacinthe), RUDENT (Catherine) (éd.). Paris : Observatoire musical français (Jazz, chanson, musiques populaires actuelles), n°1, 2005, p.105-106.

lèvres, lorsqu'il lance avec hargne : « You bastards tainted my tool, raped my words, played me fool… » (3'20), qu'il achève sur un « all » final, un grondement hurlé, composé de plusieurs voix, graves et aiguës. A cet instant, le chanteur bascule dans le mode guttural, dans des modalités que l'on dit, respectivement, « death » et « black ».

L'autorité est également présente en arrière plan des descriptions de son chant, tant dans la métaphore du lion, que dans celle du viking, qui sont à la fois des figures charismatiques et menaçantes, exerçant leur domination et leur pouvoir sous l'égide de « la loi de la nature ».

La voix chantée de Marco Hietala est perçue comme une voix d'homme, symbolisant l'homme, souvent sous la forme d'un archétype macho, développant sa masculinité par la puissance de son interprétation « coup de poing dans la figure » évoquant la virilité, et par sa dimension sauvage au travers du grain :

> « Marco has brought the… the "man", into the music [of Nightwish].[784] » (Finlande, homme, 23 ans)
>
> « [Tuomas Holopainen, sur *Angels Fall First* (1997)] il a pas la vraie voix d'homme comme Marco » (France, homme, 18 ans)
>
> « je pense que mon rôle principal est d'exprimer ces sentiments masculins (il réfléchit). Je me considère comme un joueur de basse à la base, mais comme je suis également chanteur depuis de nombreuses années il est normal que Tuomas veuille m'utiliser dans cette optique. Quand on entend la voix cristalline de Tarja, on s'attend à ce qu'il y ait un contraste plus brutal et je me plais dans ce rôle.[785] »

On observe, en outre, que la caractérisation de la voix de Marco Hietala est plus franche et précise, dans le genre sexuel symbolique qu'on lui attribue, que pour ses partenaires féminines. C'est un phénomène que l'on rencontrera dans les rôles confiés aux interprètes et à leurs voix : les différentes modalités du chant d'Anette Olzon et de Tarja Turunen s'associent à des imaginaires et/ou personnages imaginaires masculins, féminins ou neutres, alors que celles de Marco Hietala (comme Tapio Wislka) ne s'associent qu'à des imaginaires et personnages imaginaires masculins et/ou neutres.

[784] « Marco a introduit le, "l'homme" dans la musique [de Nightwish]. »
[785] Déclare Marco Hietala dans : THE LORD, *op. cit.*, 2004.

3.3.3. Les voix chantées gutturales

> « cette identité manifeste [entre voix du diable et voix du père] n'est pas sans gêner quelque peu compositeurs et interprètes […] Ils recourent à cet effet à des caractères secondaires rendant la voix du diable « criarde » chez Hildegarde, ou introduisant des distorsions vocaliques de type nasalisation, pharyngalisation, ou autres artifices acoustiques (ricanements, réverbérations) qui concourent à donner à la voix cette couleur qu'on qualifie généralement de noire.[786] »

Dans la typologie mise en place, le mode guttural représente les voix chantées dont la qualité sonore se voit remodelée de manière appuyée par la chair de la gorge, à différents endroits selon la technique utilisée. Chez Nightwish, on rencontre deux macro-types de voix chantées gutturales, qui se distinguent par la forme de leur grain. Le premier est uniquement utilisé par Tapio Wilska. Il s'agit d'un grain grave et épais, à la vibration lente, proche d'un usage standard, n'était-ce un mode chanté très bas. L'interprète emprunte également le second, ainsi qu'Anette Olzon et Marco Hietala, au grain qui se veut plus acéré.

a. La voix gutturale au grain arrondi et épais de Tapio Wilska

Les quelques apparitions vocales de Tapio Wilska, au sein de Nightwish, se divisent ainsi entre deux modalités chantées qui sont assez proches, tout en ayant un usage du grain différent.

La voix chantée gutturale du premier type de Tapio Wilska officie dans un registre très grave, qui me semble apparenté au *strohbass*, « un registre situé en dessous de la hauteur normal de la voix parlée[787] », mais qui n'a pas le roulement lancinant du chant tibétain, par exemple. C'est une voix de type guttural, qui paraît provenir de très bas dans la gorge, dans laquelle le larynx descend légèrement. Elle utilise les résonateurs de la poitrine, mais elle n'a pas le grain exacerbé du second mode guttural. Toutefois, ces deux types de voix ne sont pas toujours différenciés par les auditeurs, et le premier parvient parfois à les ouvrir au second :

---

[786] POIZAT (Michel), *op. cit.*, 1991, p.176.
[787] MILLER (Richard), *La structure du chant, pédagogie systématique de l'art du chant*. Paris : Cité de la musique,1986, p.137.

« 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 Bride…[788] » (Australie, femme, 18 ans)

Tapio Wilska fait usage de ce mode vocal dans la première partie de « Devil & The Deep Dark Ocean », où son rôle consiste à décrire la scène, avant d'incarner, dans la seconde partie, le diable – « devil » – et de changer de modalité gutturale. « 10th Man Down » est une autre composition qui voit se succéder, au sein d'une même phrase chantée cette fois, ses deux modalités vocales.

Avec ce chant très grave, le grain de Tapio Wilska s'entrechoque avec la lente vibration de ses cordes vocales, et ce qui donne l'impression que les phénomènes sonores se recouvrent, se réunissent. Ce grain est présent, très large et épais, mais il n'est absolument pas acéré. Il paraît lisse, sensiblement arrondi, sans être toutefois effacé comme celui de Tarja Turunen. Les attaques des notes laissent transparaître des bruits gutturaux, de sensibles grognements, comme certaines fins de phrases[789].

Ce chant très bas, et sans distorsion, préserve en grande partie l'intelligibilité du texte. En outre, les voyelles ne sont pas autant allongées que dans le répertoire lyrique ou même pop. Bien que celui-ci ait une sonorité un peu forcée, pas aussi « naturelle » que les voix chantées pop ou rock, il semble pourtant très proche d'un usage parlé de la voix :

« He's not much of a singer, but he has a good understanding of music, an unbelievable recitation voice and pronunciation[790] »

C'est une voix qui est empreinte d'une dimension artificielle et autoritaire, qui ne flatte pas particulièrement l'oreille, même si elle attire son attention. Cette sonorité grave, un peu lancinante, renvoie à l'idée de volume associée à la voix de Tarja Turunen. Voilà un objet sonore imprégné d'omnipotence, qui porte un discours qui provient de toutes parts, ce qui n'est pas sans faire écho aux rôles qu'on lui prête chez Nightwish, mais également à ceux qui ont été associés aux voix graves dans l'opéra :

---

[788] « Un autre fait intéressant que tu aimerais sans doute connaître est que les chansons de *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… ». Les groupes cités sont des groupes de « symphonic black metal » pour les deux premiers et de « doom death » pour le dernier : HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, 319 p. La citation provient d'un échange par e-mail mené lors de ma pré-enquête auprès d'auditeurs d'origines variées.

[789] Comme la fin du mot « land » de « the wisdom of this land », de « The Pharaoh Sails To Orion ».

[790] « Ce n'est pas tellement un chanteur, mais il appréhende bien la musique, et a un débit de voix et une prononciation incroyable. » Explique Tuomas Holopainen à Mape Ollila dans : OLLILA (Mape), *op. cit.*, 2007, p.26.

> « Le grave de la voix qui a pour caractéristique fondamentale de préserver au maximum l'intelligibilité du verbe se trouve donc particulièrement adapté à tout ce qui dans l'opéra est inscrit dans l'ordre de la parole et, par voie de conséquence, à tout ce qui ne sollicite pas la mise en jouissance de la voix comme telle – soit que, de par leurs fonctions, les personnages ainsi dotés du grave soient explicitement des représentants valorisés de cette renonciation à la jouissance, des *porte-parole*, au sens strict, de la loi divine ou humaine, de l'autorité paternelle ; soit qu'au contraire soit récusé à ces personnages dès lors dévalorisés toute fonction de support de jouissance : les personnages secondaires, les comparses et, bien sûr du coup, les méchants, le diable.[791] »

Lorsqu'on lui prête le rôle d'un individu qui témoigne de son vécu dans « 10th Man Down », l'éloignant de la voix de la loi, on assiste à une augmentation sensible de son grain. Dans cette situation, la voix chantée de Tapio Wilska se rapproche de la voix rock ou heavy. Il semblerait ainsi que le retour du grain, témoigne du retour à une voix plus située, moins diffuse ou distante.

b. Les voix gutturales au grain exacerbé

Le second macro type de voix gutturale signale que non seulement la voix est « faite avec le gosier », mais que son grain « est fait avec le gosier ». Il y a une vibration nette et affirmée de la chair, qui agit sur le phénomène sonore comme la distorsion sur celui de la guitare électrique. Il s'agit d'un « usage inédit de la voix se situant entre grognement et rugissement […] Il est plus juste de parler d'un chant de gorge, dont la technique se rapproche du chant tibétain ou du chant inuit.[792] »

Il existe de multiples manières de produire une voix et un grain guttural. Chez Nightwish, deux, voire trois sont utilisées.

Les deux premières font vibrer la chair de la gorge à deux paliers distincts, l'un à hauteur des cordes vocales, l'autre plus haut, un peu en arrière de la langue, comme pour préparer un crachat. Elles reposent toutes deux sur l'expiration de l'air. Le grain produit au niveau des cordes vocales est associé à un son grave, qui utilise la poitrine comme résonateur, il s'agit du chant « death », littéralement « mort », essentiellement utilisé dans le death metal. Celui produit plus haut dans la gorge se sert des résonateurs de bouche et de tête : le chant « black », « noir », qui fait référence au « black metal ». Tapio Wilska œuvre dans le chant guttural death, particulièrement soutenu dans la seconde partie de « Devil & The Deep Dark Ocean ». Son grain est toujours gros et épais, mais il acquière un relief plus

[791] POIZAT (Michel), *op. cit.*, 1991, p.171.
[792] La seconde partie de la citation provient des notes de bas de pages : HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.91.

marqué, plus prononcé, un roulement autrement plus agité que celui de ses basses profondes.

Marco Hietala emprunte également des voix death au grain appuyé, mais ne descendant pas dans leurs notes extrêmes. On peut estimer qu'il emprunte également un mode black. La confusion est entretenue par un usage de sa voix aiguë au grain très affirmé, mais toutefois plus modéré que les standards du black metal. Moins épais que celui de Tapio Wilska, il est également plus découpé. A titre d'exemple, on trouve la modalité death dans « Planet Hell », qui se trouve appliquée au mot « hell », lorsque celui-ci prononce « Welcome down to my planet hell ![793] ». On comprendra bientôt que cette association entre « hell », « enfer », et le passage à la voix death n'est pas un hasard, et que le sens respectif des deux composants – voix et termes – se répondent avec ardeur. La seconde modalité, pas aussi aiguë ni aussi distordue qu'un chant black typique, est audible en seconde voix dans la partie intitulée « Dark Passion Play » de la chanson « The Poet And The Pendulum », notamment le passage « Now he's home in hell, serves him well, slain by the bell, tolling for his farewell[794] ».

La troisième manière de produire une voix gutturale est employée par Anette Olzon à la toute fin de « Whoever Brings The Night », où elle chante le titre du morceau en inspirant l'air pour faire vibrer la chair. Cette dernière roule un peu à la manière d'une éructation, mais inversée, reprenant le son guttural du film d'horreur « The Grudge »[795].

Quelle que soit la modalité utilisée, ces voix chantées sont difficiles à appréhender. Il s'en dégage l'impression d'une voix distordue, malmenée, malsaine et difficilement compréhensible. Elles ne se donnent pas spontanément comme l'expression d'une beauté esthétique, et sont plutôt perçues et utilisées pour exprimer un objet, ou un sentiment, sombre, désagréable et empreint d'une radicalité dérangeante. Elles sont le reflet des genres musicaux qui les ont adoptés, développés. Inspirées de la voix du Diable de certains films, elles sont empruntées dans l'idée de faire usage d'une esthétique sonore sans concession, aux codes peu répandus, ou en contradiction avec les lieux communs, qui réclame un réel investissement de la part du néophyte :

---

[793] « Bienvenue, ici bas, sur ma planète enfer ! »
[794] « A présent il est chez lui, en Enfer, il le sert bien, tué par le glas, sonnant ses adieux. »
[795] OLZON (Anette), The Band – Diary. Nightwish's diary, 2-21/03/2007, Vocal recordings, *op. cit.* [en ligne]. 2007.

« Peu avenant, car rien n'y flatte les sens de prime abord, le death metal, au même titre que le black metal, nécessite une familiarisation importante avant de pouvoir être apprécié.[796] »

C'est également, pour ce courant musical, une manière de se distinguer. Ces différentes voix gutturales se trouvent parfois regroupées sous des intitulés plus globalisants, qui révèlent avec pertinence les imaginaires, particulièrement forts, qui leur sont associés. On parle ainsi de « grunt vocals » ou « growl vocals », les deux signifiants littéralement : « chants grognés », voire de « registre grogné[797] ». Alors qu'une forme d'animalité était parfois sensible dans le chant standard, comme l'image du lion associée à Marco Hietala, elle est ici particulièrement affirmée :

> « la grosse voix de Wilska [est] qualifiée avec amusement de "voix de gros porc" par mon groupe d'amis s'intéressant à Nightwish[798] » (France, homme, 21 ans)

Plus encore, ce n'est pas nécessairement tant l'animalité – sans doute expression d'une masculinité indomptable et triomphant par la force physique – qui est associée à la voix, qu'une certaine forme d'inhumanité, de transcendance souterraine, qui semble s'exprimer sur un mode négatif, au contraire de, mais aussi tout comme, la voix lyrique et ses aigus :

> « **So [for you] Marco is the man. And this "big" voice on *Oceanborn*, it's the same also, I think?**
>
> K: Well I think,… on the *Oceanborn* album that growling vocals are more like… really the Beast, being something… something bad or not human […] it's quiet obvious in the "Devil & Deep Dark Ocean" song that the growling vocals, the man's vocals are the Devil… in some way, and… as well in "The Pharaoh Sails To Orion" song. But now… on the latest two albums [*Century Child* et *Once*], it's, it's different. Marco is more like a man, so that can do these duets of which great example is "The Phantom Of The Opera" song. Yeah.
>
> **Marco's voice is more "human"?**
>
> K: Humm, yeah, yeah.
>
> *R: Yeah.*
>
> K: Definitely. .[799] » (Finlande, homme, 23 ans, femme, 24 ans)

---

[796] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.91.
[797] MILLER (Richard), *op. cit.*, 1986, p.139.
[798] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.
[799] « **Donc [pour vous], Marco représente l'homme. Et cette « grosse voix » sur *Oceanborn*, c'est la même chose, je suppose ?** Et bien je pense que… sur l'album *Oceanborn*, ces chants gutturaux représentent plutôt… vraiment la Bête, quelque chose de… quelque chose de mauvais, ou de pas humain […] c'est assez clair que dans la chanson "Devil & the Deep dark Ocean", ces chants gutturaux, ces chants masculins sont le Diable… d'une certaine façon, et… c'est aussi le cas dans "The Pharaoh sails to Orion". Mais maintenant… sur les deux derniers albums [*Century Child* et *Once*] c'est, c'est différent. Marco incarne plutôt l'homme, et

« **How would you describe [Tapio Wilska voice's]?**

[…] There is unearthly sound or presence in his voice like, if you think about the theme of these songs [on *Oceanborn*], when he is singing in his deep roaring voice you get the idea […] in your mind, that it's not a human who sings[800] » (Finlande, homme, 25 ans)

Ce mode vocal, où le corps paraît s'exprimer plus que jamais dans ses accroches continues avec la chair, est perçu comme surnaturel (« unearthly »). On a ici affaire à un objet diamétralement opposé au chant lyrique, au son lisse et rond, face à un son grésillant, instable, saturé, et qui pourtant lui est similaire en plusieurs points : il y a perte d'intelligibilité, mais cette fois par le grain, et un certain effacement du sexe de l'interprète, derrière une voix qui n'est presque que pure corps ou animalité, inhumanité négative. De la même manière que l'aigu (lyrique) est souvent associé à un interprète de sexe féminin, les voix gutturales, graves comme aiguës cependant, évoquent un interprète de sexe masculin. Pourtant, les voix gutturales sont aussi utilisées par des interprètes féminines, sans que l'on ne puisse, à moins d'être spécialiste, s'en douter[801].

Dans les imaginaires, la figure de l'ange est aujourd'hui tenue par une femme, et la voix gutturale, et ses imaginaires du diable, est tenue par un homme. Le grain, sorte d'expression impure, où se projette une explosion cathartique, incontrôlée et en puissance, renvoie à une image de la masculinité, du démoniaque. Les vibrations excessives de la caverne du gosier, sont une réminiscence du Diable : prisonnier sous terre pour le grave, et celui de l'ange qui chute et hurle de sa voix déchue par la grain, pour l'aigu.

Il semble que voix lyriques et voix gutturales se retrouvent, pour certains auditeurs, sur un autre point : un manque de variété des expressions. Le phénomène est sans doute dû aux imaginaires forts qui sont associés à chaque type de chant, et qui éclipsent peut-être d'autres allégories plus subtiles[802] :

« **Et [la voix de Marco] ça reste une voix humaine [comparée à celle de Tarja Turunen] ?**

Oui. Je trouve oui. Surtout par rapport à d'autres, je ne sais pas, par rapport à [Tapio] Wilska même, ou même par rapport au mec d'Epica [Mark Jansen]. Enfin eux, c'est pas que c'est pas humain, mais

---

peut faire des grands duos comme "The Phantom Of The Opera". Ouais. **La voix de Marco est plus "humain" ?** Mmh, ouais, ouais. *Ouais*. Sans aucun doute. »

[800] « **Comment est-ce que tu me décrirais [la voix de Tapio Wilska] ?** Il y a une sonorité ou une présence surnaturelle dans sa voix, si tu réfléchis aux thèmes de ces chansons [sur *Oceanborn*], quand il chante de sa voix rugissante et profonde, tu saisis l'idée […] dans ta tête, ce n'est pas un humain qui chante. »

[801] Le cas de la chanteuse allemande Angela Gossow, du groupe de death thrash Arch Enemy (Suède), est à ce titre particulièrement pertinent.

[802] Ce phénomène peut également être causé par un manque de maîtrise des codes de chaque mode vocal de la part de l'auditeur, car ils n'appartiennent pas aux standards de la variété ou du populaire.

disons qu'ils ne cherchent pas vraiment à faire franchement en finesse, ni en profondeur quoi. Disons qu'ils font leur truc, ben voilà c'est du grunt et puis voilà. Alors que lui au contraire je pense que, un peu comme Anette, il a plus une capacité d'adaptation à différents sentiments qu'eux je trouve. » (France, femme, 18 ans)

Si la voix lyrique efface, en quelque sorte, la corporalité du chanteur, les voix gutturales la font ressortir de façon brutale et extrême. Une corporalité que l'on retrouve dans la façon dont on le reçoit, notamment la voix death de Tapio Wilska : c'est un chant ample, qui garde le volume de son chant grave, et qui saisit, qui se diffuse dans le corps de l'auditeur comme une vague. Elle s'exprime aussi dans la posture des interprètes :

Photographie 12 : Tapio Wilska, « ea » de « Earth », de la chanson « The Pharaoh Sails To Orion ». Capture d'écran du DVD concert *From Wishes to Eternity – Live* (2001)

Tapio Wilska, qui, sur l'image, prononce les premières lettre du mots « Earth », achevant la phrase « A constellation of divine architecture built on Earth » de la chanson « The Pharaoh Sails To Orion », est replié sur lui-même, bien que la photographie 12 ne le laisse pas pleinement apparaître {047}. Ce chant est parfois pratiqué la face offerte au ciel. Le visage, qui présente un nez froncé, des yeux clos, alors que la mâchoire est grande ouverte, paraît lui aussi ramassé sur lui-même, renfrogné. Le geste chanté va s'achever sur un rugissement puissant qui se prépare déjà sur l'image.

Sonorité et posture se retrouvent dans un interprète qui, lorsque l'on ne maîtrise pas les codes auxquels il renvoie, est impressionnant, un peu inquiétant et effrayant,

incarnation auditive et visuelle de l'autorité menaçante, ainsi que des puissances lugubres et incontrôlables dont ils semblent le mortier.

3.3.4. Quelques autres modalités de la voix et de voix chantée chez Nightwish

Les chants gutturaux que nous venons d'explorer n'occupent pas un espace sonore particulièrement étendu chez Nightwish. Toutefois, leur esthétique radicale, leur symbolique très forte, ainsi que les rôles spécifiques qui leur sont attribués dans l'œuvre, renvoient à des choix manifestes de la part de l'artiste.

Les modalités vocales et autres voix chantées qui vont être à présent évoquées appartiennent en partie à cette catégorie : certaines d'entre elles sont importantes dans l'univers du groupe, quand bien même elles y soient rares. C'est toutefois très brièvement qu'elles seront citées, la plupart des objets vocaux ayant été évoqués précédemment dans la présentation des différents interprètes auxquels le groupe a eu recours.

L'inventaire de ces voix rares va débuter par la voix d'enfant. On la trouve sous deux formes chez Nightwish : parlée et chantée. Le premier mode est utilisé au sein de deux morceaux. Dans « Dead Boy's Poem », elle lit une lettre écrite par le garçon héros de la chanson, un alter ego de l'innocence du compositeur Tuomas Holopainen, incarné par Sam Hardwick. C'est une voix qui a un léger grain, une brisure sensible, avec le grave d'un enfant qui s'avance dans l'adolescence. Dans « The Poet And The Pendulum », la voix parlée de Tom Williams intervient à deux reprises. Elle est d'abord murmurée, incarnant le personnage principal « Tuomas » (qui, on le verra, est tenu par plusieurs interprètes, sur des modalités différentes) à nouveau alter égo du compositeur, puis, dans le second passage, elle annonce la mort du personnage principal sur un ton déclamatoire. Sa voix est plus légère, plus claire, que celle de Sam Hardwick, et possède un grain sensiblement plus fin. Les deux interprètes sont anglais d'origine, un choix, au moins pour le premier, explicite de Tuomas Holopainen[803], soulignant combien le monde de l'œuvre est bâti sur les décisions prises pendant l'élaboration de l'objet œuvre, qui lui donne un caractère, une particularité. Si la nuance peut sembler absurde, il y a toutefois bien une conséquence sonore du choix : ce sont des voix qui s'expriment dans leur langue natale, et qui, par le caractère unique de chacune d'elles, possèdent une empreinte propre[804],

[803] OLLILA (Mappe), *op. cit.*, 2007. p.111.
[804] A titre d'exemple, une amateure australienne de 18 ans, interviewée lors de ma pré-enquête, a répondu que Nightwish « avait un accent sympa » à la question « qu'as-tu pensé du fait qu'ils venaient de

qu'aucune n'aurait su injecter de la sorte, et dont l'impact est à mesurer selon le degré de convention du geste. C'est dans la même composition, « The Poet And The Pendulum », que les voix chantées d'enfant sont audibles : Guy Elliot et Tom Williams officient dans une modalité lyrique, dans un registre très aigu, sans doute colorature, au grain très fin et insensible, au son pur et très arrondi. C'est au-travers de ces deux interprètes que la figure de l'Ange, ou peut-être de l'angelot – ange-enfant – est la plus nette chez Nightwish, le chant de Tarja Turunen en étant une variation vocalement, et symboliquement, « altérée ».

On relève également la présence de quelques voix d'inspiration ethnique, qui rappellent, dans leur geste vocal et leur sonorité, des aires culturelles plus ou moins précises. « Creek Mary's Blood » présente ainsi un chant en lakota, qui ouvre le morceau, alors qu'une voix parlée, au grain plus prononcé, légèrement guttural, le referme. Réalisés par l'interprète d'origine indienne John Two-Hawk, celui-ci effectue également des vocalises/cris de guerre puissants, où le grain paraît s'effacer, alors que la fin des phrases vocales laissent entendre des bruits gutturaux, plus audibles encore en concert.

La seconde voix d'inspiration ethnique est le fait de Tarja Turunen, qu'il est pratiquement impossible de reconnaître sans la version en concert du morceau, à mi-parcours de « The Siren ». Son geste vocal est fortement marqué par son caractère inhabituel pour des oreilles européennes, tant dans son exécution, sa production corporelle, que dans sa sonorité, qu'il est un double dépaysement de la voix de l'interprète. Celle-ci prend le timbre légèrement aigu et nasal de vocalises arabisantes, qui sont soudain délivrées en saccades, un peu à la manière du jodel.

En effectuant un rapide retour sur les voix parlées, on soulignera la performance de Ike Vil, dans « The Kinslayer », qui récite les paroles des tueurs du lycée de Columbine, semblant agresser le chant lyrique de Tarja Turunen, voix des victimes. Sa voix plus haute que celle de Tapio Wilska, mais plus grave que celle de Marco Hietala, a un grain dessiné, plus épais que ce dernier, cependant pas autant que le premier. Ike Vile, parle d'abord sur un ton catégorique, accompagné de quelques bruits gutturaux – marques d'un délire sous-jacent ? – lorsqu'il reprend son souffle. Il monte sensiblement dans les aigus en atteignant une tonalité parlée pleine de ferveur exaltée, et de folie destructrice, entremêlée de rires malades.

Finlande ? ». Si nos oreilles peuvent ne pas percevoir le distinguo entre un interprète officiant dans un anglais qui est une langue étrangère pour lui, et un interprète pour qui il s'agit de la langue maternelle, ce choix est loin d'être anodin, puisqu'il a une conséquence esthétique remarquée par les auditeurs anglophones.

Enfin, concernant les autres modalités vocales, le cri et le soupir sont présents dans plusieurs morceaux. Le premier semble être au croisement de la parole et du bruit, parfois même du chant, dans une projection d'air sauvage, souvent associé à une lettre. Chez Nightwish, il est parfois cri de vertige, comme dans « Know Why The Nightingale Sings », de rage, proche du chant guttural, comme dans « Slaying The Dreamer », panaché de détresse dans le cri quasi angélique de l'Océan incarné par Tarja Turunen dans « Devil & The Deep Dark Ocean ». Le soupir, souffle ou respiration audible, bruit vocal, se manifeste dans des morceaux où le personnage est aussi défini par son corps. C'est tout autant le cas dans la respiration haletante, abandonnée, de l'amant(e) de « She Is My Sin » ou « Bare Grace Misery », que dans celle du personnage qui fuit l'amour de « Cadence Of Her Last Breath », son souffle perdant haleine rythmant l'ensemble du morceau, oscillant en volume dans son espace sonore. Le souffle est un corps qui court, qui s'affaisse après l'amour.

Les voix renvoient à des bulles d'imaginaires plus ou moins précises, des univers de sens tissés à partir de leurs esthétiques sonores, des usages du corps, et des représentations associées à l'ensemble, liées à leurs usages sociaux. Le chant lyrique est ainsi perçu comme quelque chose de lointain, de très élaboré, d'un peu surnaturel, dans une modalité toutefois sacrée, aérienne. Le chant standard est plus proche, plus naturel, plus brut. Le chant guttural exacerbe cette brutalité, qui fait repasser ses imaginaires dans une dimension lointaine, mais cette fois dans une tonalité démoniaque, et souterraine.

Ces voix et leurs imaginaires sont un peu comme une matière première, à la manière d'une couleur en peinture, qui possède des qualités esthétiques et des symboliques qui donneront un certain caractère à ce qui est peint. L'ambition est à présent d'observer quelle couleur/voix l'artiste choisit d'appliquer/de confier à quel sujet, à quel personnage.

4. Les imaginaires des textes : les rôles donnés aux voix

L'interprète est l'un des outils du monde Nightwish pour donner une forme sensible à l'œuvre et à son univers. Il y a un double rapport entre cet outil et le producteur qui l'utilise : ce dernier a le choix entre plusieurs d'entre eux, mais leur nombre est restreint, à un moment ou un autre, par diverses contraintes. Ces dernières peuvent, par exemple, être liées au développement d'une identité du groupe par un « outil » particulier, qui l'encline plutôt à l'utiliser. Lorsqu'un interprète principal devient l'image du groupe, comme l'a été Tarja Turunen, celui-ci est aussi mobilisé parce qu'il le symbolise, alors que, factuellement, il est possible d'avoir un interprète différent par chanson[805]. Les choix sont aussi guidés par les conventions, qui poussent, suggèrent comme une évidence pure, plutôt l'usage de tel interprète à la place de tel autre pour dire telle chose. Ils peuvent aussi être orientés par l'importance symbolique d'un passage chanté, qui doit être confié à la voix la plus « importante » du groupe, au mépris de la vraisemblance, etc.

Il est à nouveau manifeste qu'on ne peut faire l'analyse du monde de l'œuvre en la considérant comme close, et en la maintenant ainsi d'une poigne drastique. Le simple fait de la désigner comme œuvre, on l'a vu, est une démarche qui lui est, en soi, externe. Fermée, son contenu musical et textuel ne sont que bruits et arabesques, à partir du moment où ils ne renvoient pas à un système où ils font sens. Les voix comme elles ont été analysées, détaillées précédemment, font le lien, entre ce que l'on pourrait concidérer comme l'extérieur – ici leurs représentations – et l'intérieur – dans la manière dont elles appartiennent au monde sonore de l'œuvre immobilisée. Il en va de même pour le texte, qui renvoie à un système déjà élaboré, introduit dans l'œuvre pour signifier.

Cette partie va se développer en suivant le parcours des rôles et personnages confiés au voix chantées, en se structurant d'abord autour du sexe des interprètes. Elle s'arrêtera dans un premier temps sur les rôles incarnés par les interprètes masculins et féminins, dans un second sur ceux attribués aux interprètes féminines, puis dans le troisième aux interprètes masculins.

Pour limiter l'impact de mes propres systèmes d'interprétation dans l'analyse du monde de l'œuvre, en déterminant les rôles donnés aux interprètes, je ne m'arrêterai que sur quelques exemples précis, qui sont moins sujet à polémiques.

---

[805] L'album *Wishmaster* (2000) compte trois interprètes différents et un chœur de cinq personnes, soit un total de huit intervenants à qui il aurait été possible de confier une à deux chansons sur les onze publiés en première instance. Le choix était envisageable, mais n'a pas été fait.

4.1. Les rôles confiés aux interprètes masculins et féminins

Chez Nightwish, les protagonistes des deux sexes se partagent trois rôles.

Le premier est le macro-rôle du narrateur. Ce personnage, entièrement hors de l'histoire, la raconte, la transmet. Sur scène, on peut l'imaginer sur l'un des côtés, près d'une coulisse, pour signaler symboliquement qu'il est à l'écart de ce qui se passe, qu'il est dans une dimension extradiégétique. Dans le reste de l'espace scénique apparaissent les paysages, les personnages, animaux, humains, ou les actions qu'il décrit. Chacun de leurs actes, chacune de leur apparence, chacune de leur parole, ne passent et ne sont que le fruit de sa voix. On verra que, bien qu'il appartienne à un niveau différent des événements qu'il relate, il entretient souvent un rapport particulier avec ceux-ci, ce qui a pour conséquence d'introduire, parfois, une distinction entre le rôle de narrateur selon s'il est tenu par un ou une interprète.

Le second rôle, qui sera abordé en même temps que le premier, est le protagoniste masculin. Sur scène, que l'interprète soit homme ou femme, la figure qui apparaît est un homme, toutefois, on verra qu'ici aussi il existe des nuances selon la voix qui lui donne vie. Ce personnage fait partie de l'histoire, il la vit, voire, il la raconte par sa voix intérieure.

Enfin, le troisième rôle est celui de protagoniste narrateur. Tout comme le personnage précédent, il appartient à l'histoire, mais il raconte l'histoire d'un autre, qu'il transmet au public. Ce personnage intermédiaire possèdent quelques qualités propres au narrateur, principalement le fait que de l'esthétique de l'histoire est dessinée par sa voix.

4.1.1. Le protagoniste masculin et le narrateur

« The Poet And The Pendulum » est une chanson de Nightwish d'un peu moins de quatorze minutes, qui offre un panel varié d'interprètes et de modalités chantées {015}. Pratiquement tous endossent de façon indifférenciée, tout du moins en première lecture, le rôle du héros de l'histoire, un homme, ainsi que celui de narrateur.

« The Poet And The Pendulum » est l'un des rares morceaux à présenter l'identité de son personnage principal par le texte, et si ce n'est d'affirmer, de postuler avec confiance qu'il s'agit d'un personnage masculin, appelé « Tuomas », alter ego de Tuomas

Holopainen, compositeur du groupe[806]. La plupart du temps chez Nightwish, le sexe que l'on attribue au personnage incarné par un chanteur ou une chanteuse, n'est pas explicité par le récit et devient un bricolage mêlant vraisemblance, texte, conventions, ou encore préférences sexuelles.

Il y a également peu d'œuvres chez Nightwish où des pans de l'histoire sont racontés depuis un point de vue complètement extérieur à celle-ci, où l'acte de narration est produit par un personnage en dehors de la diégèse, qu'en littérature on désigne comme étant extra-diégétique. Très souvent, celui-ci appartient à l'univers du récit, et raconte l'histoire d'autres personnages, en demeurant toutefois dans l'anonymat.

« The Poet And The Pendulum » a une structure narrative assez complexe, qui s'articule autour de cinq sous-parties – « White Lands of Empathica », « Home », « The Pacific », « Dark Passion Play », « Mother & Father » – elles-mêmes divisées entre plusieurs éléments musicaux et chantés, dont un refrain revenant en tout à trois reprises. L'ensemble de ces passages ne suit pas une ligne temporelle fixe, l'histoire commence ainsi par la diffusion, à l'envers, d'une section parlée se trouvant à la fin de la troisième sous-partie, aussitôt suivie par la voix lyrique et éthéré du garçon soprano Guy Elliot annonçant « The end, the songwriter's dead, the blade fell upon him[807] ». La narration ramène ensuite l'auditeur peu de temps avant la mort du compositeur, et lui fait revivre ses derniers instants : il est attaché sur un autel, alors qu'au-dessus de lui se balance un pendule dont l'extrémité tranchante descend un peu plus à chaque oscillation ; jusqu'à son décès, puis ce qui semble être sa résurrection.

L'œuvre est interprétée par Anette Olzon, Marco Hietala, Guy Elliot, Tom Williams ainsi que des chœurs mixtes. Les deux figures suivantes présentent une version simplifiée et résumée du texte retravaillé en fonction des interprètes. Elles permettent de saisir quel passage est tenu par quel artiste :

[806] BEN, Nightwish, *op. cit.*, [en ligne]. 12 mai 2009. Le prénom est employé à la fin de la section intitulée « Dark Passion Play ».
[807] « La fin, le compositeur est mort, la lame s'est abattue sur lui. »

Extraits de la version retravaillée de la chanson « The Poet And The Pendulum », de l'album *Dark Passion Play* (2007)

« White Lands of Empathica »

[1] TW [extraits du passage [9] joués à l'envers]

[2] GE The end. The songwriter's dead, the blade fell upon him, […] Empathica, Innocence.

« Home »

[3] AO The dreamer and the wine, poet without a rhyme, a widowed writer torn apart by chains of hell. […] Oh, Christ how I hate what I have become. Take me home.

[4] AO Getaway, runaway, fly away. […]
MH I cannot cry 'cause the shoulder cries more, I cannot die, I, a whore for the cold
C world.

[5] AO My home was there'n then, those meadows of heaven […] tell me once my heart goes right. Take me home.

[6] AO Getaway, runaway, fly away. […]
MH I cannot cry 'cause the shoulder cries more, I cannot die, I, a whore for the cold
C world, whore for the cold world, whore for the cold world…

« The Pacific »

[7] GE Sparkle my scenery, with turquoise waterfall […] swaying blade my lullaby.
TW

[8] GE On the shore we sat and hoped […] Chose you all.
TW
AO

[9] TW *"I'm afraid. I'm so afraid […] and give me a death I always longed for."*

Légende :

[1] – numérotation du passage chanté
AO – Anette Olzon
MH – Marco Hietala
GH – Guy Elliot
TW – Tom Williams
C – Chœurs

Figure 9 : Extraits de la chanson « The Poet And The Pendulum » : le texte rendu à ses interprètes – partie 1

« Dark Passion Play »

[10]	MH	2nd robber to the right of Christ […] Slain by the bell, tolling for his farewell.
[11]	AO MH	The morning down upon his altar […] spitting on his grave as they came.
[12]	AO MH C	Getaway, runaway, fly away. […] I cannot cry 'cause the shoulder cries more, I cannot die, I, a whore for the cold world, whore for the cold world, whore for the cold world…
[13]	TW	*"Today, in the year of our lord 2005, Tuomas was called […] pages of erased text."*
[14]	C	Save me.

« Mother & Father »

[15]	AO MH	Be still, my son, you're home. […] In the end, I will always love you.
[16]	TW	*The beginning.*

Légende :

[1] – numérotation du passage chanté
AO – Anette Olzon
MH – Marco Hietala
GH – Guy Elliot
TW – Tom Williams
C – Chœurs

Figure 10 : Extraits de la chanson « The Poet And The Pendulum » : le texte rendu à ses interprètes – partie 2

Chaque passage numéroté correspond à un double découpage : il rend compte d'un rôle précis attribué à un ou plusieurs interprètes. Chaque changement de rôle, ou d'interprète, conduit au changement de numéro.

Afin de simplifier l'ensemble, j'ai parfois assigné à deux interprètres des passages d'abord chantés par un seul, puis rejoint de temps à autre, par un second, tel le 11, où Marco Hietala accompagne Anette Olzon uniquement sur la dernière phrase. Toutefois, le rôle qui leur est attribué ne change pas, même si l'on peut considérer que la venue d'un autre chanteur modifie légèrement la morphologie du rôle.

Le personnage de Tuomas est incarné dans les passages 1, 3, 4, 5 ,6, 7, 9, 12 et 14 par l'ensemble des interprètes cités : Tom Williams (1, 7 et 9), Guy Elliot (7), Anette Olzon (3, 4, 5, 6 et 12), Marco Hietala (4, 6 et 12) et les chœurs (4, 6, 12 et 14). Le passage

8 ne permet pas de déterminer clairement si c'est toujours le personnage de Tuomas qui est joué ou le narrateur, même si, selon toute vraisemblance, il s'agit bien du premier.

Pour sa part, le narrateur est présent dans les passages 2, 10, 11 et 16, rôle tenu par Guy Elliot (2), Marco Hietala (10 et 11), Anette Olzon (11) et Tom Williams (16).

a. Le protagoniste masculin

Ce croisement, particulièrement large, du personnage joué et de l'interprète incarnant ce même personnage, est déjà révélateur d'une partie de l'univers de Nightwish et des choix qui y sont opérés. L'homme, explicitement présenté comme tel, se prête à une multiplicité d'interprètes, homme, femme ou enfant.

Il semble que l'on retrouve ici l'une des particularités des premiers temps de l'opéra, c'est-à-dire le peu d'importance accordée à la vraisemblance entre le sexe du personnage joué et le sexe de son interprète. Chez Nightwish, un personnage masculin, très souvent avatar du compositeur – notamment si l'on se réfère aux discours de celui-ci qui soulignent fréquemment le caractère personnel et parfois autobiographique de ses œuvres – peut se voir attribué à Tarja Turunen, Marco Hietala, Anette Olzon, ou tout autre chanteur. Toutefois, il y a une nuance évidente avec l'opéra : dans ce dernier l'invraisemblance, supposée, entre sexe de l'interprète et sexe du rôle, reposait (et se résolvait) essentiellement sur la caractérisation de l'aigu de la voix comme marqueur de la valeur et de l'importance du personnage joué.

Bien qu'ayant une conséquence similaire – l'absence de vraisemblance immédiate entre rôle et interprète – c'est donc autre chose qui se manifeste chez Nightwish. Il semble même que dans « The Poet And The Pendulum », c'est la multiplicité des interprètes, pour jouer un même rôle, et non l'usage de l'aigu, qui exprime l'importance du personnage. Une importance qui s'étend sans doute au-delà de l'histoire de la chanson, au sein même de l'ensemble du monde symbolique de la formation.

Si l'on observe plus attentivement les choix opérés par le groupe, une adéquation se dessine entre le contenu sémantique du propos et du passage chanté, le sens symbolique de la voix performée, ainsi que le sexe de son interprète.

Laissons de côté le passage 1 qui n'est pas compréhensible sans passer l'enregistrement à l'envers, pour le numéro 3. C'est Anette Olzon qui incarne en premier, de façon intelligible, le personnage de Tuomas. Son mode chanté est de type pop rock, plutôt posé, doux, mais sans la rondeur du mode pop. Il laisse percevoir une puissance

sous-jacente, appuyée par l'intervention ponctuelle de ses propres secondes voix. Ses premiers termes laissent croire qu'elle emprunte le rôle du narrateur : « The dreamer and the wine, poet without a rime, a widowed writer torn appart by chains of hell. One last perfect verse, is still the same old song[808] » mais elle conclut par « Oh, Christ, how I hate what I have become. Take me home[809] », révélant que c'est bien le personnage de Tuomas qui s'exprime, tout en pénétrant un univers vocal plus agressif, où la puissance chantée augmente.

Chez Nightwish, lorsqu'elle joue le rôle d'un homme, une interprète féminine a essentiellement pour fonction d'exprimer des sentiments « positifs », comme l'amour – parfois accompagné de sa fougue sexuelle – le bonheur du voyage, ou qui se manifestent principalement en lui, en son fort intérieur, comme la nostalgie, la mélancolie, ou la solitude. Anette Olzon ou Tarja Turunen paraissent ainsi être la voix intérieure de l'homme, mais plus précisément sa sensibilité et son âme.

La chanson « Dead Boy's Poem » présente un exemple similaire avec Tarja Turunen à l'interprétation. Elle partage, avec Sam Hardwick, le rôle du garçon mort auquel le « Dead Boy » du titre fait référence. La première exprime l'amour, les regrets du personnage, et le second incarne la dimension « physique » de celui-ci, par l'usage de la voix parlée, lisant la lettre qu'il a écrite, réminiscence sonore de son geste par la plume.

Le refrain de « The Poet And The Pendulum », le passage 4, est entonné par Anette Olzon, dans un style de chant rock, plus percutant, appuyé par Marco Hietala sur un mode heavy metal, et des chœurs mixtes en chant lyrique :

« Get away, runaway, flyaway, lead me astray to dreamer's hideaway[810] »

L'usage de la première personne du singulier nous informe qu'il s'agit toujours de Tuomas, qui s'exprime ainsi par une trinité de voix : les chœurs forment une masse sonore unifiée et indépendante, qui opère aux cotés de Marco Hietala et Anette Olzon sans les effacer. Cette dernière interprète prédomine dans l'espace sonore.

On remarque que cette partie plus envolée, plus agressive, où le personnage souhaite ardemment s'enfuir, voit l'arrivée d'un chant énergique, au grain et à la puissance affirmés, par l'entremise de Marco Hietala. Lorsqu'il est associé à un personnage masculin, ce dernier est en charge d'exprimer ses sentiments « négatifs », comme la rage

---

[808] « Le rêveur et le vin, un poète sans aucune rime, un écrivain veuf, déchiré par des chaînes de l'enfer. Un tout dernier vers parfait, n'est que la même rengaine. »
[809] « Oh, Seigneur, combien je déteste ce que je suis devenu. Ramenez-moi à la maison. »
[810] « S'échapper, s'évader, s'envoler, conduisez-moi à la cachette du rêveur ».

ou la colère, voire physiquement exprimés, comme par un coup de poing (telle la voix de Marco Hietala d'après Tuomas Holopainen) :

> « Usually Marco's role in Nightwish is to bring these, may I say, more "evil" vibes into the songs; he's the "bad, evil guy". And in contrast to Marco's "evilness", my role is to be that more sensitive, feminine and "good person" in certain lyrics and music in this band.[811] »

Dans le cadre du morceau « The Poet And The Pendulum », on peut considérer qu'il s'agit de la voix prononcée de son personnage : Tuomas lance haut et fort « Get away, runaway, fly away », et sans doute la voix de ses gestes, de son corps attaché à l'autel, qui se débat, s'arc-boute sur la pierre, et tente de se défaire de ses chaînes. Ce passage, associé à Anette Olzon et aux chœurs, est très certainement l'expression du désir entier et complet de Tuomas – corps et âme chantés – de s'enfuir.

On retrouve cette association de la voix masculine sur un mode agressif et de la voix féminine afin d'incarner deux dimensions d'un même personnage, dans « Slaying The Dreamer », par l'entremise de Marco Hietala et Tarja Turunen. A nouveau, on peut considérer que le chant masculin est l'expression prononcée, à voix haute[812], de la colère, ici accusatrice, qui est ressentie par le héros – « I truly hate you all ![813] » – alors que le chant féminin décrit plutôt les tourments traversés et l'injustice éprouvée, sur un mode plus victimisé – « Put a stake through my heart ! And drag me into sunlight. So awake, for your greed, as you're slaying the dreamer[814] ».

De façon générale, interprètes masculins et féminins sont l'objet d'un traitement particulièrement conventionnel, stéréotypé, où le premier est expression de la puissance brute du corps, bouillonnant et impétueux, et où la seconde est sentiment et imaginaire. On retrouve ici l'influence des différents univers qui servent de références au groupe, comme la *fantasy*. En outre, il me semble que, par ce moyen, l'efficacité symbolique de ses œuvres en est renforcée : par leur seule dimension sonore, et l'usage de conventions

---

[811] « Habituellement dans Nightwish, le rôle de Marco est d'apporter, pour ainsi dire, ces ambiances plus "maléfiques" au sein des chansons ; il est le "bad guy, le mauvais garçon". Et en contraste de l'aspect malveillant de Marco, mon rôle est d'être plus sensible, féminine, le "gentil" dans certaines paroles et musiques du groupe. » LAHTINEN (Luxi), Tarja Turunen : The illuminate vocalist of Nightwish, *metal-rules.com* [en ligne]. 2004. Disponible sur : http://www.metal-rules.com/interviews/Nightwish-June2004.htm [consulté le 09/08/2010].

[812] Si la coprésence de deux voix marquées par un sexe différent peut conduire à une telle interprétation, la seule voix féminine chez Nightwish peut également se prêter à la voix prononcée du personnage de l'homme, sans avoir à se travestir.

[813] « Je vous hais vraiment tous ! ».

[814] « Enfonce un pieu dans mon cœur ! Et traîne-moi dans la lumière du jour. Si conscient, de ton avidité, alors que tu es en train de tuer le rêveur. »

particulièrement communes dans le monde occidental, elles parviennent à signifier, en partie, ce qu'elles développent dans les paroles.

Dans les exemples qui précèdent, interprètes masculins et féminins incarnent les deux facettes d'un même individu, d'un même homme. Toutefois, lorsque chacun d'eux est associé à un protagoniste propre, les cartes sont généralement redistribuées selon une logique de vraisemblance entre sexe du chanteur et sexe du personnage : l'interprète masculin incarne un homme, ou une figure de l'homme, et l'interprète féminine incarne une femme, ou une figure de la femme. Si le rôle de l'homme se trouve partagé entre des interprètes des deux sexes, celui de l'homme qui se trouve face à (ou avec) une femme dans l'espace diégétique – et où il est désigné en tant que tel – est systématiquement tenu par un interprète masculin (et le second par une interprète féminine).

C'est par exemple le cas dans « Beauty And The Beast », qui possède en outre la particularité de faire incarner le personnage de la Bête – homme animalisé – par deux voix d'homme. La première, qui voit Tuomas Holopainen faire usage du mode standard, est incertaine, avec peu d'ampleur et de puissance. La seconde, est gutturale et parlée, écho ou rappel de l'apparence de la Bête, que le chant standard avait fait oublier, sans doute le chant de son humanité, révélée par son amour pour Belle.

Dans les passages 7 et 9 de « The Poet And The Pendulum », ce sont deux enfants qui interprètent le personnage de Tuomas. La première section est chantée, sur un mode lyrique aigu, par Guy Elliot, secondé de temps à autre par Tom Williams. Leurs voix sont éthérées, pures, les notes arrondies, et le grain très effacé. Le passage 9 est, pour sa part, uniquement interprété par Tom Williams, sous une forme parlée et murmurée. Chez Nightwish, les voix d'enfant sont assignées au rôle de l'enfant personnage, « réel » dans le monde de l'œuvre comme dans « Dead Boy's Poem », ou à celui de l'enfant intérieur (concomitant au premier), représentation de l'innocence du héros, voire de celle, perdue, du compositeur et/ou son alter ego.

Dans « The Poet And The Pendulum », celle-ci est dévoilée sous deux formes distinctes. Tout d'abord, le mode lyrique aigu renvoie à la figure de l'ange, ainsi qu'à sa pureté et son innocence. Un solo de violoncelle accompagne ce dernier, puis une rythmique posée et lente. En second lieu, il s'agit de l'innocence de l'enfant, qui s'exprime par des murmures, parfois ponctués par des pleurs, pendant que l'accompagnement musical devient plus menaçant, introduit par des violons frémissants et des cuivres grandiloquents. Alors que le chant lyrique paraît souligner une innocence préservée,

détachée et éloignée de la lame du pendule qui la guette, la voix parlée révèle une innocence fragile, blessée et effrayée.

b. Le narrateur

Dans la définition que j'ai faite du narrateur au sein du monde de l'œuvre – un personnage qui fait un récit tout en étant strictement absent de celui-ci – j'ai fait mention de l'existence d'une dimension supradiégétique : bien qu'étant hors du récit, il s'y manifeste, notamment par la dimension sonore de son identité vocale. Deux exemples sont particulièrement probants à ce sujet dans « The Poet And The Pendulum ». Il s'agit de la narration d'introduction faite par Guy Elliot, et celle débutant la section intitulée « Dark Passion Play », par Marco Hietala.

On retrouve, avec le premier, la légèreté de son chant lyrique qui ouvre le morceau en révélant la mort de son héros, qui a alors rejoint les contrées blanches d'Empathica, terres de l'innocence. La distance du personnage par rapport à son récit se double de la distance, aérienne, du mode lyrique, et de la figure sacrée de l'ange qui l'accompagne. Cette mise en abyme du rôle et de la voix actrice qui le tient peut rendre perplexe : en dehors du récit car narrateur, on peut se demander s'il ne s'agit pas de la voix d'un ange appartenant à ce même récit, qui vient d'escorter Tuomas vers une métaphore du paradis. Le texte est trop bref pour résoudre cette interrogation, mais souligne néanmoins le caractère céleste de l'ange, qui en appartenant à un autre domaine que le royaume terrestre, appartient peut-être à un autre niveau que celui du stricte récit, diégétique.

Concernant la narration de Marco Hietala, celle-ci se fait sur un mode très agressif, flirtant avec les limites du guttural. Sa gorge paraît abrasée par un rugissement chanté qui ne faiblit pas, les paroles se faisant assauts vocaux, répétés à l'envie. Le récit est dur, il peint des scènes difficiles, où le personnage principal, à présent mort, subit des outrages et est objet de haine : « the world will rejoice today, as the crows feast on the rotting poet[815] ».

Les deux personnages narrateurs transcendent leur seule fonction de transmission du récit pour lui appliquer, de façon vocale, une dimension qui n'y est pourtant que décrite, induite, comme si, soudain, ils devenaient protagonistes de l'histoire, ressentant et exprimant leurs émotions propres. Il paraît même plus juste de postuler qu'ils sont

[815] « Aujourd'hui, le monde entier va réjouir, pendant que les corbeaux festoient sur le poète pourrissant ».

l'émotion qu'ils expriment, qu'ils incarnent une entité émotive, une forme de sentiment, bâtie sur la base de conventions reliant, à des degrés variables, interprète, voix, texte, auteur et public.

C'est également le cas dans « Devil & The Deep Dark Ocean », déjà évoqué à plusieurs reprises dans la présente section sur le monde de l'œuvre. Dans cet exemple, bien qu'empruntant la fonction de narrateur, Tapio Wilska et Tarja Turunen annoncent vocalement les personnages du Diable et de l'Océan – par la dimension menaçante du chant du premier, et sacrée de la seconde – qui se manifesteront effectivement dans le monde sonore de l'œuvre, quelques mesures plus tard, devenus protagonistes.

« The Islander », pour sa part, donne un exemple de venue en simultanée d'un personnage dans la diégèse et d'un narrateur, liés par un ensemble de significations qui redéfinit les instances narratrices. Marco Hietala raconte l'histoire d'un gardien de phare solitaire, qui s'affaire à entretenir son feu, puis repense à son passé : « The albatross is flying, making him daydream, the time before he became one of the world unseen[816] ». Anette Olzon le rejoint alors dans la narration, chantant en chœur avec lui, lorsqu'un autre personnage est évoqué : « Princess in the tower, children in the fields. Life give him it all[817] ». L'arrivée de la femme et des enfants du gardien de phare, dans la diégèse, est associée à la voix « naturelle », proche, humaine et de femme, d'Anette Olzon. Celle-ci intervient avec un chant diaphane, légèrement aigu, comme pour chanter une berceuse, et sensiblement en retrait dans le mixage, à la manière d'un souvenir, qui est d'abord le souvenir de quelqu'un. Bien qu'appartenant, comme Marco Hietala, à un espace en dehors de l'histoire, elle reformule la relation de distance qu'entretiennent les deux narrateurs avec le récit, en faisant du premier le narrateur du gardien de phare, et d'elle-même la narratrice de sa femme et de ses enfants – ou de leur mémoire. Plus encore, on peut dire que, d'une certaine façon, ils sont la voix, désincarnée, car ils ne s'expriment qu'à la troisième personne, de leurs personnages respectifs.

Ainsi, les interprètes féminines empruntent également la fonction de narrateur, qui, dans « The Poet And The Pendulum », est brève et partagée entre Anette Olzon et Marco Hietala. Toutefois, le mode chanté pop rock puis rock de celle-ci, s'applique à un propos à la dimension agressive : « The morning dawned, upon his altar, remains of the dark passion play, performed by his friend without shame, spitting on his grave as they

[816] « L'albatros qui vole le fait rêvasser, à cette période où il n'était pas encore l'un des oubliés de ce monde. »
[817] « Une princesse dans la tour, et des enfants dans les champs. La vie lui avait tout donné. »

came[818] », ce qui permet de pondérer le constat d'un usage des voix féminines dans l'unique but d'exprimer l'affectif.

Le morceau « Lappi (Lapland) » est l'un des exemples saisissants d'interprète féminine empruntant le rôle d'un narrateur qui incarne son propos. Tarja Turunen prend ainsi le rôle d'un narrateur peignant d'abord le cheminement solitaire d'un homme en Laponie, accompagné de vocalises, dans une première partie (« Erämaajärvi »), avant d'en décrire la majesté et la faune dans la troisième (« This Moment is Eternity »), l'ensemble s'achevant dans une ultime section où la voix n'est que pures vocalises (« Etiäinen »). Ces dernières, longues voyelles veloutés, mais aussi son chant lyrique, se font l'étendue, l'ampleur, et la pureté solitaire du paysage naturel.

4.1.2. Le protagoniste narrateur

Chez Nightwish, l'histoire est le plus fréquemment racontée par un personnage qui appartient au récit, mais dont on sait très peu de chose en dehors de ce qu'en dévoile sa propre voix. Il est très proche d'un narrateur, au sens où l'histoire n'existe que parce qu'il la transmet, en même temps qu'il s'éloigne de celui-ci – un personnage strictement hors de la diégèse – car il appartient à cette même histoire. Il l'intègre en s'y désignant par la première personne du singulier, ou en désignant quelqu'un d'autre à la deuxième personne. Il s'agit souvent d'un protagoniste narrateur, un témoin, qui rapporte l'histoire tout en y assistant. On peut supposer que, sur la scène de notre opéra imaginaire, il décrit faits et gestes par des apartés. Il arrive aussi qu'il s'adresse au héros de l'histoire, sans que jamais celui-ci ne lui réponde, certainement parce que la voix que nous entendons est sa voix intérieure.

Ce type de personnage, bien que répandu, est troublant. En effet, tout en se distinguant des protagonistes, dont il transmet l'histoire, il semble conserver l'une des propriétés du narrateur : sa qualité supradiégitique. Sa narration et le monde, les événements, ou encore les personnages narrés, entretiennent des rapports étroits, comme s'il devenait leur voix, tout en étant distinct et distingué de ces derniers dans et par le récit.

[818] « Le matin se leva sur son autel, vestiges de la passion obscure, jouée sans aucune honte par ses amis, crachant sur sa tombe alors qu'ils arrivaient. »

Un passage du morceau « She Is My Sin » présente ce personnage témoin appartenant à l'histoire et qui transcende en même temps sa dimension de protagoniste pour emprunter, imparfaitement sans doute, celle de narrateur extradiégétique.

« She Is My Sin » fait le récit d'un couple, formé d'un homme (désigné par « him », « lui » dans le refrain) et d'une femme (à qui renvoie le « she », « elle » du titre), qui n'est pas encore uni par le mariage. Le fiancé ressent toutefois l'envie impérieuse de faire l'amour, de commettre le péché de luxure. Les couplets du morceau, entièrement chantés par Tarja Turunen sur un mode lyrique, semblent renvoyer aux propos de celui-ci[819], qui s'adresse à son amante. Il est cependant difficile de déterminer s'il s'agit d'une voix intérieure, ou d'une voix prononcée. Les refrains sont tenus par un protagoniste narrateur, qui rappelle la situation du personnage principal : « a sin for him[820] », et qui s'insère dans l'univers de la narration en s'adressant soit à ce dernier, soit à sa compagne : « fall in love with your deep dark sin[821] »[822].

La citation suivante prend place peu de temps après la fin du solo de guitare, sorte d'explosion libératrice engendrant une rythmique endiablée qui continue d'imprégner les termes ouvrant le premier paragraphe, chantés avec vigueur, assénés en coups de reins coupables. Ces propos sont entièrement soulignés par des secondes voix, pouvant faire supposer que les deux amants les prononcent conjointement :

> « Bless me, undress me, pick your prey in a wicked way. God, I must confess, I do envy the sinners…
>
> A sin for him, desire within. A burning veil, for the bride too dear for him.[823] »

Le second paragraphe est une version raccourcie du refrain, accompagné par une respiration hors d'haleine qui tente de recouvrer son calme. Le chant, toujours lyrique, se fait moins en puissance, pratiquement à cappella, il paraît plus proche, plus intime, presque soufflé à certains moments. On perçoit nettement l'interprète reprendre son souffle avant de prononcer « a burning viel », un geste sonore qui est pratiquement inaudible durant tout

---

[819] Le premier couplet peut toutefois parfaitement être tenu par le personnage de la femme, qui avertirait son amour qu'une fois le péché consommé, il n'est plus possible de revenir en arrière.

[820] « C'est un péché pour lui. »

[821] « Tomber amoureux des tréfonds obscurs de ton péché. »

[822] Le second cas me paraît le plus probable, mais rien ne l'assure : le personnage narrateur peut d'abord s'adresser à l'auditeur, puis à l'un des deux amants. « Your deep dark sin » peut alors faire référence soit au péché ancré profondément chez le fiancé, soit au péché que provoque la fiancée, qu'elle porterait en elle, voire à une métaphore renvoyant à son sexe.

[823] « Bénis-moi, déshabille-moi, saisis ta proie avec perversité. Seigneur, je dois me confesser, j'envie de toute mon âme, les pécheurs… C'est un péché pour lui, le désir couve. Un voile brûlant, pour l'épouse qui lui est si chère. »

le reste du morceau, à l'exception, camouflée par l'instrumentation, de celui présent entre les deux « haunted » consécutifs qui précèdent chaque entame de refrain. Une reprise de souffle toutefois absente de ces derniers, alors qu'ils présentent la même configuration et succession de termes, délivrés avec plus de puissance, que l'extrait cité.

Alors que le premier paragraphe était, « logiquement », empreint de la fougue qui animait les personnages principaux, car il s'agissait de leurs propos, prononcés ou pensés, le second reprend pour sa part la rythmique fatiguée des corps harassés et des souffles se dérobant de ces mêmes personnages principaux, que l'on entend en fond sonore, alors que c'est le protagoniste témoin qui produit ce paragraphe. Son mode chanté s'est vu remanié pour l'occasion, comme s'il était devenu corps entre ces deux corps, en ces deux corps, tout en étant le simple observateur et rapporteur de leur union.

Au vu de l'extrême intimité dont fait part l'histoire, on peut se demander si ce protagoniste témoin n'est pas la manifestation de la culpabilité ou de la consience de l'amant.

A la fin de cette observation des rôles conjoints aux interprètes masculins et féminins, on voit combien la précision de l'objectif adopté pour observer est important. Alors que les rôles recouvrent des personnages similaires : l'homme, le narrateur, et le personnage narrateur, on se rend compte qu'il existe des nuances dans leurs incarnations selon l'interprète choisi.

4.2. Les rôles confiés aux interprètes féminines

La narration étant aussi bien confiée aux interprètes masculins que féminins chez Nightwish, ce sont ainsi des catégories de protagonistes qui sont plus spécifiquement données à chacune des parties.

Tarja Turunen ou Anette Olzon incarnent deux grands types de figures qui se croisent et s'entrecroisent parfois très aisément : il s'agit de celles de la Femme et de l'Ange. Le traitement souvent idéalisé de la première, admirée, désirée, magnifiée, la renvoie au second, en lien étroit tissé par le romantisme, « la Femme est […] un "ange terrestre" »[824]. De façon inverse, les figures de l'Ange de Nightwish se voient attribuées un sexe féminin.

[824] ANSEL (Isabelle et Yves), *op. cit.*, 2000, p.80-81.

Cette souplesse d'usage des voix et interprètes féminines, qui s'associent tout autant aux personnages de sexe et genre masculins que féminins, est liée à plusieurs phénomènes. Il semble que, symboliquement, la figure de la Femme soit plus malléable que celle de l'Homme, ainsi que plus universelle, plus omniprésente, là où la seconde serait plutôt un emblème obtus d'une communauté uniquement réunie par son sexe et son genre. En outre, Nightwish est un groupe qui s'est déclaré, dès ses prémices, comme une formation musicale à voix féminine. La principale manière d'exprimer son univers symbolique se fait par celle-ci, quel que soit, d'une certaine façon – car il y a toujours interrelation entre les deux – le contenu des paroles, de ce qui doit être chanté. Si bien que, même lorsque le groupe désire exprimer les sentiments personnels et/ou masculins du compositeur principal, ceux-ci sont confiés à cette voix de femme. Elle est la voix du monde Nightwish, et pas uniquement, plus uniquement, la voix d'une interprète féminine.

4.2.1. Figures de la Femme : la Belle, l'amante, le succube et la mère

Les protagonistes féminins, figures de la Femme, se réunissent tous autour du leitmotiv commun, aux formes cependant variées, de l'amour, l'un des termes le plus récurent dans les chansons du groupe.

Schématiquement, il y emprunte quatre formes, sous l'égide de quatre types idéaux de personnages. Toutefois, les protagonistes de Nightwish sont rarement composés d'une seule de ces facettes. On retrouve ainsi le personnage de la Belle, celle qui est aimée d'un amour souvent pudique, innocent et presque impossible ; celui de l'amante, compagne de l'amour sexuel ; celui du succube, qui tente et piège par l'appel amoureux, la promesse d'une extase charnelle souvent fatale ; et enfin, celui de la mère, aux caresses bienveillantes et affectueuses.

Ayant donné son nom à la première catégorie de protagonistes, c'est sans doute la Belle de « Beauty And The Beast » qui l'incarne le mieux. C'est une figure que l'on retrouve aussi dans le personnage de Christine, de la reprise « The Phantom Of The Opera », celui de Beatrice dans « Once Upon A Troubadour », voire dans le personnage féminin de « Astral Romance ». Chez Nightwish, la Belle, c'est avant tout celle qui est aimée, avant d'être celle qui aime, celle que l'on cherche à atteindre à tout prix et qui fait également souffrir, trop loin physiquement comme symboliquement. Innocente et un peu distante, celui qui la désire est une figure inverse, parfois même complètement opposée. A

sa beauté, sa grâce et son innocence angélique, répondent la Bête ou le défiguré fantôme de l'opéra, et les fautes qu'ils ont commises, ou l'insignifiant troubadour errant :

> « As she danced my eyes began to shine. There she was the maiden so divine. How could I approach her with my outlook so poor, her beauty being much more than I could endure.[825] »

L'ensemble de ces rôles de femmes idéalisées, objets de désir, sont tenus par Tarja Turunen. Elle joue la Belle sur un mode lyrique, puissant, qui fait écho à l'aspect physique de son personnage, mais aussi à la symbolique qui l'accompagne, par son grain effacé, les représentations célestes associées à son chant, sa dimension inaccessible, car plus proche des cieux que du sol de rocaille où reposent les pattes de la Bête. Sa voix d'ange manifeste la pureté de la Belle, son inapprochable essence, ses traits féminins et une grâce au-dessus de l'humain, qu'elle refuse à la Bête, monstre animal, sous-homme : « But as my heart is occupied, your love for me has now to die. Forgive me, I need more than you can offer me.[826] »

Pour sa part, la figure de l'amante, qui point en arrière plan du personnage de Christine, emprunte tantôt à la compagne, tantôt à la fille facile ou de mauvaise vie. La première se rend compte qu'elle est trompée dans « Nymphomaniac Fantasia », et s'apprête à se venger. C'est aussi une promise du pharaon, dans « Tutankhamen », prête à s'unir à lui. Si l'acte et l'échange sexuel sont évoqués dans les paroles de ces morceaux, ainsi que, plus ou moins métaphoriquement, dans celles de « Bare Grace Misery » ou « Wish I Had An Angel », qui représentent tous deux la seconde facette de la figure de l'amante, il est intéressant de se pencher plus en avant sur certains aspects de ses avatars vocaux. A nouveau tenus par Tarja Turunen, elle y fait parfois usage de sa voix en flirtant avec les limites du domaine du chanté, lors d'une montée dans les aigus qui s'achève en cri à la fin de « hear the starry choir[827] » de « Nymphomanic Fantasia ». Elle sort ensuite du cadre chanté lorsqu'elle fait usage de sa voix parlée, toujours dans le même morceau. Une modalité qui se trouve soupirée, lorsqu'elle prononce le nom de son amant « Tutankhamen », dans la chanson éponyme. Sa voix devient pur soupir dans « Bare Grace Misery » ou par les respirations haletantes, lascives et alcoolisées de « Wish I Had An

---

[825] « Alors qu'elle se mit à danser, mes yeux se mirent à briller. Elle était là, la jeune fille si divine . Comment pouvais-je l'approcher, avec mon apparence si misérable, sa beauté étant bien plus que je ne pouvais supporter. » de la chanson « Once Upon A Troubadour ».

[826] « Mais puisque mon cœur est pris, ton amour pour moi doit à présent mourir. Pardonne-moi, il me faut plus que ce que tu peux m'offrir. »

[827] « Entends le chœur étoilé ».

Angel ». Autant d'extraits où les sens des mots sont envahis, débordés par les sens des sons, qui se font, et qui sont, sens du corps, grain plus affirmé de la voix parlée, accroche de l'air soufflé dans le murmure ou le soupir.

Empruntant à l'amante, dans une teinte plus manipulatrice et fatale, le personnage du succube renvoie aux sirènes jouées par Tarja Turunen dans « The Sirens », et aux courtisanes prédatrices interprétées par Anette Olzon dans « Whoever Brings The Night ». Bien qu'aspirant toutes à mener à la mort les marins pris dans leurs filets, elles sont incarnées de manières très différentes par les deux chanteuses. Des modalités qui font écho, non pas aux particularités vocales de chacune d'elles, mais à la manière dont les succubes tentent d'attirer leurs proies, et le point où nous place le récit. Les sirènes lancent leur appel en vocalises lancinantes, oscillant à la manière des vagues qui frappent la grève, une multitudes de voix se superposant les unes aux autres, à la parole pratiquement muette, sauf pour prononcer de temps à autres : « come to me[828] ». Elles empruntent ainsi à l'ange, dans ce langage d'une entité marine, qui n'est que pure voix, vocalises si tentantes qu'elles font se demander au marin « who tied my hands to the wheel ?[829] », après avoir lui-même pratiqué l'opération. Leurs desseins funestes n'apparaissent ni dans leurs mots, ni dans leurs voix, piège entier pour qui a le malheur de les entendre. Inversement, les concubines maléfiques de « Whoever Brings The Night » s'expriment sur un ton monocorde, parfois dissonant, et glissant de temps à autres dans une modalité gutturale. Elles attirent par leurs charmes et les propositions indécentes qu'elles soumettent au marin. Toutefois, le morceau ne décrit ni ne fait entendre les œuvres de leur séduction – alors que le chant des sirènes nous parvient, comme si l'auditeur était lui-même un marin en train d'être séduit – mais il dévoile leurs intentions, faisant de l'auditeur l'une d'entre elles, ou l'un des marins horrifiés qui découvre la vérité.

Le personnage de la mère apparaît notamment dans la dernière section de « The Poet And The Pendulum », que j'avais en outre évoqué afin d'exemplifier la voix d'Anette Olzon, et son univers symbolique, qualifiée par Tuomas Holopainen, de voix de conteuse. Celle-ci rassure son alter ego, Tuomas, en lui soufflant « Be still, my son. You're home.[830] ». Ce passage, dont la présente citation est l'entame, est d'abord chanté avec douceur, presque murmuré, comme la seconde voix qui la souligne, flirtant sensiblement avec les aigus, avant de prendre plus de puissance et de grandiloquence, à la venue de

[828] « Viens à moi ».
[829] « Qui a noué mes mains à la roue ? ».
[830] « Doucement, mon garçon. Tu es à la maison. »

Marco Hietala et des chœurs. Les mots de la citation s'enchaînent les uns avec les autres d'une manière un peu coulée, la proximité de la caresse rassurante de la main d'une mère paraissant s'esquisser dans le geste vocal opéré.

Tarja Turunen joue également ce rôle, dans « Two For Tragedy », au chevet de son fils. Bien qu'interprété dans un mode lyrique, on retrouve également une forme de légèreté dans la façon de chanter : la puissance est contenue, le souffle est omniprésent à la fin de chaque phrase, dont les termes glissent des uns aux autres, sans doute flots continus de larmes, sans soubresaut (des épaules) cependant. La retenue vocale laisse un temps place à des chœurs, empreints de toute la dimension sacrée du chant lyrique, en requiem honorant, sans doute, le dernier soupir de l'enfant.

4.2.2. Figures de l'Ange : la divinité animiste et l'enchanteresse

Bien que je l'ai décrit comme voix de l'ange, imprégné de sa sacralité et de sa transcendance, le chant lyrique de Tarja Turunen ne résulte pas systématiquement, dans le monde de l'œuvre, en un protagoniste figure de l'Ange. De même, les protagonistes figures de l'Ange, ne sont pas nécessairement tenus par une voix-actrice lyrique, ou typiquement lyrique. Ainsi, seuls deux exemples illustreront cette sous-partie, le premier présentant une voix lyrique associée à un personnage au caractère angélique : l'Océan personnifié, à la sacralité profane, et le second, une voix au dessin plutôt pop, attribuée à une enchanteresse.

Cette apparence chiche souligne combien les choix des producteurs d'un monde de l'art peuvent s'écarter, avec plus ou moins de distance, d'un certain déterminisme induit par la symbolique, même forte, d'une modalité vocale. Simultanément, on voit apparaître les effets induits du bricolage, et notamment sa capacité d'articuler plusieurs pièces ensemble. Car la « voix de l'ange », si elle ne donne pas forcément vie au personnage de l'Ange, introduit une dimension angélique, sacrée, dans tout personnage qu'elle incarne, même lorsque c'est un personnage aux desseins particulièrement sombres, comme la Reine de la Nuit de la *Flûte Enchantée*.

« Devil & The Deep Dark Ocean » retrace l'affrontement oral de l'Océan et du Diable, par l'entremise d'un chant lyrique et guttural. Ces modalités vocales sont d'abord attribuées à des narrateurs dont la fonction est de décrire les personnages et événements convoqués par chaque parti – l'Océan pour la narration lyrique et le Diable pour la narration gutturale – puis confiées aux protagonistes même, selon une distribution

similaire. Tarja Turunen incarne ainsi l'Océan, que le titre décrit comme « sombre et profond », qui s'anime cependant sous l'apparence d'une femme, habillée de blanc : « An aura of mystery surrounds her, the lady in brightest white[831] ». Le protagoniste – son imaginaire dans le monde de l'œuvre, mais aussi par sa voix actrice – personnifie la symbolique d'un objet qui possède un aspect et des propriétés pourtant antagonistes, que le Diable vient réclamer : « Deep dark is His Majesty's kingdom[832] ».

En délaissant son rôle de narrateur pour emprunter celui de l'Océan, le chant lyrique de Tarja Turunen est sensiblement plus aigu. Il conserve sa puissance, ainsi que sa dimension sacrée, mais demeure relativement intelligible : c'est un dialogue, un échange de phrases prononcées entre les deux adversaires qui a lieu, ce que le texte écrit signale par des guillemets et des italiques. Alors que les interventions du Diable paraissent presque parlées, aidées en cela par le grave, celles de l'Océan ont une facette chantée plus appuyée, renforcée par quelques secondes voix, et parfois des vocalises. Toutefois, la nature angélique de son personnage se révèle entièrement lorsqu'elle pousse un cri, aux limites du chanté, puissant et suraigu.

La seconde figure de l'ange est présentée dans la chanson « White Night Fantasy », qui raconte l'histoire d'un protagoniste héros, dont on sait peu de choses, et qui part à la rencontre d'une enchanteresse, croisée plus tôt et lui ayant donné rendez-vous près d'un lac. Tarja Turunen joue les deux rôles. Elle se fait voix du premier pendant les couplets, et du second pendant les refrains. Bien qu'évoluant dans un registre plutôt pop tout au long du morceau, la nuance vocale entre les deux personnages est sensible. Le héros, introduit par une mélodie fredonnée, est confié à un chant intimiste, assez proche du murmure et d'un mode parlé, empruntant une douceur et une retenue enfantine. L'enchanteresse, qui l'invite à s'abriter sous ses ailes, a un chant qui s'approche d'une modalité lyrique. Sans être surpuissant, il est plus fort, plus volumineux et plus ouvert, comme si les ailes du personnage se déployaient vocalement, pour accueillir son invité, donnant en même temps une impression de grandeur majestueuse et solennelle. Chacune de ses interventions est soutenue par des vocalises, frappées d'une réverbération appuyant leur qualité omniprésente, dissolue dans l'espace d'un monde de l'œuvre entièrement blanc, couvert de neige, « I hummed this song to the white, through the shroud of snow[833] », sans doute voix des flocons, voix des anges, mués en flocons.

---

[831] « Une aura de mystère l'entoure, la dame drapée du blanc le plus pur. »
[832] « Profond et obscur est le [/appartient au] royaume de Sa Majesté. »
[833] « J'ai fredonné cette chanson à la blancheur, en traversant le voile de neige »

Avant de conclure les rôles uniquement attribués aux interprètes féminines, on peut faire état d'un tout dernier, confié à Tarja Turunen dans « The Kinslayer ». Il s'agit de celui de la victime, que l'on retrouve en partie dans « Creek Mary's Blood ». Dans la première chanson celle-ci interprète sur un mode chanté lyrique et grandiloquent, les phrases prononcées par les victimes, femmes et hommes, de la fusillade du lycée de Columbine. Une voix parlée masculine joue pour sa part, le rôle des assassins. Dans le second morceau évoqué, elle opère dans un registre pop, avec une voix simple, posée et peu puissante. Elle incarne un indien, ou l'âme des indiens, victime de l'homme blanc, alors que le chant masculin délivre une prière et des chants de guerre, de révolte.

Il semble que ce rôle renvoie à un imaginaire du genre féminin vu comme passif, qui subirait plus qu'il n'agirait, dominé. Dans le même temps, il s'agit d'hommages forts et sincères de l'auteur, marqué par des événements injustes. Dans ce contexte, plus que la voix de la victime, impuissante, il s'agirait sans doute de la voix du martyr, gardien jusque dans la mort, de ce qui le symbolise.

Dans l'interrogation, l'hésitation dessinée ici, on perçoit certaines des limites de l'analyse de l'œuvre, face à un questionnement qui demande au texte et à la musique, plus qu'ils ne disent.

4.3. Les rôles confiés aux interprètes masculins

Partageant les voix de leur sexe avec les interprètes féminines, dans des modalités souvent bien différenciées, et moins présents que ces dernières dans le paysage sonore, les chanteurs assument toutefois des rôles particulièrement marqués. Ils donnent ainsi vie au pharaon et au diable, deux personnages souvent associés aux imaginaires de la masculinité.

4.3.1. Le pharaon, figure des Lois divines et humaines

Le pharaon, figure du pouvoir, lance l'avertissement retentissant emprunté à la Bible, « Get away from me […] », cité en ouverture de « The Pharaoh Sails To Orion », qui retrace son voyage funéraire vers Orion. Il est confié à la caverneuse voix de basse de Tapio Wilska, qui œuvre aux limites du mode guttural death, avec un grain épais, mais encore arrondi. Personnage puissant, menaçant par la citation qui condamne à mort tout

ceux qui oseront lever les yeux pour apercevoir son visage, les représentations sonores du chant de l'interprète s'articulent particulièrement bien avec celui-ci.

Mi-homme, mi-dieu, à la fois roi et prêtre, le pharaon est une figure de la Loi, des Lois : des hommes et des dieux, que le grave de Tapio Wilska – dont le flot vibratoire, qui s'entrechoque avec le corps de l'auditeur, paraît provenir de toute part – transmet sur un mode presque parlé. Le mot est à la crête de cette voix déferlante, qui n'intime pas, mais qui ordonne, par le sens des paroles, tout comme par la puissance et le dessin sonore de sa voix :

> « Le grave de la voix qui a pour caractéristique fondamentale de préserver au maximum l'intelligibilité du verbe se trouve particulièrement adapté à tout ce qui dans l'opéra est inscrit dans l'ordre de la parole et, par voie de conséquence, à tout ce qui ne sollicite pas la mise en jouissance de la voix comme telle – soit que, de par leurs fonctions, les personnages ainsi dotés du grave soient explicitement des représentants valorisés de cette renonciation à la jouissance, des *porte-parole*, au sens strict, de la loi divine ou humaine, de l'autorité paternelle ; soit qu'au contraire soit récusé à ces personnages dès lors dévalorisés toute fonction de jouissance[834] »

Il me semble que chez Nightwish, l'intelligibilité de la basse n'est pas aussi intacte que Michel Poizat l'évoque pour l'opéra. Le mode très bas qu'utilise Tapio Wilska, plus bas encore que la voix parlée, déforme la parole, l'étend, l'allonge, la rend sans doute plus massive, mais pas, plus, d'une netteté absolue. Davantage que dans la parole pure, on retrouve ici une part de l'inconcevable expression de la divinité, de son langage au-delà de notre langage. Le grave n'y a pas pour fonction de transmettre, dans la plus menaçante des clartés, un ordre létal, mais de faire passer la dimension irrémédiablement transcendantale qui habite le pharaon, et la promesse d'un châtiment, allant bien au-delà de la seule mort du corps, pour qui envisagerait de la transgresser. De la même manière que l'ange se cache derrière la voix lyrique, l'intelligibilité que perd le verbe de Tapio Wilska dans une basse si profonde, est réinjecté dans une symbolique vocale particulièrement forte.

Incarné par le même interprète, l'ange et la manifestation d'un immense pouvoir sont des qualités imprimées dans le prochain personnage qui va être abordé : celui du diable. Toutefois, avant d'en venir à celui-ci, il aurait été possible d'organiser les rôles répartis entre les multiples interprètes, homme, femme ou enfant, sous l'entrée du pouvoir, de la puissance, qui aurait souligné combien ces deux entités, chez Nightwish, ne sont pas le propre des rôles tenus par les interprètes masculins, de la même manière que le chant masculin n'est pas nécessairement le plus puissant. Les figures de l'ange de Tarja Turunen

[834] POIZAT (Michel), *op. cit.*, 1991, p.171.

et du chant lyrique, sont aussi des figures du pouvoir, à l'omniprésence appuyée. On retrouve cependant une dichotomie entre puissance paisible, tranquille et contenue (elle ne flirte pas avec la saturation du grain, marque d'un usage dans l'extrême, où la voix commence à rompre) associée aux chanteuses, et puissance menaçante, coercitive et agressive, associée aux chanteurs.

4.3.2. Figure de l'Ange déchu : le Diable

On se souvient que, dans la première partie de « Devil & The Deep Dark Ocean », Tapio Wilska jouait le rôle de narrateur. Plus loin dans le morceau, il prend le rôle du Diable, et assume sa voix prononcée, affrontant l'Océan incarné, figure de l'Ange, endossée par Tarja Turunen.

La voix du Diable conserve la dimension grave du pharaon. Elle est tout aussi menaçante, omniprésente, mais elle subit toutefois un traitement qui en déforme l'émission. Elle est profonde, elle a de l'écho et le grain y roule continuellement : se dessine vocalement le stigmate de sa chute, mais aussi la prison souterraine de l'ange déchu, à qui l'on refuse « toute fonction de support de jouissance[835] ». Prince des ténèbres, sa voix gutturale death est terrible, dominatrice (le prince) mais aussi animale, terreuse, caverneuse (des ténèbres), en totale opposition avec l'imaginaire romantique d'une nature magnifiée et animée, représentée ici par l'océan. C'est un monstre mi-ange mi-bête, seigneur de son domaine, qui se dresse dans l'espace sonore. Ces deux facettes s'unissent dans un langage altéré, moins compréhensible, inhumain. Elles s'expriment pourtant avec deux modalités très distinctes, qui les opposent presque entièrement, laissant l'ange dans de lointaines origines.

4.3.3. Figures du réel ?

L'interprète masculin se fait aussi la voix du « réel », d'un personnage tendu entre la rive du monde de l'œuvre et de la réalité. Il s'agit du réel dans la transmission du témoignage, tout comme du réel dans l'attribution d'un personnage à un interprète dont la qualité principale est d'être « réellement », vocalement du moins, ce personnage.

---

[835] POIZAT (Michel), *op. cit.*, 1991, p.171.

Ainsi, c'est à la voix parlée d'Ike Vile, à l'intonation évoquant le délire, que sont confiées les paroles effectivement prononcées par les fratrices au cours de leur assaut du lycée de Columbine. Une voix masculine parlée qui se fait témoignage de l'acte, peut-être aussi de sa froide et réelle horreur, alors qu'une voix féminine lyrique lui répond, en chantant les mots, là aussi réellement prononcés, de leurs victimes. Cette modalité parlée injectée dans un univers où la plupart des récits sont faits sur une modalité chantée, donnent aux propos la dimension d'une citation directe, d'une reconsitution, par imitation vocale, d'un fait.

Le réel est aussi manifesté par le recours à divers interprètes dont la voix correspond à ce qu'elle est censée représenter. Ainsi c'est un indien Lakota qui interprète les cris de guerre des indiens de la chanson « Creek Mary's Blood ». De la même manière, Tuomas Holopainen a tenu à ce que ce soit un enfant qui lise la lettre écrite par l'enfant de l'histoire de « Dead Boy's Poem ».

Les interprètes masculins sont le support privilégié pour la mise en abyme des dimensions factuelles du monde réel dans le monde de l'œuvre.

Enfin, on peut faire état d'un personnage empreint d'une dimension similaire. Il s'agit d'un personnage protagoniste qui fait référence à l'histoire vécue, et aux événements qui ont opposés les membres masculins du groupe à leur ancienne chanteuse, Tarja Turunen. Celui-ci est exclusivement confié à Marco Hietala. Il est le seul autorisé, par un choix volontaire des musiciens, à chanter les passages des morceaux qui évoquent, plus ou moins explicitement – ils sont toutefois présentés de cette manière dans les interviews – à cette période de leur carrière. Les chansons, « Bye Bye Beautiful » et « Master Passion Greed » sont interprétées par Marco Hietala de façon énergique et scandée, avec une agressivité accru pour le second, présentant de nombreux cris et quelques passages gutturaux.

Avant d'entamer la conclusion générale de cette partie sur les rôles attribués aux interprètes, et à leurs voix, on peut souligner combien l'entrée du grain organise entre elles les voix et les rôles qu'elles emprutent chez Nightwish, et sans doute dans la musique populaire occidentale. Les modalités propres à l'opéra – qui agence son univers vocal selon le degré de jouissance que les voix sont capables de suciter – y sont encore perceptibles, mais diluées dans une symbolique qui les englobe toutes plus ou moins. Le chant lyrique, sans ou avec peu de grain, devient alors un chant imprégné d'une distance métaphorique, qui acte de la séparation socialement élaborée des mondes populaires et savants, alors

même que celui-ci est consommé, par touches vocales, mais aussi musicales, par Nightwish et l'art populaire. Sans doute faut-il voir aussi dans la projection des différents univers et sens présents dans l'art lyrique, en une entrée plus ou moins unifiée sous l'égide d'un objet distant, et simplement distant, un manque de maîtrise des codes de l'art savant par le monde de l'art populaire, public y compris.

Toutefois, ce phénomène est peut-être aussi le constat d'un monde de l'art qui s'essouffle, mais qui se voit revigoré et ressucité par le populaire, qui l'utilise afin d'accroître son efficacité symbolique – les rôles chez Nightwish sont à la fois dessinés, transcendés par les paroles et par les voix – réveille tonitruant des mythes officiant autrefois au sein du monde savant. En outre, par cette hybridation, le monde du metal, dont les figures machistes commençaient sans doute à faire tourner le genre sur lui-même, en ayant du mal à se renouveler, lui ont permis de conserver les fondamentaux de la puissance et de l'expression de la puissance, en en variant les formes sonores et écrites. Cela lui a aussi permis de se confronter à des univers sonores plus variés, et d'explorer des facettes plus calmes et posées de la création musicale. Le slow par exemple, peut à présent emprunter à la prière, ou au survol onirique de paysages imaginaires.

5. Conclusion : le choix à l'œuvre

Le premier constat qui semble s'opèrer à la fin de cette étude des rôles confiés aux voix est que Nightwish demeure dans un usage relativement conventionnel des voix en vertu de leurs imaginaires. Le groupe s'inscrit dans une tradition assez proche des symboliques mises en place par l'opéra, même s'il fait usage de modes chantés qui sont étrangers à cet univers. Le pendant affectif, divin et imaginaire attribué aux interprètes féminines et celui plus agressif, démoniaque et « réel » des interprètes masculins paraissent correspondre aux conventions les plus communes du monde occidental.

Néanmoins, c'est un constat incomplet et biaisé qui signale avant tout que, pour un même objet, selon la taille des pièces du bricolage observé, les conventions fonctionnent différemment. Au niveau des « macro-pièces », de celles qui sont le plus large, les plus visibles, la tradition européenne veut qu'une femme fasse usage d'une voix évoluant dans ses aigus, dans son registre de tête, et un homme dans le registre grave de sa voix, celui de poitrine. De par cet usage, qui n'est pas que l'application d'une loi naturelle, on arrive relativement bien à rendre une voix au sexe de son détenteur, même s'il existe toujours des zones d'approximation, de battement où il est difficile de se repérer. Cette possibilité d'unir une voix et des données physiques, sociales, d'un individu correspondent à la vraisemblance à laquelle Michel Poizat faisait référence : il est plus vraisemblable qu'une voix « sonnant » comme une voix de femme, renvoie effectivement à une femme, plutôt qu'à un homme, et inversement. Ceci est un niveau de convention large – cliché sans doute. Dans celui-ci, une voix de femme, à l'esthétique sonore relativement bien posée, établie comme étant celle d'une femme, ne peut pratiquement pas renvoyer à un homme, sans du moins provoquer une sensation de décalage, d'impromptu.

Pourtant, il est évident que l'on a assisté à quelque chose de complètement contraire avec Nightwish, qui n'est certainement pas qu'un cas parmi tant d'autres. Des interprètes féminines chantent des lignes non seulement écrites par un homme, mais où le rôle qu'on leur demande de jouer est celui d'un homme : un personnage de sexe masculin, sur scène, qui s'exprime avec une voix de femme. En cela, la démarche du groupe est en décalage complet avec les conventions réunies sous l'entrée de la vraisemblance. A dire vrai, c'est qu'un second niveau se dessine, où ce n'est pas le sexe « audible » et le sexe factuel qui sont liés ensemble, mais des paquets de significations qui sont associés à un objet sonore et à un objet fictif, l'œuvre, où, sur un personnage, s'exprime une qualité sociale et physique : un sexe.

Enfin, le contexte dans lequel se développe l'œuvre de Nightwish n'est pas neutre non plus. Le groupe s'inscrit entièrement dans l'évolution du genre metal, qui se fragmente, s'hybride et met de côté certaines de ses qualités distinctives comme la forte dimension masculine de cet univers, qui voit ainsi la féminisation croissante des groupes et des publics. Le personnage de la femme, dans les œuvres, ne se réduit plus à la figure de la groupie entièrement offerte aux artistes (masculins) du groupe, où « women are […] essentially and exclusively sexual beings, often groupies […] or prostitutes[836] ». Si c'est une dimension qu'elles conservent, dans la figure de l'amante, ou du succube, elles sont aussi des manifestations de l'ange ou des mères aimantes. Bien qu'elles puissent conserver certains caractères de la femme objet, image idéale et idéalisée que l'on désire, comme la Belle, elles le sont toutefois dans un geste romantique, et plus uniquement utilitariste. Enfin, elles incarnent aussi les dimensions sensibles et positives des personnages masculins. Ce fait, qui s'associe également à la vision romantique de la femme, n'est pas sans importance lorsque l'on considère la société finlandaise, où les hommes ne sont que peu autorisés à exprimer leurs sentiments. Il apparaît ici que l'art musical est un moyen de transgresser les interdits dressés par un tabou qui habite l'invidu de sexe masculin jusque dans l'expression corporelle de ses sentiments : les visages sont souvent neutres, les expressions et voix sont posées, monocordes, le finnois est une langue au débit psalmodique. C'est souvent dans le rire, ou lorsque la boisson a permis de s'affranchir d'une retenue nationale, que le corps s'autorise à afficher un peu de ce qu'il ressent. Le personnage et l'interprète féminin sont un médiateur pour exprimer, voire jusqu'à faire exister, des sentiments que certains pensaient même ne pas avoir.

[836] « les femmes sont […] essentiellement et exclusivement des êtres sexuels, souvent des groupies […] ou des prostituées. » WEINSTEIN (Deena), *op. cit.*, 2000, p.36.

Partie IV

Les publics de l’œuvre de Nightwish : de la découverte de l’œuvre à sa remise en marche

L'étape finale de cette thèse s'ouvre sur le dernier temps du triptyque du processus de l'œuvre explicité par Jean-Pierre Esquenazi. Après sa production et sa déclaration, il s'agit de se tourner vers son interprétation. Si ce terme, au contraire de la – passive – réception, met l'accent sur la démarche active d'un public, d'un auditeur, face et avec l'œuvre, j'ai déjà expliqué qu'il me paraissait inadéquat, au sens où il traçait une ligne de légitimité entre, d'une part : l'artiste, « celui qui fait l'œuvre », et d'autre part ce même public qui « fait avec » (et ne ferait « qu' » avec ?). J'ai proposé un modèle sensiblement différent qui, sans renier le triptyque précédent – qui permet d'organiser la pensée et de rendre le sensible de façon efficace – dont il n'est qu'une simple variation, présente une alternative où l'interprétation serait une nouvelle étape de production : la production d'un objet, par le public, par l'entremise de l'œuvre, qu'il s'est d'abord appropriée – une nouvelle continuation.

Je n'utilise pas « approprié » par hasard. Ce verbe renvoie en ligne directe aux pratiques d'appropriation et de restitution effectuées par un monde de l'art et manifestées dans l'œuvre. Il souligne combien, en deux moments différents de la vie de l'œuvre, s'effectuent des opérations qui sont similaires.

On peut toutefois apporter à ce propos un sensible ajustement, qui devrait néanmoins appuyer la pertinence d'opérer un glissement dans la manière dont sont abordées les différentes étapes du processus « œuvre ». Une œuvre n'est généralement reconnue comme telle qu'*a posteriori* : au moment de sa déclaration, elle est plus ou moins achevée, en tout cas, il y a bien un début de quelque chose. Un quelque chose qui est plus qu'une idée silencieuse. Il faut qu'elle existe de façon sensible pour être œuvre. Autrement dit, est ici accentuée l'inévitable nécessité d'une matérialité de l'objet – sonore pour la musique – pour qu'il puisse être œuvre : une œuvre d'art est un objet matériel, sensible, auquel est associée une dimension symbolique. Une œuvre, c'est un corps et une âme, et à moins d'être associée à une figure spectrale (une forme de matérialité toutefois), seul le corps permet à l'âme de se manifester aux autres : le symbolique a besoin d'un objet sur lequel se fixer. L'artiste produit ainsi un corps et une âme.

En ce qui concerne le public, et au-delà de toute considération de légitimité, il en va un peu différemment. Pour reprendre la métaphore précédente, il peut produire soit une âme, soit un corps et une âme[837]. Plus concrètement, en s'appropriant l'œuvre, en

[837] Bien qu'essayant de déterminer s'il est possible de ne produire qu'un (pur) corps, je ne parviens pas à trouver d'exemple. Sans doute qu'à partir du moment ou un corps est désigné comme tel, il possède déjà l'âme du « corps », celle du concept.

l'écoutant, la regardant, la lisant, il la retranscrit dans son esprit, il la refait, la modèle, la complète. Elle est produite de nouveau – voire « coproduite » – avec toutes les variations que lui font subir son imagination, son chemin de vie, les mots qui lui auront, par inadvertance, échappés au cours de sa lecture avide de découvrir la suite de l'histoire, ou d'une légère surdité. Cet objet, purement conceptuel, intérieur et unique, est l'œuvre de l'artiste remise en marche – donc n'est plus vraiment cette même œuvre – mais qui ne se manifeste que par une âme, mentalement restituée et située. Déjà, même si on sent l'omniprésence du canevas de l'œuvre immobilisée derrière tout ce processus, il peut devenir délicat de déterminer à qui appartiennent les multiples éléments de cette œuvre âme, remplie en chaque coin de son auditeur, spectateur, lecteur. Bien entendu, il y a quelque chose du « Gethsemane » de Nightwish, qui transpire de façon poignante des haut-parleurs, dans le « Gethsemane » qui se crée dans l'esprit de l'auditeur à son écoute. Tout comme il y a quelque chose du jardin biblique dans l'œuvre déclarée et immobilisée du groupe. A dire vrai, on n'est pas tellement éloigné du principe de la reprise (appropriative ?) dans le spectacle qui se déroule sur les écrans intérieurs de notre auditeur. La structure générale du morceau est plus ou moins conservée – sa temporalité et son rythme doivent être légèrement altérés, il y a très souvent un passage que l'on préfère – mais ce n'est pas uniquement Nightwish qui joue. Cet auditeur l'accompagne. Moi aussi, j'accompagne Nightwish, même si j'ai les mains vides de guitare, de batterie, de basse ou de clavier, et même les lèvres closes. Il – ou je – fait/s. Le bricolage/œuvre de Nightwish, si bien assemblé qu'il soit, redevient alors pièce et amalgames de pièces bricolées à leur tour.

Quoi qu'il en soit, cette œuvre là ne sera jamais reconnue comme telle – sauf peut-être par son nouveau producteur – car elle n'existe que pour celui-ci. Elle n'a pas le support sensible nécessaire à une déclaration, et, par conséquent, à une déclaration la qualifiant d'œuvre.

L'autre œuvre remise en marche – qui ne peut que succéder à la précédente, au moins d'un battement de cils, car elle nécessite d'abord l'appropriation de l'œuvre de l'artiste – est l'œuvre « corps et âme ». Elle peut se manifester de multiples façons : une reprise faite à la guitare, une esquisse, une parodie, un discours, et ainsi de suite, déracinée à l'envie de ses terres musicales pour s'ancrer en d'autres lieux. Outre être appropriée par le public, l'œuvre définie comme étant celle de l'artiste se voit ainsi restituée par l'amateur, au sein d'un objet matériel, sensible. Les ajouts, modifications, altérations, sont de diverses natures. L'œuvre appropriée est restituée : peinte, écrite, performée une

nouvelle fois, elle est comme son modèle, et pas du tout. Plus que jamais, se rappelle à l'esprit le chemin de la reprise à l'inspiration, dont le tracé ne nous est plus entièrement inconnu maintenant. La carrière de ce « nouvel » objet reste à venir : obtiendra-t-il les laissez-passer sociaux nécessaires pour devenir, lui aussi, œuvre ? Ou restera-t-il indéfiniment dans l'ombre de celle qui l'a inspiré un temps ?

C'est ainsi l'« œuvre » du public qui m'intéresse tout particulièrement ici. Les guillemets sont de rigueur, car, pour l'instant, il n'y a d'œuvre que l'héritage de l'objet produit par celui qui est appelé l'« artiste ». Des deux types de production possibles : matérielle, ou non, je me pencherai plus particulièrement sur la seconde, même si cette modalité peut poser un problème d'accessibilité. En toute logique – ce qui n'est pas sans causer un paradoxe – on verra qu'il ne se résoudra que par sa matérialisation, au sein d'un entretien.

Cette dernière partie, semblant se saisir prioritairement de l'œuvre du public, est aussi un moment privilégié pour aborder « le » public de Nightwish, ou plutôt certains « des » publics de Nightwish, tant la notion est complexe. En présentant le contexte musical dans lequel le groupe s'inscrivait – le genre heavy metal et sa fragmentation relatée sous une étiquette plus large : « metal » – j'ai aussi évoqué son univers masculin, tant du côté des groupes, que du (alors presque exclusivement jeune) public. On peut ainsi se demander si la morphologie du public de Nightwish renvoie, d'une manière ou d'une autre, aux gestes opératoires pratiqués par le groupe sur la morphologie sonore du heavy metal : remodelée par la musique classique, la musique de film, le chant féminin, et ainsi de suite.

La partie finale de cette thèse sera divisée en quatre sections. Je m'arrêterai, dans la première, sur la notion de public, afin d'en préciser l'usage que j'en ferai, la saisissant comme une entité dynamique et active à plusieurs titres. La deuxième section présentera les méthodologies et les corpus qui ont permis l'élaboration de cette partie, faisant usage des multiples outils de la sociologie, notamment l'entretien semi-directif et l'enquête par questionnaire. La section qui suivra abordera ainsi les publics de Nightwish selon leur morphologie sociale, pour ensuite détailler les différents médiateurs qui ont conduit à la découverte du groupe, et les différentes modalités d'attachement à celui-ci. La quatrième partie s'arrêtera sur les pratiques du monde Nightwish : ce que nous font les choses, et ce que l'on en fait. La cinquième et dernière section se focalisera sur une modalité précise de ces pratiques, que j'ai appelé la vision ou le film original/e de l'amateur, c'est-à-dire la création, par ce dernier, d'un film cognitif, une remise en marche de l'œuvre de Nightwish.

1. Le concept de public

Bien que son usage en soit relativement aisé, et que tout-un-chacun peut avoir le sentiment d'en avoir une idée claire, la polysémie du terme « public » n'aide guère à établir franchement et rigoureusement ce dont il s'agit. A ce seul titre, on peut d'ores et déjà parler de « publics », car il y a différentes façons de faire usage du mot : pour désigner ce qui n'est pas privé, afin d'évoquer un ensemble d'acteurs sociaux visés, anticipés, par une publicité par exemple, ou bien l'ensemble des acteurs qui, effectivement, l'ont aperçue, voire l'ensemble des acteurs qui ont répondu favorablement à son appel, etc. Autant de catégories qui ne sont pas entièrement isolées les unes des autres, mais sans jamais vraiment se recouvrir non plus.

Quelques récurrences paraissent toutefois voguer derrière l'éventail de sens du terme. Il y a l'idée de partager avec quelqu'un d'autre : ce n'est pas (que) privé, que propre à soi, par exemple plusieurs personnes sont ciblées ; mais il y a aussi l'idée que cet ensemble est réuni par quelque chose de posé comme unitaire, tel une publicité, un concept (la culture), un groupe de musique (alors même qu'il est composé de plusieurs acteurs), etc.

En essayant de toucher à l'atome de la notion, on peut sans doute concevoir le public comme un ensemble social uniquement formé par : un rapport à un objet, le type de rapport qu'il entretient avec celui-ci, et le contexte où ce rapport prend place. Toutefois, parler du public de Nightwish, c'est faire référence à une entité fantôme qui a bien un rapport avec le groupe et/ou ses œuvres (encore faut-il définir le(s)quel(s)) mais dont la totalité n'est qu'un mystère mouvant au gré des affections, investissements ou défections de ses composantes :

> « Il n'existe pas de public en général : seuls sont manifestes des coalitions ou des regroupements éphémères que l'individualisme moderne a contribué à rendre encore plus précaires. Le monde des publics est celui de la recomposition et de la décomposition permanentes, en dépit du constat sociologique des régularités culturelles existant à la base des rapports de classe.[838] »

De plus, ma définition atomique du public ignore un point de taille, qui vient en survoler et remodeler les éléments : l'espace théorique dans lequel il est engagé :

[838] FLEURY (Laurent), *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin, 2006. p.39.

> « La définition des “publics” résulte de façon importante des choix théoriques du sociologue. Ses options situent le rapport entre produits et publics dans un espace théorique déterminé à l’avance et construit en fonction d’une hypothèse préalable[839] »

Les publics sont des objets mouvants et instables, autant bousculés par leurs membres propres, dans toute leur hétérogénéité sociale et culturelle, que par les règles qui en posent une définition d’approche. Le concert permet d’en donner une illustration concrète et précise. Conventionnellement, dans une salle de concert il y a trois, voire quatre, grands groupes d’acteurs sociaux : le public – qui se trouve généralement dans la fosse et les gradins ; le groupe – qui produit en direct la musique, sur la scène ; l’ensemble des techniciens – qui s’affairent en arrière-scène, mais aussi en divers endroits de la salle, comme à la table de mixage, ou derrière les poursuites, dans l’ombre du groupe et nettement séparés du public par des barrières ; et enfin le personnel de la salle, barman/maid, agents de sécurité, hôte/sse d’accueil, etc. La séparation entre les différents acteurs est ici construite autour d’une division des tâches – un espace théorique – qui se concrétise en une distribution spatiale. Le public n’y est ni le groupe, ni les techniciens, ni le personnel de la salle. Il « assiste » au concert, alors que les autres le « font », ou en assurent le bon déroulement : ce sont divers rapports à l’objet musical mis en « concert ».

Changeons d’espace théorique en définissant le public comme étant l’ensemble des acteurs sociaux entendant l’objet musical produit au cours du concert, c’est-à-dire le recevant de par le simple fait que chacun de ses membres possèdent le sens de l’audition. La notion d’attitude est ici supprimée, au profit de la seule co-présence, et d’une capacité physiologique. Ainsi, c’est pratiquement l’ensemble des acteurs sociaux présents dans la salle (mais aussi à ses alentours) qui sont publics, quelles que soient leurs tâches respectives. Seul un isolement sonore, ou une surdité, peuvent les en exclure. Déjà, les membres du public sont moins aisés à déterminer que précédemment, où des frontières et situations spatiales aidaient à établir le positionnement de chaque acteur. Enfin, les choses se compliquent encore si l’on définit le public comme étant l’ensemble des acteurs sociaux qui écoutent (et écoutent selon quelle modalité : pour être en rythme avec ses partenaires, dans le cas du musicien ou du technicien, pour le plaisir, etc. ?).

A ces différentes façons d’envisager le public, viennent se greffer les multiples moyens mis en place par le chercheur pour y avoir accès, et en obtenir des informations. Autrement dit, non seulement je n’obtiens pas forcément les mêmes informations en

[839] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte, 2003, p.6.

abordant différents acteurs sociaux à l'aide de questionnaires ou d'entretiens, mais en plus, je redéfinis mon objet de par le seul choix de la méthode employée, sans compter l'événement, ou le lieu, où je compte la mettre en place. Ainsi, ce n'est pas tant « Nightwish », comme nœud de relations, que les méthodes d'enquête, qui définissent la forme empruntée par les publics, éclats d'un singulier « public ».

2. Méthodes et échantillons

Pour cette partie sur les publics, j'ai eu recours à des outils plus classiques de la sociologie, en faisant usage d'une approche qualitative – au travers d'entretiens semi-directifs ; d'une approche quantitative – par questionnaires ; l'ensemble accompagné par des observations participantes en concert, de Nightwish ou non, qui toutefois seront peu mobilisées ici[840].

Je ne reviens à présent que sur l'enquête par questionnaire, les entretiens semi-directifs réalisés auprès des auditeurs de Nightwish étant présentés en introduction.

2.1. L'enquête par questionnaire

Les données quantitatives qui seront utilisées dans la suite de ces travaux, proviennent exclusivement des informations collectées lors des concerts de Nightwish, le premier à la Halle Tony Garnier de Lyon, France, le 10 avril 2008, et le second à Kaisaniemi Park, à Helsinki, Finlande, en juin 2008.

En introduction de la thèse, j'ai également fait mention de questionnaires distribués en 2007, lors du Tuska Festival. L'objectif, alors, était double : obtenir de nouvelles opportunités d'entretiens, après une période creuse où les annonces sur internet ne déclenchaient plus de nouvelles propositions – l'alimentation régulière en informations sur mes disponibilités et la possibilité de participer au projet ne portant plus ses fruits – et constituer un panel d'auditeurs « metal » auquel j'aurai confronté les futures informations au sujet des auditeurs de Nightwish, lorsque le groupe repartirait en tournée. Il m'a permis de juger du temps passé par les enquêtés à répondre en situation réelle, de l'accueil et de la réaction du public finlandais vis-à-vis de ma démarche. Il m'a aussi donné des indications sur de la pertinence de certaines questions par rapport à mes travaux, mais également dans le cadre plus général du questionnaire, tant dans leurs articulations les unes aux autres, que dans la place qu'elles prenaient, et les modalités de réponse proposée : ouverte, fermée, ou à choix multiple. Bien qu'intéressantes, j'ai par la suite estimé que les informations recueillies n'intégraient que partiellement mes travaux, en vertu de l'orientation que prenaient mes recherches, et des modifications apportées aux questionnaires ayant hérités

[840] Il se trouve que pendant les sept mois de l'année 2007 où j'étais présent en Finlande, le groupe finalisait l'album *Dark Passion Play*, et n'a fait aucune représentation. D'autres concerts de metal m'ont cependant donné l'occasion de me frotter au public finlandais.

de ceux-ci, présentés aux auditeurs de Nightwish, les rendant difficilement comparables. En outre, elles demandaient un investissement lourdement chronophage, ce qui explique, en partie, l'absence de ces données au sein des présents travaux[841].

La constitution des questionnaires définitifs, distribués dans les files d'attente des deux concerts de Nightwish, a été parsemée de multiples réévaluations de leur objet et objectifs. Aux interrogations concernant les thématiques à aborder, celles tentant d'évaluer la pertinence d'une question – qui, par exemple, pouvait mieux avoir sa place dans un entretien – venaient également se confronter de multiples contraintes de faisabilité : le questionnaire devait être similaire en français et en anglais pour la Finlande[842], ou encore assez court pour être aisément accepté par les enquêtés, ainsi que me permettre d'en distribuer une quantité suffisante lors de la seule attente avant le concert.

L'idée force, qui a guidé leur élaboration, était de pouvoir confronter les résultats aux informations sur la morphologie sociale du public heavy metal des années 80 explicitées – mais non chiffrées – par Deena Weinstein[843], et, plus récemment, par Fabien Hein[844] sur les amateurs lorrains, par l'abbé Robert Culat[845] sur les metalleux français ou encore par Jean-Philippe Petesch sur les supporters du groupe Iron Maiden[846] de par le monde.

Les questionnaires sont composés, pour le concert d'Helsinki, de 18 items[847]. Ceux proposés à Lyon en comptent un dix-neuvième, proposant aux enquêtés de participer à une interview à propos de Nightwish. Je n'ai pas conservé l'ensemble des questions propres à l'identification sociale de ces derniers, pour me concentrer plus spécifiquement sur 9 d'entre elles : l'âge, le sexe, l'état matrimonial et la situation de couple, le niveau et le type

---

[841] A titre d'information, les questionnaires distribués lors du Tuska l'ont été au cours de trois sessions distinctes, où je ciblais des types particuliers de public, afin de maximiser mes chances d'obtenir de nouveaux entretiens. La première session, totalisant 100 questionnaires, visait les groupes à l'extérieur du festival, dans son environnement proche. La seconde session, totalisant 20 questionnaires, toujours à l'extérieur du festival, visait les personnes portant des tee-shirts Nightwish ou Tarot (le groupe du bassiste Marco Hietala). Enfin, la troisième session s'est déroulée à l'intérieur du festival. 24 questionnaires en sont issus. J'ai alors privilégié les personnes portant des tee-shirts de Nightwish ou de groupe au sous-genre de metal proche, comme Rhapsody.

[842] J'avais hérité de questions en finnois depuis le questionnaire distribué lors du Tuska Festival. Un contact sur place avait eu la gentillesse de traduire l'ensemble des questions en finnois. Toutefois, ces dernières ayant changé entre les deux questionnaires, et la difficulté à reprendre contact avec mon traducteur, m'ont conduit à opter pour l'anglais.

[843] WEINSTEIN (Deena), *op. cit.*, 2000, p.93-143.

[844] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.221-229.

[845] CULAT (Robert), *L'Age du metal*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2007, 519 p.

[846] URY-PETESCH (Jean-Philippe), *Iron Maiden, La Tribu de la Vierge de Fer*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2010, 537 p.

[847] Pour plus de précision sur la composition des questionnaires, on se reportera aux Annexes X et XI où ils sont reproduits. Voir table des annexes p.531.

d'études poursuivies ainsi que l'occupation et la profession des personnes interrogées. Sur les trois pages que compte le questionnaire, ces informations en occupent le tiers. J'ai ainsi laissé de côté les revenus, et la situation socioprofessionnelle des parents, tenant une place que j'ai préférée confier à d'autres interrogations, ces derniers posant en outre des problèmes de recodage, d'analyse et de comparaison (un phénomène qui touche également la profession et le niveau d'étude des interrogés finlandais) sans me paraître pertinents pour mon approche.

Les thèmes abordés par les autres questions renvoient : aux pratiques d'écoute ; à l'usage de Nightwish comme médiateur créatif, à la fois nœud de relations vers d'autres formations ou genres musicaux, ainsi que des pratiques musicales ; à l'intensité de la passion, au travers de la variété des albums possédés ; puis du goût, par l'entremise des chansons préférées.

Le choix de la méthode de distribution était aussi primordial dans l'élaboration de ces derniers. J'ai ainsi choisi de faire passer les questionnaires par groupe de dix ou moins, accompagnés de stylos et de planches, en débutant par le début de la file d'attente devant les grilles, pour remonter peu à peu la foule, désamorçant ainsi les réactions négatives que j'aurai provoqué en paraissant subtiliser petit à petit la place de chacun, m'obligeant à des justifications répétées. Comptant sur les enquêtés pour remplir eux-mêmes les questionnaires, j'ai apporté un soin particulier à ce qu'ils soient lisibles, courts, et aisés à comprendre. En outre, la page de garde présente brièvement mon objet et qui je suis, tout en assurant de la confidentialité des données. Enfin, j'ai préféré l'usage du terme « auditeur » de Nightwish à celui de fan, après avoir constaté que celui-ci revêtait parfois une dimension négative rejetée par des personnes pourtant grandes amatrices et connaisseuses du groupe[848].

Ces régularités posées, les deux concerts, et les deux publics approchés alors, appartiennent à des contextes sensiblement différents. Ceux-ci, au-delà des seules variations des données liées aux particularités nationales, influencent, à mon avis, une large partie des données et résultats obtenues.

[848] En ce qui me concerne, je me suis présenté comme « sociologue/fan du groupe », en prenant modèle sur le « Heavy Metal Questionnaire » de Robert Walser : WALSER (Robert), *op. cit.*, 1993, p.175. Mon questionnaire, s'adressant à toutes les personnes présentes dans la file, ne devait pas heurter les susceptibilités de chacun par une prédéfinition de leur relation à Nightwish, en les nommant fan. Pour ma part, me présenter ainsi, assurait de mon approche bienveillante tant envers mon objet que les réponses des enquêtées. Enfin, il me semble que le terme désamorce en partie le rapport d'autorité scientifique associé à celui de « sociologue ».

2.1.1. Concert de Nightwish à Lyon, Halle Tony Garnier, France, le 10 avril 2008 : contexte de distribution et échantillon

Le concert de Nightwish à Lyon a eu lieu à la Halle Tony Garnier, le jeudi 10 avril 2008, jour travaillé en période scolaire. Ce point, avec ma décision de commencer la distribution des questionnaires en remontant la file d'attente depuis les grilles bloquant l'accès à la Halle Tony Garnier, me paraît important dans la physionomie des résultats obtenus, notamment au niveau de l'âge moyen des enquêtés et de leur activité principale. En effet, c'est à partir de 15h30 que j'ai soumis les questionnaires, jusqu'à 18h15, moment à partir duquel les mouvements de foule se sont fait de plus en plus insistant, la tension avant l'ouverture des grilles, plus intense, et la place pour circuler, presque inexistante.

Il me semble que la démarche qui consiste à arriver dès le matin, pour les personnes les plus proches des grilles, renvoie à une attitude de fan, de passionné. Loin d'établir une échelle d'intensité des passions par classe d'âge, où l'adolescent aimerait « plus fort » que le quadragénaire, la passion pour Nightwish me paraît prendre une place autre chez les plus jeunes, résultant en des comportements plus affirmés, plus effrénés. Si la passion paraît s'user légèrement avec l'âge, concurrencée par les responsabilités familiales et/ou les activités professionnelles, elle n'a pas non plus la même fonction : à mon sens, elle intervient dans la structuration de l'identité de l'adolescent et du jeune adulte, alors que ces bases sont déjà posées et solidifiées chez les adultes.

Enfin, l'horaire de distribution couvre largement la période travaillée de fin de journée. S'il est toujours possible d'obtenir un congé, la symbolique de la démarche consistant à se soustraire, de façon déclarée ou non, à son activité salariale, est plus sévère que mettre de côté un cours magistral à l'université, où la présence n'est pas requise.

Au final, horaire et jour de la semaine ont sans doute conduit à biaiser l'échantillon, à « écraser » le public présent à Lyon au profit des étudiants ; les adolescents, préadolescents et adultes étant mobilisés par des occupations imposant leur assiduité.

Jeudi 10 avril à 15h30, j'ai ainsi enjambé les barrières de sécurité au plus près des hautes grilles ouvrant sur la grande cours menant aux halles, expliquant rapidement aux agents de sécurité, une pile de questionnaires et de planches sous le bras, le but de cette transgression, tout comme aux personnes présentes autour de moi, assises au sol. Le concert de ce soir débute à 20h, avec le groupe de metal électro suédois Pain, pour assurer la première partie. Il s'agit du troisième concert de Nightwish sur le territoire français de la tournée de l'album *Dark Passion Play* : « European Passion Play 2008 », Paris et

Strasbourg l'ayant précédé de quelques jours. Marseille suivra lendemain, pour finir par Toulouse le surlendemain.

Je me suis dirigé vers l'avant de la file pour ensuite remonter progressivement le parcours formé par les barrières de sécurité, tout en distribuant et récupérant au fur et à mesure questionnaires, planches et stylos, généralement par groupes. Au temps ensoleillé, mais parfois menaçant – la météo avait évoqué la probabilité de quelques averses – se joignaient de lourdes et subites rafales de vents, qui n'ont toutefois pas eu d'effets gênants. A mesure de ma remontée, il s'avérait parfois inutile de me présenter, les enquêtés me précédant amicalement, témoins de ma démarche quelques minutes plus tôt, au long du serpentin métallique mis en place par l'organisation où les visages se croisent à mesure de leur progression. Les réactions étaient étonnées, parfois enthousiastes, et les refus ne se sont limités qu'à quelques rares unités. Je pense que ces attitudes sont des réponses à un même phénomène : la dimension institutionnelle et savante de mon enquête. L'enthousiasme et la surprise, généralement plaisante (des sourires se dessinaient sur les lèvres, des personnes attendaient, en me suivant du regard, que je leur remette bien le questionnaire et que je ne les oublie pas), signalaient la perception de ma démarche comme positive. Elle valorisait et légitimait Nightwish, leur attachement à leur musique, ainsi qu'eux-mêmes, par l'attention portée à leur avis. En outre, l'étonnement était très certainement un marqueur du faussé symbolique existant entre le monde du metal et le monde de la recherche, que je semblais soudain franchir. Les refus – par un petit groupe de personnes d'une quarantaine d'années paraissant être des métalleux de longue date – étaient sans doute le rejet de l'autorité sous-jacente à la recherche, mais aussi celui de confier des données personnelles et d'avoir possiblement à détailler son attachement.

152 questionnaires ont été complétés. 4 d'entre eux ont été retirés, les enquêtés déclarant explicitement, au fil des réponses données, que ceux-ci étaient remplis par plusieurs personnes à la fois. Les informations fournies étaient faussées et donnaient lieu à des réponses parfois farfelues, tentant de concilier imparfaitement plusieurs points de vues. L'échantillon final est ainsi composé de 148 questionnaires.

2.1.2. Concert de Nightwish à Helsinki, Kaisaniemi, Finlande, le 26 juin 2008 : contexte de distribution et échantillon

Kaisaniemi est un large parc au cœur d'Helsinki, qui se voit réquisitionné en partie durant trois jours, à cheval sur les mois de juin et juillet, par le Tuska Festival, manifestation en plein air, dédiée à la musique metal. Le concert du 28 juin de Nightwish a ainsi été donné en pré-ouverture de celui-ci, sur la scène centrale déjà installée. Cette période correspond au milieu des vacances d'été finlandaises, qui, cette année là, allaient du 1er juin au 10 août.

Cette journée, grisâtre et fraîche, est plus volontiers accompagnée d'averses que de soleil. Le temps instable viendra s'inviter à plusieurs reprises pendant la distribution des questionnaires, ainsi que pendant le concert. A mon arrivée, peu après 14h, peu de monde patiente. Le panel est alors composé d'un large groupe espacé, mêlant personnes assises et debout, sur la route goudronnée qu'un savant enchevêtrement de barrières et de bannières ferme jusqu'à l'ouverture. Si la foule ne cessera de gonfler jusqu'à l'écartement de ces dernières, à 16h30, j'aurai l'impression étrange d'avoir proposé un questionnaire à pratiquement l'ensemble des personnes présentes. Ce n'est que sur le lieu même du concert que le public s'accroîtra, lentement jusqu'au début du spectacle. Deux premières parties ouvriront les hostilités musicales : le groupe finlandais de metal Amorphis, et Epica des Pays-Bas. Le show de Nightwish aura lieu sous la lumière de l'infini du soleil couchant, passant sous la couche de nuages en fin de soirée, été nordique oblige.

La tâche a été plus difficile qu'à Lyon. J'ai notamment essuyé un plus grand nombre de refus, parfois motivés par la grande émotivité de certains enquêtés, mais plus souvent, sans doute, par le questionnaire en anglais. C'est sans doute le même phénomène qui a limité le nombre de réponses reçues au sujet laissé par M. Pekkilä sur le forum en finnois du groupe Si les Finlandais parlent très bien la langue, ils sont généralement timides et humbles, à un point tel qu'il leur est préférable de répondre par la négative.

Il me semble que l'on peut établir le même constat que précédemment, quant à la diffusion du questionnaire parmi les personnes arrivées tôt : cela a tendance à favoriser la tranche jeune du public. C'est, en outre, le sentiment que j'ai eu lors de la distribution qui, on le verra, se confirme dans les chiffres.

Sur les 94 questionnaires complétés, 91 ont intégré l'échantillon final. J'ai à nouveau écarté ceux qui avaient été complétés par plusieurs personnes.

L’exposé des contextes à présent établi, on peut tenter de fournir une définition du public. Une définition qui se trouve remodelée par la démarche du questionnaire, et ses modalités de diffusion. Les données majeures qui tracent une ligne de distinction au sein du public approché par le questionnaire sont les lieux et les moments : Lyon et Helsinki, avril et juin 2008, soit deux cadres sociaux et temporels. A l’exception de ces nuances, on peut définir ces deux publics comme étant composés d’un ensemble d’individus réunis par l’événement du concert de Nightwish. Le groupe se trouve au centre, ou dans la banlieue proche, des raisons pour lesquelles ces derniers ont fait le déplacement. Autrement dit, le public enquêté est composé de ceux qui étaient « là », parce que Nightwish y était aussi. Aussi surprenant que cela puisse paraître, il comprend également des personnes ne connaissant pas, ou pratiquement pas le groupe – car, par exemple, elles accompagnent leur enfant mineur, on leur a offert une place, etc. – voire des personnes le détestant, simplement attirées par la première partie. Quoi qu’il en soit, l’ensemble de ces postures, même négatives par rapport à Nightwish, n’ont de sens et d’existence que parce que ces derniers étaient présents, déclencheur de l’événement concert et de ses conséquences. Cet ensemble appartient aux amateurs de musique, définis comme des usagers de celle-ci, composés de modalités multiples, qui interdisent alors de le délimiter à une figure plus précise d’amateur.

3. La morphologie sociale de deux publics de Nightwish : l'exploitation des questionnaires de Lyon et Helsinki

On se souvient que Deena Weinstein dressait le portrait de l'auditeur typique de heavy metal, des débuts du genre à la moitié des années 80, en le présentant comme un jeune homme de race blanche, âgé de 12 à 22 ans, et appartenant à la classe ouvrière[849]. Les études plus récentes de Fabien Hein, de Robert Culat ou encore de Jean-Philippe Petesch, toutes réalisées à partir des années 2000, signalent de multiples évolutions dans les catégories d'âge et socioprofessionnelles des auditeurs, en soulignant toutefois la pérennité du trait masculin du public. Par souci de concision, je privilégierai la comparaison de mes données avec celles de Robert Culat, dont l'enquête englobe les métalleux français, là où Fabien Hein les aborde sous le pré-requis d'une pratique musicale, alors que Jean-Philippe Petesch s'ouvre au monde entier par l'entremise des supporters d'Iron Maiden. Toutefois, il est à noter que le questionnaire de Robert Culat s'adresse explicitement aux fans[850], et qu'il a opéré en l'adressant aux auditeurs ayant publié leur adresse dans divers magazines metal[851], entre 2000 et 2002, deux éléments qui distinguent la construction de son public de la mienne. Celui-ci a ainsi produit ses données à partir de plus de 550 enquêtés.

3.1. Ages et sexes

Robert Culat fait état d'une moyenne d'âge d'environ 24 ans pour le métalleux français, sa fourchette s'étendant de 10 à 49 ans. Le metal apparaît ici comme une musique de jeunes adultes, et plus uniquement d'adolescents :

> « on aurait pu penser que le metal est essentiellement une musique pour adolescent en "crise". […] la moyenne d'âge des sondés montre que ce sont des personnes ayant déjà une certaine expérience de vie[852] ».

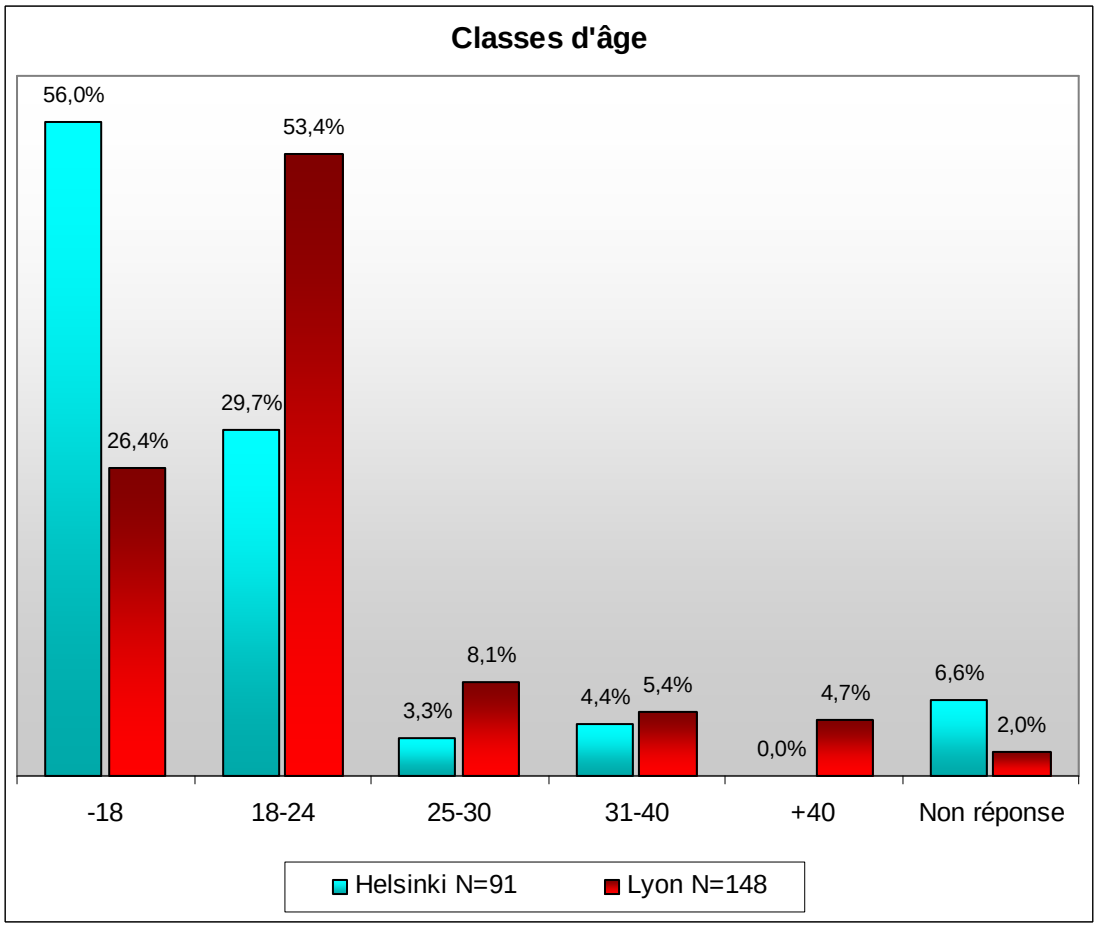
Toutefois, on peut pondérer ce constat en soulignant combien, depuis les années 80 et les recherches menées par Deena Weinstein, l'entrée dans la vie active se fait de façon

[849] WEINSTEIN (Deena), *op. cit.* 2000, p.99.
[850] L'intitulé « Etude sur la planète metal » est suivi de la mention en caractères gras : « Questionnaire reservé aux fans ». CULAT (Robert), *op. cit.*, 2007, p.9.
[851] *Ibid.*, p.321-322.
[852] *Ibid.*, p.216-217.

plus tardive, notamment à cause de l'allongement de la durée des études. Si les représentations des « adolescents qui se cherchent » se voient fréquemment associées aux phénomènes hormonaux qui parsèment cette période de la vie, la recherche et l'instabilité, qui peuvent caractériser ces âges, sont aussi la recherche et l'instabilité d'un positionnement social transitoire : celui d'étudiant, au sens large. Néanmoins, Robert Culat a raison en signalant que les jeunes adultes, même étudiants, ont une expérience de la vie autre, du fait de leur sexualité, des activités salariées qui s'associent souvent aux études qu'ils poursuivent, etc.

Que l'on considère le concert de Lyon ou d'Helsinki, la moyenne d'âge des publics de Nightwish est bien inférieure au chiffre de Robert Culat. Ainsi, elle est de 21,5 ans pour le premier et de 18 ans pour le second. A Helsinki, le plus jeune des enquêtés avait 13 ans et le plus âgé 36, et à Lyon, les extrêmes étaient respectivement de 12 et 50 ans. On rappellera brièvement les biais de mes échantillons qui ont, à mon sens, rajeuni les deux publics de Nightwish. A ceux-ci s'ajoutent très certainement un autre phénomène, tout du moins pour la France, qui est celui d'une exposition médiatique accrue du groupe dans le monde du metal à la suite des albums *Once* (2004) et *Dark Passion Play* (2007), supportée par la distribution efficace de Nuclear Blast. Celle-ci a sans doute ouvert la porte à un public plus large, dont la fraction jeune se mobilise plus volontiers pour un concert, et plus tôt dans la journée qui le précède[853].

[853] On peut toutefois faire état du fait qu'en suivant la carrière de Nightwish, j'ai moi aussi pris de l'âge. J'ai sans doute regardé les nouveaux auditeurs, ayant le même âge que moi à ma découverte du groupe (vers 18 ans), comme jeune. Il est possible qu'ils soient tout simplement représentatifs de l'âge moyen du public de Nightwish, un âge peut-être stable tout au long de la carrière du groupe.



Graphique 1 : Classes d'âge des publics de Nightwish : concerts d'Helsinki et Lyon

Le graphique 1 présente le pourcentage d'individus (en ordonnée) des publics des concerts d'Helsinki et Lyon, organisés selon leur classe d'âge (en abscisse). Afin de faciliter la comparaison, j'ai décidé de présenter les données en pourcentage, quand bien même l'échantillon du public d'Helsinki était composé de moins de cent personnes : un individu y correspond ainsi à environ 1,1% du total. Les pourcentages surplombant les colonnes renvoient au total des personnes interrogées au concert dont elle a la couleur : le 56,0% de la première colonne en partant de la gauche du graphique, associée aux moins de 18 ans, signalent que 56% du public enquêté à Helsinki est composé de personnes de moins de 18 ans. On rappellera rapidement que l'échantillon de Lyon comprend 148 personnes et celui d'Helsinki 91.

Deux phénomènes sont particulièrement marquants à la lecture de ce graphique. Tout d'abord, et quel que soit le concert envisagé, plus des trois quarts de l'échantillon a moins de 25 ans. En second lieu, les colonnes présentant cette population sont inversées entre les deux concerts, celui d'Helsinki présentant une majorité de mineurs, alors que les jeunes adultes sont dominants à Lyon.

En outre, et bien qu'il ne représente qu'une faible part au sein des deux publics, on remarque que le nombre d'adultes de 25 ans est supérieur à Lyon. Il est difficile de trancher entre la multiplicité des raisons qui peuvent avoir présidées à ce résultat : est-il une conséquence de la distribution des questionnaires qui est allée plus loin dans la file du concert de Lyon que dans celle d'Helsinki, d'une pratique du concert par les adultes qui diffère entre la Finlande et la France, ou le simple effet d'un échantillon trop faible ?

Cependant, la diversité des âges et des générations qui se côtoient, notamment dans les chiffres obtenus à Lyon, fait écho à mes observations participantes et sont loin d'être des informations sans intérêt. Selon le positionnement dans la salle, l'âge moyen du public varie : les adolescents et les jeunes adultes occupent essentiellement la fosse – où ils se trouvent en position debout, parfois serrés les uns contre les autres, d'autant plus qu'ils sont proches de la scène – alors que les plus jeunes et les adultes prennent place aux pourtours de celle-ci et dans les gradins[854]. Ainsi, dans ces derniers, j'ai noté, par exemple, la présence de personnes du troisième âge[855]. Le phénomène n'est pas passé inaperçu aux yeux du groupe, comme Jukka Nevalainen me l'a confirmé lorsque je lui ai demandé à quoi, selon lui, ressemblait « le fan » de Nightwish :

> « Basically it's really wildly spread, you know. It's not, like, that it would be just teenage girls so it would be just twenty to thirty guys or whatever, it's hugely spread. There are like seventy years old grand'mas coming to our show in Finland, and there's also teenagers, so it's like… there's not common Nightwish fan.[856] »

Si on peut supposer qu'en Finlande, la renommée du groupe, ses multiples passages à la télévision, à la radio ou dans la presse à scandale, soient capables de toucher et faire venir un public dispersé, son absence du paysage médiatique en France ne lui offre pas les mêmes facilités. On est alors en droit de se demander ce qui se dessine derrière les âges et visages bigarrés qui se suivent dans la foule d'un concert français de Nightwish. A n'en pas douter, le cercle de pairs et familial participe à la diffusion de la musique du groupe, d'un membre à l'autre, mais il me semble que l'essentiel est encore au-delà de ce constat finalement banal. Selon moi, ce qui est souligné ici, mais qui se heurte au paradoxe d'une diffusion faible en France, est quelque chose que l'on peut tourner de deux façons. On

[854] On trouvera en annexe, un plan d'une salle de concert typique.
[855] Au concert de Nightwish au Zénith de Toulouse, le 12/04/2008.
[856] « Dans l'ensemble c'est vraiment très large, tu vois. Ce n'est pas, par exemple, comme s'il y avait seulement des adolescentes au milieu desquelles il y aurait juste vingt ou trente gars, ou quoique ce soit d'autre, c'est très ouvert. Par exemple, il y a des grand-mères de soixante-dix ans qui viennent nous voir en Finlande, et il y a également des adolescents, donc c'est comme… il n'y a pas de fan de Nightwish typique. » Interview de Jukka Nevalainen, batteur de Nightwish, conduite par mes soins à Helsinki, le 02/07/07.

constate ainsi que la musique de Nightwish fait de l'effet aux gens, elle fonctionne sur eux, de manière positive : ils l'écoutent, ils viennent même la voir, quelles que soient les tensions entre leur identité sociale, et celle qui est attendue. Seconde tournure : on peut considérer que la musique de Nightwish a comme qualité de pouvoir être appropriée au-delà des limites de l'âge, mais, plus encore, en dépit du cortège des représentations sociales qui accompagnent la musique metal, ce que corroborent d'autres diversités, comme les catégories socio-professionnelles.

Semble être indiquée, par ce phénomène, une qualité mythique de ses œuvres, tout en prenant racine dans autre chose que le seul langage. C'est un peu comme si l'aspect bigarré du public de Nightwish renvoyait aux multiples, et parfois contradictoires, versions d'un même mythe : chaque individu en serait comme sa variation. Cette supposition nous renvoie en ligne directe à l'idée de l'acteur, auditeur ou public, qui est également producteur de l'œuvre[857].

Si la jeunesse du public de Nightwish observé par rapport aux données de Robert Culat, mais aussi de Fabien Hein ou de Jean-Philippe Petesch, peut avoir pour racine le biais de mon approche, l'entrée du sexe n'est pas aussi directement concernée par celui-ci. Si le positionnement dans la file d'attente ne me paraît pas être intimement lié au sexe de l'individu, sans doute l'événement du concert (de metal) peut favoriser, par les représentations « mouvementées » et viriles qui l'accompagnent, un public masculin. Toutefois, l'espace de la salle de concert propose un large éventail de points d'écoutes où l'intégrité physique de l'auditeur n'est pas mise en jeu, encore faut-il le savoir, ce qui n'est guère évident lorsqu'un monde et ses codes nous sont inconnus.

Depuis les années 80, le sexe du public du metal paraît être particulièrement régulier : c'est une musique d'homme. Un état de fait que confirme l'échantillon pourtant plus récent de Robert Culat qui date du début des années 2000, et qui n'est composé que de 14% de femmes, et de plus de 85% d'hommes. Fabien Hein dispose d'un chiffre plus radical encore : son panel de 165 personnes ne comprend que deux femmes[858]. Robert Culat fait toutefois une remarque pertinente, que viendront appuyer lourdement mes

[857] Dans le prolongement de cette réflexion, on peut dire que Nightwish est ici un mythème de l'individu, un éclat de sens signifiant, qui appartient à l'ensemble du mythe et de la mythologie personnelle d'une personne donnée.

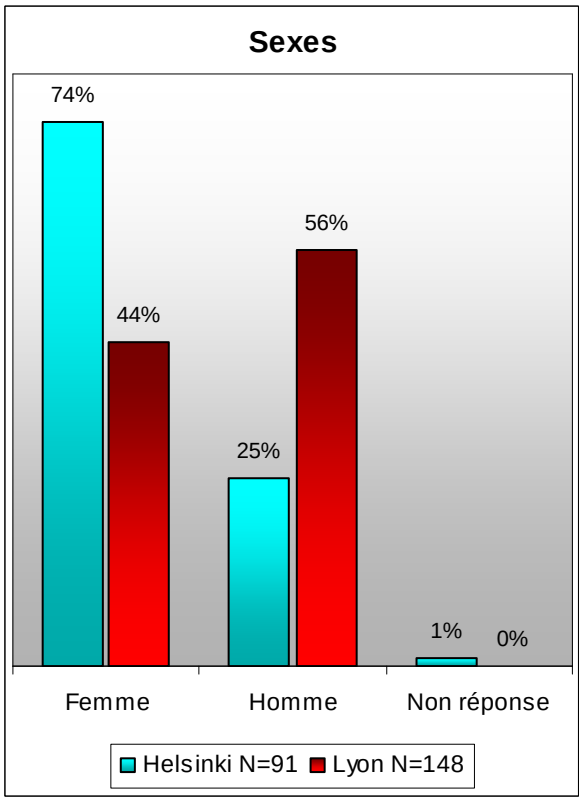
[858] Soit 1,2%. On soulignera qu'il s'agit d'un échantillon composé de pratiquants de musique metal, une activité plus légitimée que la seule écoute, au sein d'un univers où l'individu de sexe masculin est lui-même légitime. On comprend qu'il est plus difficile pour les femmes de s'y faire une place.

propres chiffres : « le public féminin est plus particulièrement présent à l'intérieur de certains styles déterminés de metal comme le gothique et le black par exemple[859] ».

Le public enquêté a Lyon reste majoritairement masculin, mais en des proportions bien moins péremptoires, proches de l'équilibre : les hommes composent 56% du panel, et les femmes 44%. Les données reçues à Helsinki sont, pour leur part, bien plus franches, et sont pratiquement à l'exact opposé des chiffres de Robert Culat : 74% des enquêtés se révèlent être des femmes, et 25% des hommes. Si ces dernières données sont sans doute à relativiser, elles sont les témoins, avec celles de Lyon, de l'arrivée dans le metal de la frange féminine.

Les chiffres du concert d'Helsinki peuvent toutefois laisser perplexes. Si l'on pouvait s'attendre, de par la tendance égalitaire de la société finlandaise, à un équilibre entre hommes et femmes, cette bascule du côté de ces dernières est peut-être le révélateur d'affirmations ou de tensions identitaires. Nightwish serait ainsi mobilisé comme vecteur privilégié d'intégration des femmes dans un monde d'hommes, à tel point qu'elles y deviennent les acteurs dominants. On peut également supposer que son public est déserté par la gente masculine, qui souhaiterait affirmer, si ce n'est sa domination, sa différence, sa distinction. Le metal étant devenu « maintsream » en Finlande, c'est-à-dire « tendance », tout en étant composé d'une multitude de ramifications, on peut émettre l'hypothèse que, si le genre est à présent ouvert aux deux sexes, certains de ses sous-genres se voient réinvestis par des groupes sociaux au sexe homogène.

[859] CULAT (Robert), *op. cit.*, 2007, p.220.



Graphique 2 : Sexes des publics de Nightwish : concerts d'Helsinki et Lyon

Il est bien entendu que le sous-genre musical de Nightwish, ainsi que la présence d'une interprète féminine au sein du groupe, sont loin d'être neutres dans la venue des femmes dans leur public. Mais, à mon avis, ces deux facettes tiennent des places inégales dans ce phénomène.

Deena Weinstein montre, dès 1990, que le public féminin a tendance à préférer les sous-genres de metal moins radicaux, qu'elle regroupe sous l'intitulé de *lite metal*[860]. Pour sa part, sans donner de chiffres, Robert Culat fait mention du genre *black* comme étant l'un de ceux présentant une présence féminine accrue, alors qu'il est l'une des modalités les plus difficiles d'accès du monde du metal, tant dans son imagerie, son esthétique sonore, que dans ses motifs rythmiques et mélodiques. Ainsi, je ne suis pas certain que l'esthétique sonore soit hautement déterminante dans la morphologie du public metal, comme du public de Nightwish, qui, en outre, se plaît à présenter, sur un même album, des morceaux empruntant à des univers sonores variés, et parfois antagonistes[861].

[860] WEINSTEIN (Deena), *op. cit.*, 2000, p.299.

[861] Du thrash hurlant de « Master Passion Greed » à la douce ballade « Eva », tous deux de l'album *Dark Passion Play* (2007). Il est cependant aisé de sauter une piste que l'on n'apprécie guère. On sait que les supports CD et MP3 facilitent une écoute personnalisée d'un album. Un concept qui va jusqu'à perdre de son

L'ouverture du metal aux artistes féminines, concomitante à sa diversification et son hybridation à d'autres formes musicales, me paraît plus importante dans la féminisation du genre, que la simple « douceur » de l'esthétique sonore. En outre, cette hypothèse permet de comprendre en partie le goût féminin pour l'extrême *black metal*. En effet, ce dernier joue avec les contrastes sonores en invitant des chanteuses à la voix claire pour se confronter aux râles gutturaux des interprètes masculins. Il a également ouvert son spectre sonore aux esthétiques symphoniques, un argument que l'on peut toutefois considérer aller dans le sens de Deena Weinstein.

Cependant, la venue de femmes, dans l'espace de légitimité que représente la participation à la production de l'œuvre, ouvre un univers de possibles aux auditrices féminines. Symboliquement, et dans les faits, le monde du metal déclare ainsi qu'il leur dégage une nouvelle porte d'accès. La posture, qui leur est à présent confiée, leur offre un reflet où il leur est autrement plus acceptable de se reconnaître : elles ne sont plus uniquement définies comme « pute » ou femme objet, mais comme actrice reconnue et légitime de l'objet musical metal.

Enfin, la féminisation des pratiques culturelles est un phénomène global qui vient se surajouter à l'ensemble des motifs que je viens d'évoquer. A ceux-ci, on peut associer l'hypothèse aventureuse, et qui reste à confronter aux faits, que cette féminisation renvoie également à une intellectualisation des pratiques associées à la musique, favorisant autant les femmes que les hommes, (voire plus, si l'on en croit strictement les chiffres d'Helsinki).

3.2. Niveaux d'étude

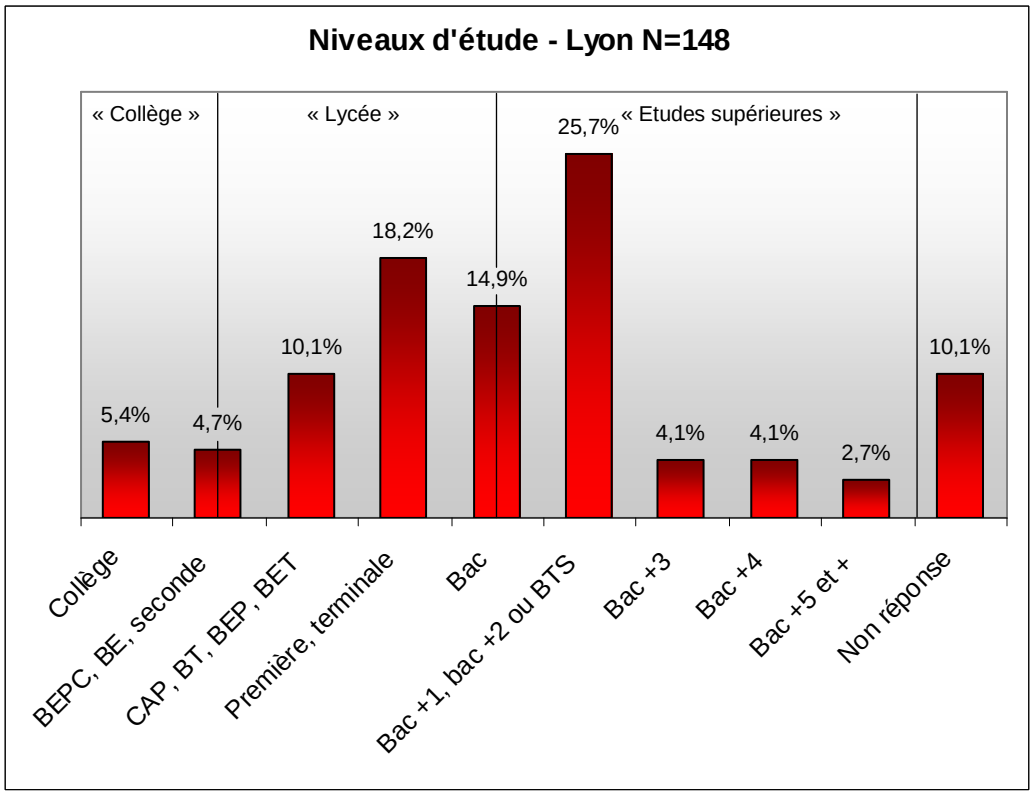
Je m'arrêterai, dans cette section, essentiellement sur les résultats obtenus au concert de Lyon. Ceux d'Helsinki sont, pour leur part, plus difficilement exploitables. Posée sous forme ouverte, la question du niveau d'étude a laissé perplexe 20% des répondants du concert finlandais. On peut supposer que ceux-ci ne connaissaient pas l'équivalent anglais de leur niveau scolaire, ou, et c'est plus probable, que la question leur paraissait sans fondement. Effectivement, l'âge en Finlande correspond assez fidèlement au niveau d'étude, le redoublement n'y existant pas. Pour leur part, lorsque réponses il y a,

---

sens pour certains auditeurs, qui se procurent une discographie (complète ou non) morceau par morceau, en les téléchargeant sur internet, sans logique de session d'enregistrement.

celles-ci font références, pêle-mêle, au système scolaire finlandais, anglais, américain, et parfois suédois, russe ou allemand. En outre, ce sont des catégories généralement imprécises qui sont évoquées, comme « high school », qui renvoie à quatre degrés différents – de la même manière que « lycée » en France peut signifier « élève de seconde, de première ou de terminale » – et qui ne se recoupe qu'imparfaitement avec les autres systèmes scolaires. J'ai néanmoins décidé de produire un graphique à trois entrées où chaque catégorie, en ses extrêmes, est perméable avec la suivante.

Robert Culat ne s'étant pas intéressé aux niveaux d'étude de ses enquêtés, je m'approprierai les données de Fabien Hein, dont le panel a l'avantage de présenter un âge moyen plus proche du mien que celui de Jean-Phillipe Petesch. En effet, âge et niveau scolaire se répondent éttroiement lorsqu'une grande partie des personnes interrogées n'a pas encore achevé ses études.



Graphique 3 : Niveaux d'étude du public de Nightwish : concert de Lyon

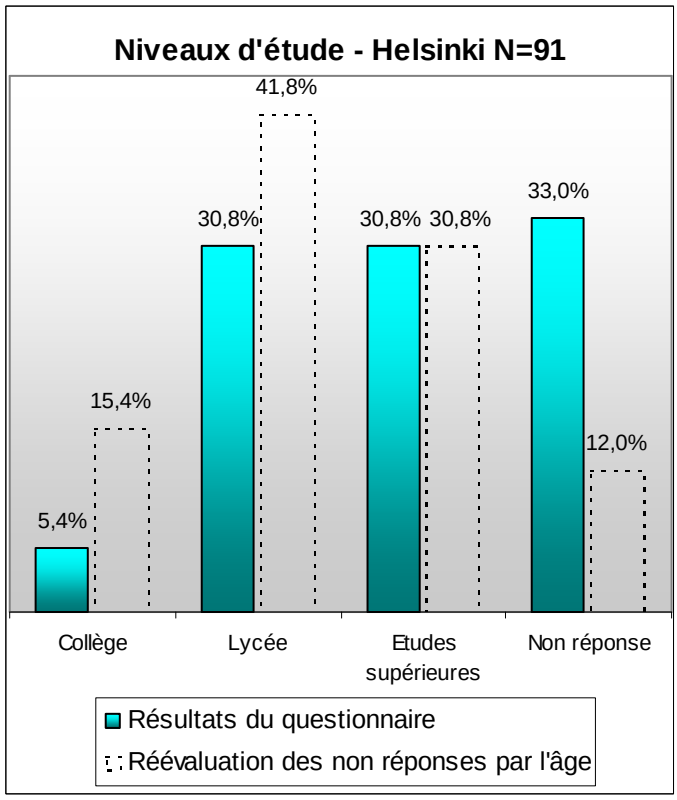
Le graphique présente les niveaux d'étude du public de Lyon, depuis le niveau « collège » à gauche, à « bac +5 et + » à droite. Les trois traits verticaux qui le divisent, en coupant deux colonnes par leur milieu, sont une indication visuelle permettant d'établir une correspondance approximative entre les niveaux d'études français et finlandais. Pour

les raisons explicitées plus haut, j'ai réuni ces derniers sous trois entrées globales : collège, lycée et études supérieures.

Les niveaux bac+1, +2 et BTS sont dominants, avec 25,7% du panel, une tendance que l'on retrouve chez les enquêtés de Fabien Hein, de façon beaucoup plus affirmée cependant, avec 44,2%. Si l'on décide de prendre le diplôme du bac comme ligne charnière, on constate un sensible avantage pour les diplômes équivalents ou supérieurs, avec 51,5% des enquêtés contre 38,4% pour les niveaux d'études inférieurs, les 10,1% restants correspondants aux non réponses. Ces chiffres ne sont guère surprenants au vu de la moyenne d'âge de 21,5 ans, et d'un panel composé à 62,2% d'étudiants. Plus jeune que celui de Fabien Hein, il est, mécaniquement, sensiblement moins qualifié. Ainsi, on constate que 25 des 38,5% de personnes ayant un niveau inférieur au bac se déclarent étudiants, les autres étant apprentis, travailleurs à temps complet ou partiel, ou au chômage.

Il me paraît difficile, à partir de ces chiffres, d'affirmer ou d'infirmer que le public français de Nightwish soit particulièrement qualifié, dans un pays où 80% d'une classe d'âge est censée posséder le diplôme du bac, ce qui, à mon sens, biaise cette notion. On constate néanmoins que la tendance relevée par les études de Fabien Hein[862] ou Jean-Philippe Petesch[863] est plutôt réaffirmée : les cols bleus faiblement qualifiés de Deena Weinstein ne font pas réellement sens en Europe.

[862] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.226-227.
[863] URY-PETESCH (Jean-Philippe), *op. cit.*, 2010, p.183.



Graphique 4 : Niveaux d'étude du public de Nightwish : concert d'Helsinki

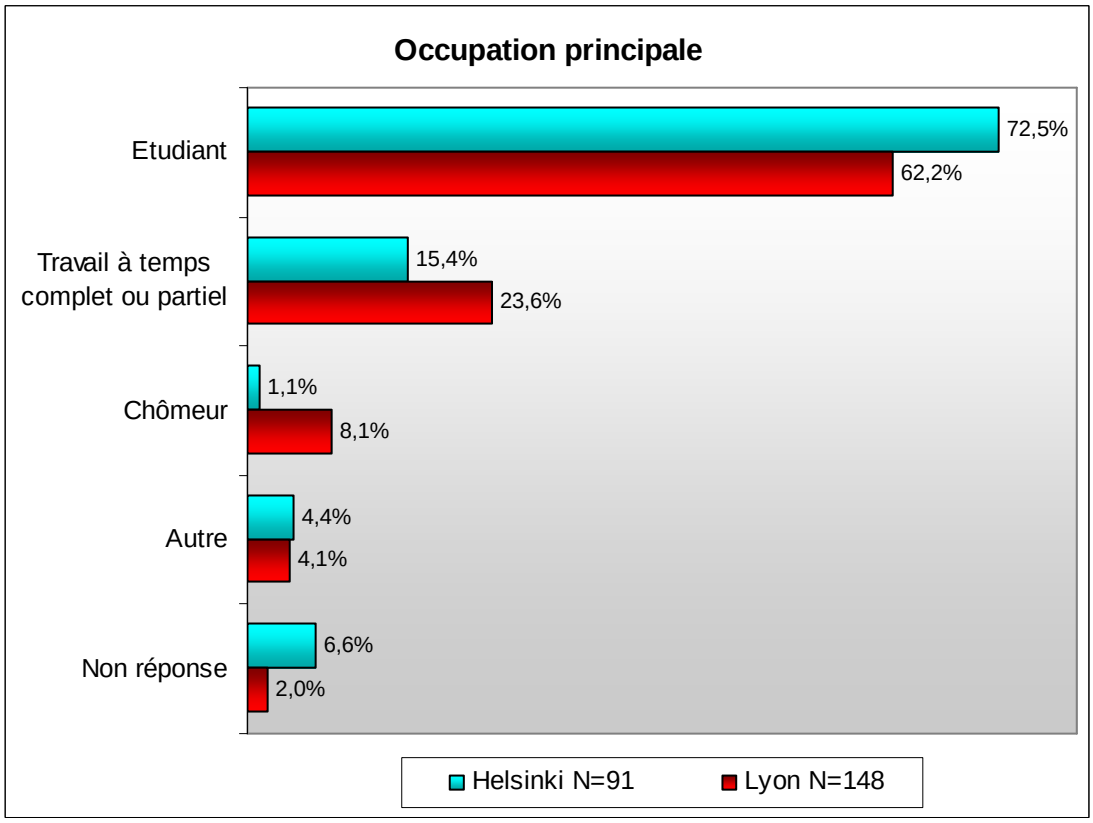
Bien que le graphique présentant les niveaux d'études reçus à Helsinki soit très simplifié, il convient de préciser l'intitulé des différentes entrées qui le composent. Ces derniers permettent d'effectuer une comparaison sommaire avec le graphique du concert lyonnais. Ainsi, l'entrée « collège » correspond à un croisement entre le niveau « comprehensive school » de Finlande (pour élève de 7 à 15 ans) et « middle school » du système américain (de 11 à 14 ans). « Lycée » recoupe les niveaux « upper secondary shcool » et « vocational school » de Finlande (de 16 à 19 ans), et « high school » du système américain (de 14 à 18 ans). Enfin, l'étiquette « Etudes supérieures » fait référence aux diplômés des études secondaires, « graduate » au Etats-Unis, « abitur » en Allemagne, « post-graduate » ou « A-level » anglo-saxon, et au-delà, incluant les différents niveaux universitaires.

On notera que, sur l'ensemble des non réponses du questionnaire, qui renvoie à trente personnes, 9 d'entre elles ont 15 ans ou moins, et 10 ont entre 16 et 18 ans. Les colonnes en pointillé présentent le résultat obtenu si l'on décidait d'ajouter ces données, qui font passer le niveau collège à 15,4% des enquêtés, le niveau lycée à 41,8%, et les non réponses à 12%.

De la même manière que pour Lyon, les niveaux d'études relevés au concert d'Helsinki font état d'un fort lien avec l'âge moyen des enquêtés, ici de 18 ans.

3.3. Occupation principale et catégories socioprofessionnelles

A première vue, l'occupation principale des deux publics de Nightwish n'amène guère de commentaires : la part majeure occupée par les étudiants fait une fois de plus écho à l'âge moyen des enquêtés.



Graphique 5 : Occupation principale des publics de Nightwish : concerts d'Helsinki et Lyon

Avec 72,5% à Helsinki et 62,2% à Lyon, on est bien au-delà des chiffres de Robert Culat, chez qui la majorité du panel se partage entre, d'une part, les étudiants, avec un peu plus de 47%, et, d'autre part, les personnes ayant une activité professionnelle, avec 42%[864]. Il me semble que le chiffre le plus remarquable est encore celui du nombre de personnes du public lyonnais au chômage. C'est un point à côté duquel Robert Culat semble être passé, en interprétant les 7,8% de chômeurs parmi ses sondés, comme positif vis-à-vis du taux

[864] CULAT (Robert), *op. cit.*, 2007, p.223.

national qui est alors de 9,7%. Fabien Hein présente pour sa part 10,1% de chômeurs, là aussi sur l'ensemble de son panel. Il faut cependant tenir compte du fait que ce taux est calculé sur le nombre de personnes appartenant à la population active, soit le nombre de personnes ayant un emploi, ainsi que celles inscrites au chômage, à la recherche d'un emploi, écartant ainsi les étudiants, ou la quasi-totalité d'entre eux[865]. Rapporté au total des catégories « Travail à temps complet ou partiel », « Chômeur » et « Autre », le taux de chômage chez les enquêtés présents à Lyon est ainsi de 22,6%. La tendance ne semble donc pas être propre au public français de Nightwish, mais plutôt au public du metal[866].

Cette musique serait-elle un moyen de contrebalancer et d'exprimer toute la pesante frustration d'une situation sociale instable et inquiétante ? Pour partie, très certainement, mais c'est là sans doute l'une des qualités et vertus de l'art populaire, voire de l'art en général. Il me semble que c'est un phénomène bien plus ample qui s'exprime ici, dont la fonction libératoire n'est qu'un aspect, et qui permet d'assimiler l'ensemble des différentes postures exprimées : étudiant, actif ayant un emploi, chômeur.

En effet, bien que la forte domination des premiers soit incontestable, elle n'est ni écrasante, ni totale. Rappelons que la souplesse d'emploi du temps de l'étudiant, voire du chômeur, lui permet d'être présent vers 16h un jeudi de semaine travaillé, alors que je fais passer mes questionnaires. Si ce biais a pu amplifier les chiffres les concernant, se libérer d'une situation sociale instable n'est guère pertinent pour expliquer la venue des 23,6% possédant un emploi[867]. De même, les plus grandes explosions libératrices du corps, bougé, sauté, ou jeté, ont lieu au cœur de la fosse, un domaine essentiellement occupé par les adolescents et les jeunes adultes, majoritairement étudiants. Quid du reste de la salle ?

Affirmée par Nightwish, et fréquemment reprise par les auditeurs lors de mes interviews, c'est la dimension échappatoire de sa musique qui me paraît ressortir ici, s'échapper du quotidien, du rôle social que l'on est censé porter, que l'on soit chômeur, étudiant ou salarié. Une fuite qui, bien entendu, peut se vivre dans le corps qui se déchaîne, mais pas seulement. Celui qui a les yeux pleins de rêves est pour sa part très souvent immobile, sur son nuage, néanmoins, bien ailleurs.

---

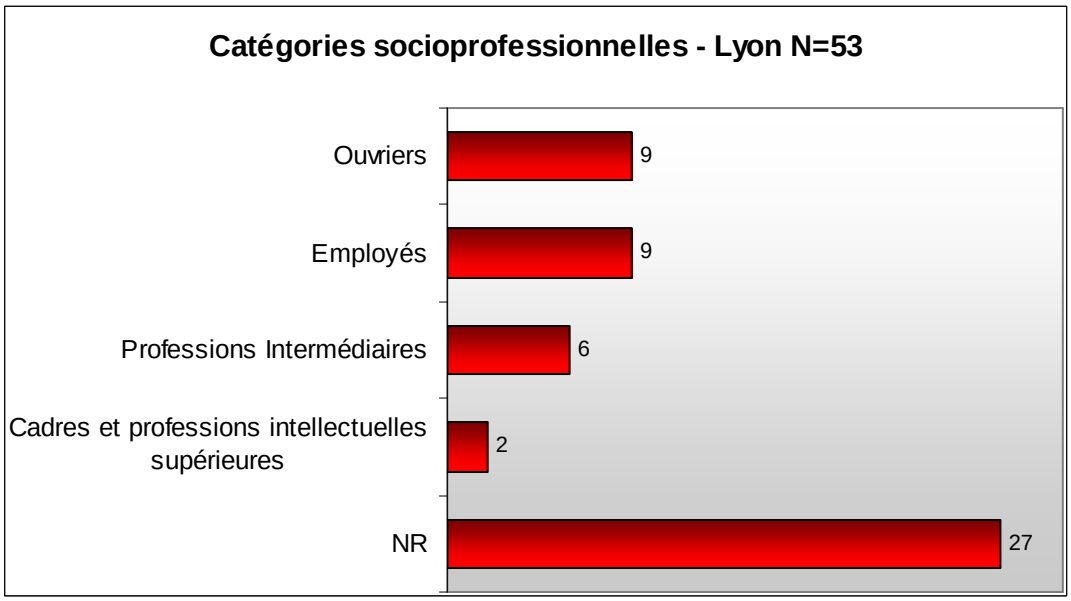
[865] « L'activité regroupe les personnes qui ont un emploi et celles qui en cherchent un. […] les chômeurs et les actifs occupés constituent la "population active". » MARUANI (Margaret), REYNAUD (Emmanuèle), *Sociologie de l'emploi.* Paris : La découverte, 2004, p.6.

[866] Jean-Philippe Petesch annonce un taux de 3,39% pour les supporters d'Iron Maiden. Son panel général est cependant plus âgé et plus qualifié que ceux de Robert Culat, Fabien Hein, ainsi que les miens.

[867] Loin de moi l'idée d'affirmer que la vie professionnelle soit sans heurts ni tourments, cependant ils sont des menaces qui ne portent pas atteinte à l'individu de la même manière que la situation du chômage. Toutefois les emplois de type précaire ou à forte pénibilité sont des exceptions.

Les professions et catégories socioprofessionnelles devraient pouvoir permettre d'appuyer cette théorie. Cependant, le fort taux de non réponse obtenu à Lyon, et l'impossibilité d'exploiter les données du concert d'Helsinki, au nombre de non réponse trop important, et pour cause de double sens linguistique[868], n'autoriseront pas d'interprétation franche.

Le graphique suivant présente les catégories socioprofessionnelles des actifs présents au concert de Lyon : travailleur, chômeur et autre, soit 53 personnes en tout. Les chiffres renvoient directement au nombre d'individus concernés, les pourcentages me paraissant inutiles ici.



Graphique 6 : Catégories socioprofessionnelles du public de Nightwish : concert de Lyon

Les non réponses étant presque l'équivalent de la moitié du panel, elles sont susceptibles de remodeler entièrement les catégories présentées. Toutefois, on note que celle des ouvriers et des employés dominent l'ensemble, en représentant chacune plus du tiers des réponses exploitables.

Robert Culat ayant laissé cet aspect du public de côté, on peut tenter de confronter ces données à celles de Fabien Hein. Celui-ci a réparti ses catégories socioprofessionnelles entre sept pôles, au sein desquels les étudiants et les chômeurs. La comparaison sera

[868] La question ouverte, qui suivait la question sur l'occupation principale, était formulée ainsi : « What is, or was (if unemployed or retired), your occupation? Be as specific as possible (you can answer in Finnish) » (« Quelle est, ou était (si chômeur ou retraité), votre profession ? précisez le plus possible (vous pouvez répondre en finnois) »). Or, en anglais, « occupation » désigne la profession, mais aussi le lieu où l'on vit. Sur dix réponses exploitables, trois m'indiquent une ville.

imparfaite, mais il me semble que la simple observation des écarts entre les différentes catégories est déjà informative. Ainsi, dans son échantillon, les employés sont représentés à 21,9%, les ouvriers à 18,3%, les professions intermédiaires à 8,9%, les cadres et professions intellectuelles supérieures à 3% et les commerçants, artisans et chefs d'entreprise à 1,2%. L'ensemble est particulièrement proche de mes résultats, à l'exception de l'égalité entre la distribution des ouvriers et des employés[869]. Au final, les catégories sociales les plus « fragiles » : ouvriers, chômeurs (non ouvrier) et ouvriers chômeurs, forment un peu plus de 12% du panel de 148 personnes, un chiffre que le nombre de non réponse au sujet de la profession exercée doit relativiser.

Toutefois, il apparaît clairement que l'échantillon n'est pas dominé par les groupes fragiles, ou peu diplômés. Ses membres possèdent un capital culturel et/ou financier qui ne les suppose pas en posture instable.

On peut également tenter d'apporter un éclairage au nombre significatif de non réponses, même si l'exercice peut s'avérer hasardeux, car bâti sur une absence. Une grande quantité d'informations peuvent jouer ensemble, tel le contexte de diffusion du questionnaire : l'avant concert. Ce dernier est un événement social particulier, qui inscrit les acteurs dans un contexte temporel et symbolique différent du quotidien, de la vie de tous les jours. Certains ont pris des congés, d'autres ont décidé de ne pas aller en cours, quelque chose de notre identité sociale est restée en arrière, et on retrouvera celle-ci suffisamment tôt. Je n'ai pas choisi les termes « vie de tous les jours » de façon innocente, car c'est bien de son emprise dont s'échappent, de façon plus ou moins fréquente, certains des protagonistes du monde Nightwish, artistes et amateurs, par les œuvres musicales. Evadés de cette vie, ils signalent, par les lignes non remplies au sein de leur questionnaire, qu'à ce moment précis de leur existence, ils sont quelqu'un d'autre, une personne qu'ils « ont eu la liberté de choisir » par leurs goûts et leur amour pour Nightwish. D'une certaine manière, leur silence murmure : « ne me rappelle pas qui je suis ailleurs, laisse-moi être qui je suis ici », c'est-à-dire amateur de Nightwish, voyageur au sein de ses terres musicales.

On ne peut toutefois pas ignorer que mon statut de sociologue[870] ait eu un impact sur les répondants, notamment ceux se pensant appartenir à une catégorie sociale inférieure

[869] Si l'on multiplie chacune de mes catégories par 2,43, afin que la plus représentée soit égale à la plus représentée de Fabien Hein, on obtient les chiffres suivant : ouvriers : 21,9 ; employés : 21,9 ; professions intermédiaires : 14,6, ; cadres et professions supérieures : 4,9 ; commerçant, artisans, chefs d'entreprise : 0.

[870] De sociologue faisant des recherches sur Nightwish, une entité à la place parfois considérable dans leur vie. Il m'est arrivé d'avoir le sentiment d'être le représentant des producteurs du monde Nightwish, dans la façon dont j'étais reçu, notamment en Finlande. Par ma présence, j'actais l'appartenance des enquêtés au monde Nightwish, je renforçais symboliquement leur légitimité en tant qu'amateurs du groupe.

à la mienne. Il est probable que certains des enquêtés aient ressenti de l'embarras en se représentant comme d'un statut social inférieur au mien, se délégitimant eux-mêmes, et décidant ainsi de ne pas répondre.

Les constats qui précèdent seraient à confronter à une étude plus systématique des origines sociales des amateurs. Sans doute la relative variété du public de Nightwish peut se dissoudre dans une homogénéité des origines sociales.

4. De la rencontre à l'amour de l'œuvre : des médiateurs et des trajectoires

Les membres des publics précédents, abordés par les questionnaires que j'ai distribués à l'entrée des concerts, se définissaient essentiellement par l'événement auquel ils venaient assister. Bien que le groupe et ses œuvres demeuraient centraux, des degrés variés en intensité pouvaient réunir chacun des spectateurs à Nightwish : l'un était présent pour la musique du groupe, l'autre pour accompagner un amateur du groupe, etc.

La forme de public que je vais approcher maintenant est une modalité présente dans cet ensemble, mais impropre à caractériser tous ses membres. Elle entretient ainsi un rapport à Nightwish plus « direct » : non seulement usagers de la musique, ils sont également usagers du monde Nightwish, là où « l'accompagnant » en devenait l'usager, par l'événement du concert, de façon incidente et sans nécessairement développer une relation affective.

Ainsi, non seulement ceux-ci ont rencontré une ou plusieurs œuvres, mais ils s'y sont attachés, ils les ont aimées, et ont notamment manifesté et entretenu cet attachement en acceptant de répondre à mes questions par e-mail, voire de me rencontrer pour une interview. Comme je l'ai déjà détaillé, diverses démarches nous ont réunis : des annonces passées sur les sites français et finlandais de Nightwish ; la dernière interrogation présente sur les questionnaires distribués lors du Tuska Festival et du concert à Lyon demandant s'ils acceptaient d'être contactés pour une interview ; ou encore le bouche à oreille par l'intermédiaire de M. Pekkilä ou d'autres contacts comme Kimi Kärki de l'Université de Turku. Cette partie est construite sur un échantillon de 36 interviews, impliquant un total de 39 personnes, tirées de mes entretiens préparatoires par internet ainsi que de vive voix, en France et en Finlande. Le panel est composé de 25 enquêtés français et 14 finlandais.

Avant de s'approprier une œuvre, de la continuer, la renouveler avec ses propres références, un auditeur doit d'abord en faire la rencontre. J'ai décidé d'explorer ce concept au travers de deux dimensions, qui sont conjointes, ou qui se succèdent, selon l'histoire des enquêtés. Tout d'abord, je m'intéresserai aux médiateurs de la rencontre, c'est-à-dire « qui », ou « quoi », a mis en présence l'œuvre – ou un ersatz de celle-ci – avec son futur amateur. Ensuite, ce sont les trajectoires d'attachement que j'étudierai, au travers d'une typologie à trois visages où « rencontre » et « amour », ou goût, sont en relation selon des temporalités différentes, de l'instantané d'un coup de foudre, au processus à l'étendue variable de l'apprentissage.

4.1. Les médiateurs déclencheurs de la rencontre : des nuances entre la France et la Finlande

S'intéresser aux médiateurs, qui ont permis à quelqu'un d'entrer en contact avec une œuvre, peut s'avérer particulièrement ardu, tant ils peuvent être nombreux à se voir impliqués dans la rencontre, bien souvent en se télescopant. Presque toujours, le médiateur ultime de l'œuvre musicale de Nightwish, aux oreilles de son auditeur, est un appareil reproduisant le son : haut-parleurs d'une chaîne hifi, d'une salle de concert, ou d'une télévision, casques, écouteurs, et, plus rarement – car il s'agit du domaine des musiques amplifiées – de l'instrument ou de l'interprète lui-même. Cela signifie ainsi qu'il faut faire un tri dans les médiateurs impliqués, pour obtenir un panel plus riche que le simple appareil, humain ou mécanique, produisant le son, mais plus concis que la longue chaîne qui peut se dessiner entre la corde de guitare vibrant devant son micro, passant par la table de mixage, puis – bien après des intermédiaires et bien plus tard – par le livreur de la fnac, le packaging qui attire l'œil, pour finir par des enceintes, voire, si l'on pousse plus loin, des tympans.

Au final, il me semble que c'est le discours de l'auditeur qui résout de lui-même le plus gros de cet épineux problème. Invité à relater l'histoire de sa rencontre, et implicitement de son attachement, avec Nightwish, l'amateur indique quand et par quel moyen le groupe a pénétré son univers de connaissance. Un chemin qui se trouve parfois, et même souvent, être constitué, arpenté, rétrospectivement (comme lorsque l'on entend un morceau sans en connaître les artistes). Cela signifie que les médiateurs de la rencontre qui seront détaillés, ne sont pas tant ceux de la première rencontre effective de l'amateur et de Nightwish, mais plutôt ceux qui auront été retenus, remémorés, comme tels.

Que Nightwish intègre nos savoirs ne signifie pas que, au moment où cela se produit, ses œuvres soient ne serait-ce qu'entendues, et encore moins aimées. Ce parcours, cette trajectoire, fera l'objet de la section suivante. Toutefois, les amateurs que j'ai interviewés, en sont bel et bien venus à les apprécier, une donnée qui biaise la remontée vers le médiateur de contact, en étant à rebours depuis un point où il a déjà eu lieu, et avec succès. Ainsi, l'éventail de médiateurs qui sera ouvert renverra à ceux qui ont effectivement joué pour les personnes que j'ai interviewées, et non à l'ensemble, sans fin, des médiateurs qui peuvent rendre possible une rencontre avec les œuvres de Nightwish.

Néanmoins, bien que le discours permette de restreindre la liste des médiateurs aux unités identifiées comme signifiantes par l'amateur, celles-ci demeurent d'un nombre suffisant pour permettre un ensemble de combinaisons encore trop variées. Si l'on peut concevoir qu'un ami qui tend un disque en prononçant « écoute ça » soit l'instigateur de la rencontre – par l'intermédiaire du disque – est-ce également le cas lorsqu'un policier vous remet les affaires volées à l'une de vos connaissances pour que vous les lui rendiez, parmi lesquelles un disque anonyme que vous écoutez par curiosité[871] ? L'ami et le policier ont opéré des gestes très similaires : ils ont remis un support audio au futur amateur de Nightwish, grâce auquel il a fait connaissance avec quelques œuvres du groupe. L'exemple est doublement intéressant : non seulement il montre que les médiateurs se combinent, mais en outre, il montre que, pour une combinaison à l'apparence similaire, on ne sera que peu enclin à désigner un même médiateur clé. Le policier, bien que cité, ne paraît pas aussi signifiant que l'ami dans la rencontre de l'amateur avec Nightwish. Faire confiance au discours de ce dernier se révèle soudain injustifié et remet en question l'ensemble de la démarche : il semble bien qu'il n'y ait pas de médiateur clé. Si le constat est sans doute vrai – on peut se demander si Nightwish n'est pas présent chez ses futurs amateurs avant même leur rencontre effective – il n'est pas satisfaisant en ce qu'il ne résout rien.

L'exemple prend un nouveau sens lorsque l'on s'interroge sur ce qui distingue le policier de l'ami. On se rend alors compte que ce dernier a sciemment mis en contact Nightwish avec l'amateur par l'intermédiaire du disque, alors que ce n'est pas le cas du premier. L'intentionnalité paraît permettre de dégager un médiateur de la découverte, ou, tout du moins, de produire une réflexion plus précise à partir de cette approche. Pourtant, un point reste à résoudre : si le policier n'a pas l'intention de mettre en contact Nightwish et l'amateur, l'intention est-elle absente ? Si non, où se trouve-t-elle ? La réponse la plus évidente, tout en paraissant étrange, est qu'elle est présente dans le disque, et dans l'œuvre immobile qu'il porte. En effet, celui-ci est socialement défini comme un support permettant la transmission d'un objet sonore, qui se trouve être un objet symbolique intentionnel[872], une œuvre.

Deux grandes formes d'intentionnalités paraissent coexister ici : la première active, car le fruit d'un acteur social et de son geste, et la seconde passive, car fixée par des

[871] C'est le cas d'un maman finlandaise que j'ai interviewée : le poste CD et divers affaires avaient été volées au petit ami de sa fille, puis retrouvé et rendus par la police. Parmi celles-ci se trouvaient un disque gravé, sans identification que l'interviewé a décidé d'écouter, précipitant sa rencontre avec Nightwish.
[872] ESQUENAZI (Jean-Pierre), *op. cit.*, 2007, p.50.

acteurs sociaux, sur un objet[873]. En d'autres mots, le médiateur clé dans la rencontre de l'amateur et de Nightwish sera choisi au sein des médiateurs signifiants pour ce dernier, en confrontant les degrés d'intentionnalité entre ces médiateurs, l'intentionnalité active prenant toujours le pas sur la passive. Ce n'est que lorsque cette dernière se confronte directement à l'amateur, par un choix de celui-ci : écouter un disque, allumer la radio, zapper sur une chaîne musicale ; que l'objet à l'intentionnalité passive sera défini comme étant le médiateur de la rencontre. Malgré ces précautions, l'ensemble des situations rencontrées par les amateurs est suffisamment riche et varié pour parfois conduire à l'indétermination. En outre, l'intention est un concept flou, notamment dans son effectivité, surtout lorsqu'elle implique un acteur social. Elle est rarement déclarée et elle se voit définie ou redéfinie par un contexte. Ainsi, ce dernier doit également être pris en compte.

Tout au long des présents travaux, on a pu se rendre compte que le metal symphonique occupait une place particulière dans le monde de la musique, ce qui n'est certainement pas sans conséquence sur les médiations entre amateurs et œuvres. En effet, le genre emprunte à l'envi des extrêmes qui semblent, de prime abord, difficiles à concilier : c'est une musique populaire, produite et distribuée en masse, mais qui est imprégnée d'une dimension savante, tout en étant tournée vers la quête de radicalisme sonore du genre metal[874]. Cet ensemble, dans des dynamiques multiples, le marginalise plus ou moins dans l'espace médiatique, mais aussi dans celui des représentations sociales. On verra d'ailleurs le tableau se nuancer entre les sociétés finlandaise et française, où le metal occupe des lieux bien distincts.

A la lueur des contrastes socialement imbriqués dans ce genre musical, il semble légitime de s'interroger sur les intermédiaires qui permettent, à lui et ses amateurs, de se rencontrer. Autrement dit, et de manière caricaturale mais claire : est-ce une musique qui se transmet de la main à la main dans les caves, ou dans de riches salons bourgeois, ou plutôt diffusée sur les ondes radios grand public ? Une question qui se voit notamment pondérée par l'époque où a eu lieu la rencontre, vis-à-vis de la carrière du groupe[875].

---

[873] Bien que je distingue ici deux modalités d'intentionnalité, par les termes actifs et passifs, qui peuvent faire postuler, en réponse, deux attitudes de l'amateur qui soient inverses (actif face à un médiateur passif et réciproquement), je considère que celui-ci est actif (producteur ou co-producteur de la rencontre) en toute situation, ne serait-ce que dans son échange avec un médiateur actif tel qu'un ami.

[874] GUIBERT (Gérôme), HEIN (Fabien), Présentation, *Copyright Volume ! Les scènes Metal. Sciences sociales et pratiques culturelles radicales*, volume 5, n°2, 2007, p.11.

[875] Nighwish n'est pas né sous les feux des projecteurs mais a acquis, peu à peu, une existence médiatique. Les médiateurs les plus populaires, comme la télé, s'affirment au fur et mesure de son existence et de son succès croissant.

J'ai décidé de regrouper les différents médiateurs de la découverte en trois catégories larges que sont : les médiateurs à l'intentionnalité plutôt définissable comme « passive », repris sous l'intitulé des médias, du support audio et de l'œuvre « elle-même » ; ceux à l'intentionnalité essentiellement « active », qu'est le réseau des proches ; ainsi que des médiateurs moins identifiables, sans doute à mi-chemin entre les deux modalités, que sont les lieux[876].

Il s'avère difficile de fournir une comptabilité exacte des amateurs de l'échantillon étudié rentrant dans une catégorie précise. En effet, il faut parfois trancher entre plusieurs données que les stratégies mises en place ne suffisent pas toujours à réduire. En outre, la typologie présente a été élaborée plus tard dans la recherche, et se confronte à des entretiens qui ne permettent pas toujours de répondre à cette piste dégagée *a posteriori*, les objectifs d'alors étant différents. Malgré cette limite et ce biais, je tenterai de fournir des informations chiffrées, permettant de se faire une idée plus nette des relations entre le monde Nightwish et le monde social où évoluent ses (alors futurs) amateurs.

4.1.1. Les médias, le support audio et l'œuvre « elle-même »

Cette première entrée fait référence à un ensemble varié, mais non exhaustif, de médiateurs à l'intentionnalité passive. Si l'item des médias – au sens de « *mass-media* » qui est associé à la radio, la télévision, à l'internet ou encore la presse – ne soulève que peu d'interrogations, ceux du « support audio » et de « l'œuvre "elle-même" » sont à éclaircir.

Le premier permet de désigner le support CD, tout en ouvrant la porte aux vinyles, aux cassettes, et qui, complété avec « vidéo », renverrait au DVD, au Blu-ray ou aux anciennes VHS. On peut, en outre, supposer que le fichier MP3 est également un support, immatériel toutefois.

Le second, « l'œuvre "elle-même" », se rapporte à l'événement sonore musical, détaché de tout support et médiateur, comme lorsqu'un voisin indélicat écoute un album sans considérer l'épaisseur des murs. Dans ce cas, c'est l'événement sonore qui introduit le monde Nightwish, par l'action à l'effet (plus ou moins) accidentel d'un individu, et son usage d'un médiateur inconnu. On devine nettement ici les limites d'une approche par

[876] Je reprends les intitulés utilisés par Antoine Hennion dans : HENNION (Antoine), MAISONNEUVE (Sophie), GOMART (Emilie), *op. cit.*, 2000, p.109-117. Ce dernier parle de lieux, de médias et de prescripteurs (le réseaux des proches).

l'intentionnalité car, dans cet exemple, elle est difficile à définir clairement et avec certitude.

Sur l'ensemble des trente-neufs interviewés, on peut estimer que dix à treize personnes ont rencontré le groupe pour la première fois par l'entremise des médiateurs à l'intentionnalité passive. La marge d'incertitude se dessine autour de trois amateurs qui ont découvert le groupe par le support audio, en compagnie d'une autre personne, ou à l'aide d'un support appartenant à quelqu'un d'autre, mais sans plus de précision sur les circonstances exactes.

Sur le composé plus certain des dix amateurs, huit ont pris connaissance de Nightwish par les médias, un par le support audio – en l'occurrence un CD gravé – et un par l'œuvre « elle-même ».

Sans surprise, c'est en Finlande, où le groupe est particulièrement célèbre, et le metal populaire, que les medias sont le plus cités. Sur l'ensemble des quatorze amateurs finlandais, cinq, soit un peu plus du tiers, ont découvert Nightwish par leur entremise[877], contre quatre pour les amateurs français, sur un total de vingt-cinq, soit moins d'un cinquième. En outre, on constate une nette distinction dans le type même de media auquel il est fait référence.

En effet, les amateurs finlandais évoquent la télévision (trois personnes), par la diffusion de clips ou de discours sur Nightwish, et la radio (deux personnes), comme médiateurs de la découverte. Un seul des amateurs français a fait la rencontre de Nightwish grâce à la télévision, là aussi par un clip. Pour deux autres, elle s'est opérée au travers d'internet, en consultant des enregistrements de parties de jeux vidéo en ligne, mises en musique sur une chanson du groupe[878]. Enfin, c'est par un magazine de la presse spécialisée metal, accompagné d'un CD, que le dernier a appris leur existence[879].

La variété des médias évoqués par les amateurs français n'est pas sans souligner leur faible impact populaire, quand bien même internet, par un usage particulièrement

[877] On notera que l'un des enquêtés finlandais n'a pas su resituer sa découverte de Nightwish, oscillant entre le média de la radio, ou le réseau des proches, personnalisé par son père, auditeur de metal. Dans tous les cas, le fait que cet amateur suppose qu'un média soit un des médiateurs possibles de sa découverte, montre que ceux-ci sont ne sont pas marginaux dans l'établissement et la tenue du contact entre le metal/Nightwish et ses amateurs.

[878] Si les chansons et les vidéos sont différentes pour les deux amateurs, il est intéressant de noter qu'il s'agit du même jeu : Counter Strike. Il s'agit d'un jeu de tir à la première personne multi joueur en ligne, mettant au prise deux équipes : terroriste et anti-terroriste, incarnée par les joueurs coopérant entre eux.

[879] On peut raisonnablement osciller entre le média et le support dans le médiateur clé de la découverte. Le média presse passe presque pour un lieu de découverte.

précis cependant, revient à deux reprises[880]. Il me semble que l'on perçoit nettement les dynamiques distinctes qu'entretiennent le monde Nightwish – voire plus généralement le monde du metal – et le monde social, en France et en Finlande. L'étiquette anglo-saxonne de « musique populaire » paraît s'appliquer au groupe de façon bien plus franche en Finlande, où la production et la consommation de masse sont associées à une visibilité plus appuyée.

La rencontre avec Nightwish, conduite par les médias, s'accompagne presque immédiatement, ou dans un délai relativement court, d'une rencontre avec l'une de ses œuvres. L'amateur est confronté à une entité sonore, parfois escortée par des images :

> « I think it was a bit of accident but they had, they played one song from their first album at the radio show. It was in the Finnish radio show called like "Top 40" where is introduced and played all 40 top selling records of Finland. So I think Nightwish was, they came to the list and they were like 30, 36 or 39 and then they always play one song from the new commerce disc. [They played] "Elvenpath".[881] » (Finlande, homme, 25 ans)

> « J'ai découvert Nightwish il y a un an et demi à peu près. Je m'en souviens bien, c'était pendant la dernière semaine de juillet [2004]. Je regardais MTV et j'ai vu, dans la bande où s'affichait le nom des prochains clips, le nom de Nightwish. Je ne connaissais pas ce nom et il m'a intrigué. J'ai donc laissé les clips défiler jusqu'à celui-ci. Celui de "Nemo".
>
> Et là, pour tout dire franchement, j'ai été sur le cul. Le clip était superbe et j'ai tout de suite accroché sur la musique. J'ai un état d'esprit qui a un très sérieux penchant gothique et donc ce genre de musique m'a tout de suite littéralement envoutée.
>
> Dès que le clip fut fini, je me suis ruée sur mon ordinateur, j'ai foncé sur [le site de] la Fnac pour écouter des extraits de *Once*. Après les avoir tous écoutés, je n'ai eu plus qu'une envie : me précipiter chez le marchand de CD le plus proche. Heureusement, je n'ai pas eu longtemps à attendre, car le samedi suivant je suis allée en ville et j'ai pu m'acheter *Once* (en édition collector en plus j'étais trop contente).[882] » (France, femme, 16 ans)

Dans ce dernier exemple, Nightwish intègre les savoirs de l'amateur par le nom du groupe, qui est accompagné d'un ensemble d'informations diverses fournies par le média même, et le contexte de diffusion : il s'agit d'une chaîne de télévision qui passe des clips musicaux. Nightwish est donc défini, déclaré, comme producteur d'une œuvre sonore, dont l'amateur va voir une mise en image. Jusqu'à la diffusion du clip, il existe un temps de latence – qui se retrouve également avec d'autres médiateurs, comme le réseau des proches

---

[880] On notera cependant que les deux découvertes par internet ont eu lieu en 2002-2003, période où le média n'était pas aussi commun et accessible qu'aujourd'hui.

[881] « Je crois que c'était un peu par accident mais ils avaient, ils ont joué une chanson de leur premier album dans une émission radio. C'était une émission finlandaise, sans doute intitulée "Top 40", où sont présentées et jouées l'ensemble des 40 meilleures ventes de disque en Finlande. Donc, je pense que Nightwish était, ils ont intégré le classement et devaient être quelque chose comme numéro 30, 36 ou 39, et ils jouent toujours une chanson du dernier album sorti dans le commerce. [Ils ont joués] "Elvenpath". »

[882] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.

– où Nightwish existe bel et bien, mais de manière « incomplète ». Pas encore confronté à l'œuvre sonore, l'amateur est en/un devenir, est un possible. Le cas présenté donne également un exemple de trajectoire d'attachement, sur le mode du coup de foudre, que l'on retrouvera dans la partie suivante. En outre, il souligne combien l'amateur, avant même de se découvrir comme tel, est actif : interloqué par un nom, la jeune téléspectatrice se met en posture d'attente – tendue depuis un instant signifiant, aux aguets du suivant – afin de résoudre l'interrogation suscitée par sa lecture. La découverte, pour sa part, donne lieu à une cascade de gestes et d'opérations : recherche d'extraits, auditions de ceux-ci, nouvelle mise en attente, forcée cette fois par son lieu d'habitation qui n'offre pas de point de vente de supports, puis déplacement en ville chez l'intermédiaire capable de fournir le CD qui permettra ensuite d'avoir accès aux œuvres, qui joueront, une fois leur lecture lancée sur une platine.

Inversement, il arrive que l'œuvre intègre l'univers de l'amateur sans qu'il puisse établir un rapport entre celle-ci et le monde Nightwish, conduisant, là aussi, à la mise en branle d'un processus de recherche. C'est le cas de l'un des amateurs ayant découvert le groupe par l'entremise d'une vidéo sur internet :

> « le choc des images avec celui d'une musique nouvelle, mélangeant quelque chose de puissant et en même temps d'incroyablement mélodique, me fera me souvenir jusqu'à aujourd'hui de cette vidéo. J'étais carrément emballé !
>
> Quelques semaines plus tard, j'ai demandé quel groupe était l'auteur de cette chanson, (mais pas le titre !). J'ai commencé à parler autour de moi du groupe et je suis tombé sur quelques personnes qui connaissaient déjà […]
>
> J'avais du mal à accrocher aux autres [chansons] aux premières écoutes, à tel point que je n'arrivais plus à reconnaître si c'était "She Is My Sin" ou "The Kinslayer" qui était dans la vidéo (que je n'avais pas sur moi ! J'ai perdu un temps fou à découvrir que c'était "She Is My Sin" !).[883] » (France, homme, 21 ans)

Ici, l'amateur a fait la connaissance de Nightwish par l'intermédiaire d'un ami souhaitant lui faire découvrir la vidéo d'un jeu en ligne. Ceci explique le temps de latence entre la découverte, l'écoute de l'œuvre, et l'identification des artistes qui l'ont produitent : l'objet sonore, ainsi que le coup de foudre vécu avec, étaient tous deux des éléments inattendus par les deux acteurs de la scène[884], incident depuis un geste ne les envisageant pas, car il avait un objectif différent.

[883] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.

[884] Le principe du coup de foudre est en soi inattendu, pour la personne concernée, mais pas nécessairement pour l'initiateur, qui peut le postuler. L'ami de l'amateur ne l'avait pas considéré comme possibilité par rapport à la musique, mais très certainement pour la vidéo.

La situation et l'expérience de cet amateur est relativement similaire à celle vécue par l'amateure[885] finlandaise qui a mis en lecture un support CD anonyme, issu d'un monde producteur de l'œuvre lui aussi inconnu, restitué par la police.

Enfin, l'exemple de l'amateure française qui a découvert le groupe par l'intermédiaire de l'œuvre « elle-même » est digne d'intérêt à plusieurs titres. Par anticipation, il va présenter une autre modalité de trajectoire vers l'attachement – le rendez-vous manqué – en soulignant la pertinence de déterminer un médiateur clé dans l'élaboration de ces trajectoires, qui nécessitent un point de départ. En outre, il montre également l'intensité affective qui peut unir l'amateur à l'œuvre, cette dernière étant transformée en nœud vers des entités appartenant au monde, quand bien même elles l'ont quitté :

> « Donc voilà, j'ai découvert Nightwish en juin 2001 (désolée si je me rappelle pas la date précise lol[886]). Tout cela c'était suite au décès de mon frère début juin, qui était de 9 ans mon ainé. Comme par hasard en fait j'ouvre le lecteur CD-ROM de l'ordinateur qu'il avait, vu que dans la famille il y a que moi qui utilise le PC. Et c'est là que j'ai découvert un CD de Nightwish, c'était *Oceanborn*. J'ai tout de suite accroché, faut dire qu'en même temps cela me rappelait mon frère, car j'avais déja entendu quelques chansons quand il était sous la douche.[887] » (France, femme, 19 ans)

On remarque que l'amateure souligne implicitement que sa découverte correspond au moment de son appropriation de l'œuvre, par sa mise en lecture et la naissance d'un attachement, et non à son premier contact avec elle. Un constat qui/que renforce la supposition émise par Fabien Hein au sujet du monde du rock :

> « La rencontre d'un acteur avec le rock peut s'effectuer par la médiation d'une multiplicité d'objets. Bien qu'il soit probablement vain de chercher à les hiérarchiser, c'est certainement avec la musique rock elle-même que cette rencontre semble produire ses effets les plus intenses et décisifs. Tous les discours d'amateurs concordent. Le trajet qui mène à une expérience esthétique réussie passe toujours par la musique. Et le corps.[888] »

La découverte, la rencontre, ne sont effectives que lorsqu'il y a élaboration de sens, ce qui donne une indication sur l'usage des objets œuvres : un événement ou objet du monde sensible devient œuvre lorsqu'il est défini comme tel.

---

[885] Bien qu'il soit plus correct de parler d'« amatrice » pour évoquer un amateur féminin, je ferai usage du néologisme « amateure ».
[886] Acronyme de *Laugh Out Loud*, « rire à gorge déployée », utilisé par certains internautes pour signaler le rire.
[887] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.
[888] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2006, p.133.

4.1.2. Le réseau des proches

Tout comme Antoine Hennion le souligne pour les amateurs de musique classique, « on constate l'énorme importance du recours au réseau des proches[889] ». Sur les trente-neuf interviewés, vingt-trois ont découvert Nightwish par un parent, un ami, voire l'ami d'un ami. En outre, même lorsqu'un médiateur passif est l'initiateur de la découverte, le réseau des proches peut intervenir très rapidement dans les étapes qui suivent. Comme dans le cas de la découverte par une vidéo sur internet, ils sont souvent sollicités pour faire du sens, partager, ou aider à obtenir des informations essentielles à la poursuite de l'attachement, à l'exemple du nom du groupe, du lieu où l'on peut se procurer les enregistrements, etc.

Il existe différentes modalités de découverte par l'entremise du réseau des proches, qui n'impliquent pas l'usage, par ces derniers, des mêmes médiateurs. L'intentionnalité active prend forme au travers d'actes variés, qui parfois se recoupent.

La découverte peut ainsi passer par une volonté d'initiation ou de transmission de la part d'autrui : un (déjà) amateur qui souhaite, par cet acte, déclarer sa différence, son amour, voire les faire partager et introduire son « initié » dans la communauté Nightwish, etc. C'est généralement par le biais de discours que le futur amateur prend connaissance de l'existence de Nightwish, dont les qualités sont ébauchées au travers de multiples descriptions, des mises en mots, mais dont la matérialité sonore de ses œuvres devra être saisie par un autre moyen[890] :

> « En fait, je faisais partie d'une chorale à Tarare. On a fait le dixième anniversaire et, en fait, il y a eu des échanges avec le Big band de Valbonne, donc – à côté de Nice – et j'ai rencontré des gars qui en faisaient partie et euh… Il y a, pendant un temps, ils parlaient tout le temps, enfin il y a des – je me suis fait des amis en fait – il y a des gens qui parlaient tout le temps de Nightwish, Nightwish, parce qu'ils étaient fans et j'ai voulu savoir ce que c'était. Et donc j'ai téléchargé [rires] et j'ai adoré. » (France, femme, 19 ans)

Intriguée, interloquée, mais également aiguillée par le degré de crédibilité qu'elle a accordé aux discours tenus, la future amateure se tourne ensuite vers des médiateurs à l'intentionnalité passive pour mettre le nom en œuvre, en objet sonore, et s'y confronter corps et âme.

---

[889] HENNION (Antoine), MAISONNEUVE (Sophie), GOMART (Emilie), *op. cit.*, 2000, p.116.

[890] A moins que l'initiateur ne décide de chanter ou fredonner l'œuvre. Ce cas est un exemple de médiation très intéressant, en ce que le médiateur à l'intentionnalité active s'approprie et restitue des dimensions de médiateurs à l'intentionnalité passive.

L'initiation et la découverte par l'entourage se fait également par la mobilisation de médiateurs à l'intentionnalité passive. Un ami, un parent, peut décider d'accompagner ou de faire suivre son discours de l'œuvre sonore, matérialisée à l'aide de la lecture ou le prêt d'un disque, d'un DVD, comme la réalisation d'une compilation. L'ensemble se déroule d'une façon assez similaire à la bande annonce sur MTV qui annonçait – le discours de l'initiateur – la venue d'un clip de Nightwish puis qui l'a diffusé – lecture ou prêt :

> « Well yeah, ten years ago. Euh, a friend of mine gave me *Angels Fall First* CD and he recommended it for me and… I started to listen it and, I think I liked the whole album.[891] » (Finlande, femme, 25 ans)

> « Un pote, désespéré de me voir vénérer Evanescence (que j'adore toujours hein lol) m'a montré le clip de "Nemo". Là, j'ai bloqué sur la chanteuse, sa voix et son physique ; sur la chanson, vraiment réussie, mais surtout sur le clip qui est pour moi un chef d'œuvre d'esthétisme. Il m'a filé toute la discographie en MP3, j'ai écouté pendant des semaines et j'ai fini par tout acheter parce qu'un tel groupe mérite vraiment qu'on ait les originaux de leurs œuvres. Donc, j'ai tout, CD et DVD.[892] » (France, femme, 29 ans)

> « My sister recorded me a cassette. There was different kind of finnish metal bands and I'm not sure if it was the… from an original CD collection, or was it my sister's collect making, my sister's made collection. But there was Nightwish song like "Sacrament Of Wilderness"[893] » (Finlande, homme, 39 ans)

Assez proche de la modalité précédente, les amateurs découvrent parfois Nightwish par l'entremise d'un autre amateur qui passe un disque, sans nécessairement avoir pour but d'initier :

> « So… in year 2000, when the *Wishmaster* album just got out…, my friend had bought the album and I was visiting him. And he played that album on computer and I thought it was sounding very good. So, then I think… yeah he borrowed me the album and I listened to it a lot. […]
>
> **Do you know why he decided to make you listen to Nightwish?**
>
> Hum, I think he didn't especially make me to listen to Nightwish, but he was just listening to it on computer like background music or something[894] » (Finlande, homme, 23 ans)

---

[891] « Hé bien, ouais, il y a dix ans… Euh, un de mes amis m'a passé le CD d'*Angels Fall First* et il me l'avait conseillé et… j'ai commencé à l'écouter et, je crois bien que j'ai aimé l'album en entier. »

[892] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.

[893] « Ma sœur m'avait enregistré une cassette. Il y avait différents groupes de metal finlandais et, je ne suis pas certain que c'était… tiré d'une compilation originale sur CD, ou une compil' faite par ma sœur, une compilation que ma sœur avait faite, mais il y avait une chanson de Nightwish du genre "Sacrament Of Wilderness". » Il est à noter que cet amateur avait déjà entendu parler de Nightwish par un ami auparavant, mais le cas demeure pertinent pour exemplifier une découverte par une compilation.

[894] « Donc… en 2000, quand *Wishmaster* est sorti…, mon ami l'avait acheté et je lui ai rendu visite. Il a mis cet album sur son ordinateur et j'ai trouvé que ça sonnait super bien. Donc, je pense qu'après… ouais, il me l'a prêté et je l'ai beaucoup écouté. […] **Est-ce que tu sais pourquoi il avait décidé de te faire écouter du**

La rencontre est à la croisée de deux médiateurs, aux intentionnalités distinctes et pas nécessairement orientées vers le même but. L'effet d'annonce a disparu, bien que la venue d'un événement sonore soit présentée par de multiples indices, comme la mise en route des enceintes du PC, le lancement de l'application media, etc. Autant de gestes communs qui ne laissent pas forcément présager d'un attachement. L'événement Nightwish à venir est encore silencieux, jusqu'à ce qu'il surgisse, anonyme, aux oreilles de son futur amateur. Phénomène intéressant, on peut penser que c'est la musique même qui est venue le chercher, s'appropriant son ouïe pour accaparer son attention et la faire s'orienter sur un objet sonore qui ne devait servir que de fond à une conversation. En outre, on touche ici à la frontière entre le fait d'entendre et celui d'écouter.

La prégnance du réseau des proches dans la découverte, mais aussi dans les étapes suivantes de construction de l'attachement, souligne combien Nightwish – et à travers le groupe, la musique metal – est source d'échanges, de relations sociales, d'élaborations de liens avec le monde.

4.1.3. Les lieux

On peut définir la catégorie des lieux médiateurs comme des espaces qui ont la particularité, voire qui sont parfois voués à, mettre en présence une ou plusieurs dimensions du monde Nightwish – supports CD, DVD ou Blu-ray, œuvres sonores et/ou vidéos, artistes, couvertures des albums, photographies du groupe, etc. – avec un ou plusieurs individus. La grande surface, le disquaire, mais aussi la salle de concert ou le festival, appartiennent à ces médiateurs spatialement situés, à l'intentionnalité souvent active : on veut y faire rencontrer l'amateur et le monde Nightwish[895]. L'ascenseur ou la salle d'attente, aux seins desquelles passe une musique de fond, appartiennent également à ces lieux, mais l'intention y est orientée vers un autre but.

En tant que médiateur principal de la rencontre, les lieux ne sont cités que par un seul amateur. On les retrouve de façon plus conséquente dans le processus engagé suite à la

---

Nightwish ? Hum, je pense qu'il ne voulait pas spécialement me faire écouter du Nightwish, il l'avait simplement mis sur son ordinateur, en musique de fond ou quelque chose comme ça ».

[895] Auxquels il est peut-être possible d'ajouter internet, bien qu'il abolisse les contraintes liées à l'espace, par une temporalité de l'immédiat, il faut néanmoins « s'y rendre », s'y connecter, pour avoir accès aux informations.

rencontre, par l'élaboration et la pérennisation de l'attachement : on se procure le support en magasin, on assiste à une production vivante de l'œuvre dans la salle de concert, etc.

L'exemple exposé en interview est un peu atypique, sans doute parce qu'il est à la périphérie des médiateurs ordinairement associés et utilisés par le monde Nightwish. Il s'agit d'une salle où avait lieu un gala de danse :

> « En fait j'avais, je fais partie d'une association qui fait de la danse et, à mon gala, une prof avait fait une chorégraphie sur "Ghost Love Score". Et donc, j'avais bien aimé, donc je suis allée faire un peu des recherches sur internet, et puis j'ai découvert un peu comme ça. Au début j'écoutais… j'avais de la chance parce que dans la bibliothèque de la ville, il y avait *Once* qui y était, donc je l'ai pris, je l'ai écouté, j'ai écouté que ça pendant… six bons mois et puis après je me suis mise aux albums et voilà, depuis je n'ai pas décroché [rires]. » (France, femme, 17 ans)

Tôt dans mes recherches, je me suis posé la question du lien que pouvait entretenir le type de médiateur ayant permis la rencontre avec Nightwish, et l'intensité, ou la force d'attachement, qui réunissait leurs œuvres musicales à l'amateur. Résumé de façon un peu mécaniste, j'avais fait l'hypothèse qu'un médiateur que l'on affectionne particulièrement – un lieu chargé de souvenir, un amour, un parent décédé – pouvait avoir un impact sur l'amour de l'œuvre. Ce n'est pas exactement le cas, en tout cas, pas en ces termes précis : l'amour de l'œuvre n'est pas le reflet de l'amour de l'amateur pour la télé, le magazine ou la radio qui l'a fait découvrir.

Néanmoins, l'œuvre peut servir de marqueur de relation entre deux entités, dont l'une est l'amateur. Il peut s'agir d'une relation avec quelqu'un, d'amour ou d'amitié, mais aussi d'une relation avec un événement, un souvenir, des bulles de sens dans le parcours de vie de l'amateur. Lorsqu'une passion pour Nightwish est née et/ou s'entretient à l'aide d'une relation de couple, l'œuvre peut également être définie comme le marqueur de cette relation. Si une rupture survient, le lien amateur/œuvre se voit remodelé par la modification du lien entre l'œuvre et la relation de couple. Toutefois, si l'œuvre est devenue le marqueur de l'individualité d'un des membres du couple, la rupture n'aura que peu d'effets sur le goût pour l'œuvre de la personne concernée.

4.2. De « moi » à « Nightwish et moi » : trois trajectoires typiques vers le goût et l'attachement

Si de multiples médiateurs permettent la rencontre du monde Nightwish et de l'amateur, ce n'est que par le contact avec l'œuvre sonore que celle-ci semble devenir effective. Toutefois, la caresse musicale n'est pas toujours synonyme d'attachement, quand bien même l'on se trouve en posture d'écoute, d'appropriation. C'est un peu toute la différence qu'il existe entre la première fois où l'on fait la connaissance de quelqu'un, et celle où l'on se rend compte qu'il nous plaît, ce qui n'empêche en rien ces deux « premières fois » d'être concomitantes.

De la première écoute à l'attachement, les interviewés ont permis de tracer trois trajectoires typiques, instantanés un peu réducteurs de situations complexes. L'attachement à l'œuvre s'y élabore selon des rythmiques, temporalités et/ou étapes successives distinctes. Construites d'après leurs discours, ces trajectoires sont grandement dépendantes de la perception qu'ils en ont eux-mêmes. Ainsi, elles sont les témoins hybrides de leur expérience vécue et du/des sens qu'ils donnent à cette expérience, *a posteriori*, de la façon dont ils resituent la rencontre dans leur carrière d'amateur de musique, et les effets qu'elle a eu sur celle-ci. Autrement dit, on peut supposer qu'à deux moments distincts de leur vie, les enquêtés n'auront pas nécessairement la même approche de cet événement, qui pourra devenir une simple étape anonyme, ou se voir hisser sur le piédestal d'un chamboulement, pourtant invisible et souterrain au moment où il s'est produit.

A l'aune de ces limites dues à la méthode – mais à la faisabilité plus aisée que l'observation en situation d'attachement – il est possible de schématiser le développement d'un attachement selon trois trajectoires : celle à la modalité subite du « coup de foudre » ; celle, moins immédiate, du « rendez-vous manqué » impliquant au moins deux temps ; et enfin celle de l'apprentissage, aux étapes plus nombreuses encore, même si elles peuvent se succéder avec plus de diligence que celles du « rendez-vous manqué ».

Dans son rapport avec le monde Nightwish, l'amateur expérimente souvent ces trois modalités. S'il a pu perdre pied à son premier contact avec l'une des œuvres du groupe, il n'en ira pas toujours de même avec chacune de ses chansons, et son attachement n'aura pas obligatoirement la même force pour chacune d'entre elles.

En outre, ces trajectoires peuvent s'imbriquer selon l'angle d'approche que l'on emprunte. Bien que distinct de l'apprentissage, par la forme de sa trajectoire vers le point « attachement », le coup de foudre pour une œuvre n'en est pas moins une étape

d'apprentissage, cependant un apprentissage d'une dimension plus large : du monde Nightwish, du monde du metal, etc.

4.2.1. Le coup de foudre

Emprunté à l'imaginaire de l'amour, le « coup de foudre » est un type de trajectoire qui souligne la perception, par l'amateur, d'un attachement quasi immédiat, puissant, comme une révolution d'une partie de son cadre d'existence, et inattendu[896]. D'une façon analogue à la reconnaissance que « c'est elle/lui » au détour d'un regard, une rupture s'opère – la foudre qui déchire l'air – au moment même de la rencontre. L'amateur de musique devient alors amateur de Nightwish.

Dans les faits, le processus n'est pas nécessairement aussi instantané, selon la manière dont on définit l'acteur musical engagé. L'attachement ne se crée que rarement au tout premier son entendu – cas que je n'ai pas rencontré – phénomène pour lequel le type de matérialité des œuvres n'est sans doute pas innocent. Pour exister, elles doivent se dérouler, être lues ou jouées. Elles s'incarnent dans le temps. De même, l'ensemble des pièces définies comme signifiantes par l'amateur ne sont pas nécessairement toutes présentées dès la première mesure, encore moins aux sonorités initiales.

Si le premier son perçu est condition *sine qua non* de la rencontre « coup de foudre », alors cette modalité de rencontre n'a pas de raison d'être dans ces travaux. Toutefois, ce premier son n'est pas l'œuvre. Ainsi, on peut définir cette étape de la trajectoire « coup de foudre » comme la rencontre d'un amateur avec une œuvre chanson, pour laquelle il développe un attachement en simultané de son déroulement temporel, ou d'un fragment qu'il percevra comme signifiant, telle une introduction sur un riff de guitare, suivie de l'apparition de la voix chantée à l'entame du premier couplet[897].

Si elle n'est pas exclusive à l'attachement « coup de foudre », une particularité semble revenir de manière plus prononcée dans cette trajectoire et les discours des acteurs. En effet, on note la conservation, de façon très vivace, d'un ensemble d'éléments ayant accompagné le moment de la rencontre, vestiges d'un entrecroisement décisif. Si la date précise peut faire défaut, l'année, voire le mois, sont fréquemment retenus par les

---

[896] On peut caractériser le coup de foudre par : « l'immédiateté et l'aspect inattendu d'une entrée en amour » : SCHURMANS (Marie-Noëlle), DOMINICE (Loraine), *Le coup de foudre amoureux. Essai de sociologie compréhensive*. Paris : PUF, 1998, p.28.

[897] Je fais ici référence à ma propre expérience d'attachement à Nightwish, avec la chanson « Nightquest ».

amateurs. En outre, le titre de l'œuvre rencontrée, s'il est accessible à ce moment là, ou découvert peu après, est également conservé en mémoire et précisé, de même que d'autres éléments comme la situation, les accompagnants, le médiateur déclencheur de la rencontre ou encore le lieu et les émotions. L'importance de la rencontre est ainsi signée par l'emploi de ces multiples marqueurs sociaux, qui la resitue dans un temps, un espace physique et social :

> « Je suis une "jeune" fan de Nightwish puisque ça fait à peine un an que je les connais. J'étais avec mes meilleurs amis et Seb (qui est musicien) et il m'a fait regarder une vidéo *live*, c'était "She Is My Sin" de *From Wishes To Eternity*... J'ai craqué pour ce mélange de rock et de classique que je ne connaissais pas. Il m'a ensuite gravé tous les albums (que j'ai acheté par la suite, je précise :p) […] J'ai craqué pour la musique avant de "tomber amoureuse" des paroles... Ce qu'écrit Tuomas me touche beaucoup, parce qu'à travers ses paroles je me retrouve.[898] » (France, femme, 27 ans)

Si le registre de l'amour est clairement présent (« craquer pour », « tomber amoureuse », « me touche ») on perçoit également la célérité de l'attachement dans les termes « craquer » (mais peut-être seulement après avoir plié ?) ou « tomber ». Plus loin, dans l'échange avec l'amateure, ce registre se voit associé à l'étonnement, renforçant la dimension inattendue, en une révélation, de l'attachement :

> « **Qu'est-ce qui s'est passé pour toi la première fois que tu as entendu ce mélange de rock et de classique ?**
>
> Je suis restée assez étonnée... J'ai eu l'impression de tomber sur la musique qui me correspondait, celle que je cherchais depuis longtemps.[899] » (France, femme, 27 ans)

La rencontre est définie comme une bascule soudaine et inopinée. On tombe, avec surprise et, selon toute vraisemblance, avec délice. Néanmoins, en poussant l'étude un peu plus loin, on constate nettement que la trajectoire du coup de foudre n'a de surprenant, d'imprévu, que la survenue de la rencontre, et la mise en coprésence de l'œuvre et de son amateur. En effet, celle-ci souligne l'existence antérieure d'éléments indispensables à l'effectivité de la rencontre, et à l'efficacité du renversement symbolique qu'elle provoque dans les cadres de l'amateure. Rock et classique appartiennent à ses savoirs, ce sont, en outre, des catégories particulièrement bien posées et socialement associées à des représentations claires et distinctes[900]. C'est bien leur « mélange » qui était inédit pour

[898] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.
[899] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.
[900] On aura noté avec intérêt l'usage de « rock » à la place de « metal ». De nombreuses explications peuvent se confronter. Il peut s'agir de fournir un cadre plus global encore que celui du metal, de diminuer la

cette amateur, c'est-à-dire leur bricolage, frappé de la patte « Nightwish ». Le coup de foudre est la rencontre soudaine avec ce mélange attendu de longue date, sans jamais être parvenu à être formalisé ou formulé, car on le « cherchai[t] depuis longtemps ».

Il s'agit ainsi d'une dynamique à double moteur : il y a bouleversement manifeste de cadres, on est étourdi par ce mélange de rock et de classique ; mais en même temps l'amateur possède les cadres nécessaires pour faire sens, et autoriser ce bouleversement cognitif. Autrement dit, dans un système où rock et classique ne sont pas distincts ou opposés, nulle révolution.

Avec la trajectoire du coup de foudre – dont la nature de trajectoire est à présent mieux perceptible, dissipant la contradiction première entre processus et immédiateté – il semble que nous soyons ramené du coté du mythe. L'amateur aime non seulement Nightwish, mais elle l'aimait déjà avant : « J'ai eu l'impression de tomber sur la musique qui me correspondait, celle que je cherchais depuis longtemps ». L'œuvre était déjà inscrite en elle, et la rencontre n'a fait qu'établir et affirmer la connexion entre la multitude de pièces déjà présentes, mais s'ignorant jusqu'alors, les unes les autres. Littéralement, on peut dire, et l'on comprend, que l'amateur se retrouve – non seulement dans les paroles, à la narrativité plus affirmée, mais la musique aussi – dans le bricolage opéré par Nightwish, car ce qu'a bricolé le groupe ce sont les pièces mêmes de l'amateur, c'est l'amateur, en quelque sorte, dans toute son individualité. Cette individualité, l'amateur, est un possible de l'œuvre de Nightwish. On peut saisir l'intensité de la détonation du coup de foudre : sans que nous ne le sachions, quelqu'un d'autre nous a « produit », avec une clairvoyance dépassant la connaissance propre que nous avons de nous-mêmes. A l'écoulement de la musique, se dresse un miroir qui murmure doucement : « vois ce que tu es/aspires à être », en reflet inattendu et superbe.

Enfin, pour terminer sur la trajectoire d'attachement du type « coup de foudre », on peut souligner que, malgré toute l'intensité de la rencontre, l'œuvre compagne du coup de foudre ne demeurera pas nécessairement toujours sur un piédestal. Elle sera redéfinie jaugée, jugée de nouveau, par l'amateur, à l'aune des étapes successives de sa carrière d'amateur de Nightwish, mais aussi de musique :

> « **Est-ce que tu as un rapport particulier avec cette première chanson, "She Is My Sin", qui t'as fait découvrir Nightwish, par rapport aux autres ?**

---

radicalité de la musique de Nightwish ou, au contraire, de manifester que, pour cette amateur, leur musique n'est pas aussi radicale que du metal.

Non pas du tout, parce qu'en écoutant le reste de leurs albums, je la trouve moyenne par rapport aux chansons que j'aime le plus.[901] » (France, femme, 27 ans)

4.2.2. Le « rendez-vous manqué »

La seconde trajectoire d'attachement, le « rendez-vous manqué », possède une rythmique et une temporalité hybride entre l'instantané du coup de foudre, et le processus en aller-retour de l'apprentissage. L'attachement se fait ici en deux temps. Le premier, la rencontre, a la particularité de ne pas avoir fonctionné, de ne pas avoir conduit l'amateur de musique à devenir amateur de Nightwish. Elle peut avoir eu un effet contraire et donné lieu à un résultat « négatif », un « dégoût ». Pour sa part, le « second » temps – ou l'une des secondes fois où l'amateur a retrouvé l'une des œuvres de Nightwish – a opéré. Ainsi, ce qui est rare dans le « coup de foudre », l'amateur ayant suivi la trajectoire du rendez-vous manqué est parfois imprécis quant à sa première rencontre avec une œuvre du groupe. Elle est peu signifiante dans sa carrière d'amateur de musique, elle n'a suscité aucune accroche franche :

« **Tu te souviens quel album ou quelle chanson [ton ami] t'a fait écouter ?**

Si je me souviens bien, non peut-être pas le titre, je ne sais pas du tout. Il m'a fait écouter deux trois chansons, mais pas que je me rappelle, non, je pourrai pas dire. Les premières chansons non je, je ne sais pas. » (France, homme, 21 ans)

Toutefois, de par l'importance que Nightwish acquiert à partir du second temps – qui est très similaire au coup de foudre, voire peut en être un – il arrive que l'amateur reconstruise son histoire avec le groupe et parvienne à en extraire des détails alors devenus signifiants :

« I heard the name Nightwish first on a, on a TV commercials. There was this, their first TV commercial was, that euh…, I think it was Ali Kuoppala, or Samuli Miettinen, and, they're from Children of Bodom, and he was, he was saying something like euh, "yeah we are already recording our second album, but well, while you are waiting a little, go check out this : Nightwish *Oceanborn*" and I heard the name and the name just, somehow, stuck in my head and I remembered there was also a women. When Nightwish came to the Lista show[902], Lista top 40, after that, Nightwish, the *Oceanborn* was released, they were there, then playing live at least two songs. And, and I remember hearing the like, [inaudible] like "Ok, there's a lady singing. She sings quite high and mighty." And after that, I forgot it again for about six months. Then I, on the same year, during the autumn, six months later, give or take, I went to Ankkarock festival with my friends and, and then I, then I was

[901] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.
[902] Lista est un show TV de 1999 où le groupe joue « Sacrament Of Wilderness » et « Gethsemane ». Des vidéos sont disponibles sur internet.

euh, just passing by the smaller stage and Nightwish was on and I just, euh, sort of "Hey, this is, this is nice" or else. So, like, euh, a girl is play-a girl is singing high mighty and they were playing heavy metal and I've been into heavy metal from year 83 I think. I had already to 83 give or take a few years and… and I just stopped there and watched the show. And I liked it. And, two weeks later, I had already bought the *Oceanborn* and I liked it even more ![903] » (Finlande, homme, 33 ans)

Bien qu'assez proche de l'apprentissage, de par la multiplicité des rencontres avec les œuvres du groupe et la croissance progressive de l'attachement – mais marqué par des étapes claires, ce qui est moins évident dans l'apprentissage – cet exemple de trajectoire montre combien les délais entre la rencontre avec le monde Nightwish, la rencontre avec l'une de ses œuvres musicales, et l'attachement, peuvent être variables, en s'étendant sur plusieurs mois. En outre, il peut se faire selon diverses dynamiques d'imbrication, la découverte du monde Nightwish et celle de l'une de ses œuvres étant susceptibles d'être conjointes ou séparées. D'abord amateur de musique, celui-ci se redéfinit comme amateur de Nightwish, en actant, à la rencontre décisive en concert, qui le fait s'arrêter, qu'il « aime ça », alors que ses approches précédentes du groupes se limitaient à de simples constats de forme : « the name just, somehow, stuck in my head and I remembered there was also a women », « Ok, there's a lady singing. She sings quite high and mighty. ».

L'exemple suivant montre comment, de façon très semblable au coup de foudre, mais à l'effet inversé, l'un des éléments signifiants de l'œuvre peut couper cours à l'attachement. Ici, la voix et le mode chanté de Tarja Turunen surprennent. L'amateur se pose des questions, ses cadres ont été bousculés, mais cela n'est guère délicieux et l'accroche est difficile[904] :

---

[903] « La première fois que j'ai entendu le nom Nightwish, c'était dans une, dans une pub TV. C'était la, leur première pub TV était, euh…, je pense que c'était Ali Kuoppala, ou Samuli Miettinen, et, ils font partie de Children of Bodom, et il était, il disait quelque chose comme euh, "ouais, nous somme déjà en train d'enregistrer notre second album, mais et bien, pendant que vous attendez un peu, aller jeter une oreille à *Oceanborn* de Nightwish" et j'ai entendu le nom et le nom m'est, je ne sais comment, resté en tête, et je me souviens aussi qu'il y avait une femme. Puis Nightwish est venu à l'émission Lista, Lista top 40, après ça, Nightwish, l'album *Oceanborn* était en vente, et ils étaient là, puis ont joué au moins deux chansons en live. Et, et je me souviens avoir entendu le, [inaudible] "Ok, il y a une jeune fille qui chante. Elle chante plutôt haut et fort." Et puis après ça, je les ai encore oubliés pendant six mois. Puis je, la même année, pendant l'automne, six mois plus tard, plus ou moins, je suis allé au festival Ankkarock avec mes amis et, et puis j'ai, puis j'étais euh, simplement en train de passer devant la plus petite des scènes et Nightwish était dessus et j'ai simplement, euh, du genre "Hey, c'est, c'est bien" ou quelque chose de ce goût là. Donc, euh, une fille est en train de jou-une fille est en train de chanter haut et avec force, et ils jouaient du heavy metal et, je suis dans le heavy metal depuis 83 je pense. J'y étais déjà en 83, à plus ou moins quelques années, et… et je me suis juste arrêté ici, et j'ai regardé le show. Et j'ai aimé. Et, deux semaines plus tard, j'avais déjà acheté *Oceanborn* et j'ai aimé encore plus ! »

[904] On notera que, pour cette amateure, la voix de Tarja Turunen est devenue l'un des éléments majeurs de Nightwish, qu'elle décrira en employant des métaphores associées à l'eau, que j'ai citées dans la partie précédente sur la voix chantée.

« **Tu connaissais déjà le metal à l'époque [de ta découverte de Nightwish] ?**

Euh, disons que… (rire) j'étais passée d'un petit groupe de rock plutôt gentillet à Evanescence, qui est quand même un petit peu mieux niveau musical, et ça me plaisait bien ce mélange de, disons de rock et de jolie voix. Donc on m'a conseillé d'écouter Nightwish qui s'est avéré être bien plus puissant que ce j'avais imaginé jusque là.

Qu'est-ce qui s'est passé quand tu as mis ce CD pour la première fois ? Tu t'es dis quoi ?

Ben disons qu'au début je me suis dit "c'est quoi ce groupe en fait ?" j'étais un peu… disons que j'étais pas du tout dans cette optique de voix lyrique et ça m'a un peu surprise. J'ai eu un petit peu de peine à accrocher, j'ai arrêté d'écouter et puis j'ai réécouter une deuxième fois, puis ensuite je l'ai passé en boucle jusqu'à vraiment rentrer dedans et je dois dire que je peux pas m'en passer. Si je n'écoute pas Nightwish une fois par jour c'est pas possible, j'y arrive pas. » (France, femme, 16 ans)

Ce n'est que plus tard, dans un second temps, que l'accroche s'est faite, si forte et intense qu'elle est ensuite réactivée chaque jour.

4.2.3. L'apprentissage

L'apprentissage est le dernier type de trajectoire d'attachement. Un peu à la manière du « rendez-vous manqué », il se fait en plusieurs étapes. Toutefois, il est difficile, pour l'amateur, de dégager un moment décisif qui signe sa compréhension et son appropriation d'une œuvre. Il s'agit d'une construction élaborée dans le temps, par accumulation de rapports, de contacts, de création d'une histoire commune avec Nightwish et ses œuvres :

« J'ai découvert Nightwish en octobre 2004, avec l'album *Once*. Un pote l'avait et me l'avait fait écouter, plusieurs fois, et j'avais fini par trouver ça pas mal. C'était totalement nouveau pour moi car je ne pensais pas vraiment pouvoir trouver des choses aussi mélodiques, complexes et riches dans le metal.

J'ai donc copié cet album et je l'écoutais de temps en temps, mais sans non plus en être fan. Puis après quelques mois je me suis rendu compte qu'en fait c'était vraiment bon et je me suis mis à n'écouter quasiment que cet album (tu sais comment c'est, on écoute un truc pendant 3 mois, après on laisse tomber, puis on y revient etc.) et j'ai réalisé à quel point j'aimais ce style.

En effet, cela fait maintenant 7 ans que je fais de la musique et je compose depuis 2003. Donc j'écoutais Nightwish avec une oreille de "simple" auditeur, mais aussi avec une oreille de musicien. Et mon oreille de musicien me disait que c'était tout simplement génial.

Finalement, durant l'été 2005, je me suis mis à "culpabiliser" d'avoir uniquement cet album en MP3, et j'ai donc acheté tous les albums studio de Nightwish : *Angels Fall First*, *Oceanborn*, *Wishmaster*, *Century Child* et *Once*, et aussi le DVD *From Wishes to Eternity*. Et j'ai dernièrement acheté le best-of "Highest Hopes". Et progressivement j'ai donc découvert tout l'univers de Nightwish et appris à apprécier et comprendre l'esprit de chaque album, puis de chaque chanson de ce groupe.[905] » (France, homme, âge inconnu)

[905] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.

Il n'y a pas ici de basculement soudain à l'écoute d'une œuvre, mais un attachement qui s'élabore avec le temps, avec des pratiques d'aller-retour aux objets sonores, qui sont, simplement et au mieux, appréciés. On constate cependant qu'il existe peut-être une forme de rupture, dans la culpabilité ressentie par l'amateur, qui définit peu à peu le support MP3 comme trop peu digne de l'attachement qu'il a développé avec Nightwish, des qualités qu'il y a trouvées, avec son oreille de musicien mais aussi de « simple auditeur ».

Sa trajectoire est un parcours où une multitude de pièces s'imbriquent pour former le constat final de l'accomplissement d'un attachement, par une succession de requalifications, de remises en question de cadres et de savoirs, de micro-ruptures ou micro-révolutions. Si l'on perçoit bien quelques étapes clés, comme la redéfinition du metal en un genre musical pouvant être complexe, mélodique et riche – un ensemble de dimensions qui sont qualifiantes aux yeux de cet auditeur – le passage d'une pratique d'écoute sporadique à une pratique plus intensive, etc. toutes sont plus ou moins dissolues par la temporalité au sein de laquelle elles s'inscrivent : après *plusieurs écoutes*, il finit « par trouver cela pas mal », « *après quelques* mois je me suis rendu compte », « finalement, *durant* l'été », « et *progressivement* ».

En tant que trajectoire vers l'attachement, l'apprentissage se distingue nettement du coup de foudre en ce qu'il semble en être l'inverse. Celui-ci paraît poser, une à une, les conditions qui ont permis, chez d'autres qui les possédaient déjà, d'être frappé par la foudre. Dans ce dernier, la rencontre avec une œuvre de Nightwish est un achèvement en apothéose d'un processus silencieux, dans l'apprentissage, elle est une goutte parmi d'autre, qui lentement viennent remplir le vase de l'attachement. De nouvelles conventions sont progressivement acquises, modelées, acceptées et reconnues. La musique de Nightwish n'habitait pas l'amateur de manière fantôme, elle n'était pas là, attendue depuis longtemps. On peut postuler, néanmoins, que c'était malgré tout le cas, que cet amateur, accaparé à la force du poignet, appartenait lui aussi à l'ensemble des amateurs en veille dans les œuvres du groupe. Toutefois, ce dernier ne l'apprécie pas de cette manière, et ne les a pas ressenties comme déjà là. Quoi qu'il en soit, elles sont bien devenues une présence de plus en plus affirmée, renforcée au cours de sa pratique, de ses retours aux chansons, aux instrumentaux, mues par les échelons qu'il gravit un à un sans réellement s'en apercevoir : une écoute, puis une écoute, puis « c'est pas mal », puis une écoute, et ainsi de suite.

Une fois l'attachement postulé – suite à un coup de foudre, à une seconde rencontre après un premier rendez-vous manqué, à un apprentissage aux périodes variables – il peut perdurer, se prolonger. L'amateur conquiert les nouveaux territoires proposés par Nightwish d'un album à l'autre (en suivant la carrière du groupe ou en remontant le cours), au travers de ce paradigme de l'apprentissage, parfois parsemé de nouveaux coups de foudre, de nouveaux rendez-vous manqués… La flamme s'entretient, on va et on vient au monde Nightwish sous une multitude d'entrées, en circonvolutions plus ou moins aiguës, amples, d'une écoute quotidienne à un silence de plusieurs mois, d'un coup d'œil sur les pochettes de disque à la lecture des paroles. Des gestes répétés en rythmiques complexes qui font qu'au sein du monde Nightwish, œuvres et amateurs, alimentent leur fréquentation irrégulière, qui parfois cesse.

5. *Pratiques du monde Nightwish : ce que les choses nous font, ce que l'on en fait*

Ces gestes d'attachement évoqués précédemment – sans doute gestes tissant la trame d'une histoire d'amour – peuvent être abordés comme des pratiques au sein du monde Nightwish. Celles-ci réunissent ainsi deux entités, des acteurs et des objets, qui, comme nous le rappelle Fabien Hein, sont, de concert, substances et générateurs d'un monde :

> « La spécificité d'un monde est d'être produit et de produire symétriquement les acteurs et les objets en tant qu'ils sont à la fois constitutifs et participants de ce monde. […] Un monde n'est donc pas une substance concrète, mais résulte d'un processus de médiations entre des humains et des choses assurant le fonctionnement de ce monde.[906] »

Acteurs et objets du monde Nightwish sont les deux danseurs d'une valse conduite parfois conjointement, parfois alternativement, par l'une ou l'autre des entités : les choses nous font (quelque chose), elles guident nos pas ; nous en faisons quelque chose, nous guidons les leurs.

C'est à deux formes spécifiques de couple que je vais m'intéresser ici, mettant à chaque fois en scène l'amateur – l'un des acteurs du monde Nightwish avec les artistes, les producteurs et autres – dans deux postures distinctes.

Le premier couple, « ce que les choses nous font », mettra plus particulièrement en jeu l'objet musical – l'œuvre sonore – et l'amateur, dans ce qu'il provoque chez ce dernier, ce qu'il lui fait. Loin d'être le seul objet présent dans le monde Nightwish, il est défini comme l'une des figures centrales du monde de l'art musical, celui par lequel l'attachement se fait dans sa pleine mesure, et dont les effets sont certainement « les plus intenses et décisifs[907] ».

Le second couple, « ce que nous faisons des choses », s'intéressera aux pratiques des amateurs en se focalisant sur celle de « l'écoute » de l'œuvre sonore et celle de la création d'objets sensibles, les « œuvres » des amateurs.

---

[906] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2006, p.19.
[907] *Ibid*., p.133.

5.1. Ce que les œuvres du monde Nightwish nous font : la fonction de voyage-foyer

L'aspect un tant soit peu déterministe de cette proposition « ce que les choses/les œuvres nous font », peut paraître déplacé, notamment après avoir expliqué que l'acteur, l'individu, était toujours actif, acteur, et qu'il faisait sans cesse. Par ce titre, il s'agit ici de prendre et retranscrire le point de vue de l'amateur, comme nu face à l'événement musical, qu'il écoute, laisse venir à lui, qui le fait frissonner, qui provoque émotions, sensations, images.

Ces effets de l'objet sonore, de la musique, sont une fonction socialement construite, élaborée, finement ciselée. Ce que l'œuvre nous fait, c'est le social qui le fait, invisible, mais omniprésent. La question n'est pas tant de savoir comment le social nous « trompe » en faisant passer du « bruit organisé » pour de la musique, mais bien ce que l'objet musical de Nightwish est capable d'offrir à ses amateurs, en camouflant ses origines depuis le social. Quelle « dimension » celui-ci permet à Nightwish d'exprimer, et à ses amateurs de ressentir, ou de percevoir ? Qu'est-ce qui est produit à l'audition d'un morceau de Nightwish ?

Il semble que soient très nettement ciblées, ici, les émotions et les sensations qui peuvent conquérir les amateurs. Sans être erroné, le constat n'est pas entièrement juste. Effectivement, selon la mise à disposition de l'amateur, il peut y avoir émotion à l'écoute de Nightwish, que l'on soit français ou finlandais. D'une joie immense à des larmes inexpliquées, en passant par l'apparition d'une force qui nous déborde en nous submergeant, la variété des émotions et des formes musicales s'imbriquent et jouent ensembles pour proposer un large nombre de déclinaisons du « ressentir », parfois indicible. Qu'un groupe de metal puisse donner l'envie de vivre à ses auditeurs, les rendre heureux, joyeux, les sauver ou les aider à pleurer le chagrin d'une lourde perte n'est pas anodin face aux représentations dominantes qui courent sur le genre.

Toutefois, c'est à un point plus éloigné dans le paysage que les interviewés inclinent à porter le regard, mais sous l'écho persistant des sentiments, jubilation, chagrin, colère ou amour. Dans ce que la musique de Nightwish fait aux amateurs, apparaît en filigrane l'une des fonctions sociales des œuvres du monde Nightwish, qui n'est peut-être pas sans traduire l'une des fonctions sociales de l'art, au-delà des seules émotions.

Plus précisément, il s'agit d'une double fonction, que les thématiques abordées par le groupe mettent largement en avant : celle de voyage, d'échappée, d'évasion et celle –

inverse ? – de maison, d'abri, de lieu de réconfort. Dans les extraits d'interviews qui vont suivre cohabitent ces deux fonctions d'échappée du social et de socialisation du point d'échappée (censé être situé hors du social) par le foyer, cette place où l'on se sent à la maison[908], auquel on appartient. On s'évade du monde, du quotidien, de la vie de tous les jours, pour rentrer dans l'un des abris les plus intimes : celui que l'on a tout au fond de soi, élu par les entités socialement définies comme personnelles : nos émotions, nos sensations, notre cœur, ou nos pensées. Et ce foyer – paradoxalement ? – c'est parfois le chemin que l'on parcourt en s'évadant : « Home is where the way is[909] ».

L'amateure finlandaise qui va être citée en exemple, évoque, entre autres, les chansons « Know Why The Nightingale Sings » et « Nemo », lorsque je l'interroge sur ses morceaux préférés de Nightwish. Elle associe clairement le premier à la fonction d'évasion[910] qu'offrent les œuvres du groupe :

> « **[…] you told that "Know Why The Nightingale Sings" was a positive song…**
>
> Yeah.
>
> **Can you explain me?**
>
> I think it's because of the… because it's got some euh, elements of nature – as well as they are also in many other songs – because I am. I think I'm a nature person. And I think that's one of the most beautiful thing in life are in nature and in forests, and in the lakes and in the wilderness and all that kind of stuff. And that's why it… it's one of the songs which are… if you are listening to it, you can, you can escape from the real world to, to the fantasy and to some better place and where is so much euh, beautiful nature[911] » (Femme, 25 ans, Finlande)

A l'époque de l'interview, l'amateure vivait chez ses parents. La maison, agréable et simple, jouxte la casse familiale, recyclant métaux et plastiques, en marge d'une ville de 50 000 habitants. Celle-ci se trouve à une cinquantaine de kilomètres de la capitale

---

[908] « La maison oniriquement complète est la seule où l'on puisse vivre dans toute leur variété les rêveries d'intimité. On y vit seul, ou deux, ou en famille, mais surtout seul. » BACHELARD (Gaston), *La terre et les rêveries du repos, essais sur les images de l'intimité*. Paris : José Corti, 1992, p.103.

[909] « Mon foyer, c'est la route » Citation extraite de la chanson « The Wayfarer ».

[910] On peut aussi souligner qu'en février 2010, sur le forum français de Nightwish, s'est ouvert un sujet intitulé : « Voyage à travers la musique de Nightwish. Votre voyage en écoutant » : JULIEN-WISH, Voyage à travers la musique de Nightwish. Votre voyage en écoutant, *Nightwish.fr Forum (Nightwish France/Tout sur Nightwish/Discussions sur Nightwish)* [en ligne]. 08/02/2010. Disponible sur http://forum.nightwish.fr/index.php/topic/663-voyage-a-travers-la-musique-de-nightwish/ [consulté le 11/03/2011]

[911] « **[…] tu m'as dis que « Know Why The Nightingale Sings » était une chanson positive…** Ouais. **Est-ce que tu peux m'expliquer ?** Je pense que c'est à cause de… parce qu'elle a quelques euh, références à la nature – comme dans beaucoup d'autres chansons – parce que je suis. Je suis une personne qui aime la nature. Et je pense que les plus belles choses dans la vie sont dans la nature et dans les forêts, et dans les lacs, et dans les étendues sauvages et tout ce genre de choses. Et c'est pourquoi c'est… c'est l'une des chansons qui sont… si tu l'écoutes, tu peux, tu peux t'échapper du monde réel vers, vers l'imaginaire et vers un endroit meilleur et où il y a tellement euh, de nature magnifique ».

Helsinki. L'entretien s'est déroulé à la fin du mois de mai, au soleil, confortablement installé dans les fauteuils sortis sur la terrasse qui donne directement sur un beau jardin. Celui-ci longe une forêt où l'amateure fait parfois son jogging. L'enregistrement laisse entendre le vent soutenu qui soufflait ce jour là, et le chant des oiseaux à l'approche du printemps. La nature magnifique qu'elle évoque, où elle s'échappe à l'audition de Nightwish, m'a paru à deux pas, la casse et ses monticules de matériaux défraichis étant de l'autre côté de l'habitation, cachés par des arbres. Une brève recontextualisation qui peut pousser à se poser la question suivante : où fuit-elle avec Nightwish, qu'elle ne puisse rejoindre en quelques pas depuis son jardin ? Signalé sous la forme du « monde réel » (real world) – un réel sans doute encore trop sensible sous ses pas qui brisent les aiguilles de pin en marchant en forêt – ou du « quotidien » (everyday life) que l'on retrouve dans d'autres interviews, c'est, comme on le verra dans la suite de nos échanges, la pression sociale, qui prend de multiples figures : familiale, professionnelle, les perceptions dominantes du monde, ou de ses priorités. Bien que pouvant se poser comme une bulle en dehors du monde, le monde sensible de la forêt est encore trop imprégné du sensible du réel (social) qui accompagne son hôte où qu'il soit « matériellement ». L'œuvre musicale propose un ailleurs dans l'espace, dans le temps, en offrant les siens propres, sa rythmique, son histoire, ses péripéties.

L'échappée offerte par Nightwish, ainsi que sa force, est tout aussi sensible dans l'interview de ce jeune homme d'une vingtaine d'année. Celui-ci me révèle, alors que je lui demande « comment il décrirait la musique de Nightwish à quelqu'un qui ne la connaît pas », ce que la musique du groupe lui a fait découvrir. Transgressant la figure classique de l'homme finlandais, notamment décrite par Tuomas Holopainen – rude, solide, et peu enclin à reconnaître ou exprimer ses émotions[912] – il s'est aperçu que la musique de Nightwish a dévoilé, en les ouvrant, l'existence de nouvelles portes sur le monde sensible, l'existence de nouvelles portes en lui :

> « the music [of Nightwish] is so hard to describe and even the feeling, what the music brings is so… [au-dessus du soupir, il souffle] it's… very personal thing also, like… euh, I discovered feelings… that, that were total, that I didn't know they, they were, like just… a new part of me, came to me by listening Nightwish. […]
>
> **Do you feel very strong emotions ?**

[912] « Je suis vraiment un homme finlandais typique. Je n'aime pas parler. Je suis vraiment mauvais pour gérer mes émotions par exemple. Je suis vraiment mauvais dans les relations humaines, les trucs comme ça, et ça ne parvient pas à sortir de moi. C'est vraiment difficile pour moi de dire à quelqu'un "je t'aime", ou "je te déteste", ou "va te faire foutre" des tucs comme ça. » Interview de Tuomas Holopainen réalisée par mes soins le 21/07/07 à Helsinki.

I… I didn't know that, that, that I can be so emotional. Well Nightwish took [lapsus : gave] me that. Like a new p-part of me became.

Does it happen that sometimes you are not far from crying, or you got chicken flesh because of…

Well when I… like when I got *Once* album and I listen to… like "Ghost Love Score"… [il souffle bruyamment, l'effet sonore peut ressembler à une vague]

Yeah, chicken flesh on your body.

Yeah, like, ten minutes I was: "whaaat !?" [l'interviewé prolonge fréquemment les voyelles de ses pronoms interrogatifs, simulant l'étonnement, l'ébahissement, qu'il a lui-même ressenti pendant ses écoutes] and "Nemo" too like… it just… I don't, it it's [il rit] so easy, easy for Tuomas [Holopainen] to make that, that kind of things happen in my body. [Silence] It's very strange.[913] » (Homme, 20 ans, Finlande)

Les sensations n'ont pas vraiment de nom, elles ne sont pas censées être clairement socialisées par et pour un homme, comme en témoignent les non-dits, les onomatopées et les nombreux soupirs. Elles sont toutefois là, elles ont prises sur ce jeune homme qui les ressent, depuis, par, grâce à, Nightwish. On décèle également la marque d'un foyer, d'une maison, dans cette évasion par la musique du groupe lorsqu'il évoque quelque chose de très personnel, ces objets au plus proche de qui il est.

Nightwish est aussi un point de repère, cet illustre chemin d'où l'on vient, qui aide à retrouver où l'on va : « I have lost the path before me, the one behind will lead me[914] ». C'est en revenant à l'amateure précédente, et son évocation de la chanson « Nemo », sur laquelle elle et moi sommes revenus à plusieurs reprises pendant l'entretien, que va s'affirmer, au plus fort, cette fonction de foyer. En effet, l'une des particularités de cette amateure est d'avoir tatoué, dans le creux de sa cheville, la phrase « one of the lost ones[915] », chantée en introduction du morceau, alors que le personnage de la chanson se présente. En échangeant sur cette chanson, en soulignant l'importance qu'elle a pour elle, ainsi que celle des paroles dans la musique, vont ressortir son impression d'étrangeté, son impression de ne pas appartenir, aussi exactement qu'elle le voudrait, au monde (finlandais) et le réconfort, le foyer qu'offre Nightwish dans ce constat :

---

[913] « La musique [de Nightwish] est si difficile à décrire et même les émotions, ce que la musique véhicule est si… c'est… quelque chose de très personnel également, comme… euh, j'ai découvert des sentiments… qui, qui étaient totalement, j'ignorais qu'ils, qu'ils étaient, simplement… une nouvelle dimension de mon être m'est apparue en écoutant Nightwish. **Est-ce que tu ressens des émotions très fortes ?** Je, je ne savais que je pouvais être aussi émotif. Nightwish m'a pris ça. Comme si une nouvelle d-dimension prenait vie. **Il t'arrive parfois d'être tout proche des larmes, ou d'avoir la chair de poule à cause de…** Et bien quand je… par exemple quand j'ai eu l'album *Once* et que j'ai écouté… par exemple "Ghost Love Score"… **Ouais, la chair de poule sur tout ton corps.** Ouais, comme si, pendant dix minutes j'étais là "quoi !?" et "Nemo" aussi comme si… simplement ça… Je ne, c'est, c'est si facile pour Tuomas [Holopainen] de faire que, que ce genre de choses se produisent dans mon corps. C'est très étrange. »

[914] « J'ai perdu le chemin devant moi, celui d'où je viens me guidera » Citation extraite de la chanson « Ghost Love Score ».

[915] « L'un des égarés ».

« from the *Once* album I think “Nemo” is, is kind of encouraging, and comforting and I’ve got a tattoo [elle sourit en le disant]… here [elle me montre sa cheville où est tatoué la phrase “one of the lost ones”] from the “Nemo” [rire]. So, it’s a very, very important song for me… And “one of the lost ones”, I think is, is very… it’s very comforting to, to know that somebody else’s also so lost in, in his life, than I feel I am. So that’s why it’s a very important song for me. […]

I, I really listen to the lyrics and… and I started to find very much comfort and, and kind of helping, helping me when, when I had euh, bad things in my life and when I became euh, little bit euh, depressed. Or sad, and then I listen to, to “Nemo” and thought that, that, “oh, God it is so… it’s reliving that, that somebody else’s too feeling a little depressed about the life.” […]

And you got a tattoo of the lyrics, it’s, I think it’s something important to tattoo lyrics on…

Yeah. Because, because I’m not the kind of person who will take a tattoo very light reasons. And I thought about very much and I, I don’t have any other tattoos now. As far… And, and yeah, I truly thought that, that it would be… euh… it would be something which I, which I wouldn’t regret in my life. Because it would be here in my ankle for the rest of my life [rire] and I thought that yeah, it’s part of my personality, I think. I’m now 25 years and… and I think I’ve been many years one of the lost ones, very, very lost ones and, and it, it kind of helps me to… [elle soupire] to mmmh, to accept who I am and, yeah. As you said, feeling little less lonely.

Yeah, so what is exactly the meaning of “one of the lost ones” for you?

That’s the question that I have often hearing to ask [rire], and… it’s just something… euh, to do with… you know they are, euh, people who are [elle se râcle la gorge] like in, in our age, and they have, have euh already going to school, euh, they went to school and have euh some kind of profession, and then... find a husband or a…

Wife.

Yeah. And then they have kids, and they have a house and everything is going perfectly [un sourire éclaire sa voix] and I just don’t think that I am one of them. And I’m kind of opposite because I don’t euh… I really don’t have euh… well I don’t, I do have a profession because I went to two years in... in that school which, which is euh… the n-nature tourism, like guide or something, but I, I haven’t done that work so I’m not, I’m euh, now working in café and I’m just dreaming, dreaming of being euh, a university student […]. Well, we are seeing next summer if I can get to university [elle sourit de nouveau] but anyway, anyway, euh I, I think I’m lost in life because I haven’t found my own place and I haven-haven’t found euh… a person to share my life with, euh… Or, or kids or anything like that at all. And that’s why I’m a little bit euh, lost in, in life, in general, and also euh, it, euh, I have to mention the song “Planet Hell” here, because I think it has something to do with, with this, because euh. “Planet Hell” is a story about this earth and all, all the things which are, which are going bad here. The stupidity of, of human race and all the… climate change and… too many people living in this earth and doing it all wrong, and we are destroying this planet totally and that kind of things, I, I often think, worried about this and… That’s the other thing that I am…, that I feel I’m, I’m lost because, because it’s, it’s making me ve-very euh, despair, how do you say it? Yeah.

Yeah.

Feeling, feeling despair because of that.

Ok. To be “not lost” means to have a family, to be with someone?

Not only, only that, but, but also that, and also finding-finding the…, my own place with all the, euh, working place and, and living somewhere which, which, euh, which you can say you belong somewhere and I really don’t know where I belong. Is it here in my home town, or is it somewhere else? I don’t know. And euh, yeah, finding some euh, what is the word ? The stability or something like that…

Yeah, a balance…

Yeah [prononce-t-elle comme une révélation. C’est le mot juste], yeah. And I’ve, I’ve heard in some interview of, of Tuomas Holopainen that, that he, that he has, euh, said that one of his greatest

wishes is to find a balance in his life and, and I think so too [achève-t-elle d'un sourire dans la voix].[916] » (Femme, 25 ans, Finlande)

Nightwish apparaît ainsi comme une entité socialement élaborée et mobilisée afin d'offrir un contrepoids à la pression sociale, une porte ouverte, un possible. Il permet la mise en place d'un « désordre » – l'individu s'extrait ou se sent privé de son rôle social, et ce faisant de sa pression, pour évoluer sur des terres oniriques où il est le héros d'une histoire choisie plus que subie – « ordonné » – car c'est une fonction permise et régulée par le social – afin d'assurer la pérennité de l'ordre social même :

---

[916] « De l'album *Once* je pense que "Nemo" est, est du genre encourangeante, et réconfortante et j'ai un tatouage… ici, tiré de "Nemo". Donc, c'est une très, très importante chanson pour moi… et "one of the lost ones", je pense que c'est, c'est très… c'est très réconfortant aussi de, de savoir que quelqu'un d'autre est également perdu dans, dans sa vie, autant que je ressens l'être. Donc, c'est pour ça que c'est une chanson très importante pour moi. […] Je, je fais très attention aux paroles et… et j'ai commencé à trouver beaucoup de réconfort et, et une sorte d'aide, un soutien quand, quand j'ai vécu euh, des choses difficiles dans ma vie et quand je suis devenue euh, un peu euh, déprimée. Ou triste, alors j'écoutais "Nemo" et je me disais que, que, "oh, Seigneur, c'est si… c'est si rassurant de savoir que, que quelqu'un d'autre se sent un peu déprimé à cause de la vie." […] **Et tu as également ce tatouage des paroles, c'est, je pense que c'est quelque chose d'important de tatouer des paroles sur…** Ouais. Parce que, parce que je ne suis vraiment pas le genre de personne à se faire tatouer à la légère. J'y ai beaucoup réfléchi et je, je n'ai aucun autre tatouage. Jusqu'ici… Et, et ouais, je pensais sincèrement que, que ça devait être… euh… ça devait être quelque chose que je, que je ne devais jamais regretter de ma vie. Parce qu'il allait être là, sur ma cheville, pour le reste de mon existence et je me suis dit que ouais, ça fait partie de ma personnalité, je pense. J'ai 25 ans aujourd'hui et… et je pense que j'ai été pendant longtemps l'un des égarés, très, très égarés et, et ça, ça m'a plutôt aidé à… à mmmh, à accepter qui je suis et, ouais. Comme tu as dis, à me sentir un peu moins seule. **Ouais, donc quel est exactement pour toi la signification de "one of the lost ones" ?** C'est la question que j'entends le plus souvent, et… c'est simplement quelque chose… euh, qui est lié à… tu sais qui tu es, euh, les gens qui ont, qui ont notre âge, et ils ont, ont euh déjà fini l'école, euh, ils sont allés à l'école et ont euh déjà plus ou moins une profession, et puis… ils ont trouvé un mari ou une… **Epouse.** Ouais. Et puis ils ont des enfants, et ils ont une maison et tout va parfaitement et je pense tout simplement que je ne suis pas l'une des leurs. Et je suis presque même à l'opposé parce que je n'ai euh… je n'ai pas vraiment euh… et bien, je n'ai pas, j'ai une profession, parce que je suis allée deux ans dans cette école qui, qui est euh… du tourisme v-vert, comme un guide ou quelque chose du genre, mais je, je n'ai pas fait ce travail, donc je ne suis pas, je suis euh, à présent je travaille dans un café et je rêve simplement, rêve d'être euh, étudiante à l'université […]. Bon, on verra si l'été prochain je peux aller à l'université, mais quoiqu'il en soit, quoi qu'il en soit, euh je, je pense que je suis perdue dans la vie parce que je n'ai pas trouvé ma propre place et je n'ai pas-n'ai pas du tout trouvé euh… une personne avec qui partager ma vie, euh… Ou, ou des enfants, ou tout ce qui a à voir avec ça. Et c'est pourquoi je suis un peu euh, perdue dans, dans la vie, en général, et aussi euh, ça, euh, je dois évoquer la chanson "Planet Hell" là, parce que je pense qu'elle est lié à, à ça, parce que euh. "Planet Hell" parle de la Terre et toutes, toutes les choses qui vont, qui vont mal ici. La stupidité de, de la race humaine et tout le… changement climatique et… trop de personnes vivant sur cette terre, et nous sommes en train de détruire totalement cette planète et ce genre de choses, je, j'y pense souvent, ça m'inquiète et… C'est l'autre chose qui fait que je suis…, qui fait que je me sens, que je me sens perdue parce que, parce que ça me, ça me rend tr-très euh, désespérée, comme on pourrait dire ? Ouais. **Ouais.** Se sentir, se sentir désespérée à cause de ça. **Ok. « Ne pas être perdu » ça veut dire avoir une famille, être avec quelqu'un ?** Pas seulement, seulement ça, mais, mais ça aussi, et puis aussi trouver la…, ma propre place avec tout ce, euh, ma place professionnelle et, et vivre quelque part où, où, euh, où on peut dire que je sois à ma place, et je ne sais vraiment pas à quel lieu j'appartiens. Est-ce que c'est ici, dans ma ville natale, ou est-ce que c'est ailleurs ? Je ne sais pas. Et euh, ouais, trouver une sorte de euh, quel est le mot juste ? La stabilité ou quelque chose comme ça… **Un équilibre ?** Ouais, ouais. Et j'ai, j'ai entendu dans certaines interview de, de Tuomas Holopainen que, qu'il, qu'il avait, euh, dit que l'un de ses plus grands rêves était de trouver un équilibre dans sa vie et, et je pense la même chose.

> « Dans la dialectique puissante de l'ordre, du désordre et de l'organisation, il y possibilité (nécessité) de transgression mais il y a aussi, immédiatement, travail du social sur la gestion des marges. Travail sur le rêve, travail sur *le tout autre*. En quelque sorte, les règles sont possibles parce que leur inverse est possible.[917] »

L'amateure citée explique bien, non sans une sensible déception, comment elle se sent en dehors du monde social, en dehors du monde réglé de l'union avec l'autre, de la profession, de la procréation – autant d'objets institutionnalisés – oubliée d'un système auquel elle semble, paradoxalement, ne pas vraiment vouloir appartenir non plus, partagée entre l'amertume de ce que sont les autres – miroirs de ce qu'elle doit être – et de ce qu'elle est.

Le monde Nightwish se pose en place, en lieu, en foyer – peut-être temporaire, car l'amateure est à la recherche d'un équilibre, qu'elle n'a pas encore, et qui semble se concrétiser dans une découverte future de sa place sociale – où elle parvient à se définir comme appartenant à quelque chose, ou à quelque part (« belong to somewhere »), quand bien même ce « quelque part » soit le lieu même de ceux ou celles qui sont/se sont perdus (du social). Un monde qui me semble se présenter un peu à la manière d'une d'île habitée d'enfants égarés, qui suivent et partagent les aventures du héros « Peter Pan Nightwish ». L'œuvre d'art et l'artiste sont bien ainsi un personnage socialement posé comme héros, protagoniste central d'une histoire qui a la particularité d'accueillir autant de participants, d'acteurs, de producteurs, de héros à la place du héros, que le permet la diffusion de l'objet œuvre.

L'emprunt à James Barrie ne doit toutefois pas tromper. S'il s'agit chez lui d'enfants perdus – qui sont « garçons » en version originale – ceux dont il est question ici peuvent aussi être des adultes, des individus socialisés de façon à tenir les rôles dédiés aux adultes, mais qui se trouvent en position de ne pas les assumer, et qui peuvent en avoir conscience. Etre égaré n'est pas nécessairement un constat. La double fonction Nightwish permet de s'égarer en se plongeant dans son monde, sans jamais être perdu.

On devine, en filigrane, comment ce qui apparaît comme une opposition franche – le voyage et le foyer – semble se résoudre dans l'imbrication conjointe de l'un dans l'autre. En soi, le voyage est un cheminement qui n'a de sens que par son caractère plus ou moins temporaire. Il est ponctué d'arrêts, il faut partir de quelque part pour voyager, sinon il est une situation constante qui annule la distinction même entre les deux univers de sens de l'immobilisme et du mouvement. Là où ils se confondent, par l'entremise de Nightwish, et

[917] SCHURMANS (Marie-Noëlle), DOMINICE (Loraine), *op. cit.*, 1998, p.38.

d'un usage (particulier ?) de l'art, c'est qu'il s'agit d'un voyage qui fait office de foyer, c'est la posture de voyage qui est foyer, tous deux sous une forme temporaire. Ils sont un lieu social d'aspect transitoire dans lequel on migre un moment, pour laisser le social de coté, ou l'on migre car l'on se sent laissé de côté par lui, dans l'attente peut-être de la résolution d'un « oubli », d'un « dysfonctionnement »[918], ou plutôt le comblement d'une zone qu'il n'a pas colonisée[919].

Le caractère transitoire du lieu ne laisse en rien présager de la durée et de la fréquence d'usage de la fonction de voyage-foyer. Il peut offrir à l'auditeur une posture épisodique – en s'imaginant avec le groupe sur scène et une guitare à la main, spectateur de l'histoire qu'il raconte, ou héros parmi les héros – ou plus durable – en postulant, par exemple, appartenir au groupe des égarés. Dans le même ordre d'idée, ce caractère transitoire n'annonce aucunement un degré d'intensité dans l'évasion, de distance ou de dépaysement du voyage. L'amateur peut se mettre en voyage de son environnement sonore et s'atteler à sa tâche, comme se mettre en voyage du monde, et se plonger corps et âme dans l'histoire qu'il tisse en l'écoutant. Ce que l'œuvre fait, est aussi à mettre en regard avec les pratiques que l'on en a, comme nous le verrons bientôt.

On peut toutefois se demander si ces lieux en mouvement sont de simples zones transitoires vides, pures salle d'attente du monde, dans l'expectative d'y entrer de nouveau ? La fonction voyage-foyer est-elle un simple « passe-temps » social, à la saveur agréable ? Je pense qu'il s'agit d'une fonction au rôle plus déterminant encore. Non seulement nécessaire, elle est créatrice. Elle est l'organisation sociale d'une mort du social, d'une mise en chaos, qui ouvre la voie à la création et au renouveau, laissant s'accomplir des bricolages inédits, qui viendront compléter la liste de pièces disponibles pour les futurs assemblages :

> « la créativité, l'originalité, l'éminence d'*homo sapiens* ont la même source que le dérèglement, l'errance et le désordre d'*homo demens*[920] »
>
> « le changement, l'innovation, dans l'ordre du vivant, ne peuvent être conçus que comme produit d'un désordre enrichissant parce que devenant source de complexité[921] »

---

[918] Les guillemets sont de rigueur au sens où « oubli », et plus encore « dysfonctionnement », ne sont pas neutres. Ils laissent présupposer qu'il s'agit d'une situation négative à résoudre. Si négatif il y a, c'est en référence au cadre social même qui en fait usage.

[919] On pourrait penser que la roulote ou la caravane sont des formes tangibles de voyage-foyer, en étant foyer en voyage. Toutefois, ce sont des entités stables qui traversent des lieux changeants. Pour sa part, la double fonction de voyage et de foyer se définit par le fait que la seule stabilité, le seul foyer proposé, c'est justement la permanence du voyage.

[920] MORIN (Edgar), *Le paradigme perdu : la nature humaine.* Paris : Editions du Seuil, 1973, p.127.

[921] *Ibid*., p.129.

Pour conclure, cette fonction associée à Nightwish me paraît légèrement plus importante et structurante en Finlande qu'en France. L'univers social du premier pays est ordonné plus rigoureusement que celui du second, les liens entre les acteurs sont plus étroits, la pression et les attentes sociales y sont plus fortes. Cette possible nuance entre les deux pays peut aussi prendre racine dans la plus grande proximité culturelle des amateurs finlandais avec le groupe Nightwish, ce qui n'est pas sans causer, en surface, un paradoxe. En effet, c'est avec quelque chose de proche, que l'on semble s'évader plus volontiers. Cette proximité est très certainement garante d'un usage plus aisé de la fonction de voyage-foyer, en ce que Nightwish est plus clairement identifié par les amateurs finlandais comme dépositaire de cette fonction. Dans le système de pensée au sein duquel est envisagé le voyage, on prend la route selon les modalités, avec les moyens et véhicules identifiés pour ce faire.

En outre, l'aspect plus marginal du metal et de Nightwish dans le paysage français en font, plus directement en quelque sorte, des objets d'évasion. Moins ordinaires, au potentiel de distinction – qui est voyage symbolique dans l'échelle sociale – plus affirmé, ils minorent peut-être, en la court-circuitant, l'évasion provoquée par le monde de l'œuvre. Ecouter Nightwish, c'est déjà être ailleurs par rapport au social et à ses représentations dominantes[922].

5.2. Ce que l'on fait des choses du monde Nightwish

Comme le rappelle Fabien Hein : « Les choses du rock se caractérisent par leur pluralité. Une pluralité d'objets, d'acteurs, de lieux, de dispositifs et de cadres reliés par d'innombrables réseaux.[923] ». Le monde Nightwish n'est guère différent du monde du rock de par son lieu économique d'origine : ils appartiennent tous deux aux musiques populaires, c'est-à-dire produites et distribuées en masse[924], selon les modalités de la société de consommation. Si la musique implique de nombreuses choses – de multiples médiateurs sont convoqués pour provoquer et faire exister l'événement musical – la

[922] Ce qui peut expliquer le rejet ou le dégoût de certains auditeurs pour des groupes dont les œuvres deviennent « commerciales », c'est-à-dire (encore plus) produites et consommées en masse, encore plus connues. La fonction de voyage soutenue par la différenciation, la distinction que permet l'objet, par sa situation en marge du monde social, s'en trouve amoindrie, désavouée.
[923] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2006, p.98.
[924] TAGG (Philip), *op. cit.*, 1998, p. 16.

quantité de ces choses se voit aussi augmentée par ce même lieu économique de naissance et d'existence. Ainsi, un large panel des choses du monde de la consommation est saisi par le monde Nightwish. Le groupe y appose généralement son nom, accompagné de son univers, décliné à l'envie, aidant à la « Nightwishisation du quotidien[925] » de l'amateur.

A la myriade de choses créées par le monde Nightwish, on peut également associer celle des pratiques qu'en ont les acteurs, plus ou moins quantifiables selon la lunette d'observation choisie. L'amateur de Nightwish n'aura pas nécessairement les mêmes pratiques s'il est un amateur occasionnel passionné de musique, un auditeur passionné de leur musique, ou passionné de leur univers. En outre, un même amateur est capable d'occuper plusieurs postures à l'encontre de son objet.

Aborder l'ensemble de ces choses, ainsi que des multiples pratiques qu'en ont les amateurs, n'aurait que peu de sens dans ces travaux qui s'intéressent plus particulièrement à l'œuvre. On peut néanmoins présenter brièvement, et de façon non exhaustive, un panel des différentes choses produites par le monde Nightwish. Des plus communes au monde de la musique, à d'autres plus surprenantes, l'ensemble de ces choses varie et se renouvelle à la commercialisation d'un nouvel enregistrement, selon le pays où il est mis à disposition, voire selon la période concernée (publication d'un nouvel album, tournée principale, seconde tournée, publication d'un best-of entre deux périodes d'enregistrement, etc.). On peut ainsi faire état de choses telles que des : enregistrements sonores, enregistrements vidéos, clips, CD (sous de multiples variations : sous boitier cristal, en boitier carton *digipack*, en coffret, etc., ce qui est aussi valable pour les autre supports), DVD, Blu-rays, vinyles (noirs ou colorés, voire *pictures disc*, qui présentent un dessin ou une photographie. Ils peuvent aussi être découpés selon une silhouette), versions « test pressing » des vinyles (modèle prototype), versions promotionnelles de chaque support audio et/ou vidéo (distribuées aux radios, aux chaînes de télévision, etc.), livrets, dessins, photographies, signatures (des artistes mais aussi d'autres membres appartenant aux producteurs du monde Nightwish), vêtements (vestes, pulls, tee-shirts, pantalons, ceintures, maillots de bain bikini, gants, cravates, etc.), serviettes, réveils matins, horloges, bijoux (bagues, pendentifs), cahiers, tasses, badges, autocollants, porte-clés, tampons, livres, articles, *tour book* (livrets de quelques pages vendus pendant les tournées avec des photos de celle-ci), *songbook* (livres présentant partitions et paroles), concerts, places de concerts, pass pour les concerts, posters, drapeaux (*flag*), *flyers* (affichettes promotionnelles), stands

[925] Je fais référence ici à la «métallisation du quotidien »HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.249. On trouvera en Annexe XIII, quelques exemples de « Nightwishisation » du quotidien. Voir table des annexes p.531.

promotionnels (de tailles et formes diverses, destinés à être installés chez les distributeurs), cartes postales, écussons à coudre, stylos, pièces pour distributeurs de boisson, bières, briquets, préservatifs (selon la période de mise en vente, certains présentaient la bouche de l'ancienne chanteuse Tarja Turunen – sur la boîte tout du moins – d'autres, le bassiste Marco Hietala seulement habillé d'un pardessus et de sa basse),…

De ce maelström d'objets sonores, visuels, tactiles, voire gustatifs et olfactifs, employés à protéger du froid (un bonnet, des gants…) en affichant sa passion, ou goûter une passion en se protégeant, je ne vais retenir qu'un seul article clé qu'est l'œuvre sonore. Parfois accompagnée d'images ou de vidéos, elle signe, avec le plus d'ardeur, l'effectivité de l'attachement de l'amateur.

Je laisserai ainsi le support disque de côté, nous conduisant sur une voie nous éloignant trop du cap fixé. Cependant, on rappellera qu'il est l'un des médiateurs de l'attachement les plus cités du monde du rock[926] et du metal[927], même si, actuellement, la dématérialisation des supports entache peut-être partiellement son hégémonie. Toutefois, il semble conserver sa force et sa prégnance symbolique : on se souvient de l'amateur qui, constatant son attachement, et, ne pouvant se résoudre à le faire perdurer par l'intermédiaire de fichiers MP3 téléchargés, s'est procuré les supports physiques CD des enregistrements.

L'œuvre sonore sera abordée sous l'angle particulier de la pratique – d'une évidence trompeuse – d'écoute. A la suite de cette chose du monde Nightwish relativement bien ciblée et définie, parmi la litanie des autres choses citée plus haut, j'aborderai les objets que l'on fait à partir de ces dernières et plus précisément les productions matérielles symboliques des amateurs. Autrement dit, il s'agira d'évoquer les créations des amateurs telles que les reprises, les dessins, ou les vidéo-montages, un ensemble d'objets difficilement définis comme des œuvres, car n'en ayant pas la légitimité – peut-être des « amat'œuvres ».

Ces deux entités poseront le pavé qui supportera nos pas lors de l'ultime partie de ces travaux, la production d'une œuvre cognitive, à l'écoute d'une œuvre de Nightwish.

[926] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2006, p.142.
[927] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2003, p.238.

5.2.1. L'écoute, ou ce que l'on fait de l'œuvre musicale

« Ecouter » peut aisément passer pour une évidence lorsque l'on parle de musique, un art dont la forme sensible est sonore, sa dimension tactile pouvant sembler comme incidente. Si la musique est entendue, elle n'est pas nécessairement écoutée. L'écoute, comme le souligne avec clarté Antoine Hennion, est le résultat d'une évolution de la pratique de l'objet sonore musical : « nous écoutons de la musique, là où des adolescents vivaient un rituel de passage et des fidèles entendaient la parole de Dieu. Nous avons appris à prendre plaisir à écouter de la musique.[928] »

De même, mais ici j'en suis le principal fautif, parler d'« écoute » au singulier est une approximation. Il existe plusieurs pratiques d'écoutes, depuis l'idéal d'une écoute qui prête attention à l'ensemble de ce qui se passe dans l'univers sonore de l'œuvre, à celle qui flirte avec ce qui est simplement entendu.

Ces pratiques agencent le matériau sonore de l'œuvre selon le bon vouloir de l'amateur, qui se laisse envahir par celle-ci, opère des zooms sur des éléments particuliers de son spectre, ou ne l'écoute que d'une oreille. L'écoute s'associe également à des pratiques corporelles, à des mises en situation, des mises en autarcie aussi, lorsque l'on souhaite n'être que la musique et soi :

> « **Tu te mets en situation quand tu veux écouter [“Ghost Love Score”] dans ta chambre ?**
>
> Non, je ne prends pas une épée, je me [rire]…
>
> **Je veux dire, tu t'allonges sur ton lit par exemple…**
>
> Pas forcément, je peux être à l'ordinateur, faire quelque chose mais je veux dire, j'arrête, je ne bouge plus quoi. Je veux dire pendant 9'48 [rire] je suis vraiment…
>
> **Tout le monde est en pause quoi.**
>
> Voilà, tout est en pause et il n'y a que la musique qui… qui exerce un mouvement autour de moi disons.
>
> **Ouais, tu plonges dedans.**
>
> Voilà, tout à fait. Et d'ailleurs, je refuse d'interrompre, enfin à part vraiment quand je le décide, mais par exemple quand on m'appelle, je n'interromps pas la musique, tant pis. Pour moi Nightwish c'est sacré [rire]. Voilà, donc c'est que, c'est que, quand je suis en train d'écouter tous les albums à la suite, disons que, si il y a quelqu'un qui m'appelle au téléphone, je débranche le téléphone, je, voilà je ne réponds pas, ça sera pour plus tard, disons que là c'est le moment où, je ne suis qu'à la musique et la musique n'est qu'à moi disons. » (France, femme, 16 ans)

Illustrant une forme d'écoute, cet exemple français n'est pas sans faire écho au voyage. Un voyage que l'amateure citée a décrit quelques minutes avant que je l'interroge

[928] HENNION (Antoine), MAISONNEUVE (Sophie), GOMART (Emilie), *op. cit.*, 2000, p.58.

sur sa mise en situation, et que l'on retrouvera dans la prochaine partie. La forme d'écoute décrite ici est particulièrement concentrée, attentionnée, attentive comme fondue dans la musique : « je ne suis qu'à la musique ». L'amateure est entièrement tournée vers celle-ci, vers l'événement sonore qui envahit la pièce. Elle s'isole du monde social en coupant son téléphone, elle semble également s'isoler de son corps, en s'immobilisant, le laissant fixe dans la réalité sensible que son esprit parait laisser au loin.

Evoquer la possibilité de différentes sortes d'écoute, c'est souligner qu'il existe une potentialité de variations de production, cognitive, de l'œuvre par l'amateur au moins aussi grande que sont nombreuses les formes, les dispositions et les variations d'écoute. L'œuvre créée à chacune de ses réactivations par l'amateur est également dépendante du parcours personnel de ce dernier au cours de celle-ci :

> « **Tu me disais que, lorsque tu as découvert *Once*, tu l'as écouté en boucle pendant un an, ça veut dire tous les jours ?**
>
> Ouais [rire]. Je suis bien comme ça, quand j'écoute quelque chose je l'écoute souvent jusqu'à ce qu'il me saoule, là ça ne m'a pas encore saoulé mais [rire], ouais. Ben histoire de… la première fois qu'on écoute quelque chose, je trouve qu'on loupe vraiment beaucoup de trucs, surtout dans une musique comme ça en plus qui est quand même vachement riche. Donc, ouais du coup après je l'ai vraiment réécoutée. La première fois t'entends juste le mélange, donc c'est plus des impressions, après tu lis les paroles, t'essayes de suivre un peu en même temps et puis au bout d'un moment tu te rends compte que tu connais vraiment les chansons et donc tu te fais plaisir en te disant "ah tiens, là je sais ce qui va se passer [rire]". J'ai vraiment beaucoup écouté et les autres [albums] c'était un peu pareil. Peut-être moins, car je les ai tous eu en même temps, j'essayais de tourner un petit peu alors que lui, c'est vrai que, pendant longtemps, il n'y a eu que cet album, donc je l'ai écouté vraiment très souvent. D'ailleurs mes parents, ça les a un peu saoulé au bout d'un moment [rire], pourtant ils aiment bien mais… "t'en as pas marre là ?" : "Non". » (France, femme, 17 ans)

Chaque nouvelle activation de l'œuvre se construit sur les cendres de la précédente, peu à peu assimilée, domptée, jusqu'à, peut-être, l'épuisement. L'écoute a une histoire sociale[929], mais aussi une histoire intime, celle de l'amateur avec l'œuvre arpentée. Elle a également une rythmique : « ça veut dire tous les jours ?[…] : Ouais ».

Je me focalise ici plus particulièrement sur l'écoute « attentive », celle où l'amateur se met en disposition d'être à la musique, d'être avec elle, perdu, ou plongé en elle. Ce choix est délibéré. S'il s'agit d'une posture d'écoute valorisée, en ce qu'elle manifeste une forme d'expertise, elle met également l'amateur en état d'être capable de resituer, de restituer, son vécu avec la musique, en la définissant comme le centre de son attention, comme la partenaire privilégiée de son expérience d'écoute, de ses émotions, de ses

[929] « L'écoute est moins une qualité personnelle que le résultat éventuel d'un temps et d'un espace aménagés, à la suite d'un long apprentissage historique et collectif ayant lui-même produit un univers inédit d'objets coordonnés. » HENNION (Antoine), MAISONNEUVE (Sophie), GOMART (Emilie), *op. cit.*, 2000, p.59.

sensations. Autrement dit, il peut parler – avec toutes les difficultés que cela suppose en matière de son et de musical – de ce qui s'est passé, car il en a été l'acteur conscient.

Toutefois, cette pratique de l'écoute attentive est elle-même sujette à plusieurs manières, que le type d'œuvre chanson – par sa dimension musicale, mais aussi par l'usage du langage – rend propice à emprunter. En outre, les savoirs de l'amateur lui ouvrent, et parfois aussi lui ferment[930], plusieurs voies. Il est ainsi possible d'écouter une chanson en prêtant attention à sa musique, à ses paroles, mais également aux émotions, aux images, qu'elle nous amène. Les amateurs font eux-mêmes la distinction entre ces diverses pratiques :

> « **Tu me parles d'analyse de chanson, est-ce que ça veut dire que l'aspect "technique" des chansons est important pour toi ?**
>
> Oui, mais quand je parle d'analyse, j'analyse beaucoup en tant que musicien instrumentaliste. Donc ça passe effectivement par la technique (de la double pédale aux solos de clavier). Je m'imagine exactement à quelle action correspond chaque son, sauf peut-être pour la guitare (dont je ne joue pas, mais je joue aussi de la batterie et de la basse).
>
> J'ai appris à jouer des chansons de Nightwish au piano, je les connais par cœur, et j'ai analysé en long en large "The Pharaoh Sails To Orion". Les musiciens de Nightwish sont à considérer dans le rang "virtuoses", malgré la modestie de Jukka [Nevalainen] (c.f. son interview dans je ne sais plus quel magazine métal Allemand paru en début d'octobre dernier [2005]). Ils vont réellement au fond de leur instrument (j'ai toujours l'image de la descente de "Sacrament Of Wilderness" au clavecin, en *live* par Tuomas [Holopainen], dans la tête) et savent jouer très vite et très proprement.
>
> Quand j'écoute leurs chansons, j'ai des notes de musiques qui se superposent dans ma tête, pas forcément avec une partition. Et le fait de savoir que ce sont des doubles croches voire triples croches (notes très rapides) me fait frissonner. J'ai l'impression qu'ils veulent pousser le moteur à fond, en dehors du compteur de vitesse ! Mais j'analyse aussi les harmonies, les successions d'accords, les deuxièmes voix de Tarja [Turunen], car c'est ce qui fait la richesse d'une chanson. Et aussi la richesse mélodique de Nightwish.
>
> Mais je sais apprécier émotionnellement leurs chansons, aussi. J'ai réellement apprécié "10th Man Down" le soir où j'étais fatigué et énervé, par exemple. Emotionnellement, l'ambiance des chansons a beau changer d'un album à l'autre (ce qu'ils font avec brio, aucun album ne se ressemble, chacun a son thème !), je perçois que globalement la musique est triste (c'est le genre metal qui veut ça), mais non pas triste par pessimisme, mais triste par "majestuosité". Je rapprocherai plus la comparaison du monde *Heroic Fantasy*. Epique !
>
> Voilà le mot.
>
> Nightwish sait être épique, tout en étant diablement majestueux et sérieux. Quelque part, c'est un monde épique unique qui s'ouvre à nous. J'ai l'impression d'entrer dans une niche spatio-temporelle musicale. Comme si le temps s'était arrêté dans cette niche, le temps d'une chanson.
>
> "Sleeping Sun" je peux pleurer à chaque fois... C'est ça la force Nightwish. Quelque part ça réveille notre imaginaire, et quelque part ça le met en scène avec violence (merci la batterie et la guitare metal), même quand la chanson est lente ("Walking In The Air", "Sleeping Sun", "Sleepwalker"...). Ou extrême douceur, lorsque c'est "Two For Tragedy", par exemple ![931] » (France, homme, 20 ans)

[930] Une amateure française de 21 ans m'a ainsi confié, après avoir suivi de nombreuses sessions d'enregistrements avec un groupe, être incapable, pendant un temps, d'écouter la musique en imaginant autre chose que les barres graphiques oscillant aux différentes bandes de fréquence. En outre, les amateurs musiciens ont parfois du mal à aborder la musique sous un angle autre que technique.

[931] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.

> « J'ai 3 façons d'écouter la musique.
>
> –J'écoute vraiment (en général en regardant un concert ou en découvrant un album)… là je regarde/écoute tous les instruments et je suis très sensible à l'interprétation.
>
> –J'écoute pour travailler [l'amateure pratique aussi le chant]. En général, je prends les paroles, je note tout, les fluctuations de notes et tout... et je bosse !
>
> –Ecouter pour écouter, en faisant autre chose, en conduisant, en bossant, en écrivant... des fois je fais attention, des fois non, il se peut que je m'arrête pour écouter une chanson.
>
> Il y a des chansons qui me donnent toujours la chair de poule ou que je reçois toujours de la même façon, comme "Dead Boy's Poem", "Ocean Soul", "Ghost Love Score", "Creek Mary's Blood"...[932] » (France, femme, 27 ans)

Dans leurs multiples façons d'écouter l'œuvre, de se l'approprier, les amateurs décrivent avec quelle approche, selon quel projet, ils la créent, la recréent, au moment de son audition. Il propose ainsi des définitions variées de celle-ci, qui se chevauchent parfois.

5.2.2. Les choses que l'on fait à partir des choses du monde Nightwish : les créations des amateurs

Avant d'en venir à l'œuvre cognitive, produite par l'amateur pendant l'écoute – parfois retravaillée en dehors sans doute – on peut évoquer les créations sensibles qu'il façonne à partir des objets, musicaux ou non, du monde Nightwish.

Nightwish inspire, Nightwish donne envie, et donne envie de faire. Nightwish est pygmalion, muse. Ces choses créées par les amateurs intègrent, à leur tour, le monde Nightwish. Elles lui appartiennent, elles en sont des membres, et, en même temps, elles n'ont presque rien de légitime. Plus précisément, elles n'ont pas, au sein du monde Nightwish, la même légitimité que les objets issus de ses producteurs[933]. Peu d'entre elles seront présentées, déclarées comme des œuvres à part entière[934], même par leurs auteurs. Objets de reconnaissance, d'affirmation d'un goût, d'un attachement, d'une passion, ils affichent la source de leur inspiration, ils la mettent en lumière. Très souvent, par ce geste, l'amateur se retranche lui-même dans le contrejour de son attachement déclaré pour Nightwish. Si originalité, singularité il y a[935] – dans le talent de bricolage, dans la maîtrise

---

[932] Citation tirée d'une interview de pré-enquête conduite par e-mail.

[933] En effet, sortis du seul monde Nightwish, certains objet redeviennent légitimes sur leur terres, sont qualifiés d'œuvres, tel un fond d'écran réalisé par un graphiste. Mais la légitimité de l'objet produit, est aussi dépendante de celle de son producteur.

[934] On notera toute la relativité induite par le manque de clareté du terme et l'imprécision qu'il laisse aux mains des acteurs sociaux.

[935] HEINICH (Nathalie), *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte, collection « Repères », 2004, p.107.

du geste technique – elle se voit diminuée par l'intense homologie et référence de la création à son inspiration, par déférence autoproclamée.

Ces choses créées par l'amateur alimentent, approvisionnent le monde Nightwish. Il prend consistance de toutes ces entités[936], qui ne sont pas le fait direct du groupe, rarement soumis à son approbation, donc frappées d'une relative autonomie. Bien souvent, celles-ci restent dans l'intimité de leur créateur, voire le réseau de ses proches. Mais on se rappelle que celui-ci est central dans la diffusion et la découverte de Nightwish, ce qui doit pouvoir assurer à ces objets une carrière de médiateur de découverte.

A l'inverse des créations cognitives, ces productions sensibles se soumettent plus volontiers à une institution de l'art : on dessine Nightwish, on le photographie, on le joue, on le met en scène dans des photomontages, des vidéos, des spectacles musicaux, on peut aussi le raconter. Fixer sa passion en usant d'un talent que l'on cultive en amateur, mais parfois aussi en professionnel, alimente, en outre, la « Nightwishisation du quotidien » à laquelle participe la consommation des multiples objets « officiels » du monde Nightwish. On agrafe un crayonné sur son mur, on met une photo ou un photomontage en fond d'écran de son ordinateur, on se présente sous les traits de son membre préféré du moment par son avatar, ou on professionnalise sa passion et Nightwish devient l'un des objets que l'on travaille (tel un groupe de musique qui fait une reprise, un graphiste, etc.).

Objets symboliques intentionnels, les créations des amateurs font montre des mêmes gestes que les artistes. Ils s'approprient, restituent, font des choix et font résonner en écho les multiples éléments qui composent leurs créations avec les œuvres du groupe, leurs symboliques, et les acteurs socialement valorisés de son monde – les interprètes, musiciens comme chanteurs.

[936] HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2006, p.19.

Photomontage 1 : « Anette. The new era has a face ». 2009. Bad Wolf

Photomontage 2 : « You told I had the eyes of a wolf… ». 2009. Elea D. (Bad Wolf)

Les photomontages 1 et 2 présentent chacun un membre du groupe, respectivement Anette Olzon (chanteuse) et Tuomas Holopainen (auteur, compositeur, claviériste). Ils ont été réalisés par une amateure du groupe qui a suivi des études de graphisme. Bien qu'elle ait suivi une formation de graphiste et soit en passe de devenir professionnelle d'un monde de l'art, ses créations reflètent les pratiques de nombreux amateurs non professionnels qui opèrent selon des modalités similaires, sans doute avec un résultat esthétique qui peut s'avérer parfois moins convaincant.

Le premier photomontage est une « signature », c'est-à-dire qu'il a fonction à être intégré à la suite de chaque message qu'un internaute poste sur le forum où il est inscrit. Le second est un fond d'écran.

Les photographies des artistes proviennent de sessions photo officielles. Ainsi, celles d'Anette Olzon ont été diffusées en même temps que sa présentation au public, en 2007, en remplacement de Tarja Turunen au chant. Celle présentant Tuomas Holopainen a été diffusée en 2006, lors de la promotion de l'album en concert *End of an Era*.

Sur les deux images, un texte est reproduit. Chacun d'eux renvoie à une dimension du monde Nightwish. Le premier – « The new era has a face[937] » – est accompagné du prénom de la chanteuse. Il s'agit d'une référence au titre de l'album en concert cité précédemment : *End of an Era*. Celui-ci renvoie en outre à la fin de la collaboration du groupe avec Tarja Turunen. En effet, l'enregistrement présente le tout dernier concert fait avec la chanteuse, à la fin duquel elle a reçu la lettre lui annonçant qu'elle était définitivement exclue. La symbolique mobilisée par le monde Nightwish est reprise par l'amateure dans son photomontage. De plus, elle est réactivée, en étant modifiée – l'ère qui s'est terminée laisse place à une nouvelle et voici son image – dans le nouveau contexte de l'arrivée d'Anette Olzon.

Le texte de la seconde image fait, pour sa part, référence à l'œuvre, et au monde de l'œuvre. « You told I have the eyes of a wolf[938] » est chantée au sein du morceau « Beauty Of The Beast » de l'album *Century Child* (2002), un texte écrit par Tuomas Holopainen. La photographie de ce dernier est mise en scène par l'amateur en étant associée avec la photographie d'une face de loup. Les deux protagonistes présentent leurs traits d'une manière similaire, que la coloration accentuée des yeux semble articuler, renvoyant au texte.

L'amateure a opéré, en un montage, un croisement de plusieurs univers associés au monde Nightwish, qui, mis tous ensemble, acquièrent des significations nouvelles, voire exaltées. Par ce photomontage, Tuomas Holopainen est associé très explicitement au protagoniste de sa chanson : c'est lui qui a les yeux d'un loup. Il n'est pas seulement auteur du morceau, il en est ici l'acteur, ce qui n'est pas sans faire écho au caractère autobiographique qu'il attribue à ses textes. Sont ainsi associés avec une efficacité vive : la véritable personne « Tuomas Holopainen », sa *persona* c'est-à-dire son image public, sa qualité d'auteur (une dimension sociale de sa véritable personne), et le personnage

[937] « La nouvelle ère a un visage ».
[938] « Tu disais que j'avais les yeux d'un loup ».

fictionnel de son texte, publiquement déclaré comme alter égo de l'auteur[939]. En outre, le regard direct vers l'objectif, donc vers le spectateur, tant du loup que de Tuomas Holopainen, peut laisser supposer que la personne à qui s'adresse le texte : « you », est le spectateur même, le plongeant dès lors dans la déferlante d'univers mêlés dans le photomontage. On peut aussi souligner rapidement le type d'écriture choisi, à la typographie à forte connotation manuscrite, proche de la calligraphique et son prestige, le jeu et les altérations des couleurs qui font ressortir le bleu des yeux, donnant à l'image un aspect parcheminé – parchemin où un texte est d'ailleurs reproduit dans le coin supérieur droit – ainsi que le type de jonction opérée entre les deux images, qui procède par effet de transparence : il y a les deux en même temps.

Cette forme de montage possède de fortes connotations symboliques mais aussi une dimension mythique. Les multiples facettes du monde Nightwish sont déchirées, réunies en un même point au sein d'un objet symbolique intentionnel. Le monde de l'œuvre est associé à la réalité sensible – par l'un de ses avatars toutefois : la photo – et différentes strates sociales du sensible – les diverses identités de Tuomas Holopainen – sont elles-mêmes entremêlées. Pour qui a connaissance – une connaissance plutôt experte au vu des dimensions mobilisées – du monde Nightwish, le photomontage final est riche de sens.

Alors que les photomontages précédents sont bâtis à l'aide de plusieurs objets saisis directement au monde Nightwish (des citations directes de photographies, et une citation directe du texte si l'on considère qu'il provient du livret, ou indirecte si elle provient du territoire sonore de l'œuvre) le suivant, de la même amateure, ne présente qu'un élément directement repris du monde Nightwish : les dernières lignes du refrain de la chanson « Eva ».

[939] J'emprunte les termes de véritable personne et *persona* à Serge Lacasse, qui lui-même les reprend de Simon Frith et Philip Auslander : LACASSE (Serge), Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem, Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique, *op. cit.*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p.14.

Photomontage 3 : « Eva ». 2009. Bad Wolf[940]

Illustration 1 : pochette du *single* « Eva », disponible uniquement en version promo – visuel repris dans le livret de l'album *Dark Passion Play*. 2007. Janne & Gina Pitkänen

[940] La citation peut être traduite ainsi : « Eva prend la mer, Rêve le monde au loin. Sa bonté sera mon champs de tournesol. »

Le photomontage 3, réalisé dans le cadre d'un concours sur la musique où il fallait illustrer une chanson, fait jouer des objets issus d'autres mondes. Toutefois, ils ont été choisis de manière à faire référence (sans doute sous la forme d'une citation remaniée) à divers objets du monde Nightwish. Ainsi, le visuel (illustration 1) créé pour imager la chanson au sein du livret – qui lui-même fait référence au personnage de celle-ci, soit au monde de l'œuvre – est évoqué par le personnage de la petite fille portant un ours en peluche. La fleur de tournesol, visible en filigrane, renvoie pour sa part au texte de la chanson, au monde de l'œuvre, à nouveau. On peut aussi considérer que c'est le cas de l'expression des deux personnages représentés sur le photomontage, empreints de tristesse et de solitude, sentiments que l'on peut prêter à Eva, protagoniste du morceau.

Si les photomontages ont l'avantage de pouvoir être présentés sur support papier, les créations des amateurs sont loin de se limiter à ce type de production. En effet, on trouve sur internet de nombreux exemples d'autres créations, visuelles, mais aussi musicales que l'on peut parfois croiser dans la rue, au détour d'une fête de la musique.

Ainsi, des amateurs se filment en train de reprendre, seuls, une chanson du groupe, avec un instrument et/ou au chant. Généralement, la bande sonore les accompagne et ils lui apposent leur nouvelle performance. Ces derniers s'approprient des enregistrements studios, en concerts, ainsi que des versions instrumentales ou orchestrales. Selon le support musical choisi, ils peuvent recouvrir la version originale – en augmentant de volume de leur participation afin qu'elle soit audible (et jugée au sein des commentaires par les internautes) – voire s'insérer dans l'enregistrement comme unique interprète. Par exemple, ils peuvent faire office de guitariste sur une version orchestrale, qui se voit dénuée d'instruments metal, ou de chanteur sur une version instrumentale. Au sein de ces reprises « accompagnées », on peut distinguer les mêmes nuances dont j'ai déjà fait état entre reprise appropriative et reprise fidèle.

Certains amateurs ont ainsi à cœur de fournir une performance à l'identique de l'original qu'ils admirent (parfois jusqu'aux mimiques de jeux de l'artiste sur scène)[941]. Selon la définition propre que l'amateur a de « l'essence » de l'objet sonore qu'il s'approprie, celui-ci peut tenter de reproduire la sonorité de l'instrument (en s'informant sur des forums au sujet de la marque de l'instrument de l'amplification, des effets utilisés), la rythmique exacte, le phrasé et le touché du musicien s'il est instrumentiste, ou un timbre

[941] Voir les annexes vidéo sur le DVD, dossiers : « Reprise à la batterie sur Nightwish » et « Reprise claviers sur Nightwish ».

vocal. Il arrive également qu'il reprenne les variations introduites par le groupe pendant les exécutions en concert de ses morceaux, au plus près de la propre évolution musicale de Nightwish.

D'autres amateurs ont une approche sensiblement différente. Ils s'approprient l'objet sonore en lui appliquant les variations propres à leur personnalité, leur timbre vocal, leur propre jeu musical ou leur propre instrument[942]. Dans le même esprit, certains, souvent amateurs éclairés voire professionnels de la musique, créent une ou plusieurs partitions inédites[943]. Des vocalises, des rythmiques et/ou des solos sont associés à l'enregistrement de Nightwish. On brode, on tisse sur le canevas de l'œuvre, en faisant non un « exact » à reproduire, mais un support déjà réglé, avec lequel il faut composer, jouer, pour exprimer une personnalité, une individualité, tout en suivant la forme immobilisée.

Bien entendus, des formations musicales reprennent également des morceaux du groupe, soit au sein de leur propres morceaux et/ou parmi d'autres reprises[944], ou en se spécialisant dans les œuvres de Nightwish.

A ces pratiques qui s'approprient le monde Nightwish en musique et en image, on peut ajouter celles qui mettent en vidéo les chansons du groupe, en propose un clip. On en distingue deux modalités, notamment différenciées par l'origine des images associées à la musique. On parle ainsi plus spécifiquement d'AMV (pour *Anime Music Video*[945]) lorsque sont utilisés des films d'animations, voire des extraits de jeux vidéo, comme source, et de vidéoclip, en général, pour qualifier ces mêmes créations ainsi que les autres types, s'appropriant des films ou des séries télévisés[946]. L'une des particularités de ces vidéos est d'être réalisée en offrant un montage synchronisé avec la musique, et, dans une moindre mesure ou de façon secondaire, avec le contenu des paroles. La synchronisation peut jouer à plusieurs niveaux : le découpage des scènes, ou les actions choisies pour être à l'image, qui s'enchaînent selon la rythmique de la chanson ou d'une mélodie ; le contenu dramatique, qui peut renvoyer aux paroles, ou à l'ambiance d'un passage musical.

---

[942] Netta Skog, une accordéoniste finlandaise, a ainsi repris « Dead To The World » en adaptant les parties instrumentales et vocales : Gagga82 [mis en ligne par], netta skog – dead to the world(nightwish cover) In *youtube.com* [en ligne]. 29/06/06. Disponible sur : http://www.youtube.com/watch?v=quSs_Ef4L94 [consulté le 12/03/2011]. On peut se reporter à l'annexe vidéo dans le dossier intitulé : « Reprise à l'accordéon ». Le dossier « reprise guitare voix » présente une autre modalité de reprise.

[943] Voir les annexes vidéo sur le DVD, dossier : « Nouvelle partition à la guitare sur Nightwish ».

[944] A ce sujet, on peut noter la reprise de la chanson « Wishmaster », par des amateurs de Nightwish professionnels de la musique, le groupe Allemand Van Canto. Leur particularité est d'être composée de chanteurs et d'un batteur, les chanteurs reproduisant à l'aide de formules vocales, telles que « rakkatakka » ou « dandan », les rythmiques des guitares et basses, en plus de nombreux chœurs.

[945] « Vidéoclip d'*anime* », un anime désignant les productions d'animation d'origine japonaise.

[946] Les dossiers suivant des annexes vidéo présentent sur le DVD : « Film original depuis films », « Film original depuis jeux vidéo » et « Film original depuis une série TV ».

Ces objets sont intéressants en ce qu'ils sont particulièrement proches des films cognitifs que certains amateurs imaginent. En outre, toutes ces pratiques de création, avec et à partir du monde Nightwish, bricolent avec des définitions et approches variées de l'œuvre.

Sans doute peut-on associer à ces créations d'amateur, les créations qui usent des œuvres de Nightwish comme support à leurs propres performances artistiques ou sportives (des performances qui peuvent être sans doute vues comme une modalité clip). Des chansons de Nightwish sont ainsi utilisées comme accompagnement de chorégraphies de gymnastique[947], de danse, ou de feux d'artifice[948].

Dans les questionnaires que j'ai fait passer pendant les concerts d'Helsinki et de Lyon, deux items portaient sur la propension que Nightwish avait à susciter une démarche musicale (le premier concernant les instruments, et le second le chant). Ainsi, 26% des personnes interrogées au concert de Lyon (sur un total de 148) et 32% de celles qui l'ont été au concert d'Helsinki (sur un total de 91) ont déclaré avoir appris à jouer d'un instrument ou à chanter suite à leur découverte de Nightwish. Bien entendu, ces chiffres ne manifestent pas uniquement la portée de l'effet pygmalion que la musique du groupe peut avoir sur ses amateurs. Ils peuvent exprimer la force d'un attachement, la puissance d'une rencontre, d'une admiration, ainsi que la propension des publics de moins de 25 ans – dominant l'échantillon – à débuter une pratique instrumentale[949]. Mais l'ensemble de ces entités sont si intimement connectées aux événements musicaux que Nightwish produit et publie, qu'il semble bien que le groupe soit déclencheur, non d'une envie de faire de la musique, mais d'une pratique de la musique pour plus du quart des amateurs interrogés[950].

Le constat dressé par Catherine Pessin[951] au sujet du rock est transposable, dans une pertinence toujours d'actualité, à la musique de Nightwish :

> « Le rock ne peut être considéré comme dépense pure et simple de temps, comme un loisir qui serait diffusé "par le haut", par les professionnels de la musique et des médias vers une population déterminée par l'âge.
>
> En effet, si la consommation en constitue un aspect important, le grand intérêt de ce mouvement réside dans le fait que le consommateur, qui n'est d'ailleurs presque jamais seulement consommateur, devient le plus souvent participant, acteur : il adhère à un style et à ses valeurs, il en porte la marque (entre autres par le vêtement, la coiffure…), il défend ses goûts, il s'oppose, il

[947] Voir les Annexes vidéo sur le DVD, dossier nommé : « Gymnastique ».
[948] Dossier du DVD intitulé : « Feux d'artifice ».
[949] « Près d'un quart des Français (23%) déclarent savoir jouer d'un instrument de musique et ils sont d'autant plus nombreux à le faire qu'ils sont jeunes » DONNAT (Olivier), *op. cit.*, 2009, p.198.
[950] Il aurait été particulièrement intéressant de pouvoir croiser cette donnée avec le nombre total de pratiquants des deux publics interrogés, données malheureusement indisponibles.
[951] Alors Doublé-Dutheil.

s'allie. Et, plus intéressant encore il devient créateur : il forme ou entre dans un groupe de musique d'abord recréateur quand il reprend les morceaux écrits par d'autres, puis créateur quand il écrit ses propres morceaux.[952] »

Plus largement encore que le rock, la musique populaire ou la musique de Nightwish, il me semble que c'est le principe de l'œuvre même – en tant qu'objet légitimé, l'œuvre déclarée et perçue comme telle – qui autorise la construction, la reconstruction de variations. C'est un point que j'aborderai plus précisément en conclusion de cette thèse, mais on peut faire l'hypothèse que la notion d'œuvre est également un laissez-passer socialement élaboré à destination des publics, des amateurs de celle-ci, un modèle « héros » à suivre. Elle aurait pour rôle de les autoriser à se mettre en voyage par la fonction de voyage-foyer, et à devenir eux-mêmes créateur – blasphémateur ou fidèle adorateur – dans le domaine sensible ou cognitif, à faire se mouvoir leurs différentes modalités de langue et de langage – par les mots, les images, les sensations – à alimenter et s'alimenter de mythe, lui qui « en fait partie intégrante[953] ».

Enfin, si j'ai peint le portrait d'un monde Nightwish qui aide à l'inspiration, qui sert de béquille à la création, on se doute peut-être moins qu'il peut également être un frein tenace à celle-ci :

« **Qu'est-ce que ça te faisait de jouer des morceaux de Nightwish ?**

J'étais particulièrement fière d'y arriver déjà. Et… c'était, c'était pas très, je ne sais pas en fait. C'était pas très utile pour mon groupe, parce que j'avais un groupe aussi, et le problème c'est que si je jouais trop de morceaux de Nightwish, après j'étais dégoûtée de ce que je faisais, de ce que je composais moi, donc j'arrêtais de le jouer. J'arrêtais d'en faire donc, j'arrêtais de faire des morceaux donc…

Nightwish te bloquait dans ton écriture de morceaux ?

Voilà, disons que, en fait ça me. Quand j'écoute Nightwish, ça me donne envie de faire des morceaux merveilleux comme eux. Mais quand je joue Nightwish, et qu'après je joue un morceau à moi, je me dis qu'il y a un problème et que vraiment, c'est vraiment pas bien. Donc ouais, ça me dégoutte un petit peu de la composition, alors j'ai ralenti un petit peu sur les morceaux de Nightwish [rire]. Je me contente de les écouter quand je ne veux pas composer. » (France, femme, 16 ans)

Par ses pratiques, dans ce qu'il fait des choses, ou dans ce qu'elles lui font, l'amateur donne corps, vivifie et actualise sans cesse le monde Nightwish. Outre alimenter un monde, il se fait lui aussi :

---

[952] DOUBLE-DUTHEIL (Catherine), Les groupes de rock nantais, in *Rock de l'histoire au mythe*, Paris : Anthropos, 1991, p.147.
[953] LEVI-STRAUSS (Claude), *op. cit.*, 1996, p.240.

> « Leur passion n'est pas "dévorante", elle est au contraire constitutive de leur personnalité. La musique ne les a pas détournés d'eux-mêmes, contrairement à ce que suggère le concept d'aliénation, elle leur a permis de se forger une identité opposable à autrui (et à soi-même).[954] »

Le monde Nightwish fournit des pièces d'identité que l'on peut sélectionner et assembler aux autres, notamment à celles qui sont sociales – nos origines, le rôle attribué à notre sexe, notre rôle familial, professionnel – tout en atténuant la force de celles qui pèsent de manière trop contraignante sur un acteur se définissant comme individu, libre et non ou peu conditionné. Cette dimension identitaire est particulièrement sensible dans la fonction de voyage-foyer, où l'on s'échappe de soi et du monde vers un autre soi et un autre monde : « opposable à autrui (et à soi-même). ».

[954] LE BART (Christian), avec la collaboration de AMBROISE (Jean-Charles), *op. cit.*, 2000, p.14.

6. L'œuvre ressuscitée : le film orignal de la bande sonore

Dernier temps sur l'amateur, l'œuvre ressuscitée, de nouveau continuée, est aussi le dernier temps fort de cette thèse, avant sa conclusion. L'ensemble du chemin parcouru, même dans ses détours, nous conduit ici, irrémédiablement. Presque une fin, c'est surtout un point d'orgue, et un nouveau départ, circularité inspirée de l'objet d'étude même.

En composant et écrivant ses chansons, Nightwish a créé des objets symboliques phœnix, aux plumages luxuriants de références à d'innombrables savoirs du monde. Chacune de ces/ses chansons est une variation du mythe de l'œuvre. Longuement pensées, travaillées, conçues, c'est paradoxalement lorsqu'elles prennent vie au monde – qu'enfin elles sont déclarées, et déclarées comme œuvre – qu'elles meurent, que le phœnix, incarné dans chacune d'elle sous une forme sensiblement différente, s'immole, prend feu, retourne aux cendres. Socialement immobilisé par sa matérialisation dans un objet sensible, il se défait lui-même, vaincu par sa propre raison d'être… jusqu'à ce qu'un amateur de musique accède à sa forme sensible, à ses cendres, puis le remette en marche, le fasse renaître, le produise de nouveau.

Le mythe matrice à mythe opère. Le phœnix s'élève une fois de plus : « qu'il la joue, la déchiffre, l'écoute ou s'en fasse un tapis sonore, l'amateur re-compose la musique (y compris les fameuses "œuvres elles-mêmes", découpées, changées de contexte de performance, de niveau sonore, d'enchaînement, d'usages…)[955] »

J'ai cité des paroles des œuvres de Nightwish. J'ai essayé d'en décrire la musique, d'en peindre l'esthétique sonore, ou encore de remonter le flot de ses inspirations jusqu'à des sources peut-être « fontaines de jouvence ». Cette tâche a été opérée par une remise en marche sociologique de l'œuvre immobilisée. Précédemment, j'ai évoqué quelques productions des amateurs de Nightwish, nouvelles variations du phœnix en cendres, car matérialisé. Matérialisé en reprises, en dessins, en histoires… L'ambition est à présent d'explorer l'œuvre vivante, de voir l'oiseau de feu déployer et battre des ailes, d'aller chercher, chez l'amateur, l'objet symbolique qu'il produit dans son esprit de ciel, alors qu'il remet en marche l'œuvre de Nightwish.

Les productions cognitives des amateurs ne sont freinées par aucun budget, par aucune considération de vraisemblance, de choix de support ou d'institution, mais très certainement fortement orientées par ses cadres sociaux, jamais complètement rigides,

[955] HENNION (Antoine), MAISONNEUVE (Sophie), GOMART (Emilie), *op. cit.*, 2000, p.44.

mais suffisamment discrets pour n'être même pas questionnés. De la musique qu'ils produisent en écoutant celle de Nightwish, jaillissent des images, des sensations tactiles, des émotions, des sentiments, et pourquoi pas des goûts et des odeurs. L'ensemble des pièces de leurs établis, de leurs savoirs du monde, comme de leurs savoir-faire d'assemblage, peut être mobilisé, utilisé, détourné.

Pourtant, quelque chose attire l'œil dans le monde Nightwish : ce sont ces images, ou ces images en mouvement. Elles sont peintes par les sons, peintes de son peut-être, elles sont ordonnées en formes, en paysages, en personnages, en autres mondes. L'étendue sans fin du sensible est agencée de l'ensemble des expériences que l'on en a, qu'importe qu'il faille, pour être dans les clous – suivre la norme – écouter la musique, regarder un tableau, humer un parfum. On peut se représenter – sous une infinité de formes, tant qu'elles nous « parlent » – l'aspect visible de la première, le goût du second, le son du troisième, et ainsi de suite. L'individu, socialement divisé entre ses sens, n'est pas moins présent dans son entier en se confrontant au sensible.

Les œuvres d'art de forme filmique sont mobilisées en référence par les artistes, mais aussi par les amateurs. Nightwish s'inspire de la musique de film. Il aborde chacun de ses morceaux comme une « petite bande originale[956] », et ses amateurs en perçoivent la trace, par les conventions qu'ils partagent, mais pas uniquement. « Voir le son », c'est aussi la réminiscence de notre insécable unité – individu – , et de l'importance de la vision, des images, du visuel dans notre culture occidentale : « After all, for better or worse, ours is a visual age. The visual media have the greatest impact on society, they have affected all the arts, they have affected the root of the arts, the imagination[957] ».

Si la production d'un film cognitif n'est ni exclusif à l'audition de Nightwish, ni systématiquement produit par les amateurs quand ils écoutent une musique du groupe, ce type d'objet a manifestement un écho particulier dans le monde Nightwish.

Ce sont ainsi aux films cognitifs produits, par les amateurs, avec la bande sonore – qu'est la musique de Nightwish – que je vais plus précisément m'intéresser : le « film original de la bande sonore ». Il s'agit d'une œillade à « la bande originale de film », c'est-à-dire à la musique utilisée dans un film, pour lequel et à partir duquel elle est généralement composée. Le compositeur de musique de film crée une musique pour

[956] MTV, Interview With Tuomas. In *Nightwish From Wishes To Eternity – Live* [support DVD]. 2001.
[957] « Après tout, pour le meilleur ou le pire, nous vivons à l'âge du visuel. Les médias visuels sont ceux qui ont le plus d'impact sur la société, ils ont touché tous les arts, ils ont atteint les racines mêmes des arts, l'imagination. ». KRAFT (William), Foreword to the First Edition, *op. cit.*, PRENDERGAST (Roy M.), 1991, p.xvi.

accompagner l'image projetée sur un écran. Le compositeur de Nightwish crée une musique pour accompagner/qui accompagne ses images intérieures. Pour le film original, l'amateur crée des images, pour accompagner la musique, mieux, il crée les images qui accompagnent sa musique.

Dans un premier temps, j'amènerai quelques précisions méthodologiques supplémentaires quant à l'approche de cet objet particulier. Une approche qui se solde, en outre, par un « meurtre » sociologiquement commandité. En effet, le phœnix, volant à ailes déployées dans la rêverie de son amateur, doit être formulé – donc matérialisé – pour être porté à la connaissance du chercheur.

Dans un second temps, je présenterai trois retranscriptions de discours peignant ces films, mis en regard avec les passages de l'œuvre qu'ils accompagnent.

6.1. Précisions méthodologiques

L'idée d'interroger les amateurs sur leur vision originale de la musique m'est venue dès les premières heures de ma thèse. La prégnance de l'image, du film, dans l'univers de Nightwish n'y a pas été innocente. A titre personnel, c'est également une forme d'écoute à laquelle j'avais été sensibilisé pendant l'enfance, – découvrant, émerveillé, la flamme de la statue de la liberté jaillissant hors de la brume qui noyait le nouveau monde, alors que je l'approchais en bateau, guidé par les paroles de mon père, et, il me semble, l'intense « Allegro Con Fuoco » de Dvořák, paradoxalement à la fin de sa *Symphonie du Nouveau Monde* – et qui s'actualisait fréquemment avec les œuvres du groupe.

Pendant les entretiens exploratoires conduits par internet, j'ai suivi la piste du « visuel » à plusieurs reprises, parfois circonspect face à l'usage usuel de termes qui sont en lien avec la vision : « on voit bien de quoi l'on parle ». L'idée que j'avais alors était de sonder le terrain afin de proposer, aux amateurs interrogés au cours des entretiens de vive voix à venir, une sélection de chansons de Nightwish que je considérais comme particulièrement filmographiques, parmi lesquelles ils auraient choisi celles dont ils m'auraient décrit le film[958]. J'ai proposé l'expérience au cours de ces mêmes échanges par e-mail à certains amateurs, sans me focaliser sur un morceau en particulier. A l'époque, la question qui me guidait était de savoir si la production d'un film imaginaire était, non une

[958] Les chansons envisagées alors, aux alentours de la fin 2005, début 2006, étaient : « Dead Boy's Poem », « Beauty Of The Beast » et « Ghost Love Score ».

constante, mais un phénomène fréquent, récurrent. Je me laissai guider par les réponses des enquêtés, et, si apparaissaient, dans nos échanges, une prégnance du visuel, l'évocation d'un film, je proposai alors qu'il me soit décrit.

Ce procédé demandait un investissement lourd et contraignant à l'amateur, qui, outre détailler ses images, l'histoire qu'il se racontait, en les formulant de façon écrite – une forme d'expression où les mots habituellement formulés en quelques secondes deviennent de longues minutes, et sont réfléchis, de par le temps même qu'il faut pour les écrire – devait être capable de les resituer sur la musique, par l'entremise de références au minutage. Ceci afin que je puisse établir des « correspondances » entre histoire, images et œuvre de Nightwish.

Au-delà de la difficulté de la tâche, il s'agit d'une expérience intime sous deux aspects. Ainsi, l'histoire créée est souvent forte de sens et d'intensité pour son amateur, c'est ce qui l'emporte, le transporte, le met à nu. La confiance peu à peu acquise au cours de nos échanges parvenait à pallier la probable retenue, crainte, de communiquer cette histoire. L'expérience est aussi tellement intime, au sens de profonde, d'abyssale presque, qu'elle n'est pas formulable, qu'elle est ineffable, uniquement éprouvée, suspendue dans l'instant de l'émotion, et dans le lieu voyage-foyer. Il était malaisé d'affronter cette absence de mots, d'aider à leur formulation uniquement par une correspondance par e-mails, épisodique, lointaine, entrecoupée de quotidien.

Enfin, mon approche, avec la dimension un peu froide et mathématique du minutage[959], n'était pas nécessairement une manière de faire pour l'amateur, car, entre autre, elle le sortait de l'essence même de ce qui m'intéressait, son ressenti, son voyage. Il était contraint de regarder défiler les secondes là où il pouvait voyager, là où, plus que partout ailleurs, il aimait voyager. Avec le recul, la demande était presque inacceptable pour l'amateur, au sens où elle pouvait difficilement être remplie et acceptée. Je lui intimais de s'arracher de là où il était le mieux :

> « **Tu veux bien m'expliquer quand tu dis [dans ton e-mail précédent] que "tu ne raisonnes jamais en termes de minutage", car tu me parles ensuite de "reprise après le break" qui est forte en émotion. Pourtant, c'est quand même un moment précis ?**
>
> Pour ce qui est des questions sur le minutage : et bien, je veux bien admettre que cela corresponde à un moment précis dans la chanson, mais je ne regarde jamais le temps... Je ne regarde pas précisément à quel moment mon cœur chavire... Je le ressens et je ne pense pas à regarder sur mon

[959] La question du minutage s'est vue résolue par l'entretien de vive voix, en musique. C'est lors de la retranscription que j'ai inséré le minutage du morceau dans les paroles de l'amateur en écoutant alternativement l'interview et l'œuvre de Nightwish. Celui-ci n'avait alors plus à se soucier de cette contrainte. Cependant, ma présence physique en était une autre.

> poste le temps exact... Pour moi, la musique ce n'est pas des secondes qui se suivent, mais plutôt un univers qui se développe, qui s'ouvre, dans lequel on avance pas à pas... Le break pourrait représenter l'accalmie avant la tempête... un peu comme si tu étais devant une falaise, que tu admires le paysage et que soudainement tu te jettes dans le vide.[960] » (France, femme, 21 ans)

Il m'a été difficile d'obtenir des retranscriptions de films précis. Toutefois, une amateure – avec qui les échanges ont été nombreux et sortant peu à peu du seul cadre « Nightwish » – a accepté de relever le défi et de me transcrire, le plus précisément possible, les deux variantes de sa vision originale de la chanson « Ghost Love Score »[961]. Dans la suite du texte, il sera fait référence à cette dernière sous le prénom fictif « Emma ».

Plus tard, la grille réalisée en anglais pour mes premiers entretiens en face à face – qui ont été conduits sur le sol finlandais – comportait une section dédiée à la vision originale, prenant place juste avant les questions concernant le profil sociologique des enquêtés car, à mon sens, aussi sensible et personnel. Ainsi, l'engagement de l'amateur, son accompagnement dans ma démarche depuis les premières minutes de l'interview, et notre progression sur des sujets liés à sa passion, semblaient me garantir une acceptabilité plus aisée. En outre, j'avais pris la décision de ne me limiter qu'à une contrainte au sujet de la chanson : elle devait être la préférée, ou l'une des préférées de celui-ci.

Plusieurs phénomènes m'ont alors fait reconsidérer cet aspect de mon étude. Tout d'abord, et avant même d'arriver à cette étape de la grille pendant les entretiens, de nombreuses minutes s'étaient déjà écoulées. Celle-ci était trop longue, trop fournie, moi-même guidé – peut-être un peu perdu – par le fourmillement de la notion de « monde », et l'envie d'en faire le plus possible, dans ce pays si loin de chez moi. Reconsidérant le temps qu'il fallait consacrer à ce point précis – qui selon le morceau, allait de trois à plus de dix minutes simplement pour l'écoute, puis plusieurs autres pour revenir sur celle-ci – j'ai décidé de le laisser de côté, mais pas de l'écarter. Ce point est alors devenu un possible de l'interview, plus qu'une étape obligée, que j'abordais fréquemment par détour, et avec plus de facilité en France, là où la langue bloquait un peu moins l'expression, car presque immédiate. J'ai posé des questions sur les images, les émotions, mais j'ai rarement eu la possibilité d'obtenir un discours associé au déroulement musical.

De surcroît, le lieu où prenait place l'entretien devait pouvoir nous permettre, à l'amateur, moi-même, ainsi qu'à l'enregistreur, d'être en présence de la musique, ce qui

---

[960] Extrait tiré d'un entretien conduit par e-mail. La question que je pose, plutôt franche, prend place à la suite d'échanges réguliers avec cette amateure depuis trois mois. C'est en outre une période où, aux questions inhérentes à Nightwish, nous avons commencé à discuter de sujets plus larges et plus personnels.
[961] Ces échanges sur la vision originale de l'amateure ont eu lieu en mars 2006.

impliquait un système d'écoute de préférence sédentaire. Il fallait également que ce lieu soit calme, et suffisamment apprivoisé par l'amateur pour qu'il s'y sente la liberté d'exprimer une parole intime. Toutefois, même chez lui, et après avoir installé une relation de confiance, j'ai essuyé des refus, tout à fait compréhensibles cependant : en même temps qu'il ressentait, l'amateur devait exprimer ses sentiments et images dans une langue qui n'était pas la sienne. Il était doublement éloigné, mis à distance, de son voyage-foyer, et du film qui s'y déroulait. D'autres entretiens ont eu lieu, à la demande des enquêtés et malgré mes tentatives de les dissuader, dans des bars, dans une bibliothèque ou dans un bureau, ce qui, pour les deux premiers, condamnait presque mécaniquement l'entreprise.

J'ai obtenu toutefois plusieurs témoignages en rapport avec les images, ou les films imaginaires, mais souvent incomplets, parcellaires ou sans le support de la musique qui m'aurait permis de les associer.

La méthode envisagée était la suivante : je devais demander à l'amateur de faire jouer son morceau préféré sur un média équipé de haut-parleurs et de me décrire sa version de la chanson, ce qu'il imaginait en l'écoutant. Dans les faits, j'ai conservé l'approche large qui consistait à faire formuler par l'amateur ce qui se passait pour lui, d'habitude, lorsqu'il écoutait un morceau en particulier. En conséquence, de par les multiples manières de s'approprier la musique, un seul entretien renvoie nettement au projet initial de la vision originale. Je me référerai à cette amateure sous le prénom fictif de Jade.

A l'émergence, au sein de mes travaux, de la conception de l'œuvre comme mythe matrice à mythe et son processus circulaire, cet entretien a pris une pertinence nouvelle, d'autant plus qu'il faisait écho à la transcription par e-mail évoquée plus haut. En effet, les deux prennent pour bande sonore la même chanson : « Ghost Love Score ». Il devenait ainsi possible de donner une dimension comparative à l'objet.

Cette fin de thèse est donc une grande ouverture : vers la systématisation de ce procédé au travers d'une approche plus affichée – il ne s'agira pas de savoir si les amateurs créent un film cognitif mais d'interroger ceux qui le créent – et de nouveaux travaux sur le phœnix vivant.

L'entretien de vive voix s'est déroulé en août 2008, dans le salon des parents de Jade, qui avait alors 16 ans. Le fauteuil où je me suis installé était en angle ouvert par rapport au canapé où s'est assise l'amateure. Pas vraiment entre nous, légèrement excentré sur la table basse, le microphone était tourné vers elle. D'une manière qui me surprend encore aujourd'hui, on peut penser que les conditions idéales pour obtenir une vision – confidentielle – originale n'étaient pas vraiment réunies. Ses parents, qui ont été très

discrets, étaient dans les pièces voisines et pouvaient entendre le discours de l'interviewée. Pourtant, après moins de cinq minutes d'entretien, j'ai proposé à celle-ci de se préter à l'expérience :

> « **Donc tu m'as dit que c'est toujours ta chanson préférée, "Ghost Love Score" ?**
>
> Hum hum.
>
> **Est-ce que tu saurais me dire ce qui fait que tu l'aimes comme ça ?**
>
> Hum, disons que j'ai l'impre-enfin. Pour moi, c'est l'aboutissement, c'est le meilleur qu'a pu faire Nightwish. J'ai l'impression que c'est Nightwish au plus haut quoi. Parce qu'il y a de tout. Cette chanson c'est vraiment comme, enfin j'ai l'impression qu'elle est vraiment composée comme de la musique classique. C'est-à-dire qu'il y a l'ouverture, puis il y a le développement, il y a la montée en puissance et puis après ça redescend un petit peu et… je suis très attirée par tout ce qui est musique folk et il y a des passages de flûte qui rappellent beaucoup les musiques irlandaises, beaucoup les musiques traditionnelles finlandaises, et donc voilà, tout ça, ça m'intéressait beaucoup. Et puis la musique classique aussi qui est très présente, avec des envolées dignes d'une bande originale de film et… et voilà en fait c'est vraiment un morceau que j'adore.
>
> **Est-ce que tu as un lecteur où tu pourrais la mettre, qu'on l'écoute ensemble pendant que je te pose quelques questions ?**
>
> Ouais, d'accord. [Elle se lève]
>
> **En fait, ce qui serait bien c'est que tu me dises qu'est-ce qui se passe pour toi d'habitude pendant que tu l'écoutes. Que tu me dises, pendant qu'on l'entend, ce que tu peux ressentir ou les émotions corporelles, par exemple, voilà.**
>
> D'accord, OK. Je vais chercher, il est dans ma chambre. [Elle monte les escaliers, puis revient après quelques secondes d'absence] » (France, Jade, 16 ans)

L'amateure a mis le disque dans le lecteur de DVD du salon, réglé le volume à la lecture d'un premier morceau, puis a choisi la chanson concernée.

Les dix minutes suivantes d'entretien ont été conduites pendant l'écoute de celle-ci. La forme de l'interview, les émotions suscitées par la musique, n'offrent pas un film cognitif « parfait », au sens où ma présence bloquait parfois l'amateure. L'exercice est étrange, intime, et le film n'avait jamais été verbalisé avant, raconté à personne. Jade s'exprimait, parfois échangeait avec moi, et se taisait aussi, car elle écoutait. Et, à ce titre, j'étais de temps en temps comme exclu de son environnement, pendant qu'elle était partie à la recherche de son film.

Au final, l'entretien n'a pas été une « pure » retranscription de la vision originale créée et vécue (imparfaitement, car j'étais là) par l'amateure, mais un patchwork de questions/réponses et réponses sans question, sur ses pratiques d'écoute, ses sensations, ses images et les scènes auxquelles elle assistait. Après l'écoute du morceau, nous sommes revenus sur ces scènes, les personnages qui en étaient les héros, les actions qu'ils faisaient.

6.2. « Ghost Love Score », trois visions originales

« Ghost Love Score » est une chanson qui souligne, dès son titre, son ambition cinématographique, « score » pouvant être traduit par « musique de film », et de surcroît, dépasse les dix minutes {014}. Sa grande durée, les multiples ambiances qu'elle mêle, ainsi que la présence de passages uniquement instrumentaux, parfois orchestraux, le distingue des compositions conventionnelles de la musique populaire. Toutefois, un refrain vient le rythmer à plusieurs reprises, ce qui n'est pas sans rappeler la similitude entre leitmotiv/thème et refrain.

« Ghost Love Score » évoque une histoire d'amour entre deux personnages séparés par la mort et/ou une trahison, où récit de paroles et récit d'événement se mêlent, performés par Tarja Turunen et des chœurs mixtes. Tous semblent essentiellement incarner la voix et les pensées d'un seul et même personnage, bien qu'il soit également possible d'envisager certaines sections comme étant les paroles des deux protagonistes, matérialisés par une seule voix tel : « We used to swim the same moonlight waters[962] » chanté par Tarja Turunen, ou plusieurs comme pour « My fall will be for you[963] » chanté par les choeurs.

Pour leur part, les trois visions originales de Jade et Emma mettent en scène un combat, une bataille à mort, à fort accent dramatique[964]. L'amour habite également ces récits, notamment dans les liens unissant leurs personnages principaux. Cette bascule de sens, depuis l'amour à la bataille, la guerre, peut sembler surprenante, mais l'intensité des émotions suscitées par ces deux situations – sous une forme mythique ou idéalisée – les rapproche. En outre, la dimension épique de la composition de Nightwish participe très certainement à ce phénomène.

Emma, interviewée par e-mail, mobilise deux références principales, qui donnent un cadre, un univers visuel et des personnages à chacun de ses deux films. Il s'agit de la double trilogie des films *Star Wars*, et du manga japonais *Yu-Gi Oh !*, existant sous forme papier et animée, l'amateure se référant essentiellement à ce dernier :

> « Tous ces héros, *Star Wars* et *Yu-Gi-Oh !* sont importants pour moi car ils sont tous arrivés à un moment de ma vie où je me sentais assez heureuse et où mes problèmes me paraissaient bien loin. Et quand ces fichus problèmes revenaient alors je me plongeais dans l'univers de ces héros pour oublier mon présent à moi. C'est une sorte d'exutoire. » (France, Emma, 16 ans)

---

[962] « Autrefois, nous nagions dans les mêmes eaux de clair de lune. »
[963] « C'est pour toi que je tomberai ».
[964] Les récits complets des visions originales des amateures, associés aux paroles et à la structure musicale du morceau sont reportés au sein du tableau en Annexe XIV. Voir table des annexes p.531.

La première trilogie[965] *Star Wars* raconte l'histoire d'Anakin Skylwalker, enfant pilote talentueux pris en charge par les chevaliers Jedi – des sages utilisant la « force », semblable à la magie. Au cours de sa formation, il subit l'influence négative de Palpatine, d'abord sénateur, puis Chancelier Suprême et enfin Empereur, qui le conduira du côté obscure de la force. Il deviendra alors le terrible personnage de Dark Vador. Au cours de cette trilogie, il rencontre et tombe amoureux de Padmé Amidala, qui lui donnera deux enfants avant de mourir : Luke et Leia. La seconde trilogie[966] suit Luke Skywalker dans sa formation de Jedi et sa lutte, avec les rebelles et la princesse Leia, contre l'Empire de Palpatine et Dark Vador. Celui-ci ignore qu'il est le fils de Vador, et le frère de Leia :

> « Je précise que pour *Star Wars* c'est assez compliqué car souvent j'imagine que Padmé n'est pas morte et que donc par conséquent Luke et Leia sont plus jeunes (fin adolescence). Ils sont tous les trois ensemble, Padmé ayant vécu auprès de Leia et Bail Organa [père adoptif de Leia] et pour Luke, pas de changement, toujours chez les Lars [dont Owen, l'oncle de Luke, est le demi-frère par alliance d'Anakin Skywalker], mais les trois se retrouvent dans "Un nouvel espoir" [l'épisode 4]. Et Anakin ne meurt pas à la fin [de la double trilogie] mais personne le sait !
>
> […]
>
> Ma passion de *Star Wars* me vient d'il y a à peu près 4 ans, quand l'épisode 2 est sorti. J'avais vu plusieurs fois la bande annonce au cinéma et j'avais, bien entendu, entendu parler de *Star Wars* (qui ne connait pas "je suis ton père ![967]" lol). J'ai assez accroché et en plus je trouvais (et trouve toujours lol) Hayden Christensen[968] très mignon... ben vi suis une fille après tout !
>
> Avec ma meilleure amie on s'est donc fait une petite sortie cinéma. On était même les premières dans la salle, on a eu les meilleures places ! Et durant la séance je n'ai vraiment pas vu le temps passer c'était fou ! A peine rentrée je sortais déjà !
>
> J'ai "vachement beaucoup" adoré lol. Alors j'ai regardé tous les anciens et l'épisode 1. L'histoire m'a vraiment plu, c'est tout à fait le genre de choses qui m'attire même si, d'habitude, je suis pas trop science fiction. J'ai surtout apprécié les personnages d'Anakin/Vador et Padmé. Surtout Anakin car son histoire est... "wouaoh !" Et la façon dont ça finit est trop belle, triste (j'ai pleuré mais en même temps je pleure facilement devant un film). Tu t'imagines donc que j'ai soigneusement compté les jours avant l'épisode 3 lol. » (France, Emma, 16 ans)

Yu-Gi-Oh ! est un dessiné animé diffusé au début des années 2000 en France. Emma en donne ici les grandes lignes et fait référence aux personnages qu'elle a mis en scène dans sa vision de « Ghost Love Score », à savoir le Pharaon et Mana, qui sont amoureux :

---

[965] Qui comprend les épisodes 1 à 3, sortis entre la fin des années 90 et le début des années 2000.
[966] Qui comprend les épisodes 4 à 6, sortis entre la fin des années 70 et le début des années 80. Il arrive que l'on se réfère à eux en parlant des premiers car ils ont été produits et distribués avant les épisodes plus récents qui se situent pourtant chronologiquement avant.
[967] C'est le moment où Dark Vador annonce à Luke Skywalker qu'il est son père.
[968] Acteur canadien qui joue le rôle d'Anakin Skywalker.

> « Pour le Pharaon en fait c'était pendant les vacances d'été, les dernières semaines, je m'ennuyais le matin alors j'ai mis la télé et je suis tombée sur ce manga. Tu connais peut-être : *Yu-Gi-Oh !*. C'est bizarre, normalement ce genre d'histoire ne m'emballe pas (des monstres et des duels... voilà quoi !). Mais cette fois ce n'est que la toile de fond. La véritable histoire est celle d'un Pharaon, Atem (on n'apprend son vrai nom que dans les derniers épisodes) qui a enfermé son âme dans le "Puzzle du Millénium" avec une force maléfique qui menaçait de détruire le monde il y a 5000 ans. Mais ce faisant il détruisit aussi toute sa mémoire pour que cette force ne puisse jamais être libérée. C'est pour cela que l'on apprend son nom qu'à la fin : son nom est la clé qui ramène cette force.
>
> Durant toute la série, il y a des événements majeurs mais tout reste centré sur la quête de Yugi pour aider le Pharaon a retrouver son passé. Dans la dernière saison, comme tu t'en doutes, cette quête aboutit et, grâce au Puzzle, Atem peut retourner dans le passé pour retrouver ses souvenirs pour ainsi accéder au "Royaume des Esprits", là où l'attendent ses anciens amis et où est sa place véritable. On découvre que Mana est la meilleure amie du Pharaon, ils ont grandi ensemble et sont aussi proches que des frères et soeurs. Et, bien entendu Atem, quand il retourne dans son passé, doit vaincre cette force maléfique à nouveau.
>
> C'est vraiment une super histoire, où plein de personnages du présent ont, en fait, vécu dans le passé auprès du Pharaon. Si normalement Mana et Atem sont juste amis, moi, qui ai toujours les idées qui partent dans tout les sens, j'ai inventé une sorte d'histoire d'amour entre eux. » (France, Emma, 16 ans)

Loin de se contenter d'associer ces deux références de la culture populaire au morceau de Nightwish, elles sont découpées, modifiées, réécrites par Emma. Ces deux univers n'appartiennent que peu aux sources mobilisées par Nightwish, et notamment par Tuomas Holopainen, mais elles possèdent des points communs avec celles-ci. Ils baignent dans une forme de merveilleux, par la technologie futuriste, la réincarnation, et flirtent notamment avec l'univers *fantasy* par la quête, la pureté des sentiments, une forme de magie (la force) et le caractère particulièrement chaotique des forces du mal.

On retrouve, en outre, une autre trilogie qui a fortement marqué le cinéma, ainsi que la littérature *fantasy* : celle du *Seigneur des Anneaux* adapté par Peter Jackson. Emma et Jade y renvoient explicitement, notamment pour figurer la grandeur épique des batailles qui prennent place dans leurs imaginaires :

> « [A 0'20, Jade soupire] Ça m'évoque une charge de cavalerie en fait, tout le long ça… [elle parle en souriant]. Ouais, je verrais bien sur une bataille du *Seigneur des Anneaux*, enfin bon. » (France, Jade, 16 ans)
>
> « [Variation 1 : Le Pharaon/*Yu-Gi-Oh !* – minutage à 6'47] La bataille a commencé. Il me vient souvent une image qu'il y a dans le premier épisode du *Seigneur des Anneaux* : au début, quand Galadriel raconte la chute de Sauron, on voit, dans le Mordor, les armées de Sauron qui marchent en rangs serrés dans une vallée. Il y a un plan général où on ne voit que des Orques de haut. Le combat tourne à l'avantage du Pharaon. » (France, Emma, 16 ans)

On perçoit ici une grande homogénéité au sein du monde Nightwish, où artistes comme amateurs jouent avec des conventions communes, allant jusqu'à l'homologie complète, à l'exemple de la référence au *Seigneur des Anneaux*. Toutefois, un monde est

aussi un concept ouvert, où peuvent s'insérer des éléments plus hétérogènes, comme un film de science-fiction ou un manga japonais.

Bricolés à l'aide de la musique et des paroles de Nightwish, ainsi que d'univers d'œuvres de la culture populaire, les films des amateures font également usage de pièces qui peuvent appartenir à leur entourage, comme le souligne Jade :

> « Quand j'écoute cette chanson c'est vraiment, oui pour moi ça évoque vraiment une bataille fantastique, quelque chose comme ça quoi c'est, avec différents personnages qui sont bien définis, deux armées qui s'affrontent dans une plaine, le tonnerre gronde etc. quoi (rire), non mais voilà c'est vraiment, c'est vraiment très très imagé, c'est vraiment très très précis.
>
> **Tu as des héros dedans ? Tu disais des personnages…**
>
> Ouais. Oui j'ai [rires]… oui voilà, il y a le héros, du "bien" entre guillemets…
>
> **Qui ressemble à quoi ?**
>
> Mon ex [rires], voilà enfin bon. C'est un peu bizarre de dire ça. Non, mais je n'ai jamais raconté à personne alors ça fait bizarre ouais. Et puis voilà, et puis, je veux dire, de l'autre côté il y a tout ce qui est sombre, tout, ouais pour moi c'est vraiment la bataille entre le bien et le mal.
>
> **Et toi dans cette histoire, tu es dedans, tu regardes tout haut comme si tu étais un Dieu qui regarde la bataille, les gens qui s'affrontent…**
>
> Non, au contraire vraiment dedans quoi. Oui je vis vraiment dedans.
>
> **Tu es un personnage toi aussi ?**
>
> Ouais, ouais.
>
> **Qui accompagne le héros je suppose ?**
>
> [Elle acquiesce]
>
> **Donc tu vas à la bataille toi aussi ?**
>
> Ouais, ouais. Je massacre des bestioles démoniaques et tout.
>
> **Tu es sur un cheval et tu fonces dans le tas ?**
>
> Ouais, ouais c'est ça, avec ma hache [rires]. Oui en plus c'est totalement ça. [rires]. Voilà donc oui, c'est tout très précis, comme réellement quand on regarde un film et que la caméra est vraiment au centre » (France, Jade, 16ans)

La double dimension de la fonction de voyage-foyer, est soulignée dans cet extrait, mais aussi plus haut par Emma. Il y a quelque chose de très intime qui est mobilisé. Intime notamment dans la force, la puissance d'évocation que possède, pour l'amateure, la référence utilisée : un film et un dessin animé qui rappellent des jours heureux à Emma ; un/e ex petit/e ami/e transfiguré en héros du bien pour Jade, qui, en outre, bataille à ses côtés. Ces deux pièces se trouvent également mêlées à la profondeur de l'attachement que chacune a pour Nightwish. Une intimité, un foyer, qui sont projetés dans des univers, des visions terribles, où il faut se battre pour survivre, pour aimer, dépaysées par la force du scénario cognitif mis en œuvre.

Partant d'une même œuvre immobilisée, « Ghost Love Score », qui est sensiblement sculptée par les médiations qu'ont mises en place Jade et Emma pour l'écouter, on peut se demander si les films des deux amateures, qui partagent quelques références communes, ont des ressemblances ? Sont-ils les mêmes ? La musique a-t-elle parlé comme le plus clair des discours ?

La faiblesse du corpus ne permet pas une étude plus précise de l'objet. Force est de constater que, malgré le fond commun du combat, les visions sont relativement différentes. Les deux films ne sont pas les mêmes, les personnages et les lieux paraissent tout autres. Mais ce serait donner à la musique une dimension narrative qu'elle ne possède pas, et aussi réduire terriblement la puissance imaginative qui habite l'amateur, la poétique de Jade et d'Emma. Toutefois, si l'on parle d'univers de sens, de dimensions se recoupant, se répondant, se faisant écho, le constat est différent.

Le thème L1 qui survient à 5'34 semble particulièrement efficace pour susciter du sens, pour créer des images, et pour marquer un tournant décisif dans la narration, musicale comme cognitive. Musicalement, celui-ci voit l'entrée conjointe de l'orchestre, ses cuivres et bois singulièrement vigoureux, lançant un assaut sonore auquel s'associent les instruments metal typiques – *power chord* frappés sur la guitare, alliés aux impulsions de la batterie dont les toms, caisses et cymbales, comme des pulsations acérées, jaillissent en couperets, rendus massifs par la basse. Ainsi, à la suite d'une section calme, éthérée, céleste et vaporeuse, ils explosent, ils détonent, ils se déchaînent, emportés par l'élan mélodique et rythmique dont le souffle épique déchire toute sensation de quiétude. Puis reprend, dans une rythmique volontaire, énergique et résolue, le chant de Tarja Turunen.

Minutage		5’34	5’38	5’45
Structure		Thème L1		
Indicateurs sonores		Entrée guitare électrique, batterie, mélodie à l’orchestre marquée de cuivres		
Paroles				
Amateure I « Jade »	Entretien		Ben là, y’a les renforts de la cavalerie qui arrivent en fait [rires]. Disons que… voilà là, c’est vraiment [rire bref] si on peut	
	Précisions sur le film original			
Amateure II « Emma »		Variation I : Le Pharaon/*Yu-Gi-Oh!*		C’est toujours à partir de ce moment que j’écoute et que j’imagine le plus. Juste avant la musique était calme puis tout revient de façon très rythmée, donc ce que j’imagine est toujours, disons, « une scène au cœur de l’action » comme un combat ou un face à face avec le « méchant »
		Variation II : *Star Wars*		

5’48	5’55
Couplet 5 (thème M1)	
La guitare électrique et la batterie sont en avant du spectre sonore. Des éclats de harpe ponctuent les paroles.	
Bring me home or leave me be, my love in the dark heart of the night	I have lost the path before me the one behind will lead me
dire, l’entrée dans la bataille quoi, c’est… voilà, il y a tout qui commence à se déchaîner, c’est pas encore l’apogée, mais on la sent qui arrive.	[silence bref] Hum c’est vraiment comme une bataille, c’est tout qui se mêle.
Ici c’est souvent un moment fort, comme un combat	
Là en général c’est le début du duel entre Luke et Vador,	

6’03	6’10
Couplet 6 (thème M2)	
Reprise du thème M1 dans une tonalité plus aiguë	
Bring me home or leave me be, my love in the dark heart of the night	I have lost the path before me the one behind will lead me
----------on sent que sa voix est plus… on sent un peu plus de conviction dans sa voix, un peu plus de	rage. Puis on imagine bien le guitariste qui tape fort sur ses cordes.
ou un choix crucial que le pharaon a à prendre.	
que ce soit ma version, ou la version normale.	

Figure 11 : Extrait du tableau/partition des visions originales de la chanson « Ghost Love Score » : thème L1 à couplet 6[969]

C’est à partir de ce passage que les films d’Emma prennent pleinement vie :

> « C’est toujours à partir de ce moment que j’écoute et que j’imagine le plus. Juste avant la musique était calme puis tout revient de façon très rythmée, donc ce que j'imagine est toujours, disons, “une scène au cœur de l’action” comme un combat ou un face à face avec le “méchant” » (France, Emma, 16 ans)

Sa narration débute alors que, dans le monde de ses œuvres, le combat fait rage. L’ensemble du scénario qui précède ce moment a déjà été posé par Emma, pendant qu’elle regardait, dans le monde sensible, les films ou les dessins animés mettant en scène les héros qu’elle a repris, pendant qu’elle apprivoisait leurs mondes et leurs histoires. Ce scénario, prélude obligatoire à ses films cognitifs, ne sont toutefois pas formulés comme prenant part au déroulement de la chanson. Ils en sont le fond, composant de la matrice d’intensité qu’elle va ressentir tout en créant ses visions originales. Ainsi, ce qui compte, c’est ce qui se passe à partir de maintenant, dans le voyage(-foyer) entamé avec l’œuvre de Nightwish et qui présente l’instant clé d’un affrontement. Celui-ci met en jeu les attaches entre les personnages, la force des sentiments qui les unit, et le risque sans nom que représente la menace d’une mort certaine sous les coups d’un autre absolu, le « méchant »,

[969] Pour plus de précisions sur le fonctionnement du tableau/partition, on se reportera à la notice qui l’accompagne en Annexe XIV. Voir table des annexes p.531.

entité innommable affublée d'un mot vain qui indique clairement sa fonction, sans jamais pouvoir faire plus. L'histoire qui a posé l'ensemble de leurs liens, qui sont aussi liens avec Emma, n'a de sens que dans la situation à présent décrite dans ses films cognitifs.

Pour Jade, le combat – elle aussi à la mesure de ceux du *Seigneur des Anneaux*, où les « mer-armées » passent sur les collines en air de vaguelettes, tant elles sont étendues – prend une nouvelle tournure :

> « là, y'a les renforts de la cavalerie qui arrivent en fait [rires]. Disons que… voilà, là c'est vraiment [rire bref] si on peut dire, l'entrée dans la bataille quoi, c'est… voilà, il y a tout qui commence à se déchaîner, c'est pas encore l'apogée, mais on la sent qui arrive. » (France, Jade, 16ans)

La bascule musicale chez Nightwish devient basculement des forces en présence dans le monde de l'œuvre de Jade, basculement de la rage du combat : « il y a tout qui commence à se déchaîner ». On imagine (dans nos propres productions cognitives) la fureur au sein de laquelle est plongée la caméra de Jade, peut-être à l'épaule ou même, subjective au possible, en lieu et place de ses yeux.

Le couplet 9, chanté à 7'58, est lui aussi associé à trois scénarios au sens très proche, bien que le développement ultérieur de ceux d'Emma – dont la narration des films a commencé, par rapport à l'œuvre sonore, plus tardivement que celle Jade – soit sensiblement différent.

Minutage		7'58	8'03
Structure		Couplet 9 (thème P)	
Indicateurs sonores		Cordes, guitare électrique et batterie accompagnent la requête en sourire mélancolique du chant qui est mis en avant.	
Paroles		Redeem me into childhood,	show me myself without the shell
Amateure I « Jade »	Entretien	à faire ce morceau, ça, ça rejaillissait sur	moi en fait. [silence]
	Précisions sur le film original		
Amateure II « Emma »	Variation I : Le Pharaon/*Yu-Gi-Oh!*	La bataille est en train d'être gagnée, mais soudain le pharaon voit la femme qu'il aime désarmée et à terre, menacée par le « Grand Méchant »	Le pharaon se précipite vers Mana en écartant tous les ennemis qui se trouvent sur son chemin (dans le manga, c'est juste sa meilleure amie, mais je suis très romantique !)
	Variation II : *Star Wars*	L'Empereur est vaincu, mais la puissance libérée par sa mort va faire exploser tous les bâtiments dans lesquels se trouvent les personnages.	Anakin dit à Padmé, Luke et Leia qu'ils doivent partir maintenant, mais que lui reste, pour permettre à tout le monde de s'enfuir.

8'08	8'12	8'17
		La batterie change de rythmique, proche du break
Like the advent of May.	I'll be there when you say.	Time to never hold our love
Après disons que… j'ai l'impression qu'après ça,	ce, ce moment là, c'est comme une victoire, disons que c'est, il n'y a plus vraiment de combat, c'est…	**On va vers la fin.** Voilà, ça s'étire
Puis après toute la partie disons, sert pour redescendre vers la fin du morceau, c'est à la fois des scènes de bataille et puis à la fois le sentiment que, justement je disais qu'on a vaincu. Donc voilà, pour moi c'est la descente vers la victoire		
	Le pharaon arrive vers Mana et se place entre le « Méchant » et elle, alors qu'il va abattre son épée sur elle.	
	Padmé, Luke et Leia ne veulent pas laisser Anakin, mais il les force. Il parvient à sauver tout le monde, mais il est trop tard. Il pense que c'est le juste retour des choses, après tout le mal qu'il a fait. Padmé, hors d'atteinte, se retourne vers les bâtiments.	

Figure 12 : Extrait du tableau/partition des visions originales de la chanson « Ghost Love Score » : couplet 9

Chez Jade, la victoire est acquise, l'incertitude explosive du combat qui fait rage n'est plus de mise. Son film cognitif se dirige lentement vers une fin heureuse, alors que le refrain va être joué sous une variation nouvelle : la musique est plus aiguë, le chant plus grave, le texte a lui aussi changé. L'histoire dans le monde de l'œuvre touche également à sa fin, le/s personnage/s incarné/s par les chœurs signalent qu'il s'est passé quelque chose : « You were the one to cut me, so I bleed for ever[970] », en fait et lieu de postuler ce qui pourrait se passer, comme au début du morceau : « If you be the one to cut me, I will bleed forever[971] ». Ce faisant, l'intérêt de Jade pour le scénario, décroît, ce qui est le plus poignant, le plus dramatique, a déjà été raconté, elle n'est plus transportée, dans son imaginaire, aussi loin :

> « Après disons que… j'ai l'impression qu'après ça, ce, ce moment là, c'est comme une victoire, disons que c'est, il n'y a plus vraiment de combat, c'est…
>
> **On va vers la fin.**
>
> Voilà, ça s'étire vers la fin, c'est beaucoup moins complexe, c'est euh, c'est plus répétitif, mais voilà, c'est, [silence] c'est disons oui… [silence] Disons, on est bien, c'est, on a vaincu [rires] voilà on a passé les moments difficiles et puis… Et disons que là c'est plus, c'est plus joyeux, c'est plus… voilà on évacue tout ça etc. […] Par contre quelques fois je ne l'écoute pas jusqu'au bout ce morceau parce que, je ne sais pas, après j'ai l'impression que c'est un peu du remplissage. C'est méchant de dire ça mais, après j'ai l'impression que c'est un petit peu du remplissage parce que il y a eu tellement de, de diversité avant, que après l'apogée disons, et bien on sent que c'est vraiment pour redescendre » (France, Jade, 16 ans)

Pour Emma, il est également question de victoire, mais ses histoires ne s'arrêtent pas là. Il y a un prix à payer pour ses héros :

> « [Variation I : le Pharaon/*Yu-Gi-Oh !*] La bataille est en train d'être gagnée, mais soudain le pharaon voit la femme qu'il aime désarmée et à terre, menacée par le "Grand Méchant" »
>
> « [Variation II : *Star Wars*] L'Empereur est vaincu, mais la puissance libérée par sa mort va faire exploser tous les bâtiments dans lesquels se trouvent les personnages. » (France, Emma, 16 ans)

En fait et lieu d'une belle victoire, qui tourne un peu à vide pour Jade, Emma imagine une conclusion plus dramatique, qui fait écho aux paroles. Toutefois, ses visions originales n'ont pas été développées par la compréhension de ces dernières, mais par le sens qu'elle a attribué à la musique :

> « Pour "Ghost Love Score", ce n'est pas l'introduction qui me fait toujours avoir la même "pensée", mais la fin car, comme je te l'ai dis, c'est le passage de la chanson qui me marque le plus. Mais

[970] « Tu as été celle/celui qui m'a blessé/e, alors je saignerai pour toujours ».
[971] « Si tu es celle/celui qui me blesse, je saignerai pour toujours ».

j'invente aussi souvent, j'"innove". Je te parlais en effet d'un héros qui donne sa vie, car les paroles du refrain sont assez explicites. Mais cette idée du héros m'est venue avant de comprendre les paroles. Il m'a tout de suite semblé que c'était la musique parfaite pour un moment tragique, à la fois triste car le héros meurt, mais aussi heureux car, par son sacrifice, tout est sauvé. » (France, Emma, 16 ans)

La fin heureuse, lancinante, de Jade, et le destin terrible qui s'accomplit chez Emma, sont deux possibles des dernières sections de « Ghost Love Score ». Il me semble que c'est l'inéluctabilité qui réunit ces trois visions. L'inéluctabilité de la victoire acquise, et celle du tragique, et du chagrin, en sanglots spasmodiques à la rythmique répétitive, des personnages de Padmé et Mana.

Emma souligne également un point intéressant : la place des paroles dans la production du film cognitif. Elles ne semblent pas essentielles, indépassables, mais plutôt comme des îlots de sens, auxquels s'accroche l'amateure pour développer son imaginaire. Du flot du texte jaillissent quelques termes anglais aisés à saisir par le francophone – « love » par exemple – qui sont, en outre, hautement signifiants, évocateurs :

« **les paroles de cette chanson – tu m'as dit que tu comprenais un peu l'anglais – tu les as lues dans le livret ?**

Non je ne crois pas.

Juste en écoutant un peu quoi.

Ouais ouais.

Donc en fait, tu saisis quelques mots par-ci par-là.

Hum hum. Voilà, quelques petits mots qui portent encore plus la musique… » (France, Jade, 16 ans)

Le monde fictionnel produit par Emma et Jade n'a été qu'à peine exploré, et n'a de bornes que les limites des interrogations que je leur ai soumises. Quelle est la couleur du cheval que monte Jade, ou celle des sabres laser d'Anakin et Luke dans le monde d'Emma ? Quel type de cadre est utilisé lorsque Padmé se tourne vers les bâtiments, et qu'ils explosent : un plan large qui la montre de dos, face à la construction qui éclate en une gerbe de feu envahissant l'espace visuel et sonore du spectateur ?

Vécus dans l'instant de leurs rêveries, ces éléments n'ont pas été formulés par les enquêtés. Toutefois, de par l'expérience de mes propres créations cognitives, il me semble que ce sont des questions auxquelles elles pourraient répondre, car effectives, visibles, sur leur écran intérieur, ou sur lesquelles il est possible de faire le point, d'orienter la caméra. Y répondre reviendrait alors à approfondir, à accroître, l'étendue de leur monde fictionnel.

Dans leur remise en marche de l'œuvre immobilisée de Nightwish, les amateurs la modèlent, la changent, lui offrent de nouveaux sens. Que reste-t-il de « Ghost Love Score » dans leurs films intérieurs, est-elle encore présente ? En même temps, on peut se demander quand la chanson, l'œuvre, est-elle absente ? Elle qui habite, elle qui est condition nécessaire de leurs versions réactualisées à chacune de leur écoute. La chanson de Nightwish est une pièce du bricolage qui résonne en fond de chaque image, derrière chaque plan du film cognitif. Elle en est la bande originale. Si elle raconte une histoire, elle est aussi transformée en support d'une histoire. Les deux modalités se mêlent dans les discours des auditeurs : « Il m'a tout de suite semblé que c'était la musique parfaite pour un moment tragique, à la fois triste car le héros meurt, mais aussi heureux car, par son sacrifice, tout est sauvé » m'a écrit Emma. La musique, ici, semble lui avoir soufflé ce qui se passait. Mais les personnages mis en scène, de *Star Wars* ou de *Yu-Gi-Oh !*, en sont presque totalement absents. Presque, car si l'on se porte à un niveau supérieur du récit, on constate – c'est presque une lapalissade – que la narration de « Ghost Love Score » suppose des personnages, tout comme celle de *Star Wars*, de *Yu-Gi-Oh !*, du *Seigneur des Anneaux*, et ainsi de suite. Ils appartiennent tous à des formes de récits dont l'une des particularités est de mettre en scène des entités assimilables à des individus, qui peuvent être aussi un/e ex-petit/e ami/e, ou soi-même.

Conclusion générale

1. S'évader, une dernière fois

Conclure une thèse de près de 500 pages est un exercice que les sensations qui habitent son auteur rendent particulièrement insolite et malaisé. Si chacune des feuilles ou des lignes la composant lui rappellent combien elle n'est pas vide, elle paraît soudain peu signifiante en regard de l'ensemble des voies qu'elle esquisse, suppose, propose parfois. Il est temps de laisser derrière soi une tâche qui paraîtra toujours inachevée, et le premier pas qui l'abandonnera sera une rupture définitive. Heureux sont les mots dits à voix haute, que l'oubli remodèle à volonté dans l'esprit. Là où la plume, même informatique, grave suffisamment longtemps le papier pour acter, comme autant de blessures, des erreurs, errances et incomplétudes qui apparaîtront comme jamais résolues. La matérialisation et la déclaration du phœnix « thèse » le prive de tous les possibles encore envisageables quelques minutes avant l'impression.

Mais aussi, que dire en quelques lignes qui n'ait été dit en 500 pages, ou pourquoi consacrer 500 pages à ce qui peut être dit en quelques lignes ?

Tournant et retournant les prises qui me permettraient d'avancer vers le point final, un clavier sous les doigts, un *bootleg* de Nightwish joue sur mes enceintes, qui, à présent, diffusent l'une de mes chansons préférées du groupe. Elle qui m'a conquise comme je m'en suis emparé à mes premières écoutes : « Beauty Of The Beast ». Elle qui m'a donné un titre pour le premier de mes écrits universitaires, mon mémoire de maîtrise. Qu'il est réconfortant de prendre sa venue comme le murmure d'une fin de cycle commanditée par les limbes d'une hypothétique destinée.

M'empressant de la mettre comme unique morceau – qui sera répété en boucles infatigables sur ma liste de lecture – et de monter le volume, j'ai trouvé ma prise dans mon objet même, et dans le rapport que j'entretiens avec celui-ci.

Histoire d'un autre écrite par un autre, je la fais mienne, telle une monture de lignes musicales, dont je flatterai l'encolure, avant de l'enfourcher. La force et la détermination qui semblaient m'échapper, me sont confiées comme les rênes de la bête fantastique que j'ai décidé de chevaucher. A moins que je ne sois moi-même le coureur, me délectant du vent en rafales exquises sur mes joues empourprées. Bien qu'entièrement à ma tâche, la musique m'évade de ce qui me retient, de ce qui m'empêche, de ce qui m'essouffle. Etrange posture qu'être libéré par ce qui vous contraint, et contraint par ce qui vous libère.

Tel que je l'ai abordé dans ces travaux, le monde Nightwish nourrit un rapport étroit avec l'évasion. Sans doute est-ce galvauder le terme que de voir également dans le bricolage de genres opérés par le groupe, une forme d'évasion, dans les cadres du metal qui se trouvent malmenés par le chant lyrique de Tarja Turunen et l'esthétique classique, disputant le spectre sonore aux guitares, basse et batterie. Mais l'évasion est nettement présente dans la démarche des artistes. On la trouve dans leur façon de créer leurs œuvres en s'assourdissant de leurs références pour continuer leur chemin[972] – peut-être en s'illusionnant d'avoir créé quelque chose à partir de rien –, dans leurs discours, dans les thématiques des chansons, dans les personnages incarnés par les voix, voire dans leur propre usage de la musique qu'ils produisent – évadés par l'office de leur propre création. Une évasion qui est aussi un usage déclaré de la part de leurs amateurs, et qui renvoie également à la fonction plus large de voyage-foyer assumée par les œuvres du groupe, sans doute par les œuvres d'art en général. S'évader, c'est aussi se singulariser, se distinguer.

Il est toutefois important de garder à l'esprit que la notion de monde recouvre un spectre large d'acteurs, d'objets, d'usages, de médiations… Ainsi, les personnes appartenant au pan des producteurs du monde Nightwish, dont les membres du groupe même, n'opèrent pas en permanence dans un espace hors du social, où chacun a la mainmise sur lui-même et ce qu'il élabore. Si l'évasion est l'une des conséquences des gestes faits, des objets réalisés et de leur pratique, ceux-ci ont nécessité du travail[973], de la coopération entre acteurs, avec l'ensemble des tensions qu'elle suppose, de rôles ou d'offices à remplir, qui ne conviennent pas toujours. C'est au sein d'un quotidien très similaire à celui arpenté et fui par les amateurs d'évasion, que les objets symboliques intentionnels de Nightwish ont été façonnés. A la nuance, cependant, que les producteurs du monde Nightwish possèdent une posture sociale tout à fait particulière, celle, justement, de producteur d'un monde de l'art.

C'est là une dimension que j'ai presque entièrement laissé de côté, en décidant de remonter la production de l'œuvre dans les traces qu'elle-même porte de ses références et des gestes opératoires nécessaires pour les y inclure, comme en m'intéressant aux choix

---

[972] « Je pense que la clé à tout ça est de ne pas trop réfléchir. Laisse simplement la musique couler et t'envahir et tout viendra de façon naturelle. C'est quelque chose que j'essaye de suivre moi-même, tu sais. "Ne pas trop réfléchir", je pense que l'ignorance est un grand bonheur, à n'importe quel moment, éteins juste ton cerveau, et… laisse couler » Dans ce passage Tuomas Holopainen répond à la question de savoir comment il définit tel ou tel rôle attribué à telle voix. Interview réalisée par mes soins à Helsinki, le 21/07/07. Il semble ainsi qu'il se mette en voyage de ses références, des liens qu'elles entretiennent avec le monde, pour se mettre en état de créer.

[973] « L'art est un travail. Qu'est-ce qu'un travail ? […] Le travail c'est une action volontaire de transformation d'une matière première. » PEQUIGNOT (Bruno), *op. cit.*, 2007, p.29-30.

effectués par les producteurs dans les rôles confiés aux interprètes. Des pans entiers du monde Nightwish demeurent encore dans l'ombre, et ne demandent qu'à être explorés.

Ces mêmes tensions au sein du monde des producteurs, évoquées il y a quelques lignes, se répercutent en choix, en matérialité de l'œuvre. Le limogeage de Tarja Turunen en est un très bon exemple : l'esthétique sonore du groupe et de ses œuvres s'est vue modifiée par le changement d'interprète. Un changement engagé par les problèmes relationnels entre les acteurs participant à la production de l'œuvre. L'événement paraît d'envergure, à la mesure sans doute de son résultat sur l'objet musical : c'est une autre voix qui chante. Mais une note, une sonorité, un silence peuvent être la conséquence de ces échanges, de ces interactions. Plus justement, chaque note, chaque sonorité, n'est que conséquence d'interactions, et de médiations.

Mais mon approche, dans ce qu'elle ignore, ces pans laissés dans l'ombre, fait aussi écho à la nature de son objet. L'œuvre, par ses multiples supports, est au cœur du processus. Un bien surprenant paradoxe, pour quelque chose de continu et de continué.

Elle est bien ce que font les artistes, et ce que prennent et refont ses publics. Ils sont, dès lors tous les deux conditions *sine qua non* de son existence.

Or, c'est par elle que s'opère l'accroche, que débute la carrière d'amateur. Pour certain d'entre eux, qu'importe les Hommes derrière les sons, tant que la musique est là, et qu'elle leur va, qu'elle leur correspond. Pour d'autres, qu'importe leurs homologues de goût, c'est l'ivresse qui compte, pas ceux qui s'enivrent à leurs côtés.

Enfin, c'est essentiellement par les conditions et les termes de sa déclaration qu'artistes et amateurs prennent corps, qu'ils ne sont plus, de façon large, de « simples » acteurs sociaux, mais des acteurs « artistes », des acteurs « amateurs ». Des acteurs qui sont précisés par l'objet qui les met en lien.

2. Le héros de l'histoire

Après avoir postulé et requalifié, au sein de cette thèse, le processus de l'œuvre comme suivant la trajectoire d'une spirale – à la fois circulaire, tout en évoluant sur une échelle temporelle – il paraît légitime de s'interroger sur la distinction qui peut s'établir entre les multiples déclarations de l'objet.

Production/déclaration/production/déclaration/… se succèdent avec, pour l'objet produit, une dénomination différente selon le jugement social porté sur lui : c'est une œuvre ou « autre chose ». Une autre chose, certes objet symbolique intentionnel, mais qui n'est pas défini comme une œuvre. Ces deux objets, issus d'un même processus, et qui, potentiellement, peuvent être associés à la même étiquette, n'ont, au final, ni la même, ni ne sont traités de façon identique.

Quel principe, quelle intention ou finalité, peut pousser le social à indiquer qu'il y a une nuance, une différence, entre d'un côté, les objets produits par l'artiste, par Nightwish, et appelé « œuvre » – même simplement populaire – et de l'autre, ceux produits par les amateurs, leurs interprétations, leurs ré-interprétations ?

L'œuvre est l'objet symbolique socialement légitimé, qui existe par l'intermédiaire d'une forme sensible, une matérialité. Pour sa part, l'interprétation est un objet symbolique non (encore ?) légitimé, parfois sensible, souvent uniquement cognitif. Si la légitimé sociale paraît différencier ces deux objets, on peut s'interroger sur la nécessité de ce faire.

Il est ainsi possible de suivre une approche similaire à celle de Pierre Bourdieu, et de saisir, dans ce « geste », la volonté d'un champ et de ses agents de se distinguer, voire de s'affirmer comme dominants sur les autres agents sociaux[974]. L'objet déclaré œuvre est la production légitime du microcosme légitime et légitimé pour ce faire, frappé du sceau de ceux « qui en sont ».

En concluant la sous-partie sur « ce que l'on fait des choses du monde Nightwish », j'ai fait le parallèle entre l'œuvre, en tant qu'objet légitime et légitimé, et le héros d'une histoire. La figure de style me paraît éclairante. Elle permet de saisir la nécessité d'avoir des objets légitimés, tout en dépassant, en surpassant la simple fonction de légitimant ou de marqueur de légitimité pour un groupe d'individus donnés. Il me semble que, si l'objet des producteurs d'un monde de l'art est légitimé, c'est pour tenir une fonction sociale autrement plus essentielle, et dynamique.

---

[974] BOURDIEU (Pierre), *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979, 670 p.

Cet objet déclaré, presque sacralisé, « œuvre », sert de héros. C'est un personnage central qui renvoie à notre propre individualité et unicité, celui *par lequel* il devient possible de s'identifier, celui *auquel* il devient possible de s'identifier. Il permet le déroulement d'une histoire – sociale, l'histoire d'un faire – il est un ordre dans le désordre de tous les possibles, il est une voie dans l'ensemble des chemins où il est envisageable de s'engager. Autrement dit, en attribuant à des objets sensibles la mention d'œuvre, le social offre à ses acteurs la possibilité même de l'œuvre. L'œuvre, la création artistique, est une modalité de « faire ». En donnant une existence au concept d'œuvre, le social permet aux acteurs de « faire cette modalité de faire », qui est « un faire de la création ». L'œuvre est une invitation, une intimation du social à créer, à imaginer, à mobiliser sa rêverie. C'est un moyen d'attiser la pensée mythique des acteurs, de l'entretenir, par la production continuée de variations du mythe Œuvre.

Si son caractère légitime la distingue, la pose comme différente d'un autre « faire », elle en renforce aussi l'efficacité. Telle une lumière, elle attire l'œil, elle donne envie, elle est désirable. Et mes travaux m'ont amené à penser que se l'approprier – écouter une chanson de Nightwish – c'est déjà la faire, la refaire, en mécanique diabolique qui nous fait créer sans le dire. Et puis la lumière est si belle, qu'il n'est pas rare de chercher à en reproduire la matérialité. L'amateur s'empare alors d'un pinceau, d'un crayon, d'une plume, d'une guitare, d'une terre glaise, d'une caméra, ou il se dresse sur la pointe de ses pieds,… puis il entame sa première variation sensible du mythe Œuvre. Il la re-produit, mais il se produit aussi, il s'alimente, il fait fonctionner ses compétences de bricoleur, il les teste, les diversifie. Il s'invente inventeur, et ce faisant, renversant l'inéluctabilité de données socialement verrouillées, il réinvente son monde, lui suggère d'autres alternatives.

Certainement, l'une des fonctions sociales les plus essentielles de l'art est de donner aux acteurs le goût de la liberté – sa sensation et son vertige sur le bout de la langue – mais jamais dans une complète et totale effectivité. Libérés des contraintes qui leur pèsent, ils n'en sont pas moins débiteurs de la vision du monde qu'ils doivent composer avec leur langage, avec leur culture, avec l'ensemble des briques sociales dont ils sont faits.

Ce qui compte cependant, n'est pas tant de briser ses chaînes sociales – elles-mêmes appréhendées selon des catégories et des cadres socialement construits, qui les postulent et les définissent comme telles – que de penser que c'est ce qui en train de se passer, alors que l'on s'évade cognitivement. En effet, c'est à cet instant que tout peut

commencer : « quand les hommes considèrent certaines situations comme réelles, elles sont réelles dans leurs conséquences[975] ».

[975] Citation du théorème de Thomas par Robert Merton dans : MERTON (Robert King), *Eléments de théorie et de méthode sociologique*. Paris : Plon, 1965, p.140.

3. A suivre...

Au début de l'année 2011, Nightwish a révélé le titre de son prochain disque : *Imaginarium*, prévu pour 2012. Au support musical, le groupe a souhaité associer un film de 80 minutes, dont l'histoire et la bande originale seront tirées de l'album.

Travailler sur un objet qui est contemporain de l'étude que l'on en fait, offre peu de moments de repos. Il s'élabore en même temps que l'on cherche à le circonscrire, il ajoute de nouvelles données là où l'on pensait avoir mis un point, qui devient virgule. Il repart à l'instant où l'on pense le rejoindre. A n'en pas douter, le monde Nightwish peut encore être le fruit de recherches passionnantes en ce qu'il est encore en devenir, mais aussi en ce que je n'ai fait que l'ébaucher.

Bien que présentant des difficultés, comme le manque de recul sur certaines données, ce rapport dynamique est aussi stimulant[976]. En formation continue, l'objet contemporain souligne les errances de conclusions trop hatîves en présentant de lui-même des contre-exemples qu'il faut résoudre. Ce sont également de cassantes leçons d'humilité.

Que le monde Nightwish soit encore en devenir n'empêche toutefois pas de retourner devant quelques ouvertures croisées en cours de route, visions de recherches futures. Parmi celles-ci, les visions originales des amateurs, en ce qu'elles continuent l'œuvre et font renaître le phœnix, me semblent particulièrement intéressantes. Elles sont des objets complexes composés cognitivement et qui mettent en jeu de nombreux savoirs, sculptés d'imaginaire(s). Leur approche est un réel défi, en ce que chaque sollicitation, chaque question du chercheur, renverra à un objet qui sera élaboré en continu dans l'esprit de l'amateur, mouvant, changeant, différent de celui évoqué à l'interrogation précédente. Ce faisant, on peut étudier comment l'œuvre immobilisée est refaçonnée par l'amateur, qui sculpte son film en s'appuyant sur un éclat de texte, un mot, une ambiance, un motif musical, un grain de voix, dont il définit le degré de signification, ou sur un ingénieux assemblage de ces différents aspects.

Il me semble que le monde Nightwish est un terrain particulièrement fécond pour poursuivre des recherches orientées vers l'œuvre et la création continuée par l'intermédiaire des visions originales, mais d'autres pistes ne sont peut-être pas aussi particulièrement destinées à ce monde. C'est ainsi le cas des voix, des voix chantées, et des

[976] Cette approche, fortement déterminée par mon choix d'objet, est, il me semble, dans la continuité « d'une sociologie plus incarnée » proposée par Fabien Hein, sur le modèle anglo-saxon : HEIN (Fabien), *op. cit.*, 2006, p.346.

imaginaires qui y sont associées par les auditeurs. On peut envisager de reprendre le test de réception développé par Serge Lacasse pour l'étude des significations des mises en scène de la voix. Au lieu de confronter les auditeurs à différents effets sonores, il pourrait s'agir de les confronter à différents types de voix et de grains vocaux. Une tâche qui est sans doute rendue ardue par la faible disponibilité, dans le commerce, d'enregistrements de voix sans effets, ni fond sonore, mais qui peut-être résolue par une collaboration avec des professionnels de la musique.

Enfin, la fonction de voyage-foyer est sans doute la plus stimulante des pistes à emprunter, en même temps qu'elle est la plus difficile à saisir. Présente en filigrane derrière l'étude des visions originales, de la voix, peut-être qu'une approche de la pratique d'écoute, des usages de la musique comme par les amateurs, avec leurs variétés de présence à celle-ci, et de mise à disposition, est une autre issue. En s'intéressant au chemin que suit l'amateur pour arriver sur les lieux de son voyage-foyer, il en dresse également le portrait.

Bibliographie

1. Ouvrages

ALHO (Olli) (éd.), *Finlande, une approche culturelle*. Helsinki : Société de littérature finnoise, 1999, 366 p.

ANSEL (Isabelle et Yves), *Le romantisme*. Paris : Ellipses, 2000, 141 p.

ASSELINEAU (Michel), BEREL (Eugène), *Ecoute et découverte de la voix*. Courlay : Editions J.M. Fuzeau, 1990, 188 p

BACHELARD (Gaston), *La terre et les rêveries du repos, essais sur les images de l'intimité*. Paris : José Corti, 1992, 339 p.

BARTHES (Roland), *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, Editions du Seuil, 1981, 394 p.

BAUDOU (Jacques), *La* Fantasy. Paris : PUF, 2005, 127 p.

BECKER (Howard S.), *Les mondes de l'art.* Paris : Flammarion, 2006, 379 p.

BECKER (Howard S.), *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*. Paris : A.-M. Métaillé, 1985, 179 p.

BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Version de 1939.* Paris : Gallimard, 2008, 162 p.

BERTHOMIEU (Pierre), *La musique de film*. Paris : Klincksieck, 2004, 218 p.

BESSON (Anne), *La fantasy*. Paris : Klincksieck, 2007, 205 p.

BOURDIEU (Pierre), *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979, 670 p.

BOURDIEU (Pierre), *Les règles de l'art*. Paris : Editions du Seuil, 1992, 567 p.

BUHLER (James), FLYNN (Caryl) and NEUMEYER (David) (éd.), *Music And Cinema*. Hanover : Wesleyan University Press, 2000, 397 p.

CAILLOIS (Roger), *Au cœur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965, 180 p.

CASTELLS (Manuel), *L'ère de l'information, 3. Fin de millénaire*. Paris : Fayard, 1999, 492 p.

CHION (Michel), *La Musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995, 475 p.

CULAT (Robert), *L'Age du metal*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2007, 519 p.

DANHAUSER (Adolphe), *Théorie de la musique*. Paris : Editions Henry Lemoine, 1996, 195 p.

DE LOISY (Anne), *Finlande et Laponie*. Paris : Les Editions Comex, 2004, 120 p.

DENIOT (Joëlle), DUTHEIL (Catherine) (éd.), *Métamorphoses ouvrières, tome 2*. Paris : L'Harmattan, 1995, 375 p.

DONNAT (Olivier), *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Paris : La Découverte/ Ministère de la Culture et de la Communication, 2009, 282 p.

DUMEZIL (Georges), *Loki*. Flammarion, 1986, 259 p.

DURKHEIM (Emile), *Les règles de la méthode sociologique*. Paris : Presse Universitaires de France, 1999, 149 p.

DUTHEIL-PESSIN (Catherine), *Sociologie d'un genre, la chanson réaliste, le visage et la voix*. Prépublication. Paris : L'Harmattan, collection logiques sociales, 2004, 318 p.

ECO (Umberto), *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Librairie générale française, 1985, 314 p.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des œuvres, de la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin, 2007, 226 p.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte, 2003, 122 p.

FLEURY (Laurent), *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin, 2006, 127 p.

FRITH (Simon), *Performing Rites, Evaluating Popular Music*. New York : Oxford University Press, 2002, 352 p.

GAUDEZ (Florent), *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire*. Paris : L'Harmattan, 1997, 211 p.

GALIANA (Jota Martínez), *Satanisme et sorcellerie dans le rock*. Paris : La Máscara, 1998, 483 p.

GENETTE (Gérard), *Figure III*. Paris, Editions du Seuil, 1972, 285 p.

GOFFMAN (Erving), *Les cadres de l'expérience*. Paris : Les Editions de Minuit, 1991, 573 p.

GOFFMAN (Erving), *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. Paris : Les Editions de Minuit, 1973, 251 p.

GOMBRICH (Ernst), *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Paris : Phaidon, 2002, 385 p.

GUIRAND(Félix), SCHMIDT (Joël) (éd.), *Mythes & MYTHOLOGIE, histoire et dictionnaire*. Paris : Larousse-Bordas, 1996, 894 p.

HEIN (Fabien), *Le monde du rock. Ethnographie du réel*. St Amant Tallende/Paris : Mélanie Séteun/Irma éditions, 2006, 365 p.

HEIN (Fabien), *Hard Rock, Heavy Metal, Metal, histoire, culture et pratiquants*. Clermont-Ferrand/Paris : Mélanie Séteun/Irma éditions, 2003, 319 p.

HEINICH (Nathalie), *La sociologie de l'art*. Paris : La Découverte, collection « Repères », 2004, 122 p.

HENNION (Antoine), *La passion musicale*. Paris : Métailié, 2007, 397 p.

HENNION (Antoine), MAISONNEUVE (Sophie), GOMART (Emilie), *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation français, 2000, 281 p.

JODELET (Denise), *Les représentations sociales*. Paris : Presses Universitaires de France, 2007, 447 p.

KANGAS (Petri), *Nightwish Songbook*. Tampere : Potoska Publishing, 2005, 125 p.

KRISTEVA (Julia), *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Editions du Seuil, 1978, 318 p.

LAAKKONEN (Tuula), *Le finnois sans peine.* Chennevières-sur-Marne : Assimil, 1999, 531 p.

LACASSE (Serge), *"Listen to my voice." The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression* [thèse en ligne]. University of Liverpool : Philosophy, 2000. Format PDF, 292 p. Disponible sur : http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf [Consulté le 02-10-2006]

LE BART (Christian), avec la collaboration de AMBROISE (Jean-Charles), *Les Fans des Beatles. Sociologie d'une passion*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2000, 242 p.

LEVI-STRAUSS (Claude), *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1996, 452 p.

LEVI-STRAUSS (Claude), *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 1962, 347 p.

LHOPITEAU-DORFEUILLE (Michèle), *Toutes les clés pour explorer la musique classique, Tome II, la musique vocale sacrée*. Latresne : Editions le bord de l'eau, 1999, 187 p.

LILJA (Esa), *Characteristics of Heavy Metal Chord Structures, Their Acoustic and modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context* [thèse en ligne]. University of Helsinki : Faculty of Arts, Department of Musicology, May 2004, Format PDF, 79 p. Disponible sur : http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/lt/lilja/characte.pdf [consulté le 24/11/2008]

MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.), *Vers une sociologie des œuvres ? Tome II*. Paris : L'Harmattan, 2001, 472 p.

MARUANI (Margaret), REYNAUD (Emmanuèle), *Sociologie de l'emploi*. Paris : La découverte, 2004, 121 p.

MERTON (Robert King), *Eléments de théorie et de méthode sociologique*. Paris : Plon, 1965, 514 p.

MIGNON (Patrick), HENNION (Antoine) (éd.), *Rock. De l'histoire au mythe*. Paris : Anthropos, 1991, 283 p.

MILLER (Richard), *La structure du chant, pédagogie systématique de l'art du chant*. Paris : Cité de la musique, 1986, 393 p.

MORIN (Edgar), *Le paradigme perdu : la nature humaine*. Paris : Editions du Seuil, 1973, 246p.

NATTIEZ (Jean-Jacques) (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, 3. Musiques et Cultures*. Arles : Actes Sud, 2005, 1166 p.

ODIN (Françoise), THUDEROZ (Christian) (éd.), *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve du bricolage*. Lausanne : Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2010, 319 p.

OLLILA (Mape), *Once Upon A Nightwish, The Official Bibliography*. Torpinkylä : Deggael Communications Ltd, 2007, 329 p.

PAASILINNA (Arto), *Le lièvre de Vatanen*. Paris : Edition Denoël, 1989, 235 p.

PEQUIGNOT (Bruno), *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*. Paris : L'Harmattan, 2007, 307 p.

PETESCH (Jean-Philippe), *Morceaux d'esprits. Thèmes et origines des chansons de la Vierge de Fer*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2009, 347 p.

POIZAT (Michel), *L'Opéra ou le cri de l'ange, essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris : Editions Métailié, 2001, 297 p.

POIZAT (Michel), *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Paris : Ed.Métailié, 1991, 249 p.

PRENDERGAST (Roy M.), *Film Music, a neglected art*. London : W. W. Norton & Company, 1991, 329 p.

SAMOYAULT (Tiphaine), *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2008, 127 p.

SCHURMANS (Marie-Noëlle), DOMINICE (Loraine), *Le coup de foudre amoureux. Essai de sociologie compréhensive*. Paris : PUF, 1998, 315 p.

SIMMEL (Georg), *Sociologie, Etudes sur les formes de la socialisation*. Paris : PUF, 1999, 756 p.

ST-LAURENT (Méi-Ra), *Les rapports entre la musique classique et la musique metal : comparaison analytique entre Therion et Wagner*. Dissertation de fin de baccalauréat : musicologie : Université Laval, Faculté de musique, Mai 2010, 63 p.

TAGG (Philip), *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. New York : Ed. Masse Media Music Scholar's Press, 2000, 424 p.[977]

TRANCHEFORT (François-René) (éd.), *Guide de la musique symphonique*. Paris : Fayard, 1986, 896 p.

URY-PETESCH (Jean-Philippe), *Iron Maiden. La Tribu de la Vierge de Fer*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2010, 537 p.

VIGNAL (Marc) (éd.), *Dictionnaire de la musique*. Paris : Larousse, 2005, 1516 p.

WALSER (Robert), *Running with the devil, power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown : Wesleyan University Press, 1993, 222 p.

WEBER (Max), *Essais sur la théorie de la science*. Paris : Plon, 1992, 480 p.

[977] On trouvera une référence similaire dans les articles. J'ai eu accès au livre et à l'article cité sur internet au cours de deux périodes distinctes. Je n'ai pas pu vérifier la continuité entre la pagination de l'article et du livre, raison pourquoi je donne les deux références.

WEINSTEIN (Deena), *Heavy Metal, The Music and Its Culture*. United States of America : Da Capo Press Edition, 2000, 352 p.

2. Articles et chapitres d'ouvrages

AUBERT (Laurent), Les cultures musicales dans le monde : traditions et transformations, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, 3. Musiques et Cultures*, NATTIEZ (Jean-Jacques) (éd.). Arles : Actes Sud, 2005, p.39-107.

BARTHES (Roland), Texte (théorie du), *Roland Barthes. Œuvres Complètes IV*. Paris : Editions du Seuil, 2002, 1046 p.

BARTHES (Roland), Le grain de la voix, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris : Editions du Seuil, 1982, p.236-245.

BARTHES (Roland), Les fantômes de l'Opéra, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*. Editions du Seuil, 1981, p.199-203.

BECKER (Howard), L'œuvre elle-même, *Vers une sociologie des œuvres ? Tome II*, MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2001, p.449-463.

BENDAHAN (Laurent), Nightwish, le bout du tunnel, *Metallian*, 2007, n°49, p.16-17.

BONZOM (Marie-Christine), Le Noir, la Femme, le Sudiste. Une mythologie du rock sous presse, *Rock de l'histoire au mythe*, MIGNON (Patrick), HENNION (Antoine) (éd.). Paris : Anthropos, 1991, p.65-74

BRIZARD (Cyril), La fusion du metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées. Une étude de cas, *Copyright Volume !*, volume 5, n°2, 2007, p.115-135.

BRIZARD (Cyril), Du *Seigneur des Anneaux* à Disney, la *fantasy* chez le groupe de metal symphonique Nightwish, *L'intertextualité lyrique, Recyclages littéraires et cinématographiques oépérés par la chanson*, URY-PETESCH (Jean-Philippe) (éd.). Rosières en Haye : Camion Blanc, 2010, p.297-329.

BUHLER (James), Star Wars, Music, and Myth, *Music And Cinema*, BUHLER (James), FLINN (Caryl) and NEUMEYER (David) (éd.). Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p.33-57.

DYDER, Nightwish, Femme fatale, *Hard Rock, Hors Série n°13 True Metal*, 1999, p.32-35.

DYDER, Nightwish, Once, *Rock Hard*, 2004, n°34, p.90.

DYDER, RAGE/Nightwish/Valley's Eve, *Hard Rock, Hors Série n°13 True Metal*, 1999, p.34.

DYDER et LAGEAT (Philippe), Nightwish, un film parfait, *Rock Hard*, 2004, n°3, p.22-27.

FABRE (Ludovic), Nightwish, le coup de grâce !, *Metallian*, 2004, n°35, p.8-9.

GUIBERT (Gérôme), HEIN (Fabien), Présentation, *Copyright Volume ! Les scènes Metal. Sciences sociales et pratiques culturelles radicales*, volume 5, n°2, 2007, p.5-18.

GUIRAND (Félix), 11. Mythologie ourgo-finnoise, *Mythes & MYTHOLOGIE, histoire et dictionnaire*, GUIRAND (Félix) et SCHMIDT (Joël) (éd.). Paris : Larousse-Bordas, 1996, p.374-385.

Hard Rock, True Metal, 1999, Hors-Série n°13, 50 p.

HENNION (Antoine), Scène rock, concert classique, *Rock. De l'histoire au mythe* MIGNON (Patrick), HENNION (Antoine) (éd.). Paris : Anthropos, 1991, p.101-119.

HIETALA (Marco), HOLOPAINEN (Tuomas), Le nouvel album au décryptage…, *Metallian, Hors Série n°2 Spécial Nightwish*, 2004, p.12.

HURME (Maija), Helsinki - a brief history, *City in English, the magazine of Helsinki*, Summer 2, 2007, p.7.

HUYNH (Jérôme), Wishmaster, *Metallian*, 2004, Hors-Série n°2 Spécial Nightwish, p.8.

KRAFT (William), Foreword to the First Edition, *Film Music, a neglected art*, PRENDERGAST (Roy M.). London : W. W. Norton & Company, 1991, p.xv-xviii.

LACASSE (Serge), La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie, *Circuit : musiques contemporaines*, vol.18, n°2, 2008, p.11-26, version numérique disponible sur : http://www.erudit.org/revue/circuit/2008/018650ar [consulté le 25/04/2011]

LACASSE (Serge), Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem, Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique, *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p.11-26, version numérique disponible sur : http://www.erudit.org/iderudit/014262ar [consulté le 28/01/2009]

LONDON (Justin), Leitmotifs and musical references in the classical film score, *Music And Cinema*, BUHLER (James), FLINN (Caryl) and NEUMEYER (David) (éd.). Hanover : Wesleyan University Press, 2000, p.85-96.

MEINE (Klaus), Good morning, ladies and gentlemen…, *Scorpions Berliner Philharmoniker Moment of Glory*, composée par Scorpions [livret], EMI Classics, 2000.

MUIKKU (Jari), From Letkis to Freestyler, Exporting popular Finnish music, *Finnish Music Quaterly, Digital dancing*, Mars-Avril 2000, p. 2-7.

NOGERA-VERA (Nathalie), Tout, tout, tout, vous saurez tout sur le CiDi, *Hard Rock*, 2000, n°58, p.4-5.

NYMAN (Michael), Bien sûr, ma tâche…, *La Leçon de Piano, Bande originale du film de Jane Campion*, composée par Michael Nyman [livret], Virgin Records Ltd, 1993.

QUEMIN (Alain), Quelques remarques sur l'intérêt et les limites de la sociologie des œuvres. Réflexions à partir du film de Pedro Almodovar « Tout sur ma mère », *Vers une sociologie des œuvres ? Tome II*, MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2001, p.429-448.

RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, meilleurs vœux, *Hard Rock*, n°58, 2000, p.24-27.

RADEGOUT (Nicolas), Nightwish, Wishmaster, *Hard Rock*, 2000, n°58, p.74.

RIVALIN (Morgan), Nightwish, La passion selon Marco, *RockHard*, n°69, 2007, p.82-83.

RIVALIN (Morgan), Nightwish, Nouveaux airs, nouvelle ère, *RockHard*, n°68, 2007, p.18-23.

ROUET (Olivier), Nightwish, Que le spectacle continue !, *RockHard*, n°14, 2002, p.30-34.

RUDENT (Catherine), La voix de fausset dans « Speed King » de Deep Purple : une virilité paradoxale, *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui* PREVOST-THOMAS (Cécile), RAVET (Hyacinthe), RUDENT (Catherine) (éd.). Paris : Observatoire musical français (Jazz, chanson, musiques populaires actuelles), n°1, 2005, p.99-108.

SALLE (Rurik), Dans la ligne de mire, Nightwish, Dark Passion Play, *Hard'n Heavy*, 2007, n°135, p.83.

SALLE (Rurik), Nightwish, Fruits de la passion, *Hard'n Heavy*, 2007, n°135, p.20-27.

SIMMEL (Georg), Excursus sur l'étranger, *Sociologie, Etudes sur les formes de la socialisation*. Paris : PUF, 1999, p.663-668.

TAGG (Philip), *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Definition of popular music*. Tagg [en ligne]. 1998 [réf. du 20 juillet 1999]. Format PDF, p.16-24. Disponible sur : http://tagg.org/bookxtrax/kpmusdef.pdf [consulté le 20/05/2009]

TOLVANEN (Hannu), The quiet past and the loud present : the Kalevala and heavy metal, *Copyright Volume !*, volume 5, n°2, 2007, p.75-89.

TOUCHE (Marc), *Journal du Florida*, mars 1993, p.3.

TRANCHEFORT (François-René), Avant-propos, *Guide de la musique symphonique*, TRANCHEFORT (François-René) (éd.). Paris : Fayard, 1986, p.7-9.

WEST (Martin), La musique des grandes cultures de l'antiquité : traditions et transformations, *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, 3. Musiques et Cultures*, NATTIEZ (Jean-Jacques) (éd.). Arles : Actes Sud, 2005, p.182-203.

3. Articles depuis internet

Anonyme, directive 2006/116/CE du parlement Européen et du conseil du 12 décembre 2006 relative à la durée du droit d'auteur et certains droits voisins, paru au journal officiel de l'Union Européenne du 27/12/2006, p.L379/13, article 12. Disponible sur : http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:372:0012:0018:FR:PDF [11/01/2010]

Anonyme, Marcelon vastaukset faneille, *iltalehti.fi* (*Iltalehden keskustelufoorumi//Tv ja viihde/Musiikki*) [en ligne]. 13/06/2006. Disponible sur http://portti.iltalehti.fi/keskustelu/showthread.php?t=851 [consulté le 25/01/2010].

Anonyme, Nightwish, *Wikipedia* [en ligne]. 2009. Disponible sur : http://en.wikipedia.org/wiki/Nightwish [consulté le 16/05/2009]

Anonyme, Nightwish, *Wikipedia* [en ligne]. 2009. Disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Nightwish [consulté le 16/05/2009]

Anonyme, 21.10.2009 – Nightwish to record a new song in Finnish !, *Nightwish.com* [en ligne]. 2009. Disponible sur http://www.nightwish.com/en/news/ [consulté le 30/01/2009]

Anonyme, The Band – Members Learn more about Emppu, *Nightwish.com* [en ligne]. Date de mise ne ligne inconnue. Disponible sur : http://www.nightwish.com/en/band/members/facts?id=4 [consulté le 05/05/2011]

Anonyme, 25/09/2009 : Fin de tournée, *nightwish.fr* [en ligne]. 2009. Disponible sur http://www.nightwish.fr/website/html/ [consulté le 25/09/2009]

BEN, « Nightwish », *Metal Review*, [en ligne]. 12 mai 2009. Disponible sur http://www.metalreviews.com/interviews/interviews.php?id=130 [consulté le 07/09/2009].

CHRISTOPHER, Marc Christian Brueland, Artist and DJ with an invincible spirit, *invinciblestudios.com* [en ligne]. Date de mise en ligne inconnue. Disponible sur : http://www.invinciblestudios.com/marc.html [consulté le 18/02/2010]

COED STAFF, An Exclusive Convesation With Nightwish's Tuomas Holopainen, *coedmagazine.com* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://coedmagazine.com/2007/11/09/a-conversation-with-nightwish%E2%80%99s-tuomas-holopainen/ [consulté le 12/04/2010]

DIACONESCU (Horia), CORA (Ioan), PLAMADEALA (Mihai), Interview with Tarja Turunen (ex Nightwish), *muzicisifaze.com* [en ligne]. 30/11/2005. Disponible sur : http://www.muzicisifaze.com/alt_articol.php?id=25 [consulté le 9/07/2010]

EXLEY Mike, Nightwish, *Friday13thmetal* [en ligne]. 2005. Disponible sur : http://www.friday13thmetal.co.uk/Page%203%20-%20Interviews/Nightwish/new_page_1.htm [consulté le 28/01/2010]

FARRELL (Charlie), Interview : Nightwish (Tuomas Holopainen), *getreadytorock* [en ligne]. 2004. Disponible sur http://www.getreadytorock.com/rock_stars/nightwish.htm [consulté le 29/01/2010]

HOLOPAINEN (Tuomas) et al., Community – Nightmail, June 2006, *nightwish.com* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.nightwish.com/en/community/nightmail?month=06&year=2006 [consulté le 09/09/2009]

HOLOPAINEN (Tuomas) et al., Community – Nightmail, August 2007, *nightwish.com* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://nightwish.com/en/community/nightmail?month=08&year=2007 [consulté le 01/02/2010]

HOLOPAINEN (Tuomas), Lyrics – Wishmaster, Tuomas comments the lyrics, *nightwish.com* [en ligne]. 2000. Disponible sur : http://nightwish.com/en/article/7 [consulté le 27/06/2009]

HOLOPAINEN (Tuomas), Tuomas about the tracks, *tuomasholopainen.net* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://www.tuomasholopainen.net/darkpassionplay.html [consulté le 27/06/2009]

K. (Dimitris), Interview with Tuomas Holopainen of Nightwish, *metal-temple.com* [en ligne]. 2008. Disponible sur : http://www.metal-temple.com/interview.asp?id=476 [consulté le 09/02/2010]

KRISTENSEN (Roy), Nightwish, Once Upon a Time, *Imhotep.fi* [en ligne]. 2005. Disponible sur : http://www.imhotep.fi/en/index.php?option=com_content&task=view&id=140&Itemid=135&lang=en [consulté le 14/06/2006]

LAHTINEN (Luxi), Nightwish, Interview with Tuomas Holopainen, *metal-rules.com* [en ligne]. 2002. Disponible sur : http://www.metal-rules.com/interviews/NightwishCenturyChild.htm [consulté le 05/08/2009]

LAHTINEN (Luxi), Tarja Turunen : The illuminate vocalist of Nightwish, *metal-rules.com* [en ligne]. 2004. Disponible sur : http://www.metal-rules.com/interviews/Nightwish-June2004.htm [consulté le 09/08/2010].

NEVALAINEN (Jukka), The Band – Diary. Nightwish's diary, 9-20/09/2006, Drums/Jukka, *nightwish.com* [en ligne]. 2006. Disponible sur : http://www.nightwish.com/en/band/reports?c=7 [consulté le 27/01/2010]

OLZON (Anette), The Band – Diary. Nightwish's diary, 2-21/03/2007, Vocal recordings, *nightwish.com* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://www.nightwish.com/en/band/reports?c=7 [consulté le 27/01/2010]

POWERSYLV & METAL-O-PHIL, Interview Nightwish, *Dark Side Of Metal Earth* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://heavencanwait.free.fr/display.php?type=interviews&id=97 [consulté le 27/01/2010]

REUNANEN (Satu), Nightwish « Once » in Finnvox, Tuomas Holopainen under rockunited trial, *rockunited.com* [en ligne]. 2004. Disponible sur : http://www.rockunited.com/nightwish04.htm [15/03/2010]

SHEPARD (Cyn), Eric Harris's Writing, *acolumbinesite.com* [en ligne]. Année inconnue. Disponible sur : http://acolumbinesite.com/eric/writing.html [consulté le 18/02/2010]

TURUNEN (Tarja), Fans Questions!, *mywinterstorm.com* [en ligne]. 01/03/09. Disponible sur http://www.mywinterstorm.com/blog/?p=141 [consulté le 09/07/2010]

THE LORD, Nightwish (Marco Hietala), *lesimmortels.com* [en ligne]. 2004. Disponible sur : http://www.metal-immortel.com/nightwish_interview_2.htm [consulté le 19/04/2010]

WEBER (Klaudia), Nightwish : Bye Bye Opera, *stalker.cd* [en ligne]. 2007. Disponible sur : http://www.stalker.cd/index.php?lang=1&content=81&id=125&&lang=2 [14/08/2009]

4. Ouvrages et articles consultés mais non cités

ANSERMET (Ernest), *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Paris : Robert Laffont, 1989, 1119 p.

Anonyme, Suen Festivaaliopas 07, *Sue, Indierockpunkmetalzine*, 2007, n°106, Toukokuu, p.10.

BACHELARD (Gaston), *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/Presse Universitaires de France, 2009, 214 p.

BARTHET (Elise), Columbine, dix ans après, *lemonde.fr* [en ligne]. 2009. Disponible sur http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2009/04/20/columbine-10-ans-apres_1181886_3222.html [consulté le 18/02/2010].

BEAUD (Stéphane), WEBER (Florence), *Guide de l'enquête de terrain, produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : Editions la découverte, 2003, 357 p.

BECKER (Howard S.), *Ecrire les sciences sociales, commencer et terminer son article, sa thèse ou son livre*. Paris : Economica, 2005, 179 p.

BECKER (Howard S.), *Les ficelles du métier, comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris : Editions le découverte, 2002, 360 p.

BENARD (Nicolas), Lordi et métalmania, *info-finlande.fr* [en ligne]. 2006. Disponible sur : [consulté le 23/05/2009]

BENARD (Nicolas), Petite histoire du Métal finlandais, *info-finlande.fr* [en ligne]. 2004. Disponible sur : http://www.info-finlande.fr/culture/musique/article/Petite_histoire_du_Metal_finlandais.html [consulté le 26/05/2008]

BRAZ (Adelino), *Penser la mondialisation*. Paris : Ellipse, 2009, 155 p.

CHANDLER (Daniel), *Semiotics, the basics*. London : Routledge, 2002, 273 p.

CHION (Michel), *L'audio-vision, son et image au cinéma*. Paris : Nathan, 2000, 186 p.

DE CERTEAU (Michel), *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990, 350 p.

DE SINGLY (François), *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*. Paris : Nathan, 1992, 127 p.

DENIOT (Joëlle), DUTHEIL (Catherine), La voix, sa toile anthropologique, *Dire la voix, approche transversale des phénomènes vocaux*, DENIOT (Joëlle), DUTHEIL (Catherine), VRAIT (François-Xavier) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2000, p.7-16.

DENIOT (Joëlle), DUTHEIL (Catherine), VRAIT (François-Xavier) (éd.), *Dire la voix, approche transversale des phénomènes vocaux*. Paris : L'Harmattan, 2000, 332 p.

DUGERT (M.O.), LAURENT (T.), *Ecoute et découverte des instruments*. Courlay : Editions J.M. Fuzeau, 1989, 80 p.

DUMESNIL (René), *Le rythme musical*. Paris/Genève : Slatkine reprints, 1979, 208 p.

DUMONT (Laure), Ecole : la France face à Pisa, *Pédagogies Magazine*, n°7 Février/Mars 2008, p.46-53.

DUTHEIL (Catherine), Le rock est-il une musique populaire ?, *Métamorphoses ouvrières, tome 2*, DENIOT (Joëlle), DUTHEIL (Catherine) (éd.). Paris : L'Harmattan, 1995, p. 143-148.

DUVIGNAUD (Jean), *Sociologie de l'art*. Paris : Presse Universitaires de France, 1967, 142 p.

ECO (Umberto), *L'œuvre ouverte*. Paris : Editions du Seuil, 1965, 313 p.

ELIAS (Norbert), *La civilisation des mœurs*. Paris : Pocket, 2002, 506 p.

FABRE (Ludovic), Le rideau tombe… Les coulisses du nouveau show…, *Metallian, Hors Série n°2 Spécial Nightwish*, 2004, p.16-21.

FABRE (Ludovic), Nightwish, Tornade à l'horizon !, *Metallian*, 2002, n°27, p.10-11.

FINFO, L'essentiel de la Finlande, *info-finlande.fr* [en ligne]. 23/06/2010. Disponible sur : http://www.info-finlande.fr/fiche-pratique/visiter/article/Lessentiel_de_la_Finlande.html [consulté le 06/06/2009]

FINTZ (Claude), Ouvrir l'œuvre et démêler ses imaginaires, *Vers une sociologie des œuvres ? Tome II*, MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2001, p.309-323.

GAUDEZ (Florent), Opéra Aperta : le texte en action. Intersubjectivité et dialectique de la transformation : le cas de Marelle, *Vers une sociologie des œuvres ? Tome II*, MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2001, p.225-235.

GRANGE (David), *L'envie de rien. Eléments pour une sociologie de l'autodestrcution*. Université Grenoble II – Pierre-Mendès-France, Ecole doctorale science de l'Homme, du Politique et du Territoire, CSRPC ROMA. Thèse format papier soutenue le 2 février 2009. 430 p.

GREEN (Anne-Marie), Les enjeux méthodologique d'une approche des faits musicaux, *Musique et sociologie, enjeux méthodologiques et approches empiriques*, GREEN (Anne-Marie) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2000, p.17-40.

GREEN (Anne-Marie) (éd.), *Musique et sociologie, enjeux méthodologiques et approches empiriques*. Paris : L'Harmattan, 2000, 343 p.

HEINICH (Nathalie), Les histories de fantômes relèvent-elles de la sociologie ?, *Vers une sociologie des œuvres ? Tome II*, MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2001, p.163-181.

JENSON (Joli), Fandom as pathology : the consequences of characterization, *The Adoring Audience, Fan culture and popular media*, LEWIS (Lisa A.) (éd.). London : Routledge, 1992, p.9-29.

JOUVENET (Morgan), *Rap, Techno, Electro… Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006, 290p.

JUTIKKALA (Eino), PIRINEN (Kauko), *Histoire de la Finlande*. Neuchâtel : Editions de la Baconnière ,1978, 347 p.

KANT (Emmanuel), *Analytique du beau, critique de la faculté de juger*. Paris : éditions Flammarion, 2008, 158 p.

KAPPLER (Claude), *Le Monstre : pouvoirs de l'imposture*. Paris : PUF, 1980, 279 p.

KAPPLER (Claude), *Monstre, démons et merveilles à la fin du Moyen âge*. Paris : Payot, 1980, 348 p.

LACASSE (Serge), Musique rock enregistrée et mise en scène de la voix : résultats préliminaires, *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, n°2 – 1, 1998, p.9-18.

LAPLANTINE (François), NOUSS (Alexis), *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*. Baume-les-Dames : Pauvert, 2001, 634 p.

LATOUR (Bruno), *Le métier de chercheur regard d'un anthropologue*. Paris : INRA Editions, 1995, 95 p.

LEHMANN (Bernard), *L'orchestre dans tous ses éclats*. Paris : Editions la Découverte, 2005, 261 p.

LEVI-STRAUSS (Claude), *Mythologique 1, Le cru et le cuit*. Paris : Plon, 1964, 404 p.

LEVY (Clara), Les ouvrages des écrivains juifs contemporains de langue française comme objet sociologiques, *Vers une sociologie des œuvres ? Tome II*, MAJASTRE (Jean-Olivier), PESSIN (Alain) (éd.). Paris : L'Harmattan, 2001, p.237-261.

LEWIS (Lisa A.) (éd.), *The Adoring Audience, Fan culture and popular media*. London : Routledge, 1992, 245 p.

LIPPUS (Urve), *Linear Musical Thinking, A theory of musical thinking and the runic song tradition of Baltic-Finnish peoples*. Helsinki : studia Musicologica Universitatis Helsingiensis VII, 1995, 169 p.

LUUKKANEN (Antti), Rockkesä 2007, *Soundi*, Heinäku 6-7, 2007, p.16-18.

MAIN (Guillaume), 1997-2004 : l'histoire d'un sacre, *Metallian, Hors Série n°2 Spécial Nightwish*, 2004, p.6-10.

MALINOWSKI (Bronislaw), *Les Argonautes du Pacifique occidental*, Gallimard, 1989, 606 p.

MAUSS (Marcel), *Manuel d'ethnographie*. Paris : Editions Payot et Rivages, 2002, 362 p.

MAUSS (Marcel), *Sociologie et anthropologie*. Paris : Quadrige/PUF, 2004, 482 p.

MELOT (Michel), La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art, *Sociologie de l'art*, MOULIN (Raymonde) (éd.). Paris : L'Harmattan, 1999, p.191-202.

Metro, (Finlande) 16 Juillet 2007, n°135, 15 p.

MOULIN (Raymonde) (éd.), *Sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999, 459 p.

NEBETBASTET, (Isis) Sothis/Spedet/Sopdet/Sirius/Sepdet, *nebetbastet.fr.st* [en ligne]. 2003-2004. Disponible sur : http://membres.multimania.fr/nebetbastet/sothis.htm [consulté le 03/03/2010].

PEKKILA (Erkki), Music in Aki Kaurismäki's film *The Match Factory Girl*, *Music, Meaning & Media*, PEKKILA (Erkki), NEUMEYER (David), LITTLEFIELD (Richard) (éd.). Helsinki : International Semiotics Institute, 2006, p.45-65.

PEKKILA (Erkki), NEUMEYER (David), LITTLEFIELD (Richard) (éd.), *Music, Meaning & Media*. Helsinki : International Semiotics Institute, 2006, 246 p.

PHILIPPE (Gilles), *Le roman, des théories aux analyses*. Paris : Editions du Seuil, 1996, 94 p.

POIZAT (Michel), *Vox Populi, vox dei. Voix et pouvoir*. Paris : Editions Métailié, 2001(b), 320 p.

RADEGOUT (Nicolas), « Nightwish, Wishmastour », *Hard Rock*, n°63, 2000, p.50-61.

REILLY (Ann Marie), Nightwish 2004 Tour Feature, *beyondearcandy.com* [en ligne]. 2004. Disponible sur : [consulté le 12/08/2009]

RIBAC (François), La voix re-composée, *L'homme et la société, Musique et Société*. Paris : L'Harmattan, n°126, 1997, p99-107.

RIVALIN (Morgan), « La Metalthèque idéale, vol.17 – Girls, girls, girls. Nightwish », *RockHard*, n°72, 2007, p.52

SCHWAB (Ariane), Le Heavy Metal au secours de la foi, *Europe1.fr* [en ligne]. 2008. Disponible sur : http://www.europe1.fr/Decouverte/Tendances/Faits-de-societe/Le-Heavy-Metal-au-secours-de-la-foi [06/06/2009]

SCHOENBERG (Arnold), *Fondements de la composition musicale*. Editions J.-C. Lattès, 1987, 272 p.

SEYDOUX (Hélène), *Les Femmes et l'Opéra*. Paris : Editions Ramsay, 2004, 281 p.

STAIGER (Janet), *media Reception Studies*. New York/London : New York University Press, 2005, 251 p.

STETINA (Troy), *Speed Mechanics for Lead Guitar*. Milwaukee : Hal Leonard, 1990, 79 p.

TARASTI (Eero), *A theory of Musical Semiotics*. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 1994, 328 p.

TARASTI (Eero), *La musique et les signes, précis de sémiotique musicale*. Paris : L'Harmattan, 2006, 382 p.

TOOP (David), *Ocean of Sound, Ambiant music, mondes imagianires et voix de l'éther*. Paris : Editions Kargo & L'Eclat, 2004, 319 p.

URY-PETESCH (Jean-Philippe), *L'intertextualité lyrique, Recyclages littéraires et cinématographiques oépérés par la chanson*. Rosières en Haye : Camion Blanc, 2010, 351 p.

WHITE (Leila), *From Start to Finnish, a short course in Finnish*. Helsinki : Finn Lectura, Helsinki, 2005, 212 p.

5. Autre support

MTV, Interview With Tuomas, *Nightwish From Wishes To Eternity – Live* [support DVD], 2001.

HOLOPAINEN (Tuomas), Back in the day… is now, *Made in Hong Kong (and in various other places)* [support DVD], 2009.

6. Messages depuis internet

ELANE, Votre membre préféré (passé ou présent), *Nightwish.fr Forum (Nightwish/Discussions sur Nightwish)* [en ligne]. Strasbourg : 29/09/2007. Disponible sur http://forum.nightwish.fr/index.php?showtopic=1315&st=20 [consulté le 07/06/2009]

FOREVER1992, un vrai son metal ! Pour les experts en matière sonorité, *Guitariff.net Forum (Guitare & autres instruments/A la recherche du son)* [en ligne].

16/06/2007. Disponible sur http://www.guitariff.net/forum/topic/5704-un-vrai-son-metal/ [consulté le 29/11/2011]

JULIEN-WISH, Voyage à travers la musique de Nightwish. Votre voyage en écoutant, *Nightwish.fr Forum (Nightwish France/Tout sur Nightwish/Discussions sur Nightwish)* [en ligne]. Marseille : 08/02/2010. Disponible sur http://forum.nightwish.fr/index.php/topic/663-voyage-a-travers-la-musique-de-nightwish/ [consulté le 11/03/2011]

MYTHHORN, What kind of music do they play?, *Nightwish.com Forum (English Discussion/Frequently asked question (FAQs), Read Before You Post!)* [en ligne]. 01/09/2008. Disponible sur http://www.nightwish.com/forum/index.php?showtopic=38551&st=0&p=2553025&#entry2553025 [consulté le 12/05/2009]

NIKO, Interview Tuomas – YLE Pohjois-Karjala, *Nightwish-world.com Nightwish Official English Forum (All about Nightwish/Media(Interviews, translations, scans…))* [en ligne]. Helsinki : 30/09/2009. Disponible sur http://forum.nightwish-world.com/index.php?/topic/580-interview-tuomas-yle-pohjois-karjala/ [consulté le 27/01/2010]

o0 nightwish 0o, Entrevisto a Tuomas Holopainen, *fotolog.com* [en ligne]. Buenos Aires : 05/06/2008. Disponible sur : http://www.fotolog.com/o0_nightwish_0o/15299271 [consulté le09/02/2010]

SETH ROTTEN, Nightwish : Power Metal, *ForumFr (forums/cultures/musiques/musique)* [en ligne]. 11/08/2008. Disponible sur http://www.forumfr.com/sujet202614-nightwish-power-metal.html [consulté le 16/05/2009]

VASILEIOU (Maria), Nightwish. Wish you were here…, *Nightwish.fr* [en ligne]. 03/2009. Disponible sur : http://forum.nightwish.fr/index.php?showtopic=3921 [08/03/2009].

VIRUS, Anette (side-projetcs, etc), *Nightwish.fr Forum (Nightwish/Tout sur Nightwish/Discussions sur Nightwish)* [en ligne]. 26/08/2009. Disponible sur http://forum.nightwish.fr/index.php/topic/231-anette-side-projects-etc/ [consulté le 29/04/2011]

7. Sites internet

Airey (Don), clavériste : http://www.donairey.com/

Dark Wolf, amateure de Nightwish graphiste : http://chestofwonders.edforum.net

Johansson (Jens), claviériste : http://www.panix.com/~jens/

Pitkänen (Janne & Gina Pitkänen), graphistes de l'abum *Dark Passion Play* : http://www.inferiart.com

Sibelius Academy : http://www.siba.fi/en/

Skog (Netta), acordéoniste ayant fait une reprise de Nightwish : http://www.myspace.com/nettaskog

Turunen (Tarja) : http://www.tarjaturunen.com

7.1. Sites d'amateurs de Nightwish

Site officiel français de Nightwish : Nightwish-France : http://www.nightwish.fr/

Site officiel de Nightwish : http://www.nightwish.com/

7.2. Sites qui référencent les différents supports audio de Nightwish

Night-Collection : http://www.night-collection.net/

Dark Chest Of Wonders : http://www.dark-chest-of-wonders.com

7.3. Webzines

Imperiumi : http://www.imperiumi.net/

Metal Hammer : http://www.metalhammer.co.uk/

Metal Impact : http://www.metal-impact.com/

The Metal Observer : http://www.metal-observer.com/

7.4. Web radios

Les Accros Du Metal : http://www.lesaccrosdumetal.com

Radiometal : http://www.radiometal.fr/

8. Ouvrages influences de Nightwish

On notera que certains ouvrages sont cités deux fois : il s'agit des versions françaises et anglaises. Les titres signalés par une étoile ne sont cités que dans les annexes.

ANDERSEN (Hans Christian), The Little Match Girl, *wikisource.org* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://en.wikisource.org/wiki/The_Little_Match_Girl [consulté le 15/05/2011]

ANDERSEN (Hans Christian), The Ugly Duckling, *wikisource.org* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://en.wikisource.org/wiki/The_Ugly_Duckling [consulté le 15/05/2011]

BROWN (Dee), *Creek Mary, la magnifique*. Monaco : Editions du Rocher, 1997, 436 p.

*DANTE, La Divine Comédie, *Œuvres Complètes*. Paris : Le Livre de Poche, 1996, p.593-1024.

*DICKENS (Charles), A Christmas Carol, *wikisource.org* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://en.wikisource.org/wiki/A_Christmas_Carol_%28Dickens%29 [consulté le 15/05/2011]

*DICKINSON (Emily), *Car l'adieu, c'est la nuit*. Paris : Gallimard, 2007, 433 p.

*EDDINGS (David), *The Elenim : The Diamond Throne/The Ruby Knight/The Sapphire Rose*. New York : Del Rey Books, 2007, 912 p.

*EDDINGS (David), *The Tamuli : Domes of Fire/The Shining Ones/The Hidden City*. New York : Del Rey Books, 2008, 1040 p.

*FROST (Robert), *Robert Frost's Poems*. New York : St. Martin's Paperback, 2002, 275 p.

*HILTON (James), *Horizons Perdus*. Dinan : Terre de Brume, 2006, 207 p.

HOMERE, *L'Odyssée*. Paris : Le Livre de Poche, 1996, 542 p.

KING (Stephen), *Bag of Bones*. London : Hodder and Stoughton, 2007, 660 p.

KING (Stephen), *La Tour Sombre VII : La Tour Sombre*. Paris : J'ai Lu, 2005, 952 p.

*KING (Stephen), *The Long Walk*. United States of America : Signet edition, 1999, 370 p.

LEPRINCE DE BEAUMONT (Jeanne-Marie), *La Belle et la Bête et autres contes*. Paris : Flammarion, 1999, 101 p.

POE (Edgar Allan), Le puits et le pendule, *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris : Le livre de Poche, 1972, p.99-117.

SEGOND (Louis) (trad.), *La Sainte Bible*. Genève – Paris : Société Biblique de Genève, 2002, 1294 p.

SHAKESPEARE (William), *Œuvres complètes, Edition bilingue, Tragicomédies II, Poésies*. Paris : Robert Laffont, 2002, 1159 p.

*SHAKESPEARE (William), Romeo and Juliet, *books.google.fr* [en ligne]. Babylon Dreams, 1942, 122 p. Disponible sur : http://books.google.fr/books?id=hiEvRZF42OkC&printsec=frontcover&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q=&f=false [consulté le 09/02/2010]

TOLKIEN (J.R.R.), *Le Silmarillion*. Paris : Pocket, 1998, 478 p.

*TOLKIEN (J.R.R.), *The Hobbit.* United Kingdom : Georges Allen & Unwin, 1937, 310 p.

TOLKIEN (J.R.R.), *The Lords of The Rings.* London : Harper Collins Publishers, 1995, 1137 p.

WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *Dragons d'une nuit d'hiver*. Paris : Fleuve Noir, 2000, 374 p.

WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *Dragons d'un crépuscule d'automne*. Paris : Fleuve Noir, 2001, 379 p.

WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *Le temps des jumeaux*. Paris : Fleuve Noir, 1996, 376 p.

*WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *Test of the Twins*. United States of America : Wizards of the Coast, 2000, 330 p.

WHITMAN (Walt), *Feuilles d'herbe, Leaves of grass*. Paris : Editions Aubier, 1989, 511 p.

Discographie

Le pays indiqué entre parenthèse fait référence à l'origine géographique de l'artiste ou du groupe. Une étoile signale qu'il s'agit d'une influence de Nightwish (citation, reprise, etc.).

AMORPHIS, 1994, *Tales from the Thousand Lakes*, Relapse Record. (Finlande)

AMORPHIS, 1996, *Elegy*. (Finlande)

*Artistes divers, 2009, *Pörsänmäen Sanomat*. (Finlande)

BACH (Jean-Sébastien), 1721, *Concerto Brandebourgeois n°5*. (Allemagne)

*BAGGER (Ankie), 1989, *Where Were You Last Night*. (Suède)

*BEETHOVEN (Ludwig van), 1808, *Symphonie n°5 en Ut mineur*. (Allemagne)

*BLACK SABBATH, 1970, *Paranoid*. (Grande-Bretagne)

*BLAKE (Howard), 1983, *The Snowman*. (Grande-Bretagne)

CAREY (Mariah), 1993, *Music Box*. (Etats-Unis)

*DEBNEY (John), 2004, *The Passion of the Christ*. (Etats-Unis)

DEEP PURPLE, 1969 (réédition de 1990), *Deep purple in live concert at the royal Albert hall "concerto for group and orchestra"*,. (Grande-Bretagne).

DEEP PURPLE, 1970 (réédition de 1995), *Deep Purple in Rock anniversary edition*. (Grande-Bretagne)

*DIO, 1983, *Holy Driver*. (Etats-Unis)

*DSCHINGHIS KHAN, 1979, *Dschinghis Khan*. (Allemagne)

DVOŘÁK (Antonín), 1889 et 1893 (interprétation de 1966), *Symphonien Nos. 8&9 Du nouveau Monde. Berliner Philarmoniker. Rafael Kubelik*. (République Tchèque)

ENSIFERUM, 2004, *Iron*. (Finlande)

FINNTROLL, 2001, *Jatkens Tid*. (Finlande)

*GERRARD (Lisa), ZIMMER (Hans), 2000, *Gladiator*. (Etats-Unis)

*HOWARD (James Newton), 2006, *Blood Diamond*. (Etats-Unis)

*IRON MAIDEN, 1983, *Piece of Mind*. (Grande-Bretagne).

*JONES (Trevor), EDELMAN (Randy), 1992, *The Last of the Mohicans*. (Etats-Unis)

KENNEDY (Nigel), 2003, *Nigel Kennedy, Vivaldi, orchestre Philharmonique de Berlin*. (Grande-Bretagne)

*LODUCA (Jospeh), 2001, *Le Pacte des Loups*. (Etats-Unis)

MALMSTEEN (Yngwie), 1984, *Yngwie J. Malmsteen's Rising Force*. (Suède)

*MALMSTEEN (Yngwie), 1994, *The Seventh Sign*. (Suède)

MALMSTEEN (Yngwie), 1998, *Concerto Suite For Electric Guitar & Orchestra In Eb Minor, Opus I – Millenium*. (Suède)

*MANCINI (Henri), 1963, *La Panthère Rose*. (Etats-Unis)

*MEGADETH, 1992, *Countdown To Extinction*. (Etats-Unis)

*METALLICA, 1991, *Enter Sandman*. (Etats-Unis)

*MOORE (Gary), 1987, *Wild Frontier*. (Grande-Bretagne)

NICE (The), 1970 (réédition de 1990), *Five Bridges Suite*. (Grande-Bretagne).

*NYMAN (Michael), 1993, *La leçon de Piano*. (Grande-Bretagne)

PAGANINI (Niccolò), 1802-1817, *24 Caprices*. (Italie)

PINK FLOYD, 1970, *Atom Heart Mother*. (Grande-Bretagne)

*PINK FLOYD, 1994, *The Division Bell*. (Grande-Bretagne)

*OZZY OSBOURNE, 1981, *Blizzard Of Ozz*. (Grande-Bretagne)

*RABIN (Trevor), 1999, *Deep Blue Sea*. (Afrique du Sud)

RHAPSODY, 2000, *Dawn Of Victory*. (Italie)

*SIBELIUS (Johan), 1899, *Finlandia*. (Finlande)

*STRATOVARIUS, 1983, *Destiny*. (Finlande)

*TEPPO (Jaakko), 1980, *Ruikonperän multakurkku*. (Finlande)

THERION, 1993, *Symphony Masses : Ho Drakon Ho Megas*. (Suède)

*TWISTED SISTER, 1984, *Stay Hungry*. (Etats-Unis)

VAN CANTO, 2009, *Hero*. (Allemagne)

VAN HALEN, 1978, *Van Halen*. (Etats-Unis)

*VANGELIS, 1992, *1492, Christophe Colomb*. (Grèce)

*VANGELIS, 2001, *Mythodea*. (Grèce)

VANILLA FUDGE, 1968, *The Beat Goes On*. (Grande-Bretagne)

VIVALDI (Antonio), 1725, *Les Quatre Saisons*. (Italie)

*W.A.S.P., 1985, *Last Command*. (Etats-Unis)

*WEBER (Andrew Lloyd), *The Phantom Of The Opera*, 1987. (Grande-Bretagne)

WHO (The), 1969, *Tommy*. (Grande-Bretagne)

*ZIMMER (Hans), 1995, *Crimson Tide*. (Etats-Unis)

*ZIMMER (Hans), 2003, *The Last Samouraï*. (Etats-Unis)

*ZIMMER (Hans), 2004, *King Arthur*. (Etats-Unis)

Filmographie

Les titres signalés par une étoile ne sont cités que dans les annexes.

*ALGAR (James), ARMSTRONG (Samuel) et al., *Fantasia*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1940.

*ALLERS (Roger) & MINKOFF (Rob), *Le Roi Lion*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1994.

BAKSHI, (Ralph), *J.R.R. Tolkien's The Lord of The Rings*. Etats-Unis : United Artists, 1978.

*BANCROFT (Tony) & COOK (Barry), *Mulan*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1998.

BERMAN (Ted) & RICHARD (Rich), *Taram et le Chaudron magique*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1985.

*BESSON (Luc), *Le Grand Bleu*. France. Etats-Unis, Italie : Gaumont, 1988.

CAMPION (Jane), *La leçon de piano*. Nouvelle Zélande : Miramax Film, 1993.

*CRAVEN (Wes), *The Hills Have Eyes*. Etats-Unis : Vanguard, 1977.

*EMMERICH (Roland), *Stargate*. Etats-Unis : MGM, 1994.

GERONIMI (Clyde), *La Belle au bois dormant*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1959.

*GERONIMI (Clyde) & JACKSON (Wilfred) & HAMILTON (Luske), *Peter Pan*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1953.

GILMORE (Patrick) & JOHNSON (Tim), *Sinbad : Legend of the Seven Seas*. Etats-Unis : DreamWorks, 2003.

HAND (David) & al., *Blanche Neige et les Sept Nains*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1937

HARLIN (Renny), *Peur Bleue*. Etats-Unis : Warner Bros. Pictures,1999.

*HOWARD (Ron), *Willow*. Etats-Unis : MGM, 1988.

JACKSON (Dianne), *The Snowman*. Royaume-Uni : Channel 4, Universal Pictures, 1982.

LUSK (Hamilton) & SHARPSTEEN (Ben), *Pinocchio*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1940.

MANN (Michael), *Le dernier des Mohicans*. Etats-Unis : 20th Century Fox, 1992.

MOORE (Michaël), *Bowling for Columbine*. Etats-Unis : United Artists, 2002.

PÖLÖSEN (Marko), *Lieksa !*. Finlande : Suomen Filmiteollisuus Oy, 2007.

SCOTT (Tony), *USS Alabama*. Etats-Unis : Hollywood Pictures, 1995.

TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *La Belle et la Bête*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1991.

VAN SANT (Gus), *Elephant*. Etats-Unis : HBO Films/Fine Line Features, 2003.

Liste alphabétique des chansons de Nightwish

On se reportera à la liste suivante pour déterminer l'album auquel une chanson appartient. Dans le cas d'unes chanson bonus, on ne trouvera pas l'ensemble des supports où elle est disponible, mais un seul, indiquant, approximativement, à quelle étape de la carrière du groupe celle-ci a été publiée.

7 Days To The Wolves (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Marco Hietala et Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

10th Man Down (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du maxi-CD *Over The Hills And Far Away* (2001). © XIII BIS Records/Spinefarm.

A Return To The Sea (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait bonus disponible sur la *Limited European Tour Edition* de l'album *Oceanborn* (1999), enregistré pendant la session de l'album *Angels Fall First* (1997). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Amaranth (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

Angels Fall First (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de l'album *Angels Fall First* (1997). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Astral Romance (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de l'album *Angels Fall First* (1997). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Astral Romance (*remake* 2001) (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du maxi-CD *Over The Hills And Far Away* (2001). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Away (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du maxi-CD *Over The Hills And Far Away* (2001). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Bare Grace Misery (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Tuomas Holopainen et Emppu Vuorinen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Beauty And The Beast (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de l'album *Angels Fall First* (1997). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Beauty Of The Beast (paroles de Tuomas Holopainen, musique Marco Hietala, Tuomas Holopainen et Emppu Vuorinen) extrait de l'album *Century Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Bless The Child (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Century Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Bye Bye Beautiful (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

Cadence Of Her Last Breath (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

Come Cover Me (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Tuomas Holopainen et Emppu Vuorinen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Creek Mary's Blood (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

Crimson Tide (musique de John Dykes et Hans Zimmer) extrait de l'album en concert *From Wishes to Eternity – Live* (2001). © Spinefarm Records.

Crownless (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Tuomas Holopainen et Emppu Vuorinen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Dark Chest Of Wonders (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

Dead Boy's Poem (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Dead Gardens (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

Dead To The World (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Century Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Deep Blue Sea (musique de Trévor Rabin) extrait de l'album en concert *From Wishes to Eternity – Live* (2001). © Spinefarm Records.

Deep Silent Complete (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Devil & The Deep Dark Ocean (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Oceanborn* (1998). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Elvenpath (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de l'album *Angels Fall First* (1997). © XIII BIS Records/Spinefarm.

End Of All Hope (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Century Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Erämaan Viimeinen (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du simple *Erämaan Viimeinen* (2007). Version avec paroles en finnois de l'instrumental « Last Of The Wilds ». © Spinefarm.

Escapist (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait bonus de la version Box collector 3 CD de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

Eva (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

Ever Dream (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Century Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

FantasMic (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Feel For You (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Century Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

For The Heart I Once Had (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

Forever Yours (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Century Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Gethsemane (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Oceanborn* (1998). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Ghost Love Score (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

High Hopes (paroles de David Gilmour et Polly Anne Samson, musique de David Gilmour) extrait de l'album en concert *End of an Era* (2006). © Nuclear Blast.

Higher Than Hope (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Marco Hietala et Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

Hilma Ja Onni (paroles et musique de Jaakko Teppo) extrait de l'album hommage à Jaakko Teppo *Pörsänmäen Sanomat* (2009). © Hytinä-Levyt / Provisual Oy.

Know Why The Nightingale Sings (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de l'album *Angels Fall First* (1997). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Kuolema Tekee Taiteilijan (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

Lagoon (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du maxi-CD *Bless The Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Lappi (Lapland) – Erämaajärvi – Witchdrums – This Moment is Eternity – Etiäinen (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de l'album *Angels Fall First* (1997). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Last Of The Wilds (musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

Live To Tell The Tale (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du maxi-CD *Nemo (2)* (2004). © Nuclear Blast.

Master Passion Greed (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

Meadows Of Heaven (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

Moondance (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Oceanborn* (1998). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Nemo (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

Nightquest (paroles de Tuomas Holopainen, musique Tuomas Holopainen et Nightwish) extrait bonus de la *Limited European Tour Edition* de l'album *Oceanborn* (1999). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Nightwish (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de la réédition de l'album *Angels Fall First* (2007). © Universal/Spinefarm UK.

Nymphomaniac Fantasia (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de l'album *Angels Fall First* (1997). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Ocean Soul (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Century Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Once Upon A Troubadour (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait bonus de la réédition française de l'album *Angels Fall First* (1999). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Over The Hills And Far Away (paroles et musiques Gary Moore) extrait du maxi-CD *Over The Hills And Far Away* (2001). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Passion And The Opera (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Oceanborn* (1998). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Planet Hell (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

Romanticide (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Marco Hietala et Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

Sacrament Of Wilderness (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Tuomas Holopainen et Emppu Vuorinen) extrait de l'album *Oceanborn* (1998). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Sahara (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

She Is My Sin (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Slaying The Dreamer (paroles de Tuomas Holopainen, musique Tuomas Holopainen et Emppu Vuorinen) extrait de l'album *Century Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Sleeping Sun (2005 version) (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du best-of *Highest Hopes* (2005). © Spinefarm Records.

Sleeping Sun (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait bonus de la *Limited European Tour Edition* de l'album *Oceanborn* (1999). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Sleepwalker (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du maxi-CD *Wishmastour* (2000), enregistré pendant la session de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Stargazers (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Oceanborn* (1998). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Swanheart (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Oceanborn* (1998). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Symphony Of Destruction – live version (paroles et musique de Dave Munstaine) extrait du maxi-CD *The Siren* (2005). © Nuclear Blast.

The Carpenter (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de l'album *Angels Fall First* (1997). © XIII BIS Records/Spinefarm.

The Forever Moments (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de la réédition de l'album *Angels Fall First* (2007). © Universal/Spinefarm UK.

The Islander (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Marco Hietala) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

The Kinslayer (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

The Phantom Of The Opera (paroles de Tim Rice, musique de Andrew Lloyd Webber) extrait de l'album *Century Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

The Pharaoh Sails To Orion (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Oceanborn* (1998). © XIII BIS Records/Spinefarm.

The Poet And The Pendulum (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

The Riddler (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Oceanborn* (1998). © XIII BIS Records/Spinefarm.

The Siren (paroles de Tuomas Holopainen, musique Tuomas Holopainen et Emppu Vuorinen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

The Wayfarer (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du maxi-CD *Bless The Child* (2002). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Tutankhamen (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Nightwish) extrait de l'album *Angels Fall First* (1997). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Two For Tragedy (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Walking In The Air (paroles et musique de Howerd Black) extrait de l'album *Oceanborn* (1998). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Wanderlust (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Where Were You Last Night (paroles et musiques de Norell/Oson/Bard) extrait du maxi-CD *Wish I Had An Angel* (2004). © Nuclear Blast.

While Your Lips Are Still Red (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du maxi-CD *Amaranth* (2007). © Nuclear Blast.

White Night Fantasy (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait du maxi-CD *Nemo* (2004). © Nuclear Blast.

Whoever Brings The Night (paroles de Tuomas Holopainen, musique de Emppu Vuorinen) extrait de l'album *Dark Passion Play* (2007). © Nuclear Blast.

Wild Child (paroles et musique Blackie Lawless) extrait du DVD documentaire *End of Innocence* (2003). © Drakkar/Spinefarm.

Wish I Had An Angel (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Once* (2004). © Nuclear Blast.

Wishmaster (paroles et musique de Tuomas Holopainen) extrait de l'album *Wishmaster* (2000). © XIII BIS Records/Spinefarm.

Table des illustrations

Figures

Figure 1 : Le bricolage de la reprise fidèle : comparaison des versions de « Wild Child » par W.A.S.P. et par Nightwish 160

Figure 2 : Le bricolage de la reprise appropriative : comparaison entre les versions originale de *Crimson Tide* et *Deep Blue Sea*, à leur reprise par Nightwish au sein de « Crimson Tide/Deep Blue Sea » 170

Figure 3 : Le bricolage de la citation directe : l'appropriation d'éléments du discours sonore de *La Belle et la Bête* de Disney par Nightwish, au sein de « FantasMic » 179

Figure 4 : Le bricolage de la référence : l'appropriation de noms de personnages, de titres et de situations spécifiques des œuvres de Disney par Nightwish, un nouvel exemple de « FantasMic ». 221

Figure 5 : Développement de la méthodologie pour l'analyse des voix : seconde étape Exemple d'association des interprètes à leur(s) voix par l'usage d'un code couleur..... 287

Figure 6 : Développement de la méthodologie pour l'analyse des voix : troisième étape. Exemple d'association des différents types de voix à un même interprète 289

Figure 7 : Développement de la méthodologie pour l'analyse des voix : quatrième étape. Les deux voix chantées de Tarja Turunen 292

Figure 8 : Les choix de Nightwish : cascade organisationnelle des rôles 307

Figure 9 : Extraits de la chanson « The Poet And The Pendulum » : le texte rendu à ses interprètes – partie 1 364

Figure 10 : Extraits de la chanson « The Poet And The Pendulum » : le texte rendu à ses interprètes – partie 2 365

Figure 11 : Extrait du tableau/partition des visions originales de la chanson « Ghost Love Score » : thème L1 à couplet 6 478

Figure 12 : Extrait du tableau/partition des visions originales de la chanson « Ghost Love Score » : couplet 9 479

Graphiques

Graphique 1 : Classes d'âge des publics de Nightwish : concerts d'Helsinki et Lyon 404

Graphique 2 : Sexes des publics de Nightwish : concerts d'Helsinki et Lyon 408

Graphique 3 : Niveaux d'étude du public de Nightwish : concert de Lyon 410

Graphique 4 : Niveaux d'étude du public de Nightwish : concert d'Helsinki 412

Graphique 5 : Occupation principale des publics de Nightwish : concerts d'Helsinki et Lyon 413

Graphique 6 : Catégories socioprofessionnelles du public de Nightwish : concert de Lyon 415

Images

Image 1 : Retranscription par Petri Kangas : Nightwish, « Dark Chest Of Wonders », *Once*, 2004 41

Image 2 : Visuel de l'album *Kings of Metal* (1988), du groupe Manowar..... 47

Image 3 : Publicité pour l'album *Dark Passion Play*, parue en p.5 du magazine Metallian, n°49, 4e trimestre 2007 116

Photographies

Photographie 1 : Vue de Kitee depuis le pont qui enjambe le lac, à l'ouest de la ville. Kitee, Finlande, 17/05/07. Brizard Cyril..... 29

Photographie 2 : Jukka Nevalainen. Helsinki, Finlande, 01/01/08. Härkönen Tanja 44

Photographie 3 : Tuomas Holopainen, Emppu Vuorinen, Marco Hietala. Colmar, France, 13/08/08. Brizard Cyril..... 48

Photographie 4 : Plan large de la scène. Paris, France, 06/04/2008. Brizard Cyril..... 49

Photographie 5 : Composition de Nightwish sur les albums *Oceanborn* (1998) et *Wishmaster* (2000). De gauche à droite : Tuomas Holopainen, Jukka Nevalainen, Sami Vänskä, Tarja Turunen, Emppu Vuorinen Session photo de l'album *Wishmaster*, 2000. Härkönen Toni 94

Photographie 6 : Composition de Nightwish sur les albums *Century Child* (2002) et *Once* (2004). De gauche à droite : Tuomas Holopainen, Jukka Nevalainen, Tarja Turunen, Marco Hietala, Emppu Vuorinen. Session photo de l'album *Once*, 2004. Härkönen Toni..... 98

Photographie 7 : Composition actuelle de Nightwish. De gauche à droite : Jukka Nevalainen, Marco Hietala, Anette Olzon, Tuomas Holopainen, Emppu Vuorinen. Session photo de l'album *Dark Passion Play*, 2007. Juurikkala Ville 101

Photographie 8 : Tarja Turunen, « Ha » vocalise de fin de la chanson « The Phantom Of The Opera ». Capture d'écran du DVD concert *End of an Era* (2006) 330

Photographie 9 : Anette Olzon, « ay » du « daybreak » final de la chanson « Amaranth ». Capture d'écran du clip « Amaranth », disponible sur le DVD accompagnant le CD *Made in Hong-Kong (and in various other places)* (2009) 342

Photographie 10 : Tarja Turunen, « ou » de « our (souls will join again the wild) » de la chanson « Creek Mary's Blood ». Capture d'écran du DVD concert *End of an Era* (2006) 344

Photographie 11 : Marco Hietala, « in » crié du « sing » final de la chanson « The Phantom Of The Opera ». Capture d'écran du DVD concert *End of an Era* (2006)..... 347

Photographie 12 : Tapio Wilska, « ea » de « Earth », de la chanson « The Pharaoh Sails To Orion ». Capture d'écran du DVD concert *From Wishes to Eternity – Live* (2001) 357

Photomontages

Photomontage 1 : « Anette. The new era has a face ». 2009. Bad Wolf 457

Photomontage 2 : « You told I had the eyes of a wolf… ». 2009. Elea D. (Bad Wolf).... 457

Photomontage 3 : « Eva ». 2009. Bad Wolf 460

Tableaux

Tableau 1 : Termes les plus récurrents chez Nightwish, par ordre décroissant 230

Tableau 2 : Les principaux styles de répertoire vocal chez Nightwish 318

Tableau 3 : Tessitures des principaux interprètes de Nightwish 320

Tableau 4 : Amplitude et intensité du grain, par interprète 322

Tableau 5 : Amplitude et intensité du grain, par interprète, selon le type de voix chantée utilisé 323

Annexes

Table des annexes

ANNEXE I : GRILLE D'ENTRETIEN DESTINEE AU PUBLIC FINLANDAIS 537
ANNEXE II : GRILLE D'ENTRETIEN DESTINEE AU PUBLIC FRANÇAIS 548
ANNEXE III : UN EXEMPLE D'ENTRETIEN : JADE 554
ANNEXE IV : CLASSEMENT FINLANDAIS DES ALBUMS DE LA SEMAINE 40 DE 2007 585
ANNEXE V : SET DE LA BATTERIE DE JUKKA NEVALAINEN 587
ANNEXE VI : LETTRE DETAILLANT LES MOTIFS DU RENVOI DE TARJA TURUNEN 588
ANNEXE VII : CORPUS DES ŒUVRES DE NIGHTWISH 591
ANNEXE VIII : LES INFLUENCES DE NIGHTWISH 597
ANNEXE IX : UN EXEMPLE DE TEXTE RENDU A SES INTERPRETES : « THE BEAUTY OF THE BEAST » .. 621
ANNEXE X : MODELE DU QUESTIONNAIRE DISTRIBUE AU CONCERT DE LYON 623
ANNEXE XI : MODELE DU QUESTIONNAIRE DISTRIBUE AU CONCERT D'HELSINKI 627
ANNEXE XII : PLAN D'UNE SALLE DE CONCERT 631
ANNEXE XIII : « NIGHTWISHISATION » DU QUOTIDIEN 632
ANNEXE XIV : TABLEAU/PARTITION DES VISIONS ORGINALES DE LA CHANSON « GHOST LOVE SCORE » 635

Contenu du DVD :

Dossiers vidéo :

Feux d'artifices
Film original depuis films
Film original depuis jeux vidéo
Film original depuis une série TV
Gymnastique
Nouvelle partition à la guitare sur Nightwish
Reprise à la batterie sur Nightwish
Reprise à l'accordéon
Reprise claviers sur Nightwish
Reprise guitare et voix

Documents audio :

001 Nightwish [Demo Version]
002 Etiäinen [Demo Version]

003 Elvenpath

004 Gethsemane

005 Passion And The Opera

006 Walking In The Air

007 The Kinslayer

008 Two For Tragedy

009 Dead Boy’s Poem

010 FantasMic

011 Ever Dream

012 Beauty Of The Beast

013 Dark Chest Of Wonders

014 Ghost Love Score

015 The Poet And The Pendulum

016 Meadows Of Heaven

017 Partie heavy de Dark Chest Of Wonders

018 Crimson Tide - Extrait de Mutiny

019 Deep Blue Sea - Extrait de Anarchy

020 Instrumental (Crimson Tide- Deep Blue Sea)

021 Intervenants vocaux et voix - Extrait de Astral Romance

022 Différents types de voix à un même interprète – Stargazers

023 Différents types de voix à un même interprète - The Elvenpath

024 Différents types de voix à un même interprète - Devil & The Deep Dark Ocean

025 Les deux voix chantées de Tarja Turunen - Voix Lyrique - Passion And The Opera

026 Les deux voix chantées de Tarja Turunen - Voix standard - Ghost Love Score

027 Répertoire vocal - Tarja Turunen Classique - Passion And The Opera

028 Répertoire vocal - Tarja Turunen Pop - Nemo

029 Répertoire vocal - Tarja Turunen Ethnique - The Siren

030 Répertoire vocal - Anette Olzon Pop - Escapist

031 Répertoire vocal - Anette Olzon Rock - 7 Days To The Wolves

032 Répertoire vocal - Anette Olzon Black-Death - Whoever Brings The Night

033 Répertoire vocal - Marco Hietala Pop - While Yours Lips are Still Red

034 Répertoire vocal - Marco Hietala Rock - The Islander

035 Répertoire vocal - Marco Hietala Metal - Planet Hell

036 Répertoire vocal - Marco Hietala Black-Death (seconde voix) - Slaying The Dreamer

037 Répertoire vocal - Tapio Wilska Death - Devil & the Deep dark Ocean

038 Répertoire vocal - Tuomas Holopainen Pop Rock - Beauty And The Beast

039 Répertoire vocal - John Two-Hawk Ethnique - Creek Mary's Blood

040 Répertoire vocal - Guy Elliot Classique - The Poet And The Pendulum

041 Voix chantée lyrique - Tarja Turunen - Ha vocalise de fin de The Phantom Of The Opera

042 Voix chantée standard pop rock - Anette Olzon - ay du daybreak final de Amaranth

043 Voix chantée standard pop rock - Tarja Turunen - ou de our (souls will join again the wild) de Creek Mary's Blood

044 Voix chantée standard metal - Marco Hietala - in crié du sing final de The Phantom Of The Opera

045 Voix chantée standard Rock Metal - Marco Hietala - Dead To The World

046 Voix chantée standard Rock Metal - Marco Hietala - Bandoke version de Dead To The World

047 Voix chantée gutturale - Tapio Wilska - ea de Earth de The Pharaoh Sails To Orion

Annexe I : grille d'entretien destinée au public finlandais

Voici la grille d'entretien que j'ai utilisé pour conduire mes interviews en Finlande. Celle-ci est sciemment détaillée, afin de faire face aux carrences qu'un échange en anglais pouvait provoquer. Dans les faits, elle m'a peu servi, et au mieux comme aide mémoire. Au final, j'ai posé très peu de questions dans la forme qui est présentée ci-après. Ce sont essentiellement les thèmes que j'ai suivi, en tempérant certain au fur et à mesure de mes entretiens.

Nightwish's fans interview plan

1. **The band discovery**
    1. How did you discover Nightwish?
    2. For which occasion?
        1. What was the context? How was the atmosphere?
        2. What was happening?
        3. Was it a usual moment in your everyday life ? Was it a more exceptional moment compared to everyday life?
        4. Was it during the week days, week-ends? Was it morning or evening?
        5. What had happened just before?
        6. How did you got on/start listening to music at this moment?
    3. With whose/which help did you discover it?
        1. Was he/she someone special to you? Was he/she a friend, a girlfriend/boyfriend, mother, father and so on?
        2. Was this music something new? Usual or unusual?
    4. Where was it?
        1. Was it a common place for you?
    5. When was it? How old were you at that time?
        1. How would you describe who you were at that time, and what your state of mind was?
    6. What song was your first one?
        1. On what was it played? Where did it come from?

        2. What was your reaction at the very first moment? What did you feel? What did you say to yourself?
    7. Had you ever heard about the band before this moment?
        1. On what occasion?
        2. By which way?
    8. Was their music something new for you?
        1. Did you usually listen to this music at that time?
    9. Does this song that introduce you in Nightwish, keep a certain place in your mind?
        1. Is it your favourite one today?
        2. What did it mean to you at that time?
        3. Did the meaning this song has for you, has changed since this time?
        4. What does this song mean to you today?
        5. When you are listening to it, does it remind you what you felt when you discovered it?
    10. Did you try to know better who the Nightwsih were?
        1. (if yes) How did you reach the informations about them?
            1. Who did you ask/What did you use to have those information?
            2. How many time did you spend in this research?
            3. How did you come to want to know them?
            4. Was it an important thing to know who the Nightwish were?
        2. (if no) How did you come to the idea that you didn't car to know who they were?

2. **Fans/Listener career**
    1. After your very first songs of Nightwish: how went the listening of the other songs for you?
        1. Did you wait a long time before listening once again the very first song you had discovered? Did you also wait a long tie before litening to listenning to other songs of the band?
            1. (if yes) Can you explain me this gap between your

first and your second listening?

2. What did make you come back (so) long after to Nightwish's music?

3. (if no)Can you explain me this short gap between your first and second listening?

4. What did make you come back so fast to Nightwish's music?

2. With which frequency did you come back to Nightwish?

2. Is your way of listenning to Nightwish changed with time?
    1. How did it change?
    2. Did you learn to know the songs?
    3. Did you discover new things?
    4. Did you feel new things?
3. Did you have a period during which you were only listening to Nightwish?
    1. How did it work?
    2. What did you do more precisely?
    3. What means this period for you?
4. Do you still listen to Nightwish with the same intensity?
    1. (if no) How did the releasing come?
    2. Do you have moment when you are listening more to Nightwish, and other lesser?
    3. How would you define the cause of this way from one period to another?
5. Did you speak about your way of seeing songs with the person who make you discovered Nightwish?
    1. Did you exchange point of view about the songs with him/her, or anybody else?
        1. Did you speak about your favourite songs?
        2. Did you change your mind about songs after these conversations?
        3. Did you learn or discover news things inside the songs because of these conversations?
6. Did you discover new kind of music because of Nightwish?
    1. Can you tell me which one(s)?

        2. Did this discovery modify your way of listening to Nightwish's song's?
    7. Did you learn to like/love/appreciate any music genres that you didn't like much before, or that you don't really care about before?
        1. Can you tell me which one(s)?
        2. Can you explain me what made that you didn't like them before, or didn't really care about them before?
        3. Can you explain how your mind has changed?
    8. Did you ever check some forums about Nightwish on internet?
        1. What did you do on these forums?
            1. Did you read some articles?
            2. Did you try to take part in these forums?
            3. Did you ask for informations on these forums? Did you ask for inquieries?
            4. Did you give your advice on several things in these forums?

3. **Representation on musical genres (fan's carrier, genre definition, self image and representation of a genre)**
    1. How would you define Nightwish's musical genre?
        1. What do you mean more precisely by the words you use?
        2. What do this words evoked to you before you descovered Nightwish?
            1. What did they recall to your mind before you discover Nightwish?
            2. What were the idea link to them before you discover Nightwish?
            3. Do your vision changed after you discover Nightwh?
                1. How have it change? What do they represent?
                2. Can you explain me how you regard this genres nowaday? How do you see them?
        3. What is link to this genre in Nightwish's music? What is caracteristic from them in Nightwish's music?
            1. At the level of the instruments?

        2. At the level of the voices?
        3. At the level of the composition?
    2. How did you come to this observation?
        1. Where do the word you use come from?
        2. Did you help yourself with your knowledge about other musical genre you already know?
        3. Do you have knowledge in music?
        4. Are you a musician yourself?
    3. Did you help yourself with memories of discussion with other people?
    4. How do these genres work together in Nightwish? How do they cooperate? How do they coalesce?
        1. Imagine that you have to describe to me their music, what they do.

4. **Representation on sung voices/vocals**
    1. How would you describe me the voice of Tarja in Nightwish's songs?
        1. What does it evoke to you?
        2. What do you represent/imagine to you with the sound of this voice?
        3. What are the words that come to your mind? Quels sont les mots qui vous viennent à l'esprit?
        4. What are the pictures that come to your mind?
        5. Do you have feelings/sensations when you listen it? Of what kind?
    2. How did you represent to yourself Tarja when she was part of the band?
    3. Do you know the singer Marco Hietala?
        1. The same with Marco: how would you describe me his voice in Nightwish's songs?
            1. What do it evoke to you?
            2. What do you represent/imagine to you with the sound of this voice?
            3. What are the words that come to your mind? Quels sont les mots qui vous viennent à l'esprit?
            4. What are the pictures that come to your mind?

            5. Do you have feelings/sensations when you listen it? Of what kind?
        2. How did you represent to yourself Marco in the band?
4. Do you know the male singer of Oceanborn album, Tapio Wilska?
        1. (if yes) The same with Tapio Wilska: how would you describe me his voice in Nightwish's songs?
            1. What do it evoke to you?
            2. What do you represent/imagine to you with the sound of this voice?
            3. What are the words that come to your mind? Quels sont les mots qui vous viennent à l'esprit?
            4. What are the pictures that come to your mind?
            5. Do you have feelings/sensations when you listen it? Of what kind?
        2. How did you represent to yourself Tapio Wilska in the band?

5. **Sens production around the work: fan's work**
    1. Can you tell me how did you learn to listen to music?
        1. With who did you learn?
        2. Do you remember how did it pass/work?
    2. When you are listenning to a song, what come to your mind?
    3. How do you try to understand it?
        1. Do you trust what you feel from the music?
        2. Do you understand the lyrics at the same time that your are listening to the music?
        3. Do you read the lyrics?
        4. Do you have several steps/« stopping places » in your understanding of a song?
    4. What is your favourite song?
        1. What is a good song for you? What are the criterions of a good song for you?
        2. What does this song means for you? What does it represent for you?
        3. What signification(s) do you give to it?
        4. What are the pictures and/or memories that come to you with this

song?

5. Do you create a story from it in your mind?
6. Do you try to understand it by reading the lyrics?
    1. Do you try to find a link between the song and the story of the band, or the story of Tuomas?

6. **Shared conventions**
    1. Do you know some tastes of the band members?
        1. (if yes) How did you discover those ones?
            1. Have you noticed some common points with your own tastes?
            2. Have you tried to know better other things tey like?
                1. Can you precise what it is?
        2. Did you find some common points between the band members' tastes and what you can listen in their songs?
                1. How did you recognize it/them in the songs?
        3. Is it something important to you?
    2. What are your favourite films?
    3. What are your favourite books?
    4. What are your favourite music band, whatever the genre?
    5. Is their something typicaly Finnish in Nightwish music?
        1. (if yes) Can you say what?
        2. (if no) Can you explain me how did you got to this fact?

7. **Socialisation by Nightwish**
    1. Have you already been to a concert of Nightwish?
        1. How was it?
        2. What memories do you keep from this concert?
        3. How went the day of the show?
            1. What have you done?
    2. Howmany concert of Nightwish did you see?
        1. Where were they?
        2. When were they?
    3. Do you take part in some discussions about Nightwish?

        1. Where?
        2. With whom?
        3. What do you talking about generally?
    4. Did you make some friends because of your interest in Nightwish?
    5. Do you talk about the band to people around you, friends, relatives and so on?
        1. To whom do you speak about the band, more precisely?
        2. What do you say to them about the band?
        3. How do you come to speak about it to them?
    6. Your friends, your relatives, do they know your interest for the band?
        1. How do they react?

8. **Ghost Love Score listening: commented version by the fan**
    1. Do you like the song Ghost Love Score, from the once album?
    2. I would like that we listen to it together. I would like that you tell me what do you feel all along the song. What do you imagine? If some moments evoke more easily things to you, it doesn't matter if it is in a positive way or a negative way.

9. **Fans things and environnement**
    1. Can you show me the things/objects you have linked to Nightwish? (can I take pictures of them? Can I take pictures of the place where they usually are?)
        1. Work support.
            1. Cd/ *Singles*/ Best-of, Vinyl
                1. In what order did you buy them?
                2. How do you come to the idea of buying the album(s) that the band made before the first one that you bought?
            2. Do you have a same disc of Nightwish in more than one copy?
                1. How have you had it?
                2. How did you get to the idea of having more than one copy of same disc?

        3. Do have a DVD or a video tape of the band?
            1. How did you get to the idea of buying it?
            2. Do you watch it often? At which frequency?
            3. Does it happen to you to show it to someone?
            4. Do you show it too? To whom?
            5. Do you have the live songs of the DVD/ video tape on CD too?
    2. Do you have photos of Nightwish?
        1. Can you show me your photos?
        2. For what occasion were they taken? Where and when?
        3. How did you take it?
        4. Do you watch it often? At which frequency?
        5. Do you show it too?
        6. To whom?
    3. Do you have posters or flags?
        1. Can you show it to me?
        2. What are you usually doing in this place? (passage place, common life place, personnal/intimate place)
    4. Do you have Nightwish's clothes?
        1. Do you wear it?
        2. How do you decide to put a Nightwish's tee-shirt or sweat-shirt?
        3. Generaly, do people see you wearing something with « Nightwish » on it?
        4. Do someone already stop you for speaking because of your Nightwish's clothes?
        5. Do you yourself speak to someone because he/she was wearing something with Nightwish?
    5. Do you have other kind of things/objects?
            1. Usual things: muggs
            2. Collection objects; statue, scores
2. Do it happen to you to do something else while you are listening to music?
    1. What are you doing?
3. What is doing the music to you during this moments?

        1. Can you describe me the music effects on you and on what you are doing?
            1. Do it work as a sonore background for concentrate yourself?
            2. Do it put you a in good ambiance for being well?
            3. Do it make you more effective?
        2. How did you notice its effects?
    4. Usually, where do you listen to music?
        1. Where/On what do you put the disc?
        2. According to you, what is the better way of listening to Nightwish?
            1. How did you get to the conclusion it was the better way of listening to Nightwish for you?
            2. Do you listen music often in this way?
        3. Do you have a special position for listen to music?
            1. How do you put yourself?
            2. Can you show me? (can I take a picture?)
        4. Do you use headphones sometime?
    5. Do you have magazines on metal?
        1. Can I see them?
        2. How do you use it? What did you do with it? What are you buying them for?

10. **Interviewee's story**
    1. Can you talk about your school and professionnal way?
        1. Diploma/ year of study reached
        2. Job
    2. What is your present occupation?
        1. Full-time/Part-time/Unemployed/Student/Man-Woman in home
    3. Can you tell me how old are you?
    4. Can you tell me what was your parents occupation/job?
    5. Can you tell me what kind of music they were listening to when you were a child and a teenager?
    6. Do you live with someone? What is he/she doing?

7. Do you have children?How many? How old are they? What are they doing?
8. Do they like Nightwish too?
9. What is your nationality?

Annexe II : grille d'entretien destinée au public français

La première version de la grille d'entretien pour le public français était une traduction raccourcie de la grille précédente. Celle qui suit est la seconde version, où quelques thématiques ont disparus, telle la vision originale.

Grille d'entretien Nightwish [2]

I. Pouvez-vous me raconter comment est-ce que vous avez découvert Nightwish ?

1. Quand était-ce ? / En quelle année ?

2. Quel âge aviez-vous ?

3. Que faisiez-vous à l'époque ?

4. De quelle façon avez-vous découvert Nightwish/ par quel moyen/ grâce à quoi/ à qui ?

    1. De façon indirecte (article, conversation) ou direct (écoute cd, radio etc, cf.5)

5. Avec quelle chanson ou quel album avez-vous découvert Nightwish ?

    1. A quoi ressemble-t-elle ? Faire décrire un peu la chanson : douce, endiablée, etc…
    2. Etait-ce sur un disque, un mp3, un dvd, une vidéo à la tv, émission radio etc… ?

6. Qu'est-ce que vous vous êtes dit la première fois que vous avez entendue le groupe ? Quelle a été votre réaction, qu'est-ce que vous avez ressenti ?

7. Est-ce que vous connaissiez déjà ce genre de musique ? Est-ce que vous étiez déjà dans le metal ?

    1. Si ce n'était pas le cas, que pensiez-vous du metal à l'époque, c'était quoi pour vous ? Le groupe a-t-il changé votre vision du genre ? Pouvez-vous me dire comment ?
    2. Nightwish vous a-t-il mis dans le metal ?

8. Après cette découverte, qu'avez-vous fait ? Vous êtes-vous acheté un album, fait des recherches sur internet, etc…

1. Etait-ce la fois où vous vous êtes mis à aimer Nightwish ?

1. Si non, quand le coup de foudre s'est-il produit ? (reprendre étape 1 à 8)

II. Quelle est/quelles sont vos chansons préférées de Nightwish ?

1. Qu'est-ce qui fait selon vous que vous les appréciez ainsi ?

2. Peut-on en écouter une ensemble ?

3. Que se passe-t-il pour vous lorsque vous l'écoutez ? Qu'est-ce que cela déclenche en vous ?

1. Qu'est-ce que vous ressentez ? Impression de grandeur, submergé par un flôt d'émotion, fragilité, puissance, grand vide ? Impression d'être emporté ?

1.b. Quelles sont les images qui vous viennent en tête ? des souvenirs, des scénario avec des personnages, des paysages, un peu de tout, quoi ?

1.c. Quelles sont les sensations que vous éprouvez? Accélération du cœur, sentiment de bien-être, anxiété par ma présence ?

2. Pouvez-vous essayer d'expliquer ce qui fait que vous ressentez ça ? Rapport à votre identité personnelle, impression de se retrouver chez quelqu'un d'autre qui nous exprime mieux que nous ?

4. Y a t-il des choses particulières dans la musique ou les paroles qui vous prennent aux tripes, vous déclenchent ces émotions, ces sensations ?/ A quoi correspondent ces émotions dans la musique ? Est-ce qu'il s'agit de certains passages en particuliers, de la succession des événements (faire décrire lesquels, réécouter), des paroles, d'un solo de guitare, du son de la voix…

5. Qu'est-ce que cette chanson raconte pour vous ? / De quoi elle parle pour vous ? / Quelle est votre histoire de cette chanson ?

6. Est-ce que les paroles sont importantes pour vous ?

1. Est-ce que vous les connaissez (par cœur)/ est-ce que vous en connaissez une partie d'après ce que vous entendez ?

2. Est-ce que vous les comprenez ou est-ce que vous leur donner un sens ? Que disent-elles pour vous ?

1. Comprenez-vous l'anglais/les avez-vous traduite ?

2. Est-ce que vous essayez de comprendre ce qu'à voulu dire l'auteur ?

1. Pouvez-vous me dire comment ?

III. Est-ce que les voix des chanteuses et des chanteurs sont un élément important pour vous chez Nightwish ?

1. Quelle importance cela a-t-il pour vous ?

1. Le changement de chanteuse a-t-il eu une importance pour vous ?

2. Comment me décririez-vous la voix de Tarja (ou chanteuse préférée du groupe) ? Quelle impression vous donne-t-elle ?

Réservoir de terme : Réelle/irréelle – sacrée/païenne, profane – chaude/froide – aiguë/grave pour une voix de femme – puissante/faible – triste/joyeuse – naturelle/artificielle – angélique/démoniaque – douce/agressive – humaine/inhumaine – bien intentionnée/mal intentionnée – belle/laide – rassurante/effrayante –autoritaire/soumise – fausse/vraie – humaine/inhumaine – vieille/jeune – passée/présente/future – voix du ciel, de l'océan, de la lumière/ de l'obscurité, des ténèbres – animale/humaine.

1. Qu'est-ce que vous vous représentez au son de sa voix ? Quels sont les mots où les images qui vous viennent à l'esprit ?

2. Est-ce que vous avez des sensations ou des émotions particulières à son écoute ?

3. Maintenant comment me décririez-vous la voix de Anette (ou chanteuse moins appréciée du groupe) ? Peut-être pouvez-vous essayer de la comparer avec celle de Tarja ?

1. Qu'est-ce que vous vous représentez au son de sa voix ? Quels sont les mots où les images qui vous viennent à l'esprit ?

2. Est-ce que vous avez des sensations ou des émotions particulières à son écoute ?

4. Passons à la voix de Marco, comment me la décririez-vous ? Peut-être peut-on aussi la comparer aux autres voix ?

1. Qu'est-ce que vous vous représentez au son de sa voix ? Quels sont les mots où les images qui vous viennent à l'esprit ?

2. Est-ce que vous avez des sensations ou des émotions particulières à son écoute ?

5. (Demander s'il connaît la voix du chanteur sur oceanborn) Passons enfin à la voix de Tapio Wilska qui chante sur Oceanborn, comment me la décririez-vous ? Peut-être peut-on aussi la comparer aux autres voix ?

IV. Comment s'exprime votre passion ? Quelles sont les choses que vous faites en tant que fan ? (Investissement autour de l'œuvre et de l'objet : collection, écoute fréquente, traduction, dessin, pratique instrumentales)

1. Est-ce que vous traduisez les chansons ?

2. Est-ce que vous collectionnez les disques/les objets Nightwish ?
    1. Qu'avez-vous ? Tous les albums ? Plusieurs en double ?
    2. Quels objets avez-vous ? Tee-shirt, posters, mugs… ?
    3. Comment avez-vous commencé, quand avez-vous eu l'idée ?

3. Est-ce que vous allez souvent sur des sites et forums parlant de Nightwish ?
    1. Plusieurs fois par semaine/ jour ?
    2. Qu'est-ce que vous y faites ? Qu'est-ce que vous y recherchez ?

4. Est-ce que vous faites ou avez fait des concerts ?
    1. Combien ? Où ? Quand ?

5. Est-ce que vous écoutez les chansons d'une façon particulière ? Avec un casque, juste en écoutant la musique ?
    1. Quelles sont vos différentes façons d'écouter une chanson ?
    2. Qu'est-ce qui fait qu'elles sont différentes ?

6. Est-ce que vous avez une sympathie particulière pour l'un des membres du groupe ?

7. Est-ce que vous êtes musiciens ? Est-ce que vous jouez leur chanson ? Faites des reprises de leur chanson ?

8. Est-ce que vous faites d'autres choses ? Des dessins ? etc.

9. Savez-vous de quel pays vient Nightwish?

    1. Est-ce que vous y êtes un peu plus intéressé après les avoir connu ?

V. Pouvez-vous me raconter votre parcours scolaire et professionnel? (cf questionnaires)

1. Quels sont vos diplômes/ quelle années d'études avez-vous atteinte ?

2. Quel est votre activité actuelle ?/ Qu'est-ce que vous faites actuellement ?

    1. Temps-plein/partiel/étudiant etc

3. Pouvez-vous me dire quel âge vous avez ?

4. Est-ce que vous êtes en couple ?

    1. Que fait-il/elle ?
    2. Est-ce qu'il/elle aime Nightwish aussi ?

        1. Cela compte-t-il pour vous ?

5. Est-ce que vous avez des enfants?

    1. Combien?
    2. Quel âge ont-ils et que font-ils?
    3. Aiment-ils Nightwish eux-aussi ?

6. Quels sont vos films préférés?

7. Quels sont vos romans préférés?

8. Jouez-vous à des jeux vidéo ?

9. Quels sont vos groupes musicaux préférés

10. Pouvez-vous me dire ce que font/faisaient vos parents?

11. Pouvez-vous me dire quel genre de musique écoutaient-ils lorsque vous étiez enfant, puis adolescent?

1. D’après vous cela a-t-il eu une influence sur vos goûts personnels ?

Annexe III : un exemple d'entretien : Jade

Table des matières des différents sujets de l'entretien

CONTACTS PAR INTERNET : **555**

DECOUVERTE DU GROUPE **556**

ECOUTE DE « GHOST LOVE SCORE », VERSION COMMENTEE PAR L'AMATEUR **559**

REPRESENTATION SUR LES VOIX CHANTEES/ ECOUTE DE « GHOST LOVE SCORE », VERSION COMMENTEE PAR L'AMATEUR/ PRODUCTION DE SENS AUTOUR DE L'ŒUVRE : L'ŒUVRE DE L'AMATEUR **562**

PRATIQUES D'ECOUTE **566**

PRODUCTION DE SENS AUTOUR DE L'ŒUVRE : L'ŒUVRE DE L'AMATEUR **567**

REPRESENTATION SUR LES VOIX CHANTEES **567**

PRATIQUES DU MONDE NIGHTWISH **573**

LES CONVENTIONS PARTAGEES/ CARRIERE DE L'AMATEUR/ SOCIALISATION PAR NIGHTWISH **574**

NIGHTWISH PYGMALION **576**

HISTOIRE DE L'ENQUETE **577**

HISTOIRE DE L'ENQUETE ET CONVENTIONS PARTAGEES AVEC NIGHTWISH **578**

REPRESENTATION SUR LES GENRES MUSICAUX. (CARRIERE DE L'AMATEUR SUITE, DEFINITION DU GENRE ET IMAGE DE SOI PAR RAPPORT AUX REPRESENTATIONS QUI Y SONT LIEES) **581**

HISTOIRE DE L'ENQUETE **582**

LE CONCERT DE NIGHTWISH **582**

J'ai pris contact avec Jade suite à sa réponse au questionnaire distribué au concert de Nightwish à la halle Tony Garnier de Lyon le 10/04/2008.

L'interview a eu lieu le 19/08/08 chez les parents de Jade, qui habitent un petit village perché sur un promontoire de pierre. Le cadre est assez incroyable, une sorte de bourg perdu, minuscule sur une pointe de roche, où chaque maison à l'air d'être classée au patrimoine.

Jade m'a servi une bière avant l'entretien. Elle m'a demandé où j'étais allé avant, qui d'autres j'avais interviewé.

L'interview était bonne. Jade à l'aise, s'est ouverte.

Après l'entretien nous sommes allés visiter sa chambre où j'ai pris quelques photos des posters sur les murs, de ses CDs et de sa guitare. Elle m'a aussi demandé comment je choisissais mes interviewés. J'ai senti de l'espoir dans cette question, une sorte d'attente, comme si j'avais trouvé quelque chose d'exceptionnel dans la réponse qu'elle avait donné au questionnaire. J'ai d'ailleurs crains de l'avoir déçue.

Contacts par internet :

25/07/08

Bonjour,

Vous recevez cet e-mail car vous avez répondu à un questionnaire sur Nightwish le 10/04/08 devant la halle Tony Garnier à Lyon, et laissé vos coordonnées en acceptant que je vous contacte pour participer à une interview.

Pour souvenir : je réalise une thèse sur Nightwish ainsi que sur ses auditeurs. J'ai retenu votre questionnaire et je souhaiterai vous rencontrer afin de réaliser une interview d'environ 1h qui portera sur vous et Nightwish.

Si vous êtes toujours d'accord pourriez-vous me transmettre vos coordonnées : adresse et numéro de téléphone (même si vous les avez déjà donné, afin d'être sûr), ainsi que vos disponibilités pour la fin juillet et le mois d'août ? Comme vous êtes encore mineure, je souhaiterai avoir l'accord de vos parents pour réaliser cette interview : je souhaiterai qu'ils m'envoient un e-mail (avec leur adresse mail) donnant leur accord. Le mieux serait aussi qu'ils soient présents le jour de l'interview.

Je vous recontacterai par la suite pour vous donner la date et l'heure de ma venue.

07/08/08

Bonjour,

J’ai bien pris connaissance de votre email, mes parents et moi nous nous sommes mis d’accord sur un petit éventail de date : du 19 au 22 août.

Je vous renvoie mon adresse qui n'a pas changée

en attendant votre réponse...

08/08/08

Bonjour Jade,

Merci de votre réponse. Si vous voulez, vous pouvez me tutoyer. Je vous propose de faire l'interview le mardi 19. J'arriverai chez vous aux alentours de 14h30.

Pour me permettre de mieux vous écoutez je souhaite enregistrer l'interview, j'espère que cela ne pose pas de problème ?

10/08/08
Bonjour Cyril !
Tout d'abord ok pour le tutoiement, ensuite oui, la date me convient, et je suis aussi d'accord pour que tu m'enregistres, et je ne sais plus si je te l'ai dit, mais mes parents seront présents donc aucun problème.

18/08/08
Bonjour Cyril,
Je viens juste de rentrer de vacances où malheureusement le portable ne passait pas. (à ce propos un lutin malfaisant m'a gardé mon chargeur alors exit portable) Je suppose que c'est toi qui a appelé sur mon fixe et je suis confuse de ne pas t'avoir prévenu.
Néanmoins, et à moins que tu n'aies décidé de repousser ou d'annuler l'interview je suis donc disponible demain à l'heure que nous avions convenus : 14h30.
J'espère une réponse de ta part pour confirmation...

Bonjour Jade,
Ce n'est pas moi qui aie essayé de te contacter sur le fixe. Je confirme moi aussi ma venue pour demain à 14h30.

Découverte du groupe

Est-ce que tu peux me dire comment est-ce que tu as découvert Nightwish ?

En fait j'étais plutôt dans le néo-metal puis c'est quelqu'un à qui j'ai parlé de mes goûts musicaux qui m'a gravé un cd des meilleures chansons… et qui m'a envoyé.

C'était quand ?

C'était il y a trois ans.

Tu avais quel âge ?

Treize ans.

Tu étais au collège ?

Hum hum.

Donc tu écoutais du néo-metal, tu connaissais déjà le metal à l'époque ?

Euh, disons que… [rire] j'étais passée d'un petit groupe de rock plutôt gentillet à Evanescence qui est quand même un petit peu mieux niveau musical et ça me plaisait bien ce mélange de, disons de rock et de jolie voix. Donc on m'a conseillé d'écouter Nightwish qui s'est avéré être bien plus puissant que ce j'avais imaginé jusque là.

Qu'est-ce qui s'est passé quand tu as mis ce CD pour la première fois ? Tu t'es dis quoi ?

Ben disons qu'au début je me suis dit « c'est quoi ce groupe en fait ? » j'étais un peu… disons que j'étais pas du tout dans cette optique de voix lyrique et ça m'a un peu surpris. J'ai eu un petit peu de peine à accrocher, j'ai arrêté d'écouter et puis j'ai réécouter une deuxième fois puis ensuite je l'ai passé en boucle jusqu'à vraiment rentrer dedans et je dois que je peux pas m'en passer. Si je n'écoute pas Nightwish une fois par jour c'est pas possible, j'y arrive pas.

Tu es devenue une grosse fan ?

Ouais ouais on peut dire ça, mais pas forcément fanatique, juste que je peux pas concevoir une journée sans écouter au moins un peu de musique d'eux quoi.

Il y avait quoi comme chanson sur le CD, tu te souviens ?

Il y avait ma préférée, « Ghost Love Score », qui est merveilleuse, il y avait Wish I Had An Angel, euh… c'était vraiment très varié, il y avait des vieilles chansons et puis des nouvelles. Il y avait Red Sun Rising (Higher Than Hope en fait) qui est d'un des derniers albums puis il y avait la chanson qui parle de Toutankhamon dont je ne me rappelle plus, je crois qu'elle s'appelle Toutankhamon d'ailleurs, enfin bref voilà, qui est plutôt ancienne.

Donc tu as écouté cet album, qu'est-ce que tu as fait après, tu as téléchargé des morceaux, tu as acheté un CD ?

En fait non, je suis contre le téléchargement [rire], donc j'ai essayé de me procurer le tout dernier album, que j'ai acheté, puis ensuite, enfin c'était le moment où on ne savait pas trop s'ils allaient disons limoger la chanteuse ou pas alors du coup j'ai commencé à acheter tous les anciens, en commençant du premier puis là je continue ma collection.

Tu es revenu au début, dans l'ordre.

Voilà j'ai fait un retour en arrière

Donc le dernier album en date à l'époque c'était *Once*, c'est ça ?

Ouais.

Tu es revenue au tout premier album, qui est assez différent du dernier…

En effet oui.

Comment s'est produit le parcours pour toi ?

Entre les deux albums ?

Oui, puis après de découvrir tout ce qu'ils avaient fait avant *Once*.

Disons que *Once* m'a beaucoup séduit parce que tout ce qui est orchestration, tout ça je trouvais ça fabuleux, totalement, et ça m'a un petit peu étonné de voir ce qu'ils faisaient à leurs débuts. C'est-à-dire que le premier album, il y a des morceaux qui sont, que je trouve de très bonne qualité, mais il y a des morceaux qui manquent un peu de maturité, enfin je ne sais pas, qui mériteraient d'être un peu plus fini, un peu plus… mais bon je ne suis peut-être pas objective parce que j'ai découvert ce qu'ils avaient fait en tout dernier avant de découvrir ce qu'ils faisaient au début et ça aurait été plus logique de faire le contraire.

[Rire] Tu ne choisis pas quel album tu découvres.

[Rire] Donc voilà. Mais je trouve ça assez intéressant parce que ce qu'on peut reprocher au dernier album, *Once*, c'est que, je trouve… qu'il y a, enfin c'est trop parfait [rire], alors

que le premier on sent plein de petites imperfections qui font passer plein d'émotions et donc, c'est aussi un très très bon album.

Ca a du charme que ce ne soit pas…

Voilà, voilà, qu'il ne soit pas tout à fait callé sur la voix, qu'il y est un petit… voilà… Il y a des ambiances différentes aussi.

Des ambiances différentes, c'est-à-dire ?

Je ne sais pas, je ne sais pas trop expliquer. Disons que voilà, *Once*, ils ont beaucoup parié sur l'orchestration etc. alors qu'avant on sent qu'ils ont beaucoup moins de moyens donc ils font avec ce qu'ils peuvent, ils font avec les, enfin, ce que peut faire le synthé comme son, puis bon certains trucs, mais c'est encore un petit peu, on les imagine dans un bateau en train de ramer quoi, c'est un petit peu artisanal encore, c'est touchant.

Donc tu m'as dit que c'est toujours ta chanson préférée « Ghost Love Score » ?

Hum hum.

Ecoute de « Ghost Love Score », version commentée par l'amateur

Est-ce que tu saurais me dire ce qui fait que tu l'aimes comme ça ?

Hum, disons que j'ai l'impre-enfin. Pour moi c'est l'aboutissement, c'est le meilleur qu'a pu faire Nightwish. J'ai l'impression que c'est Nightwish au plus haut quoi. Parce qu'il y a de tout. Cette chanson c'est vraiment comme, enfin j'ai l'impression qu'elle est vraiment composée comme de la musique classique, c'est-à-dire qu'il y a l'ouverture, puis il y a le développement, il y a la montée en puissance et puis après ça redescend un petit peu et… je suis très attirée par tout ce qui est musique folk et il y a des passages de flûte qui rappellent beaucoup les musiques irlandaises, beaucoup les musiques traditionnelles finlandaises, et donc voilà, tout ça, ça m'intéressait beaucoup. Et puis la musique classique aussi qui est très présente, avec des envolées dignes d'une bande originale de film et… et voilà en fait c'est vraiment un morceau que j'adore.

Est-ce que tu as un lecteur où tu pourrais la mettre, qu'on l'écoute ensemble pendant que je te pose quelques questions ?

Ouais, d'accord. [elle se lève]

En fait ce qui serait bien c'est que tu me dises qu'est-ce qui se passe pour toi d'habitude pendant que tu l'écoutes, que tu me dises pendant qu'on l'entende ce que tu peux ressentir ou les émotions corporelles par exemple, voilà.

D'accord, OK. Je vais chercher, il est dans ma chambre.
[Elle monte les escaliers, revient]
En plus cette boîte est merveilleuse parce qu'à chaque fois je retrouve un CD.

C'est-à-dire ?

J'avais perdu un CD de Children Of Bodom et je viens de le retrouver, ça fait des mois que je le cherchais [rire], du coup je suis assez contente.

Il ne faudra pas mettre le son trop fort, pour je puisse t'entendre parler.

Oui, c'est surtout qu'en fait c'est un lecteur très capricieux et très vieux et il a des problèmes de démagnétisation des CDs.

C'est-à-dire, il peut abîmer le CD ?

Non, c'est que là [lecture en marche arrière d'un morceau]

Ah d'accord, c'est sa lecture normale ?

Non, disons que des fois il s'emballe. C'est assez marrant quand on écoute du blues, ça fait une grosse voix de canard et plein de bruit derrière.
Normalement ça devrait être bon.

[les problèmes continuent quelques instants encore…, je propose alors de mettre le CD sur le lecteur de DVD]

Il a un petit peu d'âge ?

Ouais, il a vingt ans [rires]. C'est très très vieux, du coup mon père est fou de ce genre de choses mais là, je veux dire tout ici a vingt ans. La machine à laver à vingt ans…

[le morceau commence]
Soupire. [la chanson a débuté depuis 20s.] Ca m'évoque une charge de cavalerie en faite, tout le long ça… Ouais je verrais sur bien une bataille du Seigneur Des Anneaux, enfin bon. Ce qui est étonnant c'est que ça démarre très, disons assez fort, assez vite et qu'après il y a toute une accalmie. Puis ça démarre aussi par l'orchestre, ce qui est assez peu commun. Normalement l'orchestre vient après. Donc disons que c'est l'envolée qui commence. C'est bizarre.

[57s.] Donc là pareil tu continues à penser à une charge de cavalerie ou… ?

Ouais ouais totalement. Hum totalement.

Et tu, ça provoque des choses en toi, tu as des frissons ?

Pas encore.

Ils arrivent plus tard ?

Ouais… oui… [1'11] Disons que là c'est le moment qui magnifique, quand on va en montagne, ou en forêt. Ouais, c'est là plénitude totale, le calme. C'est magnifique je trouve. Euh… je ne sais pas, que dire d'autre ?

Tu te sens au calme…

Hum hum, ouais ouais, c'est euh… mais c'est vraiment physique là, c'est… Disons que oui, c'est vraiment une plénitude physique, ça, voilà je [inaudible], donc mon cœur bat plus lentement, tout est bien, tout va bien. Je ne sais pas, c'est, cette chanson elle me, je ne sais pas pourquoi elle me touche beaucoup plus que les autres. Donc c'est, c'est tout ce que j'aime, voilà.
[2'00] J'aime bien la petite, je ne sais pas exactement ce que c'est, je crois que c'est un hautbois derrière.

Qui accompagne là tout le long ?

Oui oui. Je ne suis vraiment pas spécialiste des instruments mais… c'est je ne sais pas, c'est bizarre.

Représentation sur les voix chantées/ Ecoute de « Ghost Love Score », version commentée par l'amateur/ Production de sens autour de l'œuvre : l'œuvre de l'amateur

Elles jouent les paroles dans ce que tu ressens aussi sur cette chanson ?

Euh, je ne suis pas du tout spécialiste d'Anglais, mais… oui, disons qu'elles jouent. Disons que les mots que j'entends euh, déjà je trouve que la musique et les paroles ne doivent pas se dissocier et dans cette chanson elles ne se dissocient pas du tout. Elles sont le prolongement l'un de l'autre en fait. [2'52] Voilà là, la musique est, disons comme écho très bas et sa voix, [3'02] voilà quand sa voix remonte un petit peu, derrière l'orchestration remonte un petit peu pour la suivre, c'est vraiment euh… c'est comme si la musique était l'ombre de la voix et donc oui, c'est sûr que ça compte en fait.

Puis on dirait que les mots sont, enfin, qu'ils coulent en fait, qu'ils sont clairs, et qu'ils vont, qu'ils vont exactement dans le sens de la mélodie. Il n'y a pas un mot qui accroche, qui blesse l'oreille en fait. Je pense que c'est aussi la langue anglaise qui fait ça parce que il n'y a pas beaucoup de sons hachés.

[3'43] Voilà, là c'est le moment où je commence à avoir des frissons parce j'adore les solos de guitare. C'est marrant parce que lui aussi va très bien, le solo va très bien mais, mais disons que pris tout seul il fait pas du tout solo de metal. Il est plutôt, enfin je veux dire, ça ferait presque un peu solo de chanson de variété pour accompagner un chanteur tout ça enfin…

Je pense qu'on pourrait presque donner des parties, enfin donner des noms pour chaque partie en fait, pour chaque morceau de… de ce morceau. Ils l'ont fait pour certain, un morceau je crois, mais celui-là je ne sais pas pourquoi ils ne l'ont pas fait parce que vraiment là c'est…

[4'43] Là franchement, je vois des paysages irlandais [rire] c'est euh, mais c'est tout à fait ça, c'est aussi une totale plénitude et pourtant on sent qu'il y a quelque chose qui va arriver derrière, avec les cuivres. C'est, on dirait la montée vers le ciel en fait, c'est quelque chose de presque divin, c'est bizarre de dire ça. En fait c'est oui, c'est l'ascension avant la descente, avant la descente vers quelque chose qu'on ne connaît pas encore.

Un petit peu comme les montagnes Russes.

Oui oui c’est ça en fait, on monte, on monte, on monte et puis on sait pas trop où va descendre et…
[5’29] Et voilà et ça remonte.
[5’33] Ben là y’a les renforts de la cavalerie qui arrivent en fait [rire]. Disons que… voilà là c’est vraiment, si on peut dire, l’entrée dans la bataille, c’est voilà, il y a tout qui commence à se déchaîner, c’est pas encore l’apogée, mais on la sent qui arrive. Hum c’est vraiment comme une bataille, c’est tout qui se mêle.
[6’00] On sent que sa voix est plus, on sent un peu plus de conviction dans sa voix, un peu plus de rage, puis on imagine bien le guitariste qui tape fort sur ses cordes.
[6’11] La vitesse du morceau qui est accélérée. Puis il est très cadencé.
[6’36] A ce moment là on dirait comme une, disons une vision infernale, ça commence à être du metal un peu plus, un peu plus sombre. Je ne sais pas pourquoi en fait, mais ça me donne vraiment l’image de quelque chose de plus sombre.
[+6’48]
Comme si c’était un combat entre la lumière, parce que là [6’53] c’est plutôt clair, entre la lumière et euh, et l’obscurité en fait, le mal et le bien.
[7’01] Là, là c’est le mal disons
[7’05] Voilà ça c’est l’apogée, c’est ça qui me… disons que si tu n’étais pas là, je serai en transe en fait. C’est parce que, je ne sais pas, c’est…

Ma présence te bloque un peu ?

Oui. Mais c’est pas que voilà, mais c’est que vraiment quand je suis toute seule, je suis en transe quoi, je. Ce, cet instant là, qui dure quelques secondes il est, disons que j’ai l’impression que mon ventre va exploser.

Sorte de joie, d’euphorie ?

Euh, oui. Disons une force. Voilà comme si la force qui, enfin toute l’énergie qu’ils ont mis à faire le morceau ça rejaillissait sur moi en fait.
[8’04] Après disons que, j’ai l’impression que après ça, ce, ce moment là, c’est comme une victoire, disons que c’est, il n’y a plus vraiment de combat, c’est…

On va vers la fin.

Voilà, ça s'étire vers la fin, c'est beaucoup moins complexe, c'est euh, c'est plus répétitif, mais voilà, c'est, c'est disons oui… disons on est bien, c'est, on a vaincu [rires], voilà on a passé les moments difficile et puis. Et disons que là c'est plus joyeux, c'est plus, voilà on évacue tout ça etc., je, je suis pas sûr que ce soit vraiment très construit ce que je raconte mais bon, tant pis. Bon, ça me va.

Ca vient comme ça vient…

Voilà. Par contre quelques fois je ne l'écoute pas jusqu'au bout ce morceau parce que, je ne sais pas, après j'ai l'impression que c'est un peu du remplissage. C'est méchant de dire ça mais, après j'ai l'impression que c'est un petit peu du remplissage parce que il y a eu tellement de diversité avant, que après l'apogée disons, et bien on sent que c'est vraiment pour redescendre et on sent que ça n'a pas vraiment de rôle clef dans le morceau donc, souvent un petit peu, voilà juste là [9'30] j'arrête parce que bon, ou un petit peu avant. Je vais arrêter sinon ça va continuer, à moins que tu veuilles que ça continue ?

Non on va arrêter. Tu parlais de scènes, tu t'imagines un film tout le long, ou ce sont diverses choses qui se mélangent ? Tes émotions, tes sensations et puis des images ? Ca a l'air complexe.

Ouais disons que non, c'est beaucoup, ce qui joue quand j'écoute Nightwish, c'est beaucoup les images. Ce que je n'arrive pas à retrouver avec un autre groupe d'ailleurs. Quand j'écoute cette chanson c'est vraiment, oui pour moi ça évoque vraiment une bataille fantastique, quelque chose comme ça quoi c'est, avec différents personnages qui sont bien définis, deux armées qui s'affrontent dans une plaine, le tonnerre gronde etc. quoi [rire], non mais voilà c'est vraiment, c'est vraiment très très imagé, c'est vraiment très très précis.

Tu as des héros dedans ? Tu disais des personnages…

Ouais. Oui j'ai [rire]. Oui voilà, il y a le héro du « bien » entre guillemets…

Qui ressemble à quoi ?

Mon ex [rires], voilà enfin bon. C'est un peu bizarre de dire ça. Non mais je n'ai jamais raconté à personne alors ça fait bizarre ouais. Et puis voilà, et puis, je veux dire, de l'autre côté il y a tout ce qui est sombre, tout, ouais pour moi c'est vraiment la bataille entre le bien et le mal.

Et toi dans cette histoire, tu es dedans, tu regardes tout haut comme si tu étais un Dieu qui regarde la bataille, les gens qui s'affrontent…

Non, au contraire vraiment dedans quoi. Oui je vis vraiment dedans.

Tu es un personnage toi aussi ?

Ouais, ouais.

Qui accompagne le héro je suppose ?

[Elle acquiesce]

Donc tu vas à la bataille toi aussi ?

Ouais, ouais. Je massacre des bestioles démoniaques et tout.

Tu es sur un cheval et tu fonces dans le tas ?

Ouais, ouais c'est ça, avec ma hache [rire]. Oui en plus c'est totalement ça. [rire]. Voilà donc oui, c'est tout très précis, comme réellement quand on regarde un film et que la caméra est vraiment au centre et puis [le téléphone sonne] et puis y'a le téléphone…

On en était aux images, c'est toujours le même scénario qui se passe pour toi quand tu écoutes la chanson ?

Oui, voilà. Disons que tout le début c'est le départ de la ville pour aller vers la bataille et puis toute la partie calme c'est juste avant le combat disons et puis l'apogée c'est vraiment quand les deux armées se jettent l'une sur l'autre. Puis après toute la partie disons, sert pour redescendre vers la fin du morceau, c'est à la fois des scènes de bataille et puis à la fois le sentiment que, justement je disais qu'on a vaincu. Donc voilà, pour moi c'est la descente vers la victoire, c'est un peu… bref, chacun son truc.

Ouais, mais c'est ce qui m'intéresse, c'est ton truc.

D'accord. Voilà, donc c'est ça.

Pratiques d'écoute

Tu me disais que tu n'étais pas à fond dans la musique comme quand tu es toute seule dans ta chambre, c'est parce qu'on est ici, parce que je suis là aussi ?

Je ne sais pas. Disons qu'en fait ce n'est pas vraiment physique, c'est une transe intérieure [rire]. Voilà c'est que, c'est mon esprit en fait qui… qui s'envole avec les notes disons, il est plus, je ne réfléchis plus, d'ailleurs je dis des bêtises, enfin je dis n'importe quoi, je dis tout ce qui me passe par la tête, tout ce que je vois et… ce n'est plus dans la réflexion, c'est juste dans le ressenti. Voilà, c'est vraiment comme si tous les sens étaient mis à l'épreuve en fait, si… c'est comme un voyage astral, voilà c'est ça, c'est pareil.

Tu laisses toute la réalité de côté et tu t'envoles quoi.

Voilà, c'est tout qui part et c'est l'esprit qui suit totalement les notes et puis qui joue avec l'imaginaire, voilà c'est un voyage astral vers l'imaginaire disons.

Parce que tu te mets en situation quand tu veux l'écouter dans ta chambre ?

Non, je ne prends pas une épée, je me [rire]…

Je veux dire, tu t'allonges sur ton lit par exemple…

Pas forcément, je peux être à l'ordinateur, faire quelque chose mais je veux dire, j'arrête, je ne bouge plus quoi. Je veux dire pendant 9'48 [rire] je suis vraiment…

Tout le monde est en pause quoi.

Voilà tout est en pause et il n'y a que la musique qui… qui exerce un mouvement autour de moi disons.

Ouais, tu plonges dedans.

Voilà, tout à fait. Et d'ailleurs je refuse d'interrompre, enfin à part vraiment quand je le décide, mais par exemple quand on m'appelle, je n'interromps pas la musique, tant pis. Pour moi Nightwish c'est sacré [rire]. Voilà donc c'est que, c'est que, quand je suis en

train d’écouter tous les albums à la suite disons que, si il y a quelqu’un qui m’appelle au téléphone, je débranche le téléphone, je voilà je ne réponds pas, ça sera pour plus tard, disons que là c’est le moment où, je ne suis qu’à la musique et la musique n’est qu’à moi disons.

Production de sens autour de l'œuvre : l'œuvre de l’amateur

Donc là on a écouté « Ghost Love Score », tu te fais d’autres histoires aussi avec d’autres chansons ou c’est surtout celle-là ?

Oui c’est surtout celle-là parce que les autres, non pas vraiment. Peut-être que c’est dû au fait que les paroles sont, disons plus noyées dans la musique, moins présentes que dans les autres, parce que le chant ne m’incite pas forcément à imaginer des choses en fait. C’est plus la musique, je suis musicienne alors c’est la musique qui me porte et le fait, mais je crois que le chant soit une partie de la musique et pas différent dans cette chanson, ça fait que j’arrive mieux à imaginer des choses.

Parce que les paroles de cette chanson, tu m’as dit que tu comprenais un peu l’anglais, tu les as lues dans le livret ?

Non je ne crois pas.

Juste en écoutant un peu quoi.

Ouais ouais.

Donc en fait, tu saisis quelques mots par-ci par-là.

Hum hum. Voilà, quelques petits mots qui portent encore plus la musique…

Représentation sur les voix chantées

La voix c’est un instrument dedans ?

Oui, totalement, oui oui et… les autres chansons sont aussi, certaines presque aussi complexes et aussi construites mais je ne sais pas ça, disons que ça n'est pas aussi harmonieux. Voilà, c'est pas, la voix est distincte de la musique et ça me gène un peu. Donc voilà ça me, ça me met un petit moins dedans.

Est-ce qu'on peut dire que c'est la chanson qui te ressemble le plus,

Peut-être ouais…

ou dans laquelle tu te reconnais le mieux ?

Ouais ouais, c'est celle-là ouais. Disons que, que voilà, comme je l'ai dis c'est tout ce que j'aime, donc c'est… tout ce qui m'a toujours plus et tout ce que j'ai toujours à peu prêt entendu enfin… disons, même quand j'étais petite j'adorais la musique classique et ensuite j'ai découvert tout ce qui était influence traditionnel, folk, et du coup de retrouver tout ça avec en plus la guitare électrique, qui est pour moi un Dieu vivant plus qu'un instrument [rire] et une voix lyrique, qui est un instrument à part entière. Oui disons que c'est, oui c'est moi, on va dire ça, c'est, voilà plein de choses.

Ca regroupe plein de choses qui sont très importantes pour toi.

Hun hun, et puis même on pourrait dire que c'est pareil au niveau du caractère parce que je suis quelqu'un de très lunatique et la chanson varie beaucoup d'une minute à l'autre, c'est pas du tout la même ambiance, il y a plein de sentiments différents qui traversent cette chanson. Des doutes, des passions, des emportements, des colères, tout ça…

[silence]

On va passer à des questions sur les voix des chanteurs et des chanteuses, parce que tu m'as beaucoup parlé de la voix de Tarja, je pense que tu connais le dernier album, Dark Passion Play où ils ont changé de chanteuse. La voix, c'est un élément important pour toi, car tu me parlais de la voix lyrique ?

C'est important, mais c'est pas le plus important, voilà. Mais bon c'est sûr que ça ne peux pas aller sans, je ne conçois pas vraiment séparer la voix et la musique. Normalement ça doit être un tout et si on doit séparer l'un ou l'autre, c'est que l'un ou l'autre ne nous plaît

pas. Et pour le tout dernier album, euh… je ne l'écoute pas, j'écoute que la version instrumentale en fait.

C'est la voix qui ne te va pas.

Voilà la voix ne me…

La voix ne te plaît pas.

Voilà, non pas vraiment, pas du tout même. Voilà c'est, elle à l'air sympathique mais… mais non ça ne va pas.

Ce n'est pas ce que tu veux entendre dessus ?

Voilà, totalement. Et là je, enfin pour la nouvelle chanteuse j'ai l'impression que voilà, ça, là il y a la voix et puis de l'autre côté il y a la musique et ça ne se fond pas, ce n'est pas un tout. C'est deux parties disons et pour moi ce n'est pas bon. D'ailleurs au concert, ma copine qui était avec moi m'a dit : « mais moi la voix je ne l'ai pas trouvée bien », j'ai fais « mais moi la voix, je ne l'ai même plus écoutée ». Au bout d'un moment j'ai laissé tomber, j'ai porté mon attention que sur la musique, sur le guitariste parce qu'il était en face de moi et puis voilà. Ouais donc vraiment dans le dernier album je porte mon attention que sur la musique, qui est autrement plus intéressante que la voix je trouve.

Au niveau musical tu le trouves bien cet album ?

Il est… bien, je trouve que ça fait passer beaucoup moins d'émotions qu'avant, malheureusement, c'est plus… commercial. Voilà, c'est plus commercial. Voilà, alors il y a la chanson pour faire pleurer les petites filles, c'est « Eva », c'est la chanson qui doit émouvoir les adolescentes en mal d'amour, ensuite il y a la chanson pour dire qu'on est en colère, « Bye Bye Beautiful », et puis voilà, il y a la chanson qui fait un peu influence folk, ou on raconte la vie d'un marin, non, de personnes qui vivent sur une île je crois, enfin. Pour moi c'est… voilà la musique est bien, elle est peut-être même parfaite parce qu'il n'y a pas d'accro, c'est exactement, disons que c'est la mélodie parfaite, telle que moi je voudrais l'entendre, mais il n'y a pas d'émotion quoi. La voix ne porte pas d'émotion donc la musique n'en porte pas non plus.

Ouais, t'es pas emportée quoi.

Non. Voilà, il y a des moments qui sont, disons que les, les gros riffs de guitare, oui il portent parce que voilà je peux pas m'empêcher de vibrer quand il y a de la guitare donc, mais c'est pas du jeu quoi. Je veux dire, les autres moments aussi, qui sont, enfin les autres moments d'accalmie, ou les moments où il y a la chanteuse doivent aussi normalement me porter, mais là non. Donc là c'est un petit peu, je me bouche les oreilles jusqu'au refrain quoi. Jusqu'au moment où il n'y a pas de chant, c'est dommage.

Comment est-ce que tu me décrirais la voix de Tarja, selon tes mots ?

Disons que… c'est à la fois puissant et pourtant c'est assez, disons que c'est assez, je ne sais pas d'où comme voix, c'est étrange parce que c'est clair et voilà, c'est vraiment plein de modulation, c'est disons que c'est comme l'eau qui coule, c'est pareil. Bon il y a des moments où l'eau passe sur un rocher et puis elle est un petit plus rapide, elle est un petit peu troublée, mais voilà, c'est une voix qui est, qui n'a jamais d'imperfections, qui peut à peu prêt tout chanter. C'est une voix qui porte vraiment la musique et qui est complémentaire avec elle. Et qui… qui, oui, quand la musique d'arrête la voix continue à couler par-dessus et continue à la porter quand même, même si la musique est arrêtée en fait, c'est bizarre. Et c'est une voix qui est pleine d'émotions et… parce que, ne serai-ce que quand on regarde le dernier concert qu'ils ont fait avec Tarja, Tarja en elle-même ne porte pas vraiment d'émotion, mais c'est sa voix, et les mots qu'elle dit qui font pleurer le public. C'est vraiment, voilà, juste les modulations de sa voix et ce qu'elle arrive à faire passer dans sa voix, qui est vraiment fabuleux. Alors que Anette ?, elle s'appelle comme ça oui, euh… c'est pas fabuleux et c'est pas plein de modulations et c'est pas… c'est pas plein d'émotions quoi.

Tu la comparerais à quoi sa voix ? Tarja c'est de l'eau qui coule…

Hun, hun. Je ne sais pas, en fait pour moi c'est une chanteuse de variété cette fille. Anette, voilà c'est une chanteuse de variété et elle n'a rien à faire au milieu d'un groupe de metal. Je, voilà bon, je me disais : « Bon, c'est des bons musiciens, il faut leur faire confiance, ils l'ont choisi elle doit être bien mais… » et je me disais que peut-être sur le CD, ça avait été un peu… pas… disons que c'était pas forcément ce qu'elle pouvait faire quoi. Que en concert elle était plus performante, mais en fait non, pas du tout. C'est même un peu plus décevant que le CD, mais c'est, je ne sais pas. Je ne sais vraiment pas comment qualifier cette voix parce que c'est pas une voix que j'aime donc je ne m'y intéresse pas, je ne rentre

pas dedans, je n'essaye pas de, pour moi c'est une voix quelconque. Disons que voilà, il y a des millions de femme dans le monde qui chantent aussi bien qu'elle… mieux, voilà. Je me demande pourquoi on l'a choisi elle.

Alors que Tarja avait une voix unique…

Euh, unique je ne sais pas, je ne connais pas toutes les chanteuses, mais disons que oui, c'était une voix qui se démarquait largement du lot. Parce que par exemple si on prend un groupe qui est dans à peu prêt le même style disons, Epica, la chanteuse n'a pas du tout la même voix, Lacuna Coil non plus. Donc voilà, donc Tarja c'était vraiment la voix et puis le personnage quoi, c'était vraiment quelqu'un qui paraissait assez mystérieux, et disons que sa voix faisait partie de son personnage et… et oui donc c'était vraiment une voix unique.

Comment tu le décrirais le personnage ?

Quelqu'un d'assez froid, quelqu'un d'assez distant… pas du tout insensible, tout ça, mais quelqu'un qui se protège un petit peu et qui s'exprime avant tout avec le chant, avec la voix, voilà, pour moi c'est ça.

Il y a aussi un chanteur chez Nightwish, c'est Marco, tu penses quoi de sa voix ?

Ben j'aime beaucoup. Je voilà, je ne sais pas, c'est…

C'est pas la voix à laquelle tu t'intéresses le plus ?

Ben disons que j'étais bien contente que dans *Dark Passion Play* il chante beaucoup, voilà, ça sauve les morceaux disons. Voilà pour moi oui ça sauve les morceaux, parce que j'aime cette voix un petit rauque disons, un petit peu rageuse. Voilà bon, il expliquait que, il fallait toujours qu'il prenne un air énervé pour avoir cette voix là, donc oui, moi j'aime bien cette voix.

Tu as trouvé ça où ? Dans une interview, sur internet ?

Oui, dans une interview, je crois que c'était sur le site. C'était sur le fan-club de Nightwish, fan-club français. On lui demandait pourquoi, enfin on lui demandait si en chantant la chanson qu'ils avaient écrite au départ de Tarja, « Bye Bye Beautiful », il ressentait une

haine ou quelque chose comme ça, qui transparaissait dans sa voix, et il expliquait que non, qu'il chantait toujours comme ça et que voilà c'était sa façon de chanter de prendre un air énervé pour chanter voilà.

Comme tu as écouté tous les albums, tu dois savoir qu'il y a un chanteur sur le deuxième, sur *Oceanborn*, il s'appelle Wilska, je ne sais pas si ça te dit quelque chose ?

Oui, mais, non je ne connais pas beaucoup.

Tu ne te rappelles pas bien de sa voix ? [il semblerait qu'elle parle de la voix de Tuomas]

Si. Ce qui est marrant c'est que, on dirait qu'il ne chante pas toujours juste. Enfin elle est bizarre sa voix, c'est pas une voix qui monte très haut, ni une voix qui descend, c'est... Je ne sais pas, des fois oui, il a vraiment un grain de voix qui est particulier et qui fait que des fois il est pas forcément juste, juste. C'est…, oui il a vraiment des variations de voix qui sont, je pense, propres à lui n'existe pas chez un autre chanteur de la même catégorie disons. Ouais, c'est une voix qui est très intéressante parce qu'elle porte aussi beaucoup d'émotion, mais juste par la nature de la voix disons, sans variation, juste par ce grain de voix particulier.

Tu la décrirais comment la nature de sa voix ?

C'est une voix claire, évidemment, mais… plutôt, je ne sais pas en fait, pas trop grave et pas trop aigue, c'est vraiment le milieu quoi, c'est, je pense que pour un homme c'est vraiment une… je ne sais pas, j'ai l'impression que c'est une voix qui est accessible à tous les hommes en fait. C'est vraiment étrange, parce que il a une façon de chanter qui est étrange mais la hauteur de sa voix en fait est totalement banale. Donc je ne sais pas…

Ce n'est pas une voix qui te paraît agressive quand tu l'entends ?

Non pas du tout. Et même quand il est en duo avec Tarja, je crois que c'est lui qui chante dans « Beauty And The Beast ».

Là c'est Tuomas qui chante.

Raté. [rire]

Sur *Oceanborn* il chante sur « Devil & Deep Dark Ocean » et « The Pharaoh Sails To Orion », et sur l'album d'avant c'est Tuomas qui chante.
D'accord. Bon ben depuis tout à l'heure je parlais de la voix de Tuomas alors. Désolée [rire], excuse-moi.

Oui, ben ça marche aussi.

Bon, ben je vais continuer sur la voix de Tuomas alors. Ben en fait disons que c'est une voix que, on sent que ce n'est pas forcément un chanteur mais sa voix elle arrive à porter quand même des émotions, c'est ça qui est étrange.

Oui, il y a quand même quelque chose dedans, même si elle n'est pas…

Voilà disons que les mots ont du sens pour lui, c'est pas juste je chante. Quand à l'autre chanteur j'ai un petit peu zappé, désolée, je ne pourrai pas vraiment parler précisément disons. Parce que je n'ai pas forcément les morceaux en tête, ce ne sont pas des morceaux que j'aime particulièrement, donc… voilà je ne fais pas forcément attention.

Pratiques du monde Nightwish

Pas de soucis. On va passer à un autre thème. Comment dirais-tu que ta passion pour Nightwish s'exprime, c'est-à-dire qu'est-ce que tu fais par rapport à Nightwish. Ta passion c'est surtout écouter, tous les jours tu me disais…

Ouais, pour moi oui, c'est pas vraiment… c'est pas vraiment, voilà rater un mois de cours pour les suivre tous les jours en concert, c'est pas vraiment, ouais c'est pas vraiment avoir tout, la trousse Nightwish, le bracelet Nightwish, la bague Nightwish, tout ça, pour moi ça c'est pas important, c'est rien du tout. Ouais, pour moi c'est vraiment juste écouter, acheter leur album et ne pas les télécharger, c'est déjà bien, je suis contente de leur apporter un petit peu des sous [rire]. Et donc voilà, c'est vraiment écouter leur musique et puis quand je peux aller les voir, ouais c'était la première fois de ma vie que j'allais les voir, peut-être la dernière fois, mais bon… Mais, voilà, pour moi c'est ça, avant tout c'est écouter, il n'y a

rien de plus important que la musique, tout le reste c'est parasite, il n'y a que la musique qui est vraie.

Tu essayes d'avoir toutes les chansons qu'ils ont faites ?

Mmh, à peu prêt oui, et sur internet on arrive à trouver des vieilles vieilles chansons qui sont que sur des albums bonus, enfin que sur des singles bonus, tout ça, et ouais, j'essaye vraiment d'avoir tout, même les chansons rares. Pas forcément de les acheter, parce que, voilà je n'ai pas envie de dépenser mille euros pour un petit single avec deux chansons bonus, mais voilà de les trouver sur internet, de les écouter, de m'en imprégner un petit peu, de voir… encore un petit morceau de leur univers, tout ça.

Tu essayes d'avoir leur univers musical en entier…

Ouais, voilà. Et d'ailleurs à propos de ça, à propos de l'univers musical, j'essaye aussi d'écouter les autres groupes qu'ils ont fait. Emppu avec son frère, Tuomas, je ne sais plus exactement avec qui mais bon, et il n'y a que le groupe de Tuomas qui me semble à peu prêt intéressent, que j'apprécie, parce que sinon après…

Tu trouves que c'est trop différent de Nightwish.

Voilà, je trouve que vraiment Nightwish c'est ce qu'ils font de mieux. Le reste c'est du dérivé quoi et, en fait, c'est vraiment étonnant de voir ce qu'ils font dans Nightwish et ce qu'ils peuvent faire à côté. Par exemple, Emppu c'est totalement différent, son autre groupe c'est un groupe de hard rock un peu… miteux quoi, je sais pas son, voilà le chant n'est pas intéressant, même les parties guitares sont banales, il n'y a pas de grand solos, il n'y a pas d'envolée musicale, c'est, ben je trouve ça plutôt plat, plutôt banal, par rapport à ce qu'ils font dans Nightwish, donc c'est vraiment ce qu'ils font de mieux je pense.

Les conventions partagées/ Carrière de l'amateur/ Socialisation par Nightwish

Tu me parlais aussi du fait que tu allais sur le forum, tu y vas tous les jours ?

Hum pas du tout, j'y vais rar-jamais. Voilà j'y vais une fois comme ça, pour voir un petit peu les nouvelles, mais vraiment c'est…

Pour avoir des informations sur ce qu'ils sont en train de faire…

Ouais disons que le fan-club français ça me… ça me passe un petit au-dessus de la tête quoi, j'en ai rien à faire, vraiment. Ouais c'est juste pour voir s'ils sont en concert, voilà c'était pour voir où ils étaient en concert. Aussi au moment où ils avaient annoncé qu'ils avaient trouvé une nouvelle chanteuse, j'y suis allé un peu plus régulièrement pour voir un petit comment elle était etc., avoir des extraits. A chaque sortie d'album oui je vais voir mais sinon non, je n'y vais jamais. Et puis je n'ai pas forcément apprécié les membres du fan-club en fait, ils étaient au premier rang au concert mais ils m'ont un peu agacé parce ils sont vraiment, ils n'ont aucun esprit critique quoi, c'est « Nightwish c'est bien, Nightwish c'est bien » quoi, je veux dire, ils encensent la chanteuse qui est d'une banalité affligeante, alors que, ouais, je veux dire si ils aimaient vraiment Nightwish, ils seraient plus critiques, ils seraient plus construits dans leur opinion. Non, non pour moi c'est pas des gens qui m'intéressent, je m'en fiche.

Tu discutes de Nightwish avec des copains, des copines, tes parents, je ne sais pas ?

Hum, disons qu'en fait quand je commence à parler de Nightwish c'est assez long, ça s'étale assez [rire] et… ma copine aime bien aussi donc on en parle pas mal. On échange beaucoup d'idée sur les morceaux etc. Mes parents, chose étonnante, c'est à peu prêt le seul groupe que mes parents aiment bien. Que j'arrive à mettre dans la voiture, wao, c'est vraiment énorme parce que mes parents sont… ont pas forcément, enfin n'aiment pas le metal quoi, c'est assez normal. Puis mes amis disons que… mes amis sont assez ouverts, même s'ils n'ont pas forcément le, même s'ils n'aiment pas le même genre de musique, ils sont assez ouverts et j'arrive même à leur faire aimer des morceaux de Nightwish.

Et c'est important de leur faire aimer des morceaux pour toi ?

Ouais. Pour moi oui, c'est important ne serait-ce que de partager, de leur montrer ce que moi j'écoute, leur montrer ce que… voilà ce que je ressens, enfin leur dire ce que je ressens quand j'écoute ça. Et voilà avoir un échange pour moi ouais, c'est important. Ouais

je réussis à faire des, à convertir des gens qui n'écoutent pas du tout de metal, qui me disent
« Mais moi j'aime pas le metal, c'est pourri, je… », « Tiens écoute ça », « Ah ouais, c'est bien », je suis contente. Du coup je fais des apôtres, [rire] des apôtres de Nightwish, voilà.

Nightwish Pygmalion

Tu m'as dis tout à l'heure que tu jouais de la guitare, tu as appris avant de connaître Nightwish, ou…

Humm disons que j'avais déjà l'idée. Non, ça, oui, juste avant, oui oui. J'ai commencé juste parce que voilà, ma mère avant jouait de la guitare, et puis il y a toujours eu des instruments ici, voilà j'ai eu envie de jouer d'un instrument et pour moi c'était évident, la guitare, alors voilà. Alors on m'en a donné une et puis j'ai commencé à gratouiller, disons, mais je suis très lente en progression, ça fait trois ans à peu prêt que j'en fait et bon je ne suis pas… Je ne suis pas Jimmy Hendrix mais je m'en fiche. En fait oui je joue ce que j'aimerai écouter.

Tu joues du Nightwish ?

J'en jouais oui, mais j'ai fait une espèce de passage à vide où j'ai arrêté de jouer de la guitare parce que j'avais pas le temps parce qu'il y avait le bac à préparer etc. et du coup maintenant j'ai oublié la moitié des morceaux, il va falloir que je m'y repenche.

Qu'est-ce que ça te faisait je jouer des morceaux de Nightwish ?

J'étais particulièrement fière d'y arriver déjà. Et… c'était, c'était pas très, je ne sais pas en fait, c'était pas très utile pour mon groupe, parce que j'avais un groupe aussi et le problème c'est que si je jouais trop de morceaux de Nightwish après j'étais dégoûtée de ce que je faisais, de ce que je composais moi, donc j'arrêtais de le jouer, j'arrêtais d'en faire donc, j'arrêtais de faire des morceaux donc…

Nightwish te bloquait dans ton écriture de morceau ?

Voilà, disons que en fait ça me, quand j'écoute Nightwish ça me donne envie de faire des morceaux merveilleux comme eux, mais quand je joue Nightwish et qu'après je joue un morceau à moi je me dis qu'il y a un problème et que vraiment, c'est vraiment pas bien. Donc ouais, ça me dégoutte un petit peu de la composition alors j'ai ralenti un petit peu sur les morceaux de Nightwish [rire]. Je me contente de les écouter quand je ne veux pas composer.

Est-ce que tu as une sympathie particulière pour l'un des membres du groupe, tu me disais que tu aimais Emppu parce que c'est le guitariste…

Ah oui, c'est sûr. Ben oui, c'est le héro. Voilà, si je pouvais trouver, là par contre si je pouvais trouver un poster de deux mètres, enfin, taille réelle, enfin, donc un mètre cinquante [rire], ouais j'achèterai bien un poster taille réel de Emppu. C'est mon héro. Voilà je… ouais disons que mon seul soucis, quand je suis allée au concert, c'était d'être devant lui. Et j'ai réussi donc j'étais très contente, sinon oui, non, il n'y a pas forcément de membres de Nightwish que je n'aime pas. Je veux dire même la chanteuse je trouve qu'elle n'est pas bonne mais c'est pas que j'ai pas de sympathie envers elle parce qu'elle à l'air vraiment attentionnée envers le public, gentille, marrante tout ça mais, c'est juste que je trouve qu'elle n'a pas forcément de qualité vocale, après bon. Mais Emppu il a tout [rire]. Il est gentil et tout…

Continue…

Non, mais je… J'étais juste contre les barrières, j'étais juste devant lui, et il fait énormément de petits signes au public, il est toujours à rigoler avec les gens qui sont devant, jeter des médiators pour faire plaisir, parce que ses médiators sont pas du tout usés, mais bon c'est juste pour faire plaisir. Il fait un petit peu le bouffon, il s'amuse, il fait rire la galerie tout ça, puis il joue merveilleusement bien, alors, voilà il a tout. Sauf la grandeur, là pour ce coup là, pour la taille [rire]…

Histoire de l'enquêté

On va passer aux petites données sociologiques. Tu peux me rappeler ton année d'étude ?

J’étais en première, je vais rentrer en terminal.

Terminal, quel type ?

L.

Avec une option, tu fais des langues, de la musique ?

En option, au lycée, non non, c’est un lycée qui est petit et assez miteux alors j’ai que latin comme option, qui ne me sert pas du tout, mais c’est pas grave.

Tu m’as dit que tu avais 17 ans ?

Je vais avoir 17 ans en Novembre.

Tu m’as dit que tu étais avec quelqu’un, qu’elle aimait Nightwish elle aussi…

Ouais.

Sans plus ?

Sans plus oui, disons qu’il y a des groupes qu’elle préfère.

Ca ne t’embête pas ?

Je ne la comprends pas mais, c’est pas grave, disons qu’elle ne râle pas quand j’écoute Nightwish, donc ça va. Tant qu’elle ne râle pas ça me va.

Histoire de l’enquêté et conventions partagées avec Nightwish

Est-ce que tu peux me dire quels sont tes films préférés ?

[rire] D’accord. Je dois faire un aveux qui fera sûrement très cliché… mais j’adore Léonardo Di Caprio, c’est mon petit côté hétéro qui ressort…

Les films où il joue…

Ouais, en plus c'est des très bons films, Gangs of New York, par exemple, qui est un film que je trouve énorme. Un autre film que j'adore c'est le Dernier des Mohicans, c'est très romanesque, j'ai un petit peu honte de moi sur ce coup là, mais bon… Il y a un film dont j'ai totalement oublié le nom, ça va peut-être me revenir, avec Jim Carrey, si tu peux m'aider peut-être…

Je ne sais pas, le Mask [rire]

Non, un petit peu plus…

Celui où il est filmé.

Ouais voilà, celui-là.

***The Truman Show*.**

Ouais, je trouve… en fait disons c'est comment faire passer des idées à travers un film qui paraît totalement… divertissant quoi. Et j'adore ce film.

Tu as des romans ou des genres qui tu aimes bien.

Malheureusement… Pas forcément des genres de roman. Mais disons que je ne fais que ça, pendant toute l'année je ne fais que ça, je lis des romans tout le temps, tout le temps,

Pour les cours ?

Ouais, donc j'ai pas forcément de temps en temps à côté, j'aime beaucoup Edgar Alan Poe, des nouvelles qui sont en fait fantastiques dans tous les sens du terme. Le dernier roman que j'adore c'est la part de l'autre d'Eric Emmanuel Schmidt, c'est qu'aurait fait Hitler s'il avait été reçu à l'école des beaux arts tout ça, voilà. Comment aurait été la face du monde si lui il avait réussi.

Je me demandais si par Nightwish tu avais essayé de découvrir des films, des romans, par exemple Tuomas aime bien Edgar Alan Poe.

Non, je ne savais pas du tout, non, non, franchement je ne savais même pas. Non, je n'essaye pas de…

Tu as découvert des groupes, tu as parlée de Epica…

Oui, mais ça c'est juste parce que je connaissais leur manager et, voilà. Enfin un de ceux qui avait été leur manager, il m'en a parlé donc j'ai essayé de… non c'est plutôt mes amis qui m'influencent pour les groupes et les livres, c'est pas forcément… Voilà et puis j'achète des magazines qui parlent de metal du coup voilà je vois à peu prêt les groupes que je ne connais pas. Non, ce n'est pas par rapport aux membres que je vais après orienter mes choix.

Comme tu m'as dit que tu essayais d'acheter les CD, par exemple des groupes qu'ils font à côté ou d'essayer d'écouter ce qu'ils font un peu…

Non, j'ai juste écouté comme ça pour me donner un, pour avoir un avis, pour savoir si c'était aussi parce que… voilà je vais passer à côté de quelque chose qui serait formidable mais… c'est pas forcément formidable alors, bon, voilà. Disons que ma vie n'en a pas été changée.

D'accord, et tu écoutes quoi comme groupes musicaux ?

Je suis très très portée sur le pagan metal, donc Helvetie[?], Korpiklaani, un petit peu d'Epica, parce que je trouve leur mélodie parfaite là aussi, mais ça ne me donne aucune émotion, donc tant pis…

De tout ce que tu écoutes c'est Nightwish que te…

Voilà, c'est vraiment, ouais c'est Nightwish avant tout puis après quelques groupes, mais pas beaucoup en fait… Je suis très nostalgique des groupes que j'aimais bien et qui ont disparu [rire].

Comme ?

Garwald[?] par exemple, je cours après tous les morceaux parce que j'arrive en fait à me, enfin ils n'ont fait qu'un seul CD mais bon, j'arrive pas à me faire à l'idée qu'ils ne sont plus formés. Et je reste beaucoup sur des groupes que j'aime et je n'évolue pas forcément vers d'autres groupes. Ouais, je reste beaucoup
sur mes acquis disons.

Représentation sur les genres musicaux. (carrière de l'amateur suite, définition du genre et image de soi par rapport aux représentations qui y sont liées)

D'accord. Je voulais revenir sur un truc, tu m'as dis que tu écoutais de la musique classique avant de découvrir Nightwish…

Disons que quand j'étais petite je n'avais pas d'identité musicale donc j'écoutais un peu tout et puis, j'écoutais beaucoup de bandes originales de film. Donc voilà. Dont je ne me rappelle absolument plus ce que c'était comme film, mais bon, enfin c'était formidable.

C'était de la musique avec des orchestres quoi.

Voilà, c'était beaucoup d'orchestrations, beaucoup de variations, des morceaux de 15 minutes. Donc, ouais j'avais pas vraiment d'identité musicale donc j'écoutais un petit peu tout ce qui passait à portée d'oreille et puis je pense que ça a fait, ben oui, ça se vérifie maintenant, ça a fait qu'aujourd'hui j'aime beaucoup tout ce qui est groupe metal symphonique, tout ça.

Ils écoutaient quoi tes parents comme musique à l'époque ?

Ils sont assez éclectiques, il y a des Rolling Stones, il y a Beattles, mon père est très hard rock, il m'a acheté un des premiers CD que j'ai eu c'était Iron Maiden, donc voilà. Ma mère est beaucoup plus tempérée. Elle écoute un peu de tout, je ne sais pas. Leur grand truc c'est Gérard Manset [rire], enfin bon, chacun son style hein. Mais mon père est très hard rock et des fois on se fait des cessions Black Sabbath, tout ça.

Ouais les prémices du metal.

Ouais ouais.

Histoire de l'enquêté

Est-ce que tu peux me dire quelle est leur profession ?

Mon père il est formateur professionnel, c'est-à-dire que les gens par exemple qui n'ont pas de diplômes il va les prendre en charge pour les orienter vers un métier, leur donner une deuxième chance disons. Ma mère elle était détachée syndicale, voilà elle parcourait le département pour sauver les, enfin, sauver les pauvres facteurs en détresse, résoudre les petits problèmes tout ça, et puis en parler à la direction.

Elle est à la retraite maintenant ?

Elle va y être en septembre.

Une dernière question que j'aurai dû poser un peu avant : est-ce que tu joues à des jeux vidéo, tu me parlais tout à l'heure que tu jouais sur l'ordinateur…

Non, je ne joue pas, enfin si, je… je suis très frustrée des jeux vidéos. J'ai jamais eu le droit donc, j'ai jamais rien eu, j'ai jamais eu de Game Boy, machin, Play tout ça c'est, d'ailleurs ma copine se fout de moi car quand je vais chez elle je ne sais même pas comment démarrer une Play, c'est, je veux dire Game Boy pour moi c'est un autre monde, c'est vraiment pas, donc voilà, même sur l'ordinateur je ne joue pas, non. Je suis quelqu'un qui ne joue pas. Il faut bien que je m'occupe alors je fais de la musique [rire]. C'est mon jeu à moi.

Le concert de Nightwish

Tu prends tes guitares et tu grattes. Si ça ne te dérange pas j'aimerai revenir sur le concert de Nightwish à Lyon : tu voulais être devant, tu l'as fait exprès quoi.

Oui, oui, je suis arrivée à trois heures de l'après-midi, oui, je l'ai fait exprès quoi.

Tu étais avec ta copine de l'époque ?

Toujours.

Donc tu étais avec ta copine, tu voulais être devant.

Ouais.

Comment t'es venue à te dire : il faut que je sois devant ?

Je conçois pas être dans un concert et être à un kilomètre derrière et voir les musiciens en espèce de figurines de deux centimètres qui bougent et dont on ne perçoit aucune émotion. Ouais je voulais vraiment être devant pour voir comment ils bougeaient, si c'était vraiment cette idée que je me faisais d'eux en concert, si c'était vraiment, puis il fallait que je vérifie aussi si c'était vraiment eux, parce que je n'y croyais pas trop alors…

Comme tu ne les avais jamais vu ils avaient peut-être un côté distant…

Ouais pour moi c'était un petit peu : « de toute façon ils ne sont pas humains, ils n'existent pas vraiment » ouais donc là ça m'a fait assez bizarre oui.

Tu te disais ça parce que la musique déclanche beaucoup d'émotion en toi ?

Oui, je, je et puis aussi parce que voilà, je les avais vu que sur du papier glacée, donc voilà je ne conçois pas que ce soit vraiment des gens qui boivent de la bière, qui rigolent avec le public, qui balancent des médiators, qui prennent des cours de français en plein concert. Je ne conçois pas trop, donc voilà.

De voir qu'ils étaient humains, qu'est-ce que ça t'a fait ?

Ben…

Ca ne t'a pas déçue un peu ?

Non pas du tout. Non au contraire, le fait qu'ils soient… ils auraient été très froid, ça m'aurait déçu, mais voilà le fait qu'ils soient plutôt sympathiques, ça m'a confortée dans l'idée que j'avas d'eux en fait, genre le groupe qui ne se prend pas la tête, ils sont sympas, machin, tout ça. Donc voilà non, non je n'ai pas du tout été déçue.

Tu dirais que d'un certain côté ils sont aussi sympas que leur musique ?

Euh, disons que leur musique est plus sérieuse qu'eux. Ouais, leur musique est plus sérieuse qu'eux parce qu'ils ont l'air de… comme disait Tuomas, « de toute façon on est tous une bande de bouseux », donc voilà, donc c'est vrai qu'ils ont l'air d'être plus une bande de copain que des gens qui travaillent vraiment qui sont, c'est pas qu'ils ne sont pas pros, mais ils ne sont pas très sérieux quoi [rire], je veux dire ils rigolent vachement. Et puis ça fait, ouais, ça fait vraiment quelque chose de voir comment le groupe évolue en dehors de juste une personne qui fait ci, une personne qui fait ça, je trouve qu'il y a pas mal de cohésion et ça fait vraiment plaisir à voir, surtout quand on forme un groupe soi-même, on espère avoir autant de cohésion plus tard, si on arrive un jour, plus tard. Ca fait vraiment plaisir de voir un groupe qui est aussi soudé, qui l'air d'être en interaction permanente quoi. [rire]

Moi j'en ai fini avec mes questions. Si tu veux évoquer un ou deux ou un ou deux trucs qui t'ont traversé la tête.

Non. Je voulais juste savoir comment tu choisis les gens que tu vas voir ?

[fin de l'enregistrement]

Annexe IV : classement finlandais des albums de la semaine 40 de 2007

Classement des albums de musique finlandais à la sortie de l'album de Nightwish : *Dark Passion Play*, la première semaine d'Octobre 2007 (semaine 40 de l'année 2007), adapté et traduit par mes soins depuis le site yle.fi : http://www.yle.fi/lista/albumit.php?id=3201 [consulté le 15/05/2008].

Le tableau se lit de manière classique : de gauche à droite et de haut en bas.

La première colonne indique le classement actuel des ventes ; la seconde : le classement de la semaine précédente ; la troisième : le nombre de semaine de présence ; la quatrième donne d'abord le nom de l'album, le nom du groupe ou de l'interprète, puis le nom de la maison de disque ; la dernière colonne précise s'il s'agit ou non d'une progression.

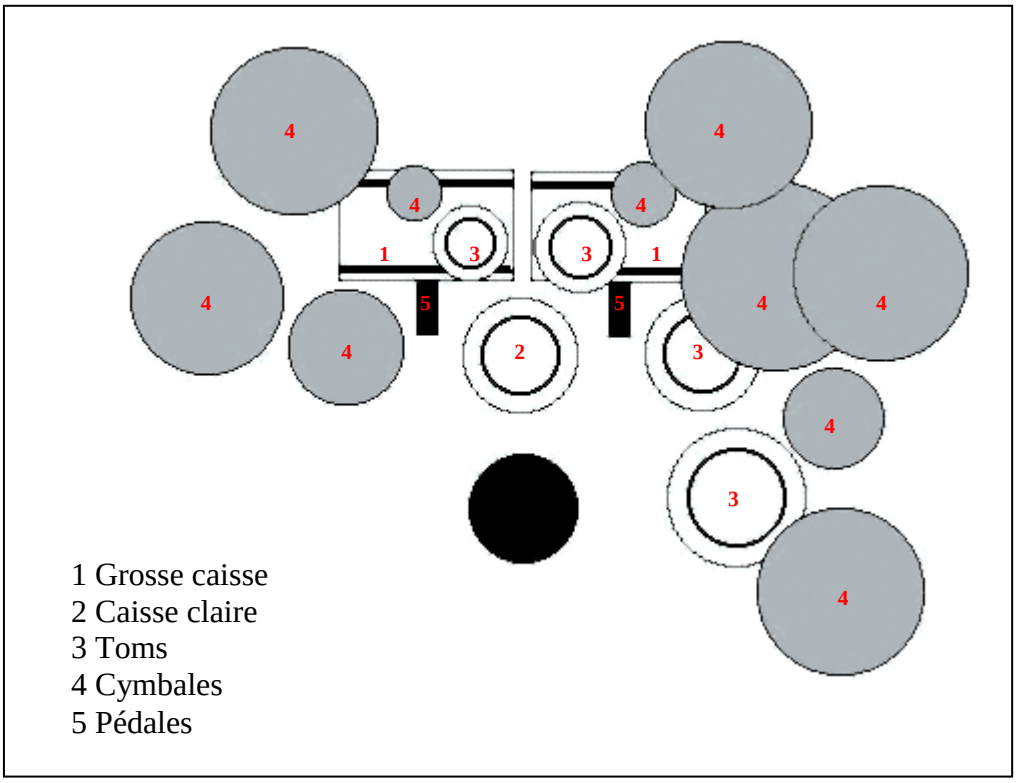
Les lignes au fond doré signalent qu'il s'agit d'une formation metal.

N°	N° semaine précédente	Semaine(s) de présence		
1.	**Entrée**		Dark Passion Play NIGHTWISH – SPINEFARM	↑
2.	**1.**	**3**	Tuhannen riemua LAURI TÄHKÄ & ELONKERJU – UNIVERSAL	↓
3.	**2.**	**5**	Syvään päähän EPPU NORMALI – AKUN – TEHDASTUOTANTO/POKO	↓
4.	**4.**	**7**	Anna Abreu ANNA ABREU – RCA/SONY BMG	
5.	**3.**	**4**	Venus Doom HIM – HEARTAGRAM/HMC	↓
6.	**5.**	**6**	Valtkakunta YÖ – POKO	↓
7.	**Entrée**		Echoes, Silence, Patience & Grace FOO FIGHTERS – RCA/SONY BMG	↑
8.	**8.**	**3**	Worlds Collide APOCALYPTICA – 20-20 –ENTERTAINMENT/SONY BMG	

9.	**7.**	**4**	Ipanapa 1 ERI EITTÄJIÄ – IPANAPA/EMI	↓
10.	**10.**	**4**	All The Lost Souls JAMES BLUNT – WARNER MUSIC	
11.	**11.**	**4**	Ihmisten edessä JENNI VARTIAINEN – WARNER MUSIC	
12.	**9.**	**6**	Renegades TOPI SORSAKOSKI & AGENTS – EMI	↓
13.	**13.**	**9**	Tytöt tykkää TEA – CAPITOL/EMI	
14.	**12.**	**6**	Silent Waters AMORPHIS – NUCLEAR BLAST	↓
15.	**6.**	**3**	Sateen kohinaa EXIT – JIFFEL MUSIC	↓
16.	**14.**	**7**	Klamydia KLAMIDIA – KRÅKLUND	↓
17.	**19.**	**19**	Fuel For The Fire ARI KOIVUNEN – EPIC/SONY BMG	↑
18.	**Entrée**		Rise Of The Tyrant ARCH ENEMY – CENTURY MEDIA/EMI	↑
19.	**16.**	**5**	Tanssii läskien kanssa JOPE RUONANSUU – AXR/EDEL	↓
20.	**15.**	**3**	Kill To Get Crimson MARK KNOPFLER – MERCURY/UNIVERSAL	↓

Annexe V : set de la batterie de Jukka Nevalainen

Un « set » de batterie est l'ensemble des éléments qui la composent : fûts (caisses et toms), cymbales et pédales. Le schéma suivant provient d'une ancienne version du site nightwish.com. Il n'y est plus disponible à l'heure actuelle.



Annexe VI : lettre détaillant les motifs du renvoi de Tarja Turunen

Lettre disponible sur : http://www.nightwish.com/en/article/6 [consulté le 07/06/2009]. Ecrite par les membres masculins du groupe, cette lettre a été rendue publique peu de temps après avoir été remise en main propre à Tarja Turunen. Ils y expliquent leur décision de se séparer et les raisons qui les ont poussés à agir ainsi.

22.10.2005

Dear Tarja,

It's time to choose whether the story of Nightwish ends here or whether it will still continue an undetermined period of time. We've been working with this creation for 9 years and we are not ready to give up yet. Nightwish is a way of life, something to live for, and we're certain we can't let it go.

Equally certain is the fact that we cannot go on with you and Marcelo any longer. During the last year something sad happened, which I've been going over in my head every single day, morning and night. Your attitude and behavior don't go with Nightwish anymore. There are characteristics I would never have believed to see in my old dear friend.

People who don't talk with each other for a year do not belong in the same band.

We are involved in an industry where the business-side of things is a necessary evil and something to worry about all the time. We are also a band which has always done music from the heart, because of friendship and the music itself. The mental satisfaction should always be more important than money! Nightwish is a band, it's an emotion.

To you, unfortunately, business, money, and things that have nothing to do with those emotions have become much more important. You feel that you have sacrificed yourself and your musical career for Nightwish, rather than thinking what it has given to you.

This attitude was clearly shown to me in the two things you said to me in an airplane in Toronto: "I don't need Nightwish anymore." and "Remember, Tuomas, that I could leave this band at any time, giving you only one day's warning in advance".

I can't simply write any more songs for you to sing.

You have said yourself that you are merely a “guest musician” in Nightwish. Now that visit ends and we will continue Nightwish with a new female vocalist.

We’re sure this is an equally big relief to you as it is for us. We have all been feeling bad long enough.

You told us that no matter what, the next Nightwish album will be your last one. However, the rest of us want to continue as long as the fire burns. So there’s no sense in doing that next album with you, either.

The four of us have been going over this situation countless times and we have realized that this is the thing we want to do in life. It’s all we can do. In December 2004, in Germany, you said that you will never tour again for more than two weeks at a time. You also said that we can forget about U.S. and Australia because the fees and the sizes of venues are too small.

In interviews I’ve mentioned that if Tarja leaves, that would be the end of the band. I understand that people will think this way. Nightwish is, however, a scenery of my soul and I’m not ready to let go because of one person. A person who wants to focus her creativity to somewhere else, a person whose values don’t match mine.

We were never bothered by the fact that you didn’t participate in writing/arranging songs, you never in 9 years came to rehearse the songs with us before going to the studio. Not the fact that while on tour you always wanted to fly, separately from us with your husband. Not the fact that you are an undisputable front image of the band.

We accepted and felt ok about everything except greed, underestimating the fans, and breaking promises. It was agreed by the five of us that Nightwish would be the priority in everything that we do during 2004-2005. Still so many things were more important to you. The ultimate example being the already sold-out show in Oslo, which you wanted to cancel because you needed to rehearse for your solo concerts, meet friends and go to the movies. Those were the words Marcelo used in an e-mail explaining the cancellation. This being just one example of so many. I couldn’t think of a worse way of being selfish and dismissing our fans.

Nightwish is a way of life and a job with many obligations. To each other and to the fans. With you we can’t take care of those duties anymore.

Deep within we don’t know which one of you drove us to this point. Somehow Marcelo has changed you from the lovely girl you were into a diva, who doesn’t think or act the way she used to. You are too sure of your irreplaceableness and status.

It’s obvious that you blame your stress and misery on us four. And you think we don’t respect or listen to you. Believe us: We have always had the uppermost respect towards you as a wonderful vocalist and as a friend. And very often during the past couple of years the plans were made according to your decisions only. You were always the only one who wanted more money from the shows.

This “compensation and more money from everything” -attitude is the fact that we are most disappointed of!

We wish that from now on you will listen to your heart instead of Marcelo. Cultural differences combined with greed, opportunism and love is a dangerous combination. Do not wither yourself.

This decision is not something we are especially proud of but you gave us no choice. The gap between us is too wide. And the decision is made by us four unanimously. We are beyond the point where things could be settled by talking.

All the best for your life and career,
Tuomas
Emppu Jukka Marco

Ps. This is an open letter for everybody.

Annexe VII : corpus des œuvres de Nightwish

L'annexe suivante présente le corpus des œuvres de Nightwish, différenciées selon leur support, leur version, le fait qu'elles soient ou non des reprises, etc. Selon l'élément étudié dans la thèse, ce corpus varie. Celui présenté ici reprend l'ensemble des données utilisées. Chaque partie – sur les influences, sur la voix chantée, sur l'œuvre – n'en retient qu'une sélection. On se référera à la description que je fais du corpus des partie concernées afin de connaître la composition précise.

Chansons originales en version album

Album *Angels Fall First* (1997)

Elvenpath
Beauty And The Beast
The Carpenter
Astral Romance
Angels Fall First
Tutankhamen
Nymphomaniac Fantasia
Know Why The Nightingale Sings
Lappi (Lapland) - Erämaajärvi
- Witchdrums
- This Moment is Eternity
- Etiäinen

Album *Oceanborn* (1998)

Stargazers
Gethsemane
Devil & The Deep Dark Ocean
Sacrament Of Wilderness
Passion And The Opera
Swanheart
Moondance
The Riddler
The Pharaoh Sails To Orion

Album *Wishmaster* (2000)

She Is My Sin
The Kinslayer
Come Cover Me
Wanderlust
Two For Tragedy

Wishmaster
Bare Grace Misery
Crownless
Deep Silent Complete
Dead Boy's Poem
FantasMic

E.P. *Over The Hills And Far Away* (2001)

10th Man Down
Away

Album *Century Child* (2002)

Bless The Child
End Of All Hope
Dead To The World
Ever Dream
Slaying The Dreamer
Forever Yours
Ocean Soul
Feel For You
Beauty Of The Beast

Album *Once* (2004)

Dark Chest Of Wonders
Wish I Had An Angel
Nemo
Planet Hell
Creek Mary's Blood
The Siren
Dead Gardens
Romanticide
Ghost Love Score
Kuolema Tekee Taiteilijan
Higher Than Hope

Album *Dark Passion Play* (2007)

The Poet And The Pendulum
Bye Bye Beautiful
Amaranth
Cadence Of Her Last Breath
Master Passion Greed
Eva
Sahara
Whoever Brings The Night
For The Heart I Once Had
The Islander

Last Of The Wilds
7 Days To The Wolves
Meadows Of Heaven

Chansons originales bonus. Entre parenthèse on trouvera la session d'album d'où elles sont issues, qui se fait indicateur temporel pour des morceaux comme « Sleeping Sun », qui ont été publiés entre deux albums.

Once Upon A Troubadour (*Angels Fall First*)
A Return To The Sea (*Angels Fall First*)
Nightquest (*Oceanborn*)
Sleeping Sun (*Oceanborn*)
Sleepwalker (*Wishmaster*
The Wayfarer (*Century Child*)
Lagoon (*Century Child*)
White Night Fantasy (*Once*)
Live To Tell The Tale (*Once*)
Escapist (*Dark Passion Play*)
While Your Lips Are Still Red (*Dark Passion Play*)
Erämaan Viimeinen (*Dark Passion Play*) (version en finnois de Last Of The Wilds)

Chansons originales en version démo

The Forever Moments
Nightwish
Etiäinen
Wish I Had An Angel
The Poet And The Pendulum
Reach (Amaranth Demo Version)
Cadence Of Her Last Breath

Remake

Astral Romance (*remake* 2001) (E.P. *Over The Hills And Far Away*)
Sleeping Sun (2005 version)

Reprises présentes sur album

Walking In The Air (The Snowman, *Oceanborn*)
Over The Hills And Far Away (Gary Moore, E.P. *Over The Hills And Far Away*)
The Phantom Of The Opera (*Century Child*)

Reprises bonus

Where Were You Last Night (Ankie Bagger, session de l'album *Once*)

Reprise hors album et concert

Hilma Ja Onni (Jaakko Teppo)

Reprise au statut non défini

The Heart Asks Pleasure First (The Piano, session de l'album *Dark Passion Play*)

Reprises uniquement faites en concert, publiées sur un support officiel :

Crimson Tide/Deep Blue Sea
Symphony Of Destruction (Megadeth)
High Hopes (Pink Floyd, best-of *Highest Hopes*)
High Hopes (Pink Floyd, album *live* : *End of an Era*)
Wild Child (WASP, DVD : *End of Innocence*)

Reprises uniquement faites en concert, seulement disponibles sur des *bootleg* :

Crazy Train (Ozzy Osbourne)
Don't Talk to Strangers (Dio)

Chansons jouées en concert (originales et reprises), publiées sur un support officiel :

From Wishes to Eternity – Live (les titres avec une étoile ont également été publiés sur l'E.P. *Over The Hills And Far Away*)

The Kinslayer *
She Is My Sin *
Deep Silent Complete
The Pharaoh Sails To Orion
Come Cover Me
Wanderlust
Instrumental (Crimson Tide/Deep Blue Sea)
Swanheart
Elvenpath
FantasMic part 3
Dead Boy's Poem
Sacrament Of Wilderness *
Walking In The Air *
Beauty And The Beast *
Wishmaster *

Bonus du DVD *From Wishes to Eternity – Live*

The Kinslayer
Walking In The Air

Bonus DVD documentaire *End of Innocence*

Sleeping Sun
Wild Child
Beauty And The Beast
She Is My Sin
Slaying The Dreamer

End Of All Hope
Dead To The World
10th Man Down
Slaying The Dreamer
Over The Hills And Far Away

CD Bonus *End of Innocence* (les titres avec une étoile sont similaires à la seconde partie des bonus du DVD)

End Of All Hope *
Dead To The World *
10th Man Down *
Slaying The Dreamer *
Over The Hills And Far Away *
Sleeping Sun
The Kinslayer
Come Cover Me

End of an Era

Dark Chest Of Wonders
Planet Hell
Ever Dream
The Kinslayer
The Phantom Of The Opera
The Siren
Sleeping Sun
High Hopes
Bless The Child
Wishmaster
Slaying The Dreamer
Kuolema Tekee Taiteilijan
Nemo
Ghost Love Score
Stone People (composé et uniquement joué par John Two Hawk)
Creek Mary's Blood
Over The Hills And Far Away
Wish I Had An Angel

Made in Hong Kong (And in various other places)

Bye Bye Beautiful
Whoever Brings The Night
Amaranth
The Poet And The Pendulum
Sahara
The Islander
Last Of The Wilds
7 Days To The Wolves

Enregistrements de concerts non officiels, *bootleg* (audio ou vidéo – liste non exhaustive – je n'ai conservé ici que ceux dont je me suis principalement servi). Il est à noter que les enregistrements de qualité professionnelle proviennent parfois de concerts suivis par la télévision, mais aussi de festivals équipés de cameras :

Enregistré pendant la tournée de l'album *Angels Fall First* :

Tavastia Club 1997

Enregistrés pendant la tournée de l'album *Oceanborn* :

Madrid 1999
Nightwish – Live Italy 02-12-1999

Enregistrés pendant la tournée de l'album *Century Child :*

The Beauty Of The Beast Century Child Tour 2002-03
Sacred Siren's Elvenpath [2003 – qualité professionnelle]
Nightwish – Live at Gates of Metal 2003
Nightwish – xxxx – Live In Buenos Aires

Enregistrés pendant la tournée de l'album *Once* :

Live in Madrid 2004
Nightwish – Once at Dynamo (Live Dynamo Open Air 2004)
Nightwish – Symphony of Angels – Live In Cologne – 19-10-2004 – Special Guest Sonata Arctica
Nightwish Lowlands 2005
Nightwish – Live In Romania (Tv Rip) [qualité professionnelle]

Enregistrés pendant la tournée de l'album *Dark Passion Play* :

Nightwish – Lowlands 2008 [qualité professionnelle]
Nightwish – Live At Wacken 2008 [qualité professionnelle]
Nightwish – The Heart Asks Pleasure First (outro) @ Hartwall Arenna 2009

Autre :

Sleepwalker (version à cappella, bonus du DVD *End of Innocence*)
Kiteen Pallo
Album *Once* en 5.1
Album *Dark Passion Play* en 5.1

Annexe VIII : Les influences de Nightwish

L'ensemble des références suivantes renvoient aux influences de Nightwish. Il faut toutefois noter que certaines sont incertaines dans l'effectivité du geste de Nightwish. A titre d'exemple, les citations remaniées, ne sont pas nécessairement un geste de citation, mais peut-être simplement la trace d'une inspiration ressemblant particulièrement à son modèle. Néanmoins, l'ensemble des références citées ici renvoient à des territoires depuis lesquels Nightwish déclare avoir puisé ses influences. En outre, l'absence de contexte explicatif ainsi que le contexte où elles sont introduites, celles-ci perdent de leur pertinence et de leur force.

Enfin, il est à noter que le plan structurant ces influences est issu d'une version antérieure du texte de la thèse, plus dense. Certains titres et catégories ne correspondront pas exactement aux titres actuels. Toutefois, le lecteur aura un large apperçu des influences de Nightwish.

Reprises fidèles

Reprises d'œuvres des mondes rock et metal

MOORE (Gary), « Over The Hills And Far Away », *Wild Frontier*, 1987. (Grande-Bretagne)

OZZY OSBOURNE, « Crazy train », *Blizzard Of Ozz*, 1981. (Grande-Bretagne)

DIO, « Don't Talk to the Strangers », *Holy Driver*, 1983. (Etats-Unis)

W.A.S.P., « Wild Child », *Last Command*, 1985. (Etats-Unis)

MEGADETH, « Symphony Of Destruction », *Countdown To Extinction*. 1992. (Etats-Unis)

PINK FLOYD, « High Hopes », *The Division Bell*, 1994. (Grande-Bretagne)

Reprises d'œuvres des mondes pop, rock et folk

WEBER (Andrew Lloyd), « The Phantom Of The Opera », *The Phantom Of The Opera*, 1987. (Grande-Bretagne)

BAGGER (Ankie), « Where Were You Last Night », *Where Were You Last Night*, 1989. (Suède)

TEPPO (Jaakko) « Hilma ja Onni », *Ruikonperän multakurkku*. 1980. (Finlande)

Reprises appropriatives

BLAKE (Howard), « Walking In The Air », *The Snowman,*1983. (Grande-Bretagne)

RABIN (Trevor), « Mutiny », *Deep Blue Sea,*. 1999. (Afrique du Sud)

ZIMMER (Hans), « Anarchy », *Crimson Tide,* 1995. (Etats-Unis)

NYMAN (Michael), « The Heart Asks Pleasure First », *La leçon de Piano,* 1993. (Grande-Bretagne)

Citations directes

« Elvenpath » : deux citations de BAKSHI, (Ralph), *J.R.R. Tolkien's The Lord of The Rings*. Etats-Unis : United Artists, 1978.

« Long ago in the early years of the Second Age, the great Elven-smiths forged Rings of Power[978] »

« but then the Dark-Lord learned the craft of the ring-making and made the Master Ring[979] »

« FantasMic » : deux citations de *:* TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *La Belle et la Bête*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1991.

« And remember me…[980] ».

[978] « Il y a longtemps, au cours des premières années du Second Age, les grands forgerons Elfes forgèrent les anneaux de pouvoir ». BAKSHI, (Ralph), *J.R.R. Tolkien's The Lord of The Rings*. Etats-Unis : United Artists, 1978.

[979] « Mais alors le Seigneur Noir eu vent de la confection des anneaux et fabriqua le Maître Anneau ». BAKSHI, (Ralph), *J.R.R. Tolkien's The Lord of The Rings*. Etats-Unis : United Artists, 1978.

« because… I love her[981] »

« Higher Than Hope » : deux citations de l'interview de Marc Brueland : CHRISTOPHER, Marc Christian Brueland, Artist and DJ with an invincible spirit, *op. cit.* [en ligne]. Date de mise en ligne inconnue.

« I just would like to think that, not why did it happen to me but, why was I saved ? What else can I do now ?[982] »

« Being in the dark about something, I can't even tell you how scary it is. You don't know what's inside, you don't know what's gonna happen to you. The best way to put somebody at ease is to inform them, even if it's the grim truth.[983] ».

Citations indirectes

Depuis la littérature

« The Pharaoh Sails To Orion » : une citation de la Bible : « Get away from me! Take heed to thyself and see my face no more ! For in the day Thou see my face Thou shalt die ![984] »

« Sahara » : une citation référence au pharaon et, par son intermédiaire, à l'Egypte « What could be more a cliché than a heavy metal band singing about Egypt's history ![985] »

« Crownless » : une citation de la Bible : « iron sharpens iron[986] »

---

[980] « …et de ne pas m'oublier » Traduction issue de la version française. TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *op. cit.*, 1991.

[981] « parce que… je l'aime » Traduction issue de la version française. *Ibid.*

[982] « Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de savoir pourquoi cela m'est arrivé mais, pourquoi ai-je été sauvé ? Qu'est-ce que je peux faire d'autre maintenant ? ».

[983] « Etre dans l'obscurité totale à propos de quelque chose, je ne peux même pas vous dire comme c'est effrayant. Vous ne savez pas ce que vous avez dans votre corps, vous ne savez pas ce qui va vous arriver. La meilleure façon d'apaiser quelqu'un, c'est de l'informer, même de la plus sinistre des vérités. » Une large partie de cette retranscription a été bâtie à partir de multiples sites internet reprenant les paroles des chansons.

[984] « [Pharaon dit à Moïse :] sors de chez moi ! Garde-toi de paraître encore en ma présence, car le jour où tu paraîtras en ma présence, tu mourras. » Exode 10.28. Traduction de Louis Segond : SEGOND (Louis) (trad.), *op. cit.*, 2002, p.65.

[985] « Quoi de plus cliché qu'un groupe de metal faisant une chanson sur l'histoire de l'Egypte ! » HOLOPAINEN (Tuomas), Tuomas about the tracks, *op. cit.* [en ligne]. 2007.

[986] « Le fer aiguise le fer » Proverbes 26.27. Traduction de Louis Segond : SEGOND (Louis) (trad.), *op. cit.*, 2002, p.655.

« Come Cover Me » : une citation de Shakespeare « Come wet a widow's eye[987] »

« Dead Boy's Poem » : une citation de Shakespeare, *Sonnet 72*: « I live no more to shame nor me nor you [988]»

« Eva » : une citation de Shakespeare, *Roméo et Juliette :* « a rose by any other name [989]»

« Master Passion Greed » : une citation de Karl Marx, *Critique du droit Hégélien* , ou de la Bible : « opiate of the masses »

Depuis le monde du cinéma et du cinéma d'animation

« Beauty And The Beast » : « [However cruel the mirrors of sin, remember], beauty is found within[990] » et « For who could ever learn to love a beast ? » renvoient aux deux citations du film des studios Disney *La Belle et la Bête* (1991) :

« [But she warned him not to be deceived by appearances], for beauty is found within.[991] » :

« [As the years passed, he fell into despair and lost all hope] for who could ever learn to love a beast?[992] »

« Higher Than Hope » : « Red sun rising », répété à plusieurs reprises au cours des refrains, « came from *Lord of the Rings Part 2*, Legolas is saying, "Red sun rising" (blood has been spilt this night)[993] ». Un détail pourtant : Tuomas Holopainen ne précise pas s'il a pris la citation depuis le film, ou depuis le livre. La phrase qu'il cite n'existe sous cette forme que dans l'adaptation de Peter Jackson, en

---

[987] « Fais se mouiller de larmes les yeux d'une veuve ».

[988] « A présent, je ne vis plus pour n'humilier, ni moi, ni vous. »

[989] « Une rose, un nom parmi d'autres ». SHAKESPEARE (William), Romeo and Juliet, *books.google.fr* [en ligne]. Babylon Dreams, 1942, p.58. Disponible sur : http://books.google.fr/books?id=hiEvRZF42OkC&printsec=frontcover&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q=&f=false [consulté le 09/02/2010]

[990] « [Qu'importe la cruauté des reflets du péché, souviens-toi], la vraie beauté vient du cœur. »

[991]« [Elle tenta de lui faire entendre qu'il ne fallait jamais se fier aux apparences et que] la vrai beauté venait du cœur. » Traduction issue de la version française. TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *op. cit.*, 1991.

[992] « [Plus les années passaient et plus le Prince perdait tout espoir d'échapper à cette malédiction], car en réalité, qui pourrait un jour aimer une bête ? » Traduction issue de la version française. *Ibid.*

[993] « vient de la deuxième partie du *Seigneur des Anneaux*, Legolas dit "un soleil rouge se lève" (beaucoup de sang a dû couler cette nuit) » révèle Tuomas Holopainen dans : REILLY (Ann Marie), Nightwish 2004 Tour Feature, *beyondearcandy.com* [en ligne]. 2004. Disponible sur : [consulté le 12/08/09].

cela, elle a tous les atours d'une citation. Cependant, elle peut également passer pour une citation détournée de : « it is a red dawn. Strange things await us by the eaves of the forest[994] », présent dans le livre.

Depuis des faits réels

« The Kinslayer » : citations liées aux événements survenus lors la fusillade dans le lycée de Columbine 1999 :

Les phrases qui se sont réellement échangées les tueurs et leurs camarades de classe pendant la fusillade :

« "Facing this unbearable fear like meeting an old friend"

"Time to die, poor mates, You made me what I am!"

"In this world of a million religions everyone prays the same way"

"Your praying is in vain. It'll all be over soon"

"Father help me, save me a place by your side!"

"There is no god. Our creed is but for ourselves"

"Not a hero unless you die. Our species eat the wounded ones"

"Drunk with the blood of your victims. I do feel your pity-wanting pain. Lust for fame, a deadly game"

"Run away with your impeccable kin!"[995] »

La Tempête de William Shakespeare, extrait repris par l'un des tueurs dans son agenda, au jour de la fête des mères[996] : « Good wombs hath borne bad sons…[997] »

---

[994] « C'est une aube rouge. D'étranges choses nous attendent aux avancées de la forêt. » (traduction de F. Ledoux), version originale : TOLKIEN (J.R.R.), *The Lords of The Rings.* London : Harper Collins Publishers, 1995, p.418.

[995] « Faire face à cette peur insupportable, comme on rencontre un vieil ami. » **« Il est l'heure de mourir, mes pauvres camarades, Vous m'avez fait tel que je suis ! »** « Dans ce monde où des millions de religions existent, tout le monde prie de la même façon » **« Vos prières sont vaines. Tout sera bientôt fini »** « Seigneur, aidez-moi, gardez-moi une place à vos côtés ! » **« Il n'y a pas de Dieu. Nous ne croyons que pour nous-mêmes » « Tu ne deviens un heros que si tu meurs. Notre espèces se nourrit des plus faibles »** « Ivre du sang de tes victimes. Tu es sans pitié, et je sens que tu en souffres. La soif de gloire est un jeu mortel » **« Fuis avec tes ancêtres irréprochables ! »**

[996] SHEPARD (Cyn), Eric Harris's Writing, *op. cit.* [en ligne]. Année inconnue.

[997] « Vil fils naît parfois de flanc noble » Traduction de Victor Bourgy. SHAKESPEARE (William), *op. cit.*, 2002, 1159 p.

« Higher Than Hope » : une citation de l'épitaphe de la tombe de Marc Brueland : « Higher than hope my cure lies[998] »

Depuis le monde de la musique

« Wishmaster » : citations de riffs caractéristiques en conclusion du morceau lors des concerts :

« Black Night[999] » du groupe Deep Purple

« Enter Sandman[1000] » du groupe Metallica

« La Panthère Rose[1001] »

« The Trooper[1002] » du groupe Iron Maiden

« Paranoid[1003] » du groupe Black Sabbath

« Sacrament Of Wilderness » : citations qui remplacent le solo lors des concerts :

« Destiny[1004] » du groupe Stratovarius

« Moskau[1005] » du groupe Dschinghis Khan

« Wild Child » : citation de refrain à la fin des reprises

« We're Not Gonna Take It[1006] », du groupe Twisted Sister

« The Siren » : une citation pendant le pont instrumental

« Better Unborn »[1007], du groupe Amorphis

« The Islander » : une citation pendant le pont instrumental

« The Heart Asks Pleasure First », reprise de la bande originale du film *La Leçon de Piano*

« Stargazers » : une citation involontaire mais reconnue par le groupe de la bande originale du *Dernier des Mohicans*[1008]

---

[998] « Ma guérison est au-delà de l'espoir. »
[999] Originale disponible sur l'album : *Deep Purple In Rock* (édition anniversaire de 1995).
[1000] Originale disponible sur l'album : *Enter Sandman* (1991).
[1001] Original disponible sur l'album : *La Panthère Rose* (réédition de 2001). MANCINI (Henri), *La Panthère Rose*. 1963 (Etats-Unis)
[1002] Original disponible sur l'album : *Piece of Mind* (1983). Citation disponible sur « Wishmaster » de l'album live *End of an Era* (2006).
[1003] Original disponible sur l'album éponyme (1970).
[1004] Originale disponible sur l'album éponyme (1983).
[1005] Originale disponible sur l'album : *Dschingis Khan* (1979).
[1006] Originale disponible sur l'album : *Stay Hungry* (1984).
[1007] Originale disponible sur l'album : *Elegy* (1996)
[1008] MANN (Michael), *op. cit.*, 1992. Musique de et disponible sur : JONES (Trevor), EDELMAN (Randy), *The Last of the Mohicans*. 1992 (Etats-Unis).

Une citation sonore indirecte non discursive

« The Siren » : Les vocalises, dont la source humaine est perceptible, paraissent imiter la lente pulsation de la houle, ondulent telle la surface de la mer. Sont-elles le chant des sirènes qui donne son titre à l'œuvre, ou l'oscillation humanisée d'une mer idéalisée.

Citations en introduction et conclusion des concerts

Les concerts de l'album *Wishmaster* :

Intro : ZIMMER (Hans), « Roll Tide » du film *Crimson Tide,* 1995. (Etats-Unis)

Conclusion : VANGELIS, « Conquest of Paradise », *1492, Christophe Colomb*, 1992. (Grèce)

Les concerts de l'album *Century Child* :

Intro : VANGELIS, *Mythodea*, 2001. (Grèce)

Conclusion 1 : ZIMMER (Hans) et GERRAD (Lisa), « Now We Are Free » *Gladiator,* 2000. (Etats-Unis)

Conclusion 2 : LODUCA (Jospeh), « Once », *Le Pacte des Loups*, 2001. (Etats-Unis)

Les concerts de l'album *Once* :

Intro 1 : ZIMMER (Hans), « Red Warrior », *The Last Samouraï*. 2003. (Etats-Unis)

Intro 2 : ZIMMER (Hans), « Hold the Ice/Budget Meeting », *King Arthur*, 2004. (Etats-Unis)

Conclusion 1 : ZIMMER (Hans), « All of Them », *King Arthur*, 2004. (Etats-Unis)

Les concerts de l'album *Dark Passion Play* : deux possibilités selon les dates

Intro 1 : DEBNEY (John), « Resurrection », *The Passion of the Christ*, 2004. (Etats-Unis)

Intro 2 : ZIMMER (Hans), « Roll Tide » du film *Crimson Tide,* 1995. (Etats-Unis)

Intro 3, uniquement pour le concert achevant la tournée : SIBELIUS, *Finlandia*. 1899. (Finlande)

Conclusion : HOWARD (James Newton), « London », *Blood Diamond*, 2006. (Etats-Unis)

Les autres citations

En concert, avant le début du morceau « Wishmaster », extrait du mouvement du premier thème de la *5e Symphonie* BEETHOVEN (Ludwig van), Symphonie n°5 en Ut mineur, 1808. (Allemagne)

Citation en dehors de l'œuvre musicale : inscriptions dans le fond du boitier de l'album *Dark Passion Play* (2007) :

« "I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul,
The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me,
The first I graft and increase upon myself, the latter I translate into a new tongue."
- Walt Whitman - [1009] »

Citations remaniées

« 7 Days To The Wolves » : « take the road less travelled by[1010] » reprendrait : « Two roads diverged in a wood, and I – I took the one less travelled by[1011] » FROST (Robert), *Robert Frost's Poems*. New York : St. Martin's Paperback, 2002, p.219.

« Come Cover Me » : « dry the rain from my beaten face[1012] » reprendrait : « To dry the rain from my storm-beaten face[1013] », SHAKESPEARE (William), Sonnets, *op. cit.*, 2002, p.794.

[1009] « Je suis le poète du Corps et je suis le poète de l'Ame, Les plaisirs du ciel sont en moi et les tortures de l'enfer sont en moi, Je greffe et fais croître sur moi les premiers, je traduis les secondes dans une langue nouvelles. » Traduction de Roger Asselineau : WHITMAN (Walt), *op. cit.*, 1989, p.105.

[1010] « Prends la route la moins empruntée ».

[1011] « Deux routes se séparaient dans un bois, et je – je pris la moins empruntée ». Il est à noter que Tuomas Holopainen semble attribuer cette référence à Walt Whitman : HOLOPAINEN (Tuomas), Tuomas about the tracks, *op. cit.* [en ligne]. 2007.

[1012] « Pour sécher sur ma face la pluie qui l'a battue », la traduction similaire ne doit pas tromper quant à l'absence de « storm ».

[1013] « Pour sécher sur ma face la pluie qui l'a battue » traduction de Robert Ellrodt. Le traducteur ne semble pas prendre en compte le terme « storm » (tempête), qui ajoute à la puissance de la pluie, et la douleur sur le visage du narrateur. Pour ma part je compléterai sa traduction ainsi : « Pour sécher ma face la pluie qui, en tempête, l'a battue »

« Crownless » : « crownless again shall be the king[1014] » reprendrait : « the crownless again shall be king[1015] » TOLKIEN (J.R.R.), *op. cit.*, 1995, p.167.

« Dead Boy's Poem »: « If you read this line, remember not the hand that wrote it[1016] » reprendrait : « If you read this line, remember not the hand that writ it[1017] » SHAKESPEARE (William), Sonnets, *op. cit.*, 2002, p.830.

« Dead Gardens » : « [Tired but unable to give up since] I'm responsible for the lives I saved[1018] » citation remaniée, voire une allusion à un proverbe chinois don't la forme serait: « vous êtes responsables des vies que vous sauvez » [1019].

« Deep Silent Complete » : « The age will say "This poet lies." Heaven never touched earthly face[1020] » reprendrait : « The age to come would say "This poet lies; such heavenly touches ne'er touched earthly faces."[1021] » SHAKESPEARE (William), Sonnets, *op. cit.*, 2002, p.776.

« End Of All Hope » : « wound is the deer that leaps highest[1022] » reprendrait : « A wounded Deer – leaps highest[1023] » : DICKINSON (Emily), *Car l'adieu, c'est la nuit.* Paris : Gallimard, 2007, p.62.

« Gethsemane » : « Toll no bell for me, Father, but let this cup of suffering pass from me […] Not my own will but Yours be done…[1024] » reprendrait : « Father, if you are willing, take this cup from me; yet

---

[1014] « Le roi sera à nouveau sans couronne ».
[1015] « Le sans-couronne sera de nouveau roi » (traduction de F. Ledoux).
[1016] « Si vous lisez ces vers, oubliez la main qui les traça ». Il s'agit ici d'une traduction qui ne prend pas en compte la suite de la phrase, qui en modifierait la forme, mais pas le sens.
[1017] « en lisant ces mots, ne vous souvenez même de la main qui les traça » traduction de Robert Ellrodt.
[1018] « [Fatigué, mais dans l'incapacité de laisser tomber parce que] je suis responsable des vies que j'ai sauvé ».
[1019] Tuomas Holopainen fait référence à ce proverbe dans : HOLOPAINEN (Tuomas), Back in the day… is now, *Made in Hong Kong (and in various other places)* [support DVD], 2009.
[1020] « Les siècles diront "ce poète ment." Le paradis n'a jamais approché de visage ici-bas. ».
[1021] « L'âge à venir dirait : "ce poète a menti : jamais homme ici-bas n'eut des traits si célestes." » traduction de Robert Ellrodt.
[1022] « Blessé, est le cerf qui bondit le plus haut ».
[1023] « Un cerf blessé – bondit plus haut » (traduction de Claire Malroux)
[1024] « Ne sonne pas de glas pour moi, Père, mais laisse cette coupe de souffrance s'éloigner de moi […] Que Ta volonté, non la mienne, sois faite. »

not my will, but yours be done[1025] » SEGOND (Louis) (trad.), *La Sainte Bible*. Genève – Paris : Société Biblique de Genève, 2002, p.1052.

« Lagoon » : « Feeling lonely and content at the same time, I believe, is a rare kind of happiness[1026] » reprendrait : « I felt lonely and content at the same time. I believe that is a rare kind of happiness[1027] » » KING (Stephen), *Bag of Bones*. London : Hodder and Stoughton, 2007, p.329.

« Sleepwalker » : « silently the senses abandon all defenses[1028] » reprendrait : « silently the senses abandon their defenses[1029] » « Music of Night » de la comédie musicale *The Phantom Of The Opera* (1987).

« The Kinslayer » : « even the dead cry – their only comfort[1030] »reprendrait : « Yes my son, even the dead weep. It is the only comfort we have[1031] » WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *Test of the Twins*. United States of America : Wizards of the Coast, 2000, p.92.

« The Poet And The Pendulum » : « You live long enough to hear the sound of guns, long enough to find yourself screaming every night[1032] » reprendrait : « you live long enough to hear the sound of the guns, long enough to hear yourself screaming[1033] » KING (Stephen), *The Long Walk*. United State of America : Signet edition, 1999, p.183.

« Wanderlust » : « the Earth can have but Earth[1034] » reprendrait : « the earth can have but earth [, which is his due][1035] » SHAKESPEARE (William), Sonnets, *op. cit.*, 2002, p.834.

[1025] « Père, si tu voulais éloigner de moi cette coupe ! toutefois, que ma volonté ne se fasse pas, mais la tienne » Luc 22.42. Traduction de Louis Segond. La version anglaise que je cite est disponible sur : http://www.biblegateway.com/passage/?search=Luke+22&version=NIV

[1026] « Se sentir seul et heureux, au même moment, est, je crois, une sorte rare de bonheur ».

[1027] « Je me sentais heureux et seul en même temps. Je crois que c'est une sorte rare de bonheur. »

[1028] « Silencieusement, les sens abandonnent toute défense ».

[1029] « Silencieusement, les sens abandonnent leurs défenses ».

[1030] « Même les morts pleurent – c'est d'ailleurs leur seul réconfort. »

[1031] « Oui mon fils, même les morts pleurent. C'est le seul réconfort que nous avons ».

[1032] « Tu vis suffisamment longtemps pour entendre le tonnerre des armes à feu, suffisamment longtemps pour te trouver à hurler chaque nuit ».

[1033] « Tu vis suffisamment longtemps pour entendre le tonnerre des fusils, suffisamment longtemps pour entendre tes propres hurlements ».

[1034] « A la Terre on ne doit que la Terre ».

Références à un titre, un nom de personnage ou d'auteur

Des noms : de personnages, de lieux, d'objets et d'événements…

Depuis la science-fiction, les contes et la fantasy

« Angels Fall First », une référence à un nom de lieu :

« Shangri-La » : vallée fictive passée dans le langage courant, une sorte de paradis décrit pour la première fois dans *Horizons Perdus*, HILTON (James), *Horizons Perdus*. Dinan : Terre de Brume, 2006, 207 p.

« Bare Grace Misery » : une référence à un personnage « A Little Match Girl », référence au personnage de la petite fille aux allumettes, conte d'Andersen : ANDERSEN (Hans Christian), The Little Match Girl, *op. cit.* [en ligne]. 2010.

« Beauty And The Beast » : deux personnages

« Beast » et « Beauty », qui peuvent aussi bien provenir de l'œuvre de Mme Leprince de Beaumont[1036], que du film animé des studios Disney[1037].

« Bye Bye Beautiful » : un nom de personnage : « Jacob['s ghost] », référence possible à Jacob Marley d'*Un conte de Noël* de Charles Dickens : DICKENS (Charles), A Christmas Carol, *wikisource.org* [en ligne]. 2010. Disponible sur : http://en.wikisource.org/wiki/A_Christmas_Carol_%28Dickens%29 [consulté le 15/05/2011]

« Crownless » : un nom de personnage :

Riddler », semble renvoyer au personnage homonyme de Batman (« Le Sphynx » en français)

[1035] « A la terre on ne doit que la terre [, ce qui est son dû] ». La traduction du passage complet par Robert Ellrodt est formulée ainsi : « A la terre on ne doit que son seul dû, la terre ».

[1036] LEPRINCE DE BEAUMONT (Jeanne-Marie), *op. cit.*, 1999, 101 p.

[1037] TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *op. cit.*, 1991. Cette seconde référence est sans doute la source depuis laquelle Nightwish a puisé. En effet, au sein de l'album où se trouve « Elvenpath », *Angels Fall First* (1997), le morceau intitulé « Beauty And the Beast » cite des phrases qui sont présentes dans l'œuvre de Disney, mais pas dans le conte.

« Elvenpath » : le narrateur rencontre six personnages :

« Snowman », le bonhomme de neige héros du film d'animation *The Snowman*, dont la chanson « Walking In The Air » est tirée JACKSON (Dianne), *The Snowman.* Royaume-Uni : Channel 4, Universal Pictures, 1982.

« Willow », personnage principal du film éponyme, HOWARD (Ron), *Willow*. Etats-Unis : MGM, 1988.

« Bilbo », le héros de *The Hobbit*, TOLKIEN (J.R.R.), *The Hobbit.* United Kingdom : Georges Allen & Unwin, 1937, 310 p.

« Sparhawk », protagoniste de deux séries : *The Elenium* et *The Tamuli*, EDDINGS (David), *The Elenim : The Diamond Throne/The Ruby Knight/The Sapphire Rose*. New York : Del Rey Books, 2007, 912 p. EDDINGS (David), *The Tamuli : Domes of Fire/The Shining Ones/The Hidden City*. New York : Del Rey Books, 2008, 1040 p.

« Beast » et « Beauty »

« Escapist », une référence à un nom de lieu :

« The Tower [my sole guide][1038] » référence à la Tour Sombre et à l'unique direction que suit son protagoniste.

« FantasMic » : reprend cinq noms de personnages et un nom de lieu :

« Belle » de *La Belle et la Bête*

« Bald Mountain['s Night] », référence au titre de la séquence : « Night on Bald Mountain/Ave Maria » du dessin animé musical *Fantasia*, ALGAR (James), ARMSTRONG (Samuel) et al., *Fantasia*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1940.

« Chernabog », lieu issu du dessin animé musical *Fantasia*

« Yen Sid », démon issus du dessin animé musical *Fantasia*.

« Gurgi » : créature qui devient l'ami de Taram, BERMAN

[1038] « la Tour [mon unique guide] ».

(Ted) & RICHARD (Rich), *Taram et le Chaudron magique*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1985.

« Maleficent[1039] », sorcière de *La Belle au bois dormant*, GERONIMI (Clyde), *La Belle au bois dormant*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1959.

« Gethsemane » :

« Beast » et « Beauty »

« Once Upon A Troubadour » : reprend un nom :

« Beatrice » : évoque peut-être celle de Dante et ses chants de la *Divine Comédie :* DANTE, La Divine Comédie, *Œuvres Complètes*. Paris : Le Livre de Poche, 1996, p.605.

« Swanheart » : référence au vilain petit canard, personnage d'Andersen : ANDERSEN (Hans Christian), The Ugly Duckling, *op. cit.* [en ligne]. 2010.

« The Forever Moments » : une référence à un personnage

« [the swan to] ugly duckling », référence au vilain petit canard : ANDERSEN (Hans Christian), *ibid.*

« The Kinslayer », deux références à des noms spécifiques :

« kinslayer », traduit par « fratricides » en version française : TOLKIEN (J.R.R.), *op. cit.*, 1998, p.164.

« kinslayer », référence à « les guerres de Kinslayer », WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *op. cit.*, 2001, p.299-300.

« The Poet And The Pendulum », une référence à un nom de lieu :

« Empathica », nom d'un territoire appartiennent à l'univers de *La Tour Sombre*, KING (Stephen), *La Tour Sombre VII : La Tour Sombre*. Paris : J'ai Lu, 2005, 952 p.

« The Riddler » : « Riddler », semble renvoyer au personnage homonyme de Batman (« Le Sphynx » en français)

« Tutankhamen » : une référence de lieu :

« stargate » : terme avec plusieurs références, ouvrages et films, dont celui éponyme de Roland Emmerich paru en 1994.

[1039] En version française il s'agit de « Maléfique ».

« Wishmaster » : hommage à l'univers *Fantasy*, reprend le nom de quatre personnages et de quatre lieux :

« Elbereth », « la reine des étoiles », issu du *Silmarillion* de Tolkien, TOLKIEN (J.R.R.), *op. cit.*, 1998, 478 p. également évoqué dans le *Seigneur des Anneaux.*

« Silvara », personnage de la série Lancedragon

« Starbreeze », personnage de la série Lancedragon

« Shalafi » qui signifie « maître », terme propre au langage elfique de la série Lancedragon

« Inn of last home » : repris dans la phrase : « [Meet me at the] Inn of last home[1040] » : auberge où l'histoire de Lancedragon débute et où les héros se rencontrent régulièrement, WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *op. cit.*, 2001, p.17.

« Sla-Mori [the one known only by Him] » : passage secret que les protagonistes de Lancedragon empruntent au cours du premier tome de leurs aventures. WEIS (Margaret) & HICKMAN (Tracy), *op. cit.*, 2001, p.293.

« Lorien » : forêt où vivent des elfes, TOLKIEN (J.R.R.), *op. cit.*, 1995, 1137 p.

« Grey Havens[1041] » : port elfique, TOLKIEN (J.R.R.), *op. cit.*, 1995, 1137 p.

Depuis la religion chrétienne et les mythes

« 7 Days To The Wolves » : « God » : Dieu de la religion chrétienne, « heaven » : renvoie au paradis, au ciel, religieux

« 10th Man Down » : « Devil » : figure/personnage de la religion chrétienne, « Hell » : lieu, les Enfers

« A Return To The Sea » : « Atlantis » » : lieu, Altantide, mythe

[1040] « [Rejoignez-moi à] l'Auberge du Dernier Refuge ».
[1041] « Les Havres Gris ».

« Angels Fall First » : « Lord » : renvoie à la figure de Seigneur, dans sa forme chrétienne, « Christ », figure/personnage de la religion chrétienne

« Bare Grace Misery » : « hell », « heaven »

« Beauty Of The Beast » : « Hell »

« Crownless » : « Devil »

« Dead To The World » : « Heaven »

« Deep Silent Complete » : « Heaven » et « heaven »

« Devil & The Deep Dark Ocean » : « the red-eyed unborn lord », sans majuscule pour désigner un individu maléfique, « Devil », « Hell »

« End Of All Hope » : « heaven », « Mandylion » : représentation du visage du Christ.

« Elvenpath » : « Tapio » et « Mielikki » : divinités de la forêt, depuis le *Kalevala*

« Eva » : « edenbeam » : « rayon de lumière de l'Eden ».

« Ever Dream » : « heaven »

« For The Heart I Once Had » : « Heaven »

« Forever Yours » : « heaven »

« Gethsemane » : « Father » : renvoie à la figure de Père, dans sa forme chrétienne, « Lord », « Gethsemane » : lieu, jardin biblique, « Devil », « paradise » : lieu, Paradis de la religion chrétienne, « Easter » : fête chrétienne, Pâcques

« Ghost Love Score » : « Adam » et « Eve » : figure/personnage de la religion chrétienne

« Higher than Hope » : « Christ », « Paradise »

« Knwo Why the Nightingale Sings » : « Eden » : lieu, jardin biblique, « heaven »

« Kuolema Tekee Taiteilijan » : « Lord », « heaven »

« Lagoon » : « Eden »

« Live To Tell The Tale » : « heaven »

« Master Passion Greed » : « Judas » et « Mammon » : figures/personnages de la religion chrétienne, « hell »

« Meadows Of Heaven » : « heaven », « Yuletide » : fête de la religion chrétienne Noel

« Nightwish » : « Andromeda » : constellation

« Passion And The Opera » : « Aphrodite » : déesse grecque, « God »

« Devil »

« Planet Hell » : « Gaïa » : divinité grecque, « paradise », « God »

« hell », « the Ark » : l'Arche, le bateau de la religion chrétienne

« Romanticide » : « Lord », « devil », « hell »

« Sahara » : « Elysean fields » : lieu des enfers où les héros se reposent après leur mort, « Heaven »

« Slaying The Dreamer » : « God », « Hell »

« She Is My Sin » : « God », « paradise »

« Stargazers » : « Oracle of the Delphian Domine » : ville de la mythologie grecque, « Adam » : figure/personnage de la religion chrétienne,

« Swanheart » : « heaven »

« The Kinslayer » : « God »

« The Pharaoh Sails To Orion » : « [Serpent] Chimera » : chimère grecque, « Unicorn » : créature, « Orion » : constellation, « Stygian » : fleuve des Enfers, « Horus » et « Seteh » : dieux égyptiens, « Sepedet » : étoile Sirius, nommée sous sa forme égyptienne

« The Poet and The Pendulum » : « God », « Lord », « Christ », « hell », « heaven »

« The Riddler » : « Father », « Son » : « Fils » que l'on retrouve associé au « Père »

« Tutankhamen » : « Phœnix » : oiseau de la mythologie égyptienne et grecque

« Two For Tragedy » : « Eden », « heaven »

« White Night Fantasy » : « Paradise »

« Wish I Had An Angel » : « Virgin Mary » : figure/personnage de la religion chrétienne

Depuis l'Histoire

« A Return To The Sea » : « Darwin » : naturaliste anglais dont les travaux portaient sur sur l'évolution des espèces vivantes

« Bare Grace Misery » : « Lucrece » : personnage dont le viol a fait l'objet d'un poème narratif, SHAKESPEARE (William), Le viol de Lucrèce, *op. cit.*, 2002, p.613-735.

« Creek Mary's Blood » : « the trail of tears[1042] » : tiré du roman BROWN (Dee), *Creek Mary, la magnifique*. Monaco : Editions du Rocher, 1997, 436 p.

« Sahara » : « Pharaoh »

« The Pharaoh Sails To Orion » : « Pharaoh »

« Toutankhamen » : une référence à un nom : « Carter » : archéologue et égyptologue britannique.qui a découvert le tombeau de Toutankhamon, « the valley of the kings[1043] » : lieu abritant de nombreuses tombes de pharaons

Titres et nom d'auteur

« Bare Grace Misery » : « A Little Match Girl » : référence au titre du conte « la petite fille aux allumettes » : ANDERSEN (Hans Christian), The Little Match Girl, *op. cit.* [en ligne]. 2010.

« Beauty And The Beast » : « Beauty And The Beast » se traduit « La Belle et la Bête » : LEPRINCE DE BEAUMONT (Jeanne-Marie), *op. cit.*, 1999, 101 p.

[1042] « La piste des larmes »
[1043] « La vallée des rois »

« Bye Bye Beautiful » : « the hills are without eyes[1044] » : détournement possible du titre du film d'horreur de Wes Craven de 1977, repris en 2006 par Alexandre Aja, « The Hills Have Eyes ». CRAVEN (Wes), *The Hills Have Eyes*. Etats-Unis : Vanguard, 1977.

« Creek Mary's Blood » : titre du roman sur l'indienne Creek Mary, BROWN (Dee), *op. cit.*, 1997. 436 p. Traduction française par Jean Guiloineau.

« Dark Chest Of Wonders » : « the Big Blue » : Tuomas Holopainen étant particulièrement attiré par la mer et l'océan, il est probable qu'il s'agisse du film « le Grand Bleu », BESSON (Luc), *Le Grand Bleu*. France, Etats-Unis, Italie : Gaumont, 1988

« FantasMic » :

« FantasMic » : d'un spectacle des parcs Disneyland

« Wish Upon a Star » : bref raccourci de la chanson titre du film *Pinocchio*, « When you Wish Upon a Star[1045] » LUSK (Hamilton) & SHARPSTEEN (Ben), *Pinocchio*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1940.

« The second star to the right[1046] » : chanson qui ouvre le film *Peter Pan* GERONIMI (Clyde) & JACKSON (Wilfred) & HAMILTON (Luske), *Peter Pan*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1953.

« The Phœnix of White Agony Creek » : titre abandonné d'une œuvre de bande dessinée sur l'histoire de l'Oncle Picsou[1047]

« Black Cauldron » : titre anglais du dessin animé « Taram et le chaudron magique » BERMAN (Ted) & RICHARD (Rich), *Taram et le Chaudron magique*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1985.

[1044] « Finalement, les collines n'ont pas d'yeux ».
[1045] « Quand on prie la bonne étoile » en version française.
[1046] « La deuxième étoile à droite ».
[1047] Je n'ai pas eu moi-même accès à la référence, mais il semble que l'auteur de la BD confirme le changement de titre dans : ROSA (Don), *The Life And Times Of Scrooge McDuck*. Overstreet Publications, 2005. p.169-170.

« Sahara »

« 1001 Nights » : prononcé « One thousand one » fait référence à « One thousand and one »[1048].

« Stargazers » :

« Almagest[1049] » : traité d'astronomie et de mathématique écrit par Ptolémé

« Swanheart » :

« Ugly Duckling » : référence au titre du conte « vilain petit canard » : ANDERSEN (Hans Christian), The Ugly Duckling, *op. cit.* [en ligne]. 2010.

« The Forever Moments » :

« [the swan to] ugly duckling » : référence au titre du conte « vilain petit canard » : ANDERSEN (Hans Christian), *Ibid.*

« The Poet And The Pendulum »

« The Poet And The Pendulum » : bricolé depuis la nouvelle d'Edgar Poe : « The Pit and the Pendulum », « Le puit et le pendule », traduction de Charles baudelaire : POE (Edgar Allan), Le puits et le pendule, *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris : Le livre de Poche, 1972, p.99-117.

« White Lands of Empathica[1050]: » : repris de la quatrième partie du septième tome de la *Tour Sombre* KING (Stephen), Les terres blanches d'Empathica. Dandelo, *La Tour Sombre VII : La Tour Sombre*. Paris : J'ai Lu, 2005, p.629-809. Traduction française par Marie de Prémonville.

« Dark Passion Play » : « Passion Play » est le nom anglais de la *Passion,*« Dark » : pour signifier le ressenti de Tuomas Holopainen

« The Wayfarer » :

« Uncle Walt » : surnom faisant référence à Walt Disney

[1048] On notera que si en anglais *Les Mille et une Nuits* sont communément appelées *The Arabian Nights*, littéralement « Les Nuits d'Arabies », les différentes formes du titre en finnois semblent toujours afficher le nombre des nuits comme *Tuhatyksi Yötä* littéralement « Mille une Nuits », ou *Tuhat ja Yksi Yötä* « Mille et Une Nuits ».

[1049] En français l'almageste.

[1050]« Les terres blanches d'Empathica »

Des noms et titres sous forme musicale ?

Dans la version concert de « The Islander », citation du thème de la leçon de piano : citation du personnage de Ada : héroïne de *La leçon de Piano*, représentée dans le thème « The Heart Asks Pleasure First »

Dans les versions en concert de « Wishmaster » :

« Enter Sandman » : référence au groupe Metallica

« Black Night » : référence au groupe Deep Purple

« La Panthère Rose »

Références à une situation spécifique

Situations spécifiques textuelles

« Beauty And The Beast » : la situation utilisée par Nightwish est si détaillée qu'il devient possible de positionner l'histoire de la chanson au sein de celle du film animé : les deux personnages ont partagé leur première danse, la Bête n'a pas encore été délivrée de son sort.

« Creek Mary's Blood » : situation se rapportant à la déportation et extermination des indiens d'Amérique

« FantasMic » :

« Wish Upon A Star » : situation chantée dans le film *Pinocchio*[1051] *:* « When you Wish Upon a Star[1052] ».

« A cub of the king betrayed by usurper[1053] » : situation rencontrée par le personnage du *Le Roi Lion :* le lionceau Simba, dont le père, le roi Mufasa, se fait assassiner par son frère Scar, qui prend son titre ; ALLERS (Roger) & MINKOFF (Rob), *Le Roi Lion*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1994

[1051] LUSK (Hamilton) & SHARPSTEEN (Ben), *op. cit.*, 1940.
[1052] « Quand on prie la bonne étoile » en version française.
[1053] « Un petit du roi trahit par un usurpateur. »

« A girl in the rain swearing to her father's name[1054] » : *Mulan* qui, pour sauver son père d'une mort certaine, prend la décision de s'équiper de son ensemble militaire, et sous la pluie, fuit le foyer dans le but de rejoindre l'armée à sa place *;* BANCROFT (Tony) & COOK (Barry), *Mulan*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1998.

« Belle the last sight for the dying gruesome[1055] » : la Bête, mourante, repose dans les bras de Belle, TROUSDALE (Gary) & WISE (Kirk), *La Belle et la Bête*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1991.

« The beauties sleeping awaiting Deep in a dream For true love's first kiss[1056] » : le pluriel est une indication de la multiplication des sources, fait tout autant référence à *Blanche Neige et les Sept Nains*, HAND (David) & al., *Blanche Neige et les Sept Nains*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1937, qu'à *La Belle au Bois Dormant*, GERONIMI (Clyde), *La Belle au bois dormant*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1959, qui, toutes deux, attendent, endormies par un sort, que le prince charmant vienne les réveiller.

« Bald Mountain Night Devilheart endures but light A mad aerial dance Chernabog's succubi[1057] » fait référence à la séquence de *Fantasia*, ALGAR (James), ARMSTRONG (Samuel) et al., *Fantasia*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1940*:* le démon Chernabog invoque des esprits et des femmes démons ailées qui dansent, pour se dissimuler à l'éclat du jour naissant

« Black Cauldron born Gurgi's heart forlorn Pig-keeper or hero On a quest of augury[1058] » évoque *Taram et le Chaudron Magique*, BERMAN (Ted) & RICHARD (Rich),

---

[1054] « Une fille sous la pluie prêtant sermant sur le nom de son père. »
[1055] « Belle, la dernière vision de l'horrible qui se meurt. »
[1056] « Les belles, profondéments endormies, attendent en rêvant au premier baiser d'amour véritable. »
[1057] « Une Nuit sur le Mont Chauve, le cœur du Démon endure tout sauf la lumière, une folle danse aérienne des succubes de Chernabog ».
[1058] « Les légions du Chaudron Magique, le cœur malheureux de Gurgi, Gardien de cochon ou héros, partent en quête d'un présage ».

Taram et le Chaudron magique. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1985., lequel, gardien de cochon, part en quête du Chaudron Magique, accompagné de Gurgi

« Maleficent's fury The spindle so luring Dragon fight, dying night Dooming might[1059] » rappelle le fuseau avec lequel *La Belle au Bois dormant* se pique, ainsi que et le combat final du prince contre le dragon, GERONIMI (Clyde), *La Belle au bois dormant*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1959

« Apprentice of Yen Sid Conducting the galaxy Dreamer on mountaintop Spellbound masquerade[1060] » : référence à « L'apprenti sorcier », de *Fantasia* où Mickey, apprenti de Yen Sid, profite de son absence pour prendre son chapeau et s'essayer à la magie, s'endormant pour déchaîner, en rêve, ses pouvoirs au sommet d'un pic rocheux, avant d'être réveillé par la catastrophe des premiers sorts qu'il a lancés

« Dragon fight » : fait écho au combat de Merlin contre Madame Mim, transformée en dragon dans *Merlin l'enchanteur* REYTHERMAN (Wolfgang), *Merlin l'enchanteur*. Etats-Unis : Walt Disney Pictures, 1963.

« Higher Than Hope » : situation vécue par Marc Brueland pendant de sa maladie.

« The Poet And The Pendulum » : reprend le contexte général du poème de Poe, sans asseoir de détails particuliers : personnage prisonnier, et soumis à la torture d'un pendule équipé d'une lame tranchante, qui parviendra à mettre fin à ses jours.

« The Siren » :présente trois situations spécifiques :

Un mythe (et sa version littéraire) : à la manière d'Ulysse, le personnage est soumis à l'appel des sirènes : HOMERE, *op. cit.*, 1996, p.301-302.

[1059] « La fureur de Maléfique, le fuseau si séduisant, un combat contre le dragon, la nuit mourrante pourrait la condamner à l'échec ».

[1060] « L'apprenti de Yen Sid conduit la galaxie, simple rêveur au sommet de la montagne, une mascarade envoûtée ».

Un reportage : « a lady with a violin playing to the seals[1061] », est tiré d'un reportage que Tuomas Holopainen a suivi à la télévision.

Un film d'animation : « [in Sinbad movie] there's this scene of about five minutes where the sirens come and tempt Sinbad and it has awesome music behind it and I said "I wanna make a song about this"… about Sirens tempting the listener – that's the whole idea of the song.[1062] », GILMORE (Patrick) & JOHNSON (Tim), *Sinbad : Legend of the Seven Seas.* Etats-Unis : DreamWorks, 2003.

« Wish I Had An Angel » : situation décrivant la vie et les rapports homme/femme dans les bars en Finlande, à partir, néanmoins, d'une expérience précise[1063].

Situations spécifiques musicales ?

« The Heart Asks Pleasure First »: de *La Leçon de Piano* audible lors des concerts de la tournée de l'album *Dark Passion Play :* l'exrtrait s'attache à transmettre les sentiments du personnage d'Ada pour son piano, son envie de jouer

« Crimson Tide/Deep Blue Sea » : double reprise faisant référence à deux scènes d'action :

depuis *Crimson Tide*, correspond à l'embarquement, sous la pluie, de l'équipage dans son sous-marin

depuis *Deep Blue Sea*, à la tentative de sauvetage, en pleine tempête, d'un scientifique blessé, avorté par l'attaque

[1061] « Une dame joue du violon pour les phoques ».

[1062] « [dans le dessin animé Sinbad] il y a cette scène qui cinq minutes où les sirènes viennent tenter Sinbad, et une musique formidable accompagne ce passage, et je me suis dit "je vais faire une chanson à propos de ça"… à propos de sirènes tentant l'auditeur – c'est l'idée générale de la chanson » explique Tuomas Holopainen à Charlie Farrell dans : FARRELL (Charlie), Interview : Nightwish (Tuomas Holopainen), *op. cit.* [en ligne]. 2004. Dans cette interview Tuomas Holopainen attribue le dessin animé Sinbad aux studios Disney, alors qu'il a été produit par la société concurrente DreamWorks.

[1063] « Il y a quelques années de ça, je passais le temps dans un bar de chez moi, pas vraiment "dans l'ambiance", donc j'étais seulement assis, à observer les gens. Dans ma déprime, la phrase "Wish I Had An Angel" a commencé à tourner dans ma tête. Je suppose que c'est particulièrement lié avec ce qui se passait dans le bar ce soir là. » (Ma traduction). Tuomas Holopainen à propos de « Wish I Had An Angel » : KANGAS (Petri), *op. cit.*, 2005, p.16.

d’un requin, ainsi qu’au moment, plus tard dans le film, où l’un des personnages principaux s’apprête à tuer le dernier squale vivant.

Annexe IX : un exemple de texte rendu à ses interprètes : « The Beauty Of The Beast »

Les deux cadres présentent respectivement la légende des codes couleurs que j'ai appliqués aux textes chantées, et un exemple de texte retravaillé auquel est appliqué ce code couleur. L'opération a été conduite sur l'ensemble des chansons de Nightwish.

Il s'agit ici de mes versions de travail.

Légende :

{ Accolade : texte/voix prononcées en même temps

cadre = refrain

Voix chantée lyrique Tarja Turunen – secondes voix : Times New Roman Rouge 10 – souligné orange clair
Voix chantée standard « pop » Tarja Turunen/Anette Olzon – secondes voix : Times New Roman Orange clair 10 – souligné rouge
Voix parlée féminine : TNRoman 10 rose saumon surligné bleu- seconde voix souligné rose.

Voix chantée masculine : Tuomas Holopainen/Marco Hietala/John2Hawks-standard heavy/rock, secondes voix – TNR 10 bleu ciel, souligné turquoise
Voix chantée Marco Hietala soft, secondes voix – TNR 10 bleu ciel, souligné bleu
Voix parlée standard masculine TNRoman 10 bleu surligné de rose seconde voix souligné de bleu

Voix chantée gutturale – seconde voix : times new roman 10 noir - souligné gris 50%
Voix parlée gutturale masculine TNRoman 10 noir surligné de gris 25%
Voix parlée gutturale féminine – seconde voix TNR 10 rose saumon surligné noir 25%- secondes voix soulignée rose

Voix chantées enfants – secondes voix TNR 10 vert – souligné rouge foncé
Voix parlée enfants – secondes voix TNR 10 noir surligné turquoise – souligné rouge foncé

Chœurs féminins (chorales ou superpositions de nombreuses voix (+ de 3)) Times New Roman 10 rouge gras surligné jaune [TT=Tarja Turunen quand reconnaissable]
Chœurs masculins et féminins (chorales ou superpositions de nombreuses voix,) Times New Roman 10 vert marin gras surligné jaune [TT, MH= Tarja Turunen+Marco Hietala]]
Chœurs masculins (chorales ou superpositions de nombreuses voix) Times New Roman 10 bleu gras surligné jaune
Chorale Gospel TNR 10 rouge foncé gras surligné jaune
Solos Gospel - TNR 10 rouge foncé

(.) parenthèses : précision de l'intervention vocale si nécessaire : vocalise, voix soupirée (et non pas un soupire) etc.

« . » guillemets autre modalité vocal signalée entre les guillemets en français (grognement, etc., la couleur en définit la nature d'origine : noir=guttural, bleu=homme, rouge=femme etc.)

-4-10- Beauty of the beast.

Long Lost Love

(Vocalises: oh, oh, ……..)
Trees have dropped their leaves, Clouds their waters. All this burden is killing me
Distance is covering your way, Tears your memory. All this beauty is killing me

Oh, do you care, I still feel for you. So aware, What should be lost is there
Oh, do you care…….. So aware……..

I fear I will never, never find anyone. I know my greatest pain is yet to come. Will we find each other in the dark. My long lost love

Oh, do you care, I still feel for you. So aware, What should be lost is there
Oh, do you care…….. So aware……..

(Vocalises: oh, oh, ……..)

Oh, do you care, I still feel for you. So aware, What should be lost is there
Oh, do you care…….. So aware……..

Oh, do you care, I still feel for you. So aware, What should be lost is there
Oh, do you care…….. So aware……..

One More Night To Live

(Vocalises: oh oh oh. Oh oh oh oh oh …) [TT+?]
Safely away from the world. In a dream, timeless domain. A child, dreamy eyed, Mother's mirror, father's pride
I wish I could come back to you. Once again feel the rain. Falling inside me. Cleaning all that I've become

My home is far but the rest it lies so close. With my long lost love under the black rose.
My home is far but the rest it lies so close. With my long lost love under the black rose.

You told I had the eyes of a wolf. Search them and find the beauty of the beast

All of my songs can only be composed of the greatest of pains. Every single verse can only be born of the greatest of wishes.
All of my songs can only be composed of the greatest of pains. Every single verse can only be born of the greatest of wishes.
All of my songs can only be composed of the greatest of pains. Every single verse can only be born of the greatest of wishes.

I wish I had one more night to live
I wish I had one more night to live
I wish I had one more night to live

A saint blessed me, drank me deeply. Spitting out the misery in me. Still a sinner rapes 1000 saints. Sharing the same hell with me

Sanest choice in this insane world: Beware the beast but enjoy the feast he offers
Sanest choice in this insane world: Beware the beast but enjoy the feast he offers [x2]
……offers
Sanest choice in this insane world: Beware the beast but enjoy the feast he offers

(Vocalises: oh oh oh. Oh oh oh oh oh …) [TT+?]

All of my songs can only be composed of the greatest of pains. Every single verse can only be born of the greatest of wishes.
All of my songs can only be composed of the greatest of pains. Every single verse can only be born of the greatest of wishes.
All of my songs can only be composed of the greatest of pains. Every single verse can only be born of the greatest of wishes.
All of my songs can only be composed of the greatest of pains. Every single verse can only be born of the greatest of wishes.

I wish I had one more night to live
I wish I had one more night to live
I wish I had one more night to live
I wish I had one more night to live

Christabel

……"Oh, sweet Christabel. Share with me your poem. For I know now, I'm a puppet on this silent stage show. I'm but a poet who failed
(vocalises : ah ah ah ah……

his best play. A Dead Boy, who failed to write an ending To each of his poems."
……)

Annexe X : modèle du questionnaire distribué au concert de Lyon

Questionnaire distribué au concert de Nightwish, le jeudi 10 avril 2008, à la Halle Tony Garnier de Lyon, France :

1

Questionnaire sur les auditeurs de Nightwish :

Les questions qui suivent vous sont posées afin de réaliser une thèse de sociologie sur les auditeurs de Nightwish, écrite par un sociologue/fan du groupe.

Si vous aussi écoutez Nightwish, votre aide sera grandement appréciée.

Toutes les réponses que vous apporterez sont strictement confidentielles et anonymes.

Je vous remercie par avance de l'aide précieuse que vous m'apportez,

Cyril Brizard

Etudiant en thèse de sociologie de l'art et de la culture, à l'Université Pierre Mendès-France de Grenoble, France.

cyril.brizard@gmail.com

1) Faites-vous parti(e) d'un « fan-club » Nightwish ? :

Oui..... ☐

Non..... ☐

2) Quel(s) album(s) de Nightwish possédez-vous parmi les suivants ? (copie ou original, plusieurs choix possibles)

Angels Fall First..... ☐

Oceanborn..... ☐

Wishmaster..... ☐

From Wishes To Eternity..... ☐

Over The Hills And Far Away..... ☐

Century Child..... ☐

Once..... ☐

Highest Hopes ……..... ☐

End Of An Era ……..... ☐

Dark Passion Play..... ☐

Ne sais pas..... ☐

Autre, précisez..... ☐

Je n'en possède aucun..... ☐

3) Pouvez-vous me dire quelles sont, sans ordre de préférence, vos chansons favorites de Nightwish ? (3 maximum)

.....

.....

4) Généralement lorsque vous écoutez de la musique est-ce que vous prêtez attention aux paroles ? :

Oui, tout le temps..... ☐

Oui, souvent..... ☐

Oui, parfois..... ☐

Non, jamais..... ☐

5) Généralement lorsque vous écoutez Nightwish est-ce que vous prêtez attention aux paroles ? :

Oui, tout le temps..... ☐

Oui, souvent..... ☐

Oui, parfois..... ☐

Non, jamais..... ☐

6) Estimez-vous écouter un ou plusieurs groupe(s) dont le genre musical est similaire à celui de Nightwish ?

Oui..... ☐ (cf. 6a)

Non..... ☐

Ne sais pas..... ☐

6a) Si oui : pouvez-vous citer un ou plusieurs exemples ? (3 maximum) :

.....

.....

7) Pensez-vous que Nightwish vous ait fait découvrir ou mieux apprécier d'autres genres musicaux ? :

Oui..... ☐ (cf. 7a)

Non..... ☐

Ne sais pas..... ☐

7a) Si oui : pouvez-vous citer un ou plusieurs exemples d'artiste ou de genre ? (3 maximum) :

.....

.....

8) Est-ce que vous avez appris à jouer d'un instrument suite à votre découverte de Nightwish ? :

Oui..... ☐ (cf. 8a)

Non..... ☐

8a) Si oui : pouvez-vous dire de quel instrument s'agit-il ? : .....

9) Est-ce que vous avez appris à chanter suite à votre découverte de Nightwish ?

Oui..... ☐

Non..... ☐

10) Pouvez-vous me donner votre âge ? : .....

11) Vous êtes :

_Une femme.... ☐

_Un homme..... ☐

12) Quel est votre état matrimonial actuel ? :

_Célibataire.... ☐

_Marié(e)..... ☐

_Séparé(e)..... ☐

_Divorcé(e).... ☐

_Veuf(ve)..... ☐

13) Est-ce que vous vivez en couple ? :

Oui..... ☐

Non..... ☐

14) Combien avez-vous d'enfants ? :.....

15) Quel est votre niveau d'étude ? : .....

16) Quelles sont les études que vous avez poursuivies ? :

.....

17) Quelle est votre occupation actuelle ? :

_Travail à temps complet..... ☐

_Travail à temps partiel..... ☐

_Chômeur inscrit au chômage, ou non inscrit..... ☐

_Etudiant, élève, stagiaire non rémunéré..... ☐

_Militaire du contingent..... ☐

_Retraité, bénéficiaire d'une préretraite, retiré des affaires..... ☐

_Femme/Homme au foyer..... ☐

_Autre actif..... ☐

18) Quelle est, ou était (si chômeur ou retraité), votre profession ? Précisez le plus possible :

.....

19) Est-ce que vous accepteriez d'être interviewé(e) à propos de Nightwish ?

Oui..... ☐ (cf. 19a)

Non..... ☐

19a) Si oui, veuillez indiquer ici vos nom et prénom, la région où vous vivez et comment vous joindre (n° de téléphone ou adresse e-mail) :

Nom et prénom : _____

Région : _____

Adresse e-mail :_____@_____

N° de tél. : |__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|

Merci de votre aide

Annexe XI : modèle du questionnaire distribué au concert d'Helsinki

Questionnaire distribué au concert de Nightwish, le jeudi 26 juin 2008, à Kaisaniemi, Helsinki, Finlande :

1

Questionnaire about Nightwish's listeners:

The following questions are being asked for a sociology thesis about Nightwish's listeners, written by a sociologist/fan of the band.

If you listen to the band too, your help would be appreciated.

All your answers will remain totally confidential and anonymous.

Thank you very much for your help!

Cyril Brizard

Art and culture sociology student at Université Pierre Mendès-France, Grenoble, France.

cyril.brizard@gmail.com

1) Are you a member of a Nightwish fan club?

Yes..... ☐

No..... ☐

2) Which album(s) do you have among the following ones?: (original version or copy version, several choices are possible)

Angels Fall First..... ☐

Oceanborn..... ☐

Wishmaster..... ☐

From Wishes To Eternity..... ☐

Over The Hills And Far Away..... ☐

Century Child..... ☐

Once..... ☐

Highest Hopes..... ☐

End Of An Era..... ☐

Dark Passion Play..... ☐

I don't know..... ☐

Other(s), please precise which one(s)..... ☐

I don't have any album of Nightwish..... ☐

3) Can you tell me your favourite Nightwish's songs, with no particular order? (3 maximum)

.....

.....

4) Generally when you are listening to music, do you care about the lyrics?

Yes, all the time or very often..... ☐

Yes, often..... ☐

Yes, sometimes..... ☐

No, never or on very rare occasion..... ☐

5) Generally when you are listening to Nightwish's music, do you care about the lyrics?

Yes, all the time or very often..... ☐

Yes, often..... ☐

Yes, sometimes..... ☐

No, never or on very rare occasion..... ☐

6) Do you think that you listen to bands of the same genre as Nightwish?

Yes..... ☐ (see. 6a)

No..... ☐

I don't know..... ☐

6a) If yes, can you give some bands' names? (3 maximum):

.....

.....

7) Do you think that Nightwish put you into other musical genres or made you like other musical genres?

Yes..... ☐ (see. 7a)

No..... ☐

I don't know..... ☐

7a) If yes, can you give some bands' names or genres' names? (3 maximum):

.....

.....

8) Did you learn to play an instrument after and because of your discovery of Nightwish?

Yes..... ☐ (see 8a)

No..... ☐

8a) If Yes can you tell what instrument it is? :…….....

9) Did you learn to sing after and because of your discovery of Nightwish?

Yes..... ☐

No..... ☐

10) Can you tell me how old you are? .....

11) You are :

_Female.... ☐

_Male..... ☐

12) Do you live with somebody? :

Yes..... ☐

No..... ☐

13) What is your official marital status? :

_Single..... ☐

_Married..... ☐

_Separated..... ☐

_Divorced..... ☐

_Widow(er)..... ☐

14) How many children do you have?:.....

15) What is your study level?.....

16) What kind of studies did you follow? (Speak only of your last year. Which discipline?) :

.....

17) What is your present occupation?:

_Full-time employment..... ☐

_Part-time employment..... ☐

_Unemployed person..... ☐

_Student, pupil, unpaid trainee..... ☐

_Retired, beneficiary of a preretirement, withdrawn from business..... ☐

_Man/woman at home..... ☐

_Other cases..... ☐

18) What is, or was (if unemployed or retired), your occupation? Be as specific as possible (you can answer in Finnish)

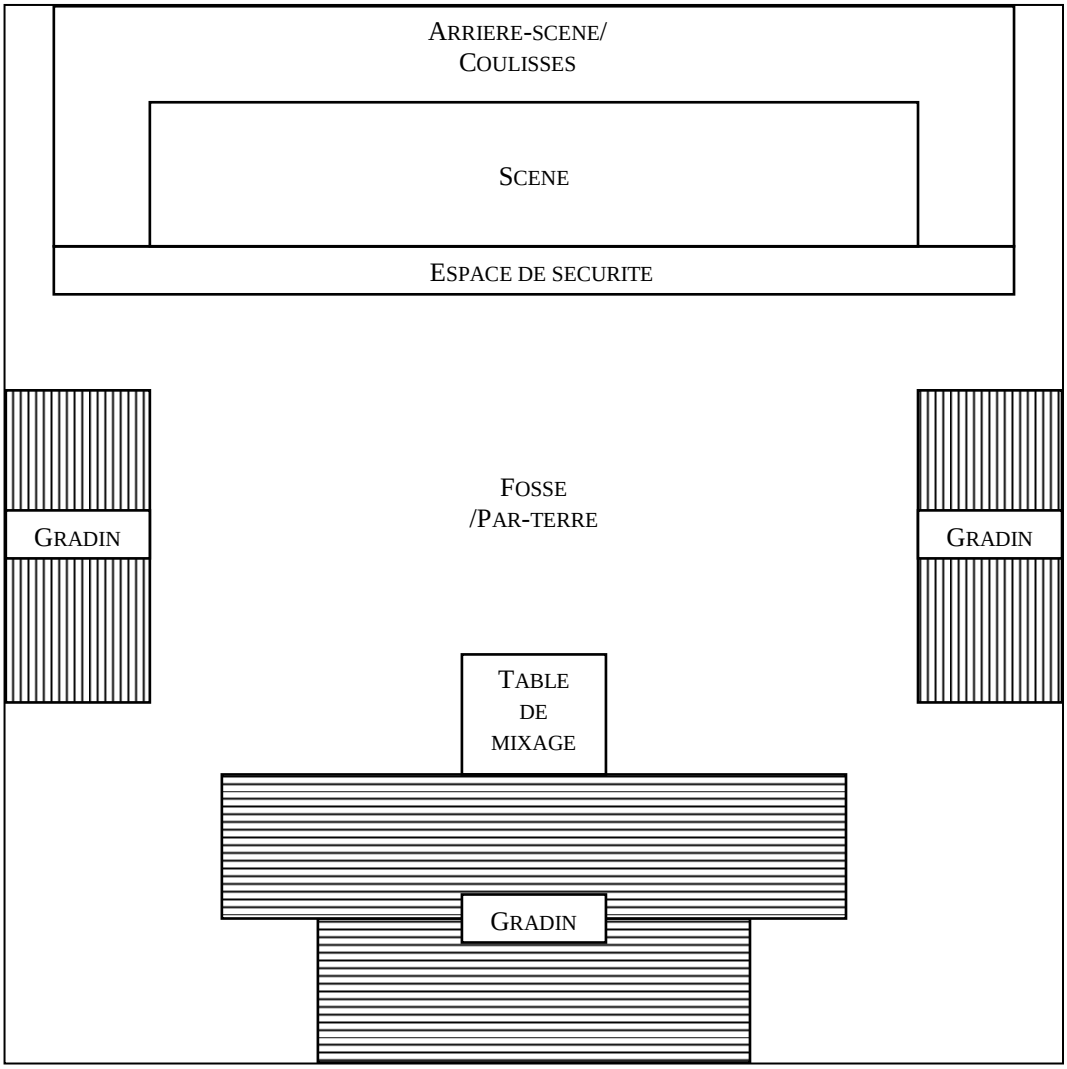
.....

Thank you for your help

Annexe XII : plan d'une salle de concert

Le plan suivant matérialise les diverses zones présentes dans une salle de concert. Celui-ci est inspiré de l'organisation de la Halle Tony Garnier à Lyon, où s'est déroulé le concert de Nightwish du 10 avril 2008 (la salle est modulable et la fosse peut être allongée ou réduite grâce aux gradins amovibles). Certains détails diffèrent d'un concert à l'autre, selon le genre musical ou le type de public attendu. Dans l'exemple suivant, la fosse ne comporte aucun siège.

L'espace de sécurité est une zone qui sépare la salle de las cène à l'aide de barrière. Les membres de la sécurité y opèrent, souvent immobiles, attentif aux débordements et aux malaises. Les photographes acrédités y officient aussi. Cette zone tempon éloigne également le public des effets pyrotechniques qui se déclanchent sur l'avant de la scène.



Annexe XIII : « Nightwishisation » du quotidien

Les photographies suivantes présentent des exemples de « Nightwishisation » du quotidien, voire de l'intimité de la chambre à couché, par des objets divers comme des posters, des places de concert, des fonds d'écran d'ordinateur ou des disques. Celles-ci ont été prises chez les différents amateurs que j'ai interviewés. La légende se présente ainsi : Titre de la photographie. Sexe de l'amateur, pays, âge. Lieu (pièce) de prise de vue, date. Auteur

Teddywish ? Un tee-shirt Nightwish porté par un ours en peluche. Femme, France, 19 ans. Chambre chez les parents, 08/08/08. Brizard Cyril

Tuomas Holopainen en fond d'écran. Femme, France, 19 ans. Chambre chez les parents, 08/08/08. Brizard Cyril

Collections de magazines et d'articles sur Nightwish savamment agencés par l'amateur dans un cahier d'écolier. Femme, Finlande, 17 ans. Chambre chez les parents, 09/05/07. Brizard Cyril

Bricolages de posters et d'affiches de concerts Nightwish et d'autres groupes, parsemés de places de concerts. Homme, Finlande, 20 ans. Chambre chez les parents, 28/04/07. Brizard Cyril

Vynils et *tourbook* issus d'une collection Nightwish. Femme, France, 22 ans. Appartement personnel, 12/08/07. Photo de l'amateure

Annexe XIV : tableau/partition des visions orginales de la chanson « Ghost Love Score »

Le tableau suivant se lit comme une partition musicale, où chaque ligne horizontale correspond non à un instrument, mais à une donnée de l'œuvre musicale et aux discours des amateurs. La ligne horizontale :

- 1, intitulée « Minutage », indique le minutage du morceau dans sa version album,

-2, « Structure », signale quel est le type de section de la chanson (couplet, refrain, pont, solo). En outre, je reprends le code mis en place dans l'étude des reprises opérées par Nightwish, en indiquant la singularité d'un thème par une lettre et ses variations par un chiffre. Par exemple, « thème A2 » signale que le thème A est repris et sensiblement modifié,

-3, « Indicateurs sonores », décrit ce qui se produit dans le spectre sonore, tel l'entrée d'un instrument, et ce notamment lorsque l'amateur y fait référence dans son récit,

-4, « Paroles », reprend l'ensemble des paroles et objets vocaux présents dans l'œuvre. Le tableau est construit de manière à ce qu'elles n'apparaissent que sur une seule ligne. En conséquence, toute section sur deux lignes, signale qu'il s'agit de deux passages chantés en même temps,

-5, « Amateure I "Jade" », est dédiée aux discours de l'amateure interviewée de vive voix. La ligne 5a renvoie à l'échange qui a eu lieu pendant que « Ghost Love Score » était diffusée. La 5b renvoie aux précisions qu'elle a, dans la suite de l'interview, apportée à son film,

-6, « Amateure II "Emma" », est dédiée aux discours de l'amateure interviewée par e-mail. La ligne 6a renvoie à la version de son film prenant pour héros des personnages du dessin animé *Yu-Gi-Ho !*. La 6b renvoie à celle mettant en scène les personnages de la double trilogie des films *Star Wars*. Il est à noter, que dans les premières sections, je retranscris les précisions qu'elle a apportée par la suite, ses films ne débutant qu'à 5'34.

En lisant en continue la ligne 5a, le lecteur aura la transcription entière du discours de l'amateure pendant son interview sur fond musical, en lisant la ligne 4 : toutes les paroles du morceau.

Pour leur part, les lignes verticales signalent le commencement de la valeur indiquée dans chaque case. Par exemple, à 0'00 débute la section « introduction » ainsi que les vocalises « Ha ha ha ». Autre exemple : à 8'41, les voix chantées commencent à

interpréter en même temps « My » et « My fall will be for you », l'amateure I commence à dire « voilà on a passé les moments difficiles », l'amateure II associe ce passage de la chanson à la variation I de son film où « Le pharaon tombe à genoux […] son armée disparaît ».

Lorsqu'une ligne verticale est coupée, cela signifie que la valeur s'étend sur l'ensemble des colonnes qu'elle couvre, sans plus d'exactitude de temps et d'événement : l'étendue de 5'48 à 5'55 est associé à « Ici, c'est souvent un moment fort, comme un combat ». De plus, la couverture de l'ensemble de la ligne par le texte, et l'absence de séparateur de colonne en fin de ligne, signale que la section suivante appartient elle aussi au même regroupement. Ainsi, la phrase « Ici, c'est souvent un moment fort, comme un combat ou un choix crucial que le pharaon a à prendre » couvre le passage de 5'48 à 6'10, divisé en deux pour les besoins de la mise ne page.

Ce tableau permet ainsi au lecteur de savoir ce que l'amateure dit et/ou imagine à une section du morceau donnée, pendant le déroulement d'évéments sonores et chantés précis.

Minutage		0'00			0'06		
Structure		Intro 1 (thème A1)					
Indicateurs sonores		Le morceau s'ouvre sur une scansion de voyelles par les chœurs, accompagnée des cordes en étendues amples et éthérées. La double grosse caisse et le tom basse de la batterie roulent en groupes de sept pulsations.					
Paroles		Ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha – ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha – ha ha ha
Amateure I « Jade »	Entretien						
	Précisions sur le film original[1064]	Tout le début c'est le départ de la ville pour aller vers la bataille […]Quand j'écoute cette chanson c'est vraiment, oui pour moi ça évoque vraiment une bataille fantastique, quelque chose comme ça quoi c'est… avec différents personnages qui sont bien définis, deux armées qui s'affrontent dans une plaine, le tonnerre gronde etc. quoi [rires]					
Amateure II « Emma »	Variation I : Le pharaon/*Yu-Gi-Ho!*	[Début des variations à 5'34. Précisions sur les films :]	J'ai beaucoup d'images qui me viennent sur les notes, sur des passages précis. En général, les actions de mes personnages sont toujours en accord avec la musique : si la musique est douce il se passera quelque chose de calme, de tendre... si la musique est puissante alors ce sera un combat, un truc dans ce genre. Et si la musique s'intensifie au fur et à mesure, le combat ou l'intensité du moment s'intensifiera aussi. C'est un peu comme un clip : les images doivent coller avec le rythme de la musique.				
	Variation II : *Star Wars*						

0'13			0'20			0'27	
Intro 2 (thème A1)						Intro 3 (thème B/A2)	
Entrée des cuivres et des bois						Violons en mélodie principale, aux accents parfois bondissants. Elle se développe sur le thème A dans une tonalité plus grave. Le roulement de la batterie délaisse le tom basse pour la caisse claire	
Ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha – ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha – ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha
			[Elle soupire] Ça m'évoque une charge de cavalerie en fait, tout le long ça… [elle parle en souriant] Ouais, je verrais bien sur une bataille du *Seigneur des Anneaux*, enfin bon.				
[…] il y a le héro du « bien » entre guillemets… [qui ressemble à] Mon ex [rires], voilà enfin bon. […] de l'autre côté il y a tout ce qui est sombre, tout, ouais pour moi c'est vraiment la bataille entre le bien et le mal. [Moi, je suis un personnage qui accompagne le héros, je suis] vraiment dedans quoi. Oui, je vis vraiment dedans. […] Je massacre des bestioles démoniaques et tout. **Tu es sur un cheval et tu fonces dans le tas ?** Ouais, ouais c'est ça, avec ma hache [rires]. Oui en plus c'est totalement ça. [rires].							
[…] Tous ces héros, *Star Wars* et *Yu-Gi-Oh !* sont importants pour moi car ils sont tous arrivés à un moment de ma vie où je me sentais assez heureuse et où mes problèmes me							

0'30	0'33			0'40	0'42
				Intro 4 (thème C1)	
				Entrée de la guitare électrique et de la basse, sur fond de chœurs	
Ha ha ha – ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha – ha ha ha		
Ce qui est étonnant c'est que ça démarre très, disons assez fort, assez vite, et qu'après il y a toute une accalmie. [silence bref]					Puis ça démarre aussi par l'orchestre, ce qui est assez peu commun. Normalement l'orchestre vient après. Donc disons que c'est l'envolée qui commence. Voilà, c'est bizarre. [silence]

[1064] Les précisions ont été apportées durant la suite de l'interview, après l'écoute du morceau. J'ai agencé ces différents passages afin d'établir un récit cohérent qui fasse corps avec l'histoire du film original.

paraissaient bien loin. Et quand ces fichus problèmes revenaient alors je me plongeais dans l'univers de ces héros pour oublier mon présent à moi. C'est une sorte d'exutoire.					

0'53	0'57
Intro 5 (thème D/C2)	
Retour des violons en mélodie principale. Le thème D, joué par les violons, semble une variation du thème B, plus aiguë. La guitare, support du thème C, joue plus d'une octave plus bas.	
	Là pareil, tu continues à penser à une charge de cavalerie ou… Ouais ouais totalement [sourire], hum hum, totalement. **Et ça provoque des choses en toi, tu as des frissons ?** [sur un ton qui semble passer pour de la tendresse vis-à-vis des sensations envisagées] Pas encore.
J'oublie ma vie pour imaginer la leur à ma façon.	

1'07	1'10	1'14	1'16	1'26
Pont (thème E)			Couplet 1 (thème F1)	
L'orchestre et la guitare électrique s'effacent peu à peu. Une sitare fait son entrée.			Couplet chanté sur fond de sitare, batterie, basse, synthétiseur et cordes.	
			We used to swim the same moonlight waters.	Oceans away from the wakeful day
	Ils arrivent plus tard ? Ouais [sourire] … oui, oui…	Disons que là, voilà, c'est le moment qui est magnifique	quand on va en montagne [petit rire], ou en forêt. Ouais, c'est là plénitude totale, c'est le calme. C'est magnifique je trouve.	Euh… [soupir] je ne sais pas, que dire d'autre ? **Là tu te sens au calme ?** Hum hum. Ouais, ouais, c'est euh…
		toute la partie calme c'est juste avant le combat		

1'36	1'40	1'45
Refrain 1 (thème G1)		
Retour des chœurs et de la guitare électrique en une cadence qui souligne les notes étirées du chant principal.		
My---------- My fall will be for you, my love will be in you,	fall ----------will-------- If you be the one to cut me I bleed forever	be---------- My fall will be for you, my love will be in you
Mais c'est vraiment physique là, c'est…	Disons que oui, c'est vraiment une plénitude physique, ça, voilà je [elle fait un geste de la main]	Disons que mon cœur bat plus lentement, tout est bien, tout va bien.

1'50	1'55	2'03	2'04
	Couplet 2 (thème F2)		
	En fond le hautbois joue une mélodie. La guitare et les chœurs sont de nouveau silencieux		
for----------you---------- If you be the one to cut me I bleed forever	Scent of the sea before the waking of the	world.	Brings me to thee into the blue memory
Je ne sais pas, c'est, cette chanson elle me, je ne sais pas pourquoi elle me touche beaucoup plus que les autres.	Donc c'est, c'est tout ce que j'aime, voilà. [silence]	J'aime bien la petite,	je ne sais pas exactement ce que c'est, je crois que c'est un hautbois derrière. **Qui accompagne là, tout le long ?** Oui oui. Je ne suis vraiment pas spécialiste des instruments

2'14	2'18	2'23
Refrain 2 (thème G1)		
Retour des chœurs, de la guitare électrique		
My---------- My fall will be for you, my love will be in you,	fall ----------will-------- If you be the one to cut me I bleed forever	be---------- My fall will be for you, my love will be in you
mais… c'est,	je ne sais pas, c'est bizarre.	**Elles jouent les paroles dans ce que tu ressens aussi sur cette chanson ?** Je ne suis pas du

2'28	2'32	2'46
	Pont (Thème H)	
	Les choeurs disparaissent, les cordes et la guitare tiennent une longue note puis disparaissent au profit des claviers. Les violons entâment une mélodie légère, qui accompagnera le couplet 3.	
for----------you---------- If you be the one to cut me I bleed forever	Into the blue memory	
tout spécialiste d'anglais, mais	[elle réfléchit] oui, disons qu'elles jouent. Disons que les mots que j'entends euh…	déjà je trouve que la musique et les paroles ne doivent pas se dissocier et dans cette chanson elles ne se dissocient pas du tout.

2'51	2'55	3'01	3'04
Couplet 3 (theme I1)			
A siren from the deep	came to me sang my name, my longing	Still I write my son-	-gs about that dream of mine.
Elles sont le prolongement l'une de l'autre en fait	Là, la musique est, disons comme un écho très bas et puis	sa voix	voilà quand sa voix remonte un petit peu, derrière l'orchestration remonte un petit peu aussi pour la suivre, c'est vraiment euh…

3’10	3’20	3’30
	Couplet 4 (Thème I2)	
Sur la fin : break de batterie, entrée de la basse	Entrée du piano	Sur la fin : retour des cordes, préparant le solo de guitare
Worth everything I may ever be.	The Child will be born again that siren carried him to me	First of them true loves singing on the shoulders of an angel without car
c’est comme si la musique était l’ombre de la voix et… donc oui, c’est sûr que ça compte en fait. [silence] Puis on dirait que les mots sont,	enfin, qu’ils coulent en fait, qu’ils sont clairs, et qu’ils vont, qu’ils vont exactement dans le sens de la mélodie. Il n’y a pas un mot qui accroche,	qui blesse l’oreille en fait. Je pense que c’est aussi la langue anglaise qui fait ça parce que il n’y a pas beaucoup de sons hachés. [silence]

3’43	3’44	3’55	4’13
Solo (thème J/I3)			Pont instrumental (Thème K)
Début du solo de guitare, reprenant dans un premier temps la ligne mélodique du chant du thème I. La mélodie au piano s’achève.			Fin du solo. Les claviers laissent revenir l’orchestre, qui devient la seule entité audible. L’atmosphère est délicate et vaporeuse.
for love	n’ loss		
	Voilà, là c’est le moment où je commence à avoir des frissons parce que j’adore les solos de guitare. [silence]	C’est marrant parce que lui aussi va très bien, le solo va très bien mais… mais disons que pris, pris tout seul il fait pas du tout solo de metal.. Il est plutôt, enfin je veux dire, ça ferait presque un peu solo de chanson de variété pour accompagner un chanteur tout ça	enfin bon… [silence]

4’17	4’21	4’27	4’41	4’45
Entrée des violons, en longues nappes, annoncée par la harpe et des clochettes		poivrées d’une mélodie légère et envolée à la flûte	Mélodie brève à la clarinette, anticipant le thème L	
	Je pense que, on pourrait presque donner des parties, enfin donner des noms pour chaque partie en fait, pour chaque morceau de… de ce morceau [rire léger]. Ils l’ont fait pour certain, pour un morceau je crois, mais celui-là je ne sais pas pourquoi ils ne l’ont pas fait parce que vraiment là c’est…			Là franchement je vois des paysages irlandais [rires]

4’48	4’54	4’59	5’17	5’27
	Anticipation du theme L au basson	Entrée des cors, au lointain, nostalgiques		Le volume sonore augmente
Ouh, ouh, ouh, ouh		Ouh, ouh, ouh, ouh, ouh ouh	Ah ah ah ah Ouh ouh ouh ouh ouh	Ah ah a— Ouh ouh o—
c’est euh, mais c’est tout à fait ça, c’est aussi une totale plénitude et pourtant on sent qu’il y a quelque chose qui va arriver derrière, avec		avec les cuivres. C’est, on dirait la montée vers le ciel en fait, c’est quelque chose de presque divin [rire], c’est bizarre de dire ça. [silence] En fait c’est oui,	c’est l’ascension avant la descente, avant la descente vers quelque chose qu’on ne connaît pas encore. **Un petit peu comme les montagnes russes…** Oui oui, c’est ça en fait, on monte on monte on monte,	et puis on ne sait pas trop où on va descendre et… [silence]

5’32	5’34	5’38	5’45
	Thème L1		
	Entrée guitare électrique, batterie, mélodie à l’orchestre marquée de cuivres, en appel glorieux		
-ah -uh			
et voilà et ça remonte [silence]		Ben là, y’a les renforts de la cavalerie qui arrivent en fait [rires]. Disons que… voilà là, c’est vraiment [rire bref] si on peut	
Auditrice II : « Emma »	Variation I : Le Pharaon/*Yu-Gi-Oh!* Variation II : *Star Wars*		C’est toujours à partir de ce moment que j’écoute et que j’imagine le plus. Juste avant la musique était calme puis tout revient de façon très rythmée, donc ce que j’imagine est toujours, disons, « une scène au cœur de l’action » comme un combat ou un face à face avec le « méchant »

5’48	5’55
Couplet 5 (thème M1)	
La guitare électrique et la batterie sont en avant du spectre sonore. Des éclats de harpe ponctuent les paroles.	
Bring me home or leave me be, my love in the dark heart of the night	I have lost the path before me the one behind will lead me
dire, l’entrée dans la bataille quoi, c’est… voilà, il y a tout qui commence à se déchaîner, c’est pas encore l’apogée, mais on la sent qui arrive.	[silence bref] Hum c’est vraiment comme une bataille, c’est tout qui se mêle.

Ici	c'est souvent	un moment fort,	comme un combat
Là en général	c'est le début	du duel	entre Luke et Vador,

6'03	6'10
Couplet 6 (thème M2)	
Reprise du theme M1 dans une tonalité plus aiguë	
Bring me home or leave me be, my love in the dark heart of the night	I have lost the path before me the one behind will lead me
----------on sent que sa voix est plus… on sent un peu plus de conviction dans sa voix, un peu plus de	rage. Puis on imagine bien le guitariste qui tape fort sur ses cordes.
ou un choix crucial que le pharaon	a à prendre.
que ce soit ma version,	ou la version normale.

6'16	6'17
Pont (thème N1)	
Pont instrumental des cordes piqueté de percussions à la batterie et la guitare.	
	La vitesse du morceau qui est accélérée. [silence] Puis il est très

6'24	6'27	6'31
Couplet 7 (thème N2)		
Take me, cure me, kill me bring home	every way, every day just another loop in the hang man's noose	Take me, cure me, kill me bring home
Il est très cadencé. [silence]		
Pour les deux versions,	c'est le moment où	les bons et les méchants se regardent,

6'31	6'35	6'38	6'42
Couplet 8 (thème N3)			
Rythmique agressive de la guitare sur fond de claviers et cuivres.			
Take me, cure me, kill me bring home	every way, everyday I keep on watching us sleep	relive the old sin of Adam and Eve	of you and me, forgive the adoring
		à ce moment là on dirait comme une,	disons une vision infernale, ça commence à être du metal un
presque	dans		le blanc des yeux.

6'45		6'53
Pont insturmental (thème O1)		Thème O2
Mélodie au hautbois et au basson, sur accords longs de guitare électrique		Reprise et variation de la mélodie au piccolo, sur accords plus rapprochés de guitare électrique
beast		
peu plus, un peu plus sombre. Je ne sais pas pourquoi en fait, mais ça me donne vraiment l'image de quelque chose de plus sombre.		comme
Ici, il y a un grand morceau de musique où Tarja ne chante pas, et je m'éclate :	La bataille a commencé. Il me vient souvent une image qu'il y a dans le premier épisode du *Seigneur des Anneaux* : au début, quand Galadriel raconte la chute de Sauron, on voit, dans le Mordor, les armés de Sauron qui marchent en rangs serrés dans une vallée.	
	Anakin (Dark Vador) et Luke combattent l'Empereur, alors que Padmé, Leia et Han Solo affrontent les troupes de l'Empire.	

6'56	6'58	6'59	7'03	7'05	7'07
Thème O3		Thème O4	Thème O5		
A la clarinette		Au hautbois	Au piccolo	interrompu par les cuivres en chute vertigineuse	Qui perdure pendant la remontée des bois
si c'était un combat entre la lumière-parce que	là c'est plutôt clair	entre la lumière et euh… et l'obscurité en fait. Le mal et le bien.			Là là, c'est le mal disons
Il y a un plan général où on ne voit que des Orques de haut. Le combat tourne à l'avantage du Pharaon.					

7'09	7'10	7'14	7'24	7'27
	Thème L2		Thème L3	
Suivie des cordes, rythmées par les cuivres	Retour au thème L.		Reprise sur thème L dans une tonalité plus aiguë.	
Voilà, ça c'est l'apogée	c'est ça qui me… disons que si tu n'étais pas là, je serai en transe en fait [rire]. C'est parce que, je ne sais pas, c'est…	**Ma présence te bloque un peu ?** N… Oui [soudain, franc et massif]. Mais c'est pas que, voilà, mais c'est que vraiment quand je suis toute seule, je suis en transe quoi, je. Ce, cet instant		là, qui dure quelques secondes il est… [silence] Disons que j'ai l'impression que mon ventre va exploser.
et puis l'apogée c'est vraiment quand les deux armées se jettent l'une sur l'autre.				

7'42			7'49			7'55
Thème A3						Break
Reprise du thème de l'introduction, et de ses roulements de chœurs et de batterie, soutenus à la guitare et à la basse.			Entrée des cuivres, en éclat brillant			Silence, break à la batterie.
Ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha – ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha	Ha ha ha – ha ha ha	

			Tu ressens une sorte de joie, d'euphorie?	Euh… oui, disons	une force. Voilà comme	si la force que, qu'ils, enfin toute l'énergie qu'ils ont mis

7'58	8'03
Couplet 9 (thème P)	
Cordes, guitare électrique et batterie accompagnent la requête en sourire mélancolique du chant qui est mis en avant.	
Redeem me into childhood,	show me myself without the shell
à faire ce morceau, ça, ça rejaillissait sur	moi en fait. [silence]
La bataille est en train d'être gagnée, mais soudain le pharaon voit la femme qu'il aime désarmée et à terre, menacée par le « Grand Méchant »	Le pharaon se précipite vers Mana en écartant tous les ennemis qui se trouvent sur son chemin (dans le manga, c'est juste sa meilleure amie, mais je suis très romantique !)
L'Empereur est vaincu, mais la puissance libérée par sa mort va faire exploser tous les bâtiments dans lesquels se trouvent les personnages.	Anakin dit à Padmé, Luke et Leia qu'ils doivent partir maintenant, mais que lui reste, pour permettre à tout le monde de s'enfuir.

8'08	8'12	8'17
		La batterie change de rythmique, proche du break
Like the advent of May.	I'll be there when you say.	Time to never hold our love
Après disons que… j'ai l'impression qu'après ça,	ce, ce moment là, c'est comme une victoire, disons que c'est, il n'y a plus vraiment de combat, c'est…	**On va vers la fin.** Voilà, ça s'étire
Puis après toute la partie disons, sert pour redescendre vers la fin du morceau, c'est à la fois des scènes de bataille et puis à la fois le sentiment que, justement je disais qu'on a vaincu. Donc voilà, pour moi c'est la descente vers la victoire		
	Le pharaon arrive vers Mana et se place entre le « Méchant » et elle, alors qu'il va abattre son épée sur elle.	
	Padmé, Luke et Leia ne veulent pas laisser Anakin, mais il les force. Il parvient à sauver tout le monde, mais il est trop tard. Il pense que c'est le juste retour des choses, après tout le mal qu'il a fait. Padmé, hors d'atteinte, se retourne vers les bâtiments.	

8'22	8'27	8'31
Refrain 3 (thème G3)		
Reprise du refrain G1 un ton au-dessus, en modifiant le temps des verbes des paroles. Le chant principal pour sa part est plus grave.		
My---------- My fall will be for you, my love will be in you,	fall ----------will-------- you we the one to cut me so I'll bleed forever	be----------for---------- My fall will be for you, my love will be in you
vers la fin, c'est beaucoup moins complexe, c'est euh,	c'est plus répétitif, mais voilà, c'est,	[silence] c'est disons oui… [silence]
L'épée transperce le Pharaon,	Mana hurle;	puis
Tous les bâtiments explosent,		Padmé se met à

8'36	8'41
	Refrain 4 (thème G3)
you---------- you were the one to cut me so I'll bleed forever	My---------- My fall will be for you,
----------disons on est bien, c'est, on a vaincu (rire)	voilà on a passé les moments difficiles
il s'écroule	Le pharaon tombe à genoux, la main sur sa blessure, mais il sourit en regard le « Méchant », car la même blessure apparaît sur lui : le pharaon avait prévu de se sacrifier si la bataille était perdue. Par magie, il avait fait en sorte que tout ce qui lui arrive, arrive aussi au « Méchant ». Celui-ci commence à mourir, et toute son armée disparaît.
pleurer.	

8'43	8'46	8'48
---------- my love will be in you,	fall ---------- you we the one to cut me	----------will------ so I'll bleed forever,
et puis..	Et disons que là c'est plus	c'est plus joyeux, c'est plus,
Le pharaon s'écroule et Mana vient prêt de lui, en pleurant, lui demandant pourquoi il avait fait cela.	Il répond que c'est parce qu'il l'aime, et qu'il préférerait mourir lui-même, plutôt qu'elle. Il lui jure qu'ils seront à nouveau réunis.	Le pharaon meurt, le « Méchant » avec lui. Mana pose sa tête sur le torse du pharaon, et laisse ses larmes couler.

8'51	8'55	9'00
		Refrain 5 (thème G4)
		Seuls les choeurs chantent, les cordes entâme une mélodie
be---------- My fall will be for you, my love will be in you	for---------- you---------- you were the one to cut me so I'll bleed forever	My fall will be for you, my love will be in you,
… voilà on évacue tout ça etc.	Je, je suis pas sûr que ce soit vraiment très construit ce que je raconte mais bon, tant pis.	Bon, ça me va. **Ça vient comme ça vient.** Voilà

9'05	9'10	9'14
you we the one to cut me so I'll bleed forever	My fall will be for you, my love will be in you	you were the one to cut me so I'll bleed forever
Par contre quelques fois je ne l'écoute pas jusqu'au bout ce morceau parce que, je ne sais pas, après	j'ai l'impression que c'est un peu du remplissage. C'est méchant de dire ça mais,	après j'ai l'impression que c'est un petit peu du remplissage parce que il y a eu tellement de

9’19	9’24	9’29
Refrain 6 (thème G4)		
My fall will be for you, my love will be in you,	you we the one to cut me so I’ll bleed forever	My fall will be for you, my love will be in you
de diversité avant, que après l’apogée	disons, et bien on sent que c’est vraiment pour redescendre et on sent que ça n’a pas vraiment	de rôle clé dans le morceau donc, souvent un petit peu,

9’33	9’38	9’43
you were the one to cut me so I’ll bleed forever	My fall will be for you, my love will be in you,	you we the one to cut me so I’ll bleed forever
voilà juste là j’arrête parce que bon, ou un petit peu avant.	Je vais arrêter sinon ça va continuer, à moins que tu veuilles que ça continue ?	

9’48	9’53
My fall will be for you, my love will be in you	you were the one to cut me so I’ll bleed forever

Table des matières

REMARQUES PRELIMINAIRES **6**

INTRODUCTION **7**

1. L'OXYMORE ET LE MONDE NIGHTWISH, VERS QUELLE ŒUVRE ? 9

2. L'ENQUETE DE TERRAIN ET MON POSITIONNEMENT 15

2.1. L'enquête par entretien 15

2.2. Ma posture au sein du monde Nightwish 19

PARTIE I : PERSPECTIVES SOCIOHISTORIQUES ET MUSICALES : NIGHTWISH UN GROUPE FINLANDAIS DE METAL SYMPHONIQUE **23**

1. QU'EST-CE QU'UN GROUPE FINLANDAIS ? LA MATRICE SOCIOCULTURELLE DE NIGHTWISH 25

1.1. Une enquête de terrain en Finlande 26

1.2. La nature et les paysages 28

1.3. La religion, l'école et l'enfance 30

1.4. Quelques traits socioculturels 32

2. DU HEAVY METAL AU METAL (SYMPHONIQUE) : HISTOIRE, ESTHETIQUE ET FORMES D'UN GENRE MUSICAL 36

2.1. Le rock à la fin des années 60, début des années 70 : les groupes fondateurs du heavy metal 37

2.2. Les instruments et voix typiques du heavy metal 39

2.3. Le monde du heavy metal : puissance, masculinité et transgression 46

2.4. Le succès du début des années 80 et le public metal 52

2.5. La fragmentation en de nombreux sous-genres : du heavy metal au metal 53

3. LES ECHANGES ENTRE LA MUSIQUE CLASSIQUE ET LE METAL 56

3.1. L'appropriation de la musique classique par le metal 56

3.1.1. Les expériences de groupes rock et des fondateurs du metal 57

3.1.2. Les années 80 : les guitaristes virtuoses et la popularisation des synthétiseurs : une démocratisation de la forme et de l'esthétique classique dans le metal 60

3.1.3. Quelques groupes de la scène actuelle mêlant musique metal et musique classique 64

3.1.4. Les expériences symphoniques de groupes metal majeurs 67

3.2. L'appropriation de la musique metal par la musique classique 69

3.2.1. Apocalyptica 69

3.2.2. Nigel Kennedy 70

4. LE METAL SYMPHONIQUE… DE NIGHTWISH 72

4.1. Bricolage d'une dichotomie qui « tient » 74

4.2. Le metal symphonique 76

4.3. Quelle appropriation de quelle musique classique ? 78

4.4. La musique de film : la pièce du bricolage de Nightwish qui fait le lien 80

5. BIOGRAPHIE SOCIOLOGIQUE DE LA CARRIERE DE NIGHTWISH : LA CONSTRUCTION COLLECTIVE D'UN GROUPE DE MUSIQUE ET DE SES ŒUVRES 84

5.1. D'une idée à la constitution d'un réseau de coopération musicale : la formation de Nightwish 85

5.1.1. Tuomas Holopainen..... 85
5.1.2. L'engagement du processus : une histoire finlandaise 87
5.1.3. D'un projet sans nom de musique acoustique au premier lien du réseau Nightwish.... 88
5.1.4. Tarja Turunen : une voix vers un nouveau possible 90

5.2. Evolutions : la carrière de Nightwish 92

5.2.1. Le choix d'écrire une musique plus puissante : l'ambiance acoustique devient du metal symphonique..... 92
5.2.2. Des claviers à l'orchestre symphonique : l'affirmation de Nightwish en tant que groupe majeur du metal symphonique..... 95
5.2.3. La fin d'une ère 98
5.2.4. Anette Olzon : la continuité d'une rupture 100

PARTIE II : L'ŒUVRE D'ART ET LES ŒUVRES DE NIGHTWISH : VARIATIONS AUTOUR DU BRICOLAGE..... 105

1. L'ŒUVRE D'ART ?..... 107

1.1. Une définition de l'œuvre : l'œuvre comme processus 108

1.1.1. La nécessaire matérialité de l'œuvre et le choix social de son type de matérialité..... 109
1.1.2. Le temps de la production de l'œuvre 111
1.1.3. Le temps de l'interprétation de l'œuvre..... 114

1.2. Du problème de la déclaration de l'œuvre à l'« objet symbolique phœnix » – un mythe « matrice à mythe » qui renaît sans cesse de ses cendres 121

1.3. La question du monde de l'œuvre et de son étude..... 126

2. LES INFLUENCES DE NIGHTWISH : L'ŒUVRE A LA CROISEE DES CHEMINS DU MONDE 130

2.1. L'intertextualité et la transtextualité comme points de départ..... 133

2.2. Au-delà de la coprésence et de la relation : des pratiques d'appropriation et de restitution . 137

2.2.1. Les pratiques retenues 140

2.3. Repérer les pratiques d'appropriation et de restitution : méthodologie de l'étude des œuvres « immobilisées » de Nightwish 142

2.3.1. Le corpus 142
2.3.2. Les méthodologies d'approche et les documents d'appuis..... 146
a. Les discours des acteurs du monde Nightwish..... 146
b. Les œuvres, leur musique, et leur texte 151

2.4. Les reprises..... 154

2.4.1. Les reprises fidèles 157
a. Reprises d'œuvres des mondes rock et metal..... 157
b. Reprises d'œuvres des mondes pop rock et folk..... 162
2.4.2. Les reprises appropriatives 165
2.4.3. D'un territoire à l'autre..... 173

2.5. Les citations..... 174

2.5.1. Les citations directes 176
a. Deux citations depuis le monde du cinéma d'animation 176
b. Deux citations depuis des faits réels..... 180
c. Des citations directes non discursives ? 181
2.5.2. Les citations indirectes 182
a. Depuis le monde de la littérature..... 183
b. Depuis le monde du cinéma et du cinéma d'animation 186
c. Depuis des « faits réels » 187
d. Une citation indirecte non discursive ? 190

2.5.3. Les citations dans le monde Nightwish 191
a. Au cours d'une chanson en concert *191*
b. En introduction et en conclusion des concerts *193*
c. Une citation périphonographique *195*
2.5.4. Interlude vers la référence : les citations remaniées, de nettes allusions ? 196
2.5.5. Retour aux territoires 198

2.6. Les références 200

2.6.1. L'usage de titres et de noms 202
a. Des noms : de personnages, de lieux, d'objets et d'événements… *203*
Depuis la fantasy, les contes et la science-fiction 203
Depuis la religion chrétienne et les mythes 207
Depuis l'Histoire 210
b. Titres et nom d'auteur *211*
c. Des noms et titres sous forme musicale ? *214*
2.6.2. L'exposé d'une situation spécifique 216
a. Situations spécifiques textuelles *218*
b. Situations spécifiques musicales ? *223*
2.6.3. Les territoires, suite et fin : vers l'inspiration 225

2.7. Les inspirations 226

2.7.1. Extraire l'essence de l'inspiration : analyser le discours musical et textuel des chansons de Nightwish 227
2.7.2. Les pièces de l'inspiration, le monde et ses savoirs 235
a. Le romantisme ou l'évasion et l'ailleurs *236*
Les sentiments 237
Le voyage, la fuite et l'évasion vers ailleurs, dans l'espace, le temps et l'imaginaire 238
La nature, les étendues sauvages et l'océan 240
L'art 242
b. La fantasy, l'horreur et le fantastique *243*
c. La religion chrétienne et les mythes *249*
d. Vie quotidienne, faits divers et faits historiques *253*
e. Les musiques metal *255*
f. Les musiques populaires *258*
g. Musique traditionnelle et musiques du monde *259*
h. La musique classique et la musique de film *262*

2.8. Conclusion : le bricolage des savoirs du monde – des pièces et un établi à l'échelle du monde 265

2.9. Epilogue : ces pièces et assemblages de pièces qui tiennent ensemble 268

PARTIE III : LE MONDE DE L'ŒUVRE AU TRAVERS DES VOIX PERFORMEES 271

1. POURQUOI LA VOIX ? LA VOIX ET LE MONDE DE L'ŒUVRE CHANSON 276

2. UNE ETUDE DU MONDE DE L'ŒUVRE PAR LES VOIX PERFORMEES : UNE SUCCESSION DE METHODES 280

2.1. Un corpus dédoublé pour l'approche de deux objets distincts 280

2.2. Les méthodologies d'approche et les documents d'appuis 283

2.2.1. Pour l'étude des voix 284
a. Etablir la liste des différents intervenants vocaux *285*
b. Associer les intervenants vocaux à leur(s) voix *286*
c. Etablir une typologie des pratiques vocales *288*
d. Etablir une typologie des voix chantées puis des voix chantées standards *290*
2.2.2. Pour l'étude du monde de l'œuvre et des rôles confiés aux voix 293
a. Première phase : repérer les personnages et leur rôle au sein du monde de l'œuvre *294*
Le monde de l'œuvre musicale : la métaphore de la scène d'opéra 296
Les deux sources de l'objet vocal : l'interprète puis son/ses personnage(s) ... 299

« Où » se situe le personnage ? : les deux « macro-rôles » possibles 300
Affiner les personnages : les rôles 303
L'objet voix supradiégétique 304
b. Seconde phase : établir les choix opérés par Nightwish, le croisement des rôles et des interprètes..... 306

3. LES DIFFERENTS USAGES DE LA VOIX CHEZ NIGHTWISH, ET LES IMAGINAIRES DU SON..... 309

3.1. Bref précis de mécanique : l'instrument vocal humain..... 310

3.2. Les interprètes et leur(s) voix 313

3.2.1. Retour sur le corpus : les différents interprètes des voix 313
3.2.2. Situer les voix : répertoire, tessiture et grain 315
a. Répertoire 317
b. Tessiture..... 319
c. Le grain..... 322

3.3. Descriptions et imaginaires des voix chantées..... 324

3.3.1. Les voix chantées lyriques..... 326
3.3.2. Les voix chantées standards 335
a. Anette Olzon : la voix pop, pop rock et rock..... 337
b. Tarja Turunen : une voix pop, marquée par le classique 343
c. Marco Hietala : une variété d'usages, de la voix pop à la voix heavy metal..... 345
3.3.3. Les voix chantées gutturales..... 351
a. La voix gutturale au grain arrondi et épais de Tapio Wilska 351
b. Les voix gutturales au grain exacerbé 353
3.3.4. Quelques autres modalités de la voix et de voix chantée chez Nightwish..... 358

4. LES IMAGINAIRES DES TEXTES : LES ROLES DONNES AUX VOIX..... 361

4.1. Les rôles confiés aux interprètes masculins et féminins 362

4.1.1. Le protagoniste masculin et le narrateur..... 362
a. Le protagoniste masculin..... 366
b. Le narrateur..... 370
4.1.2. Le protagoniste narrateur..... 372

4.2. Les rôles confiés aux interprètes féminines 374

4.2.1. Figures de la Femme : la Belle, l'amante, le succube et la mère 375
4.2.2. Figures de l'Ange : la divinité animiste et l'enchanteresse 378

4.3. Les rôles confiés aux interprètes masculins..... 380

4.3.1. Le pharaon, figure des Lois divines et humaines..... 380
4.3.2. Figure de l'Ange déchu : le Diable..... 382
4.3.3. Figures du réel ? 382

5. CONCLUSION : LE CHOIX A L'ŒUVRE 385

PARTIE IV : LES PUBLICS DE L'ŒUVRE DE NIGHTWISH : DE LA DECOUVERTE DE L'ŒUVRE A SA REMISE EN MARCHE 388

1. LE CONCEPT DE PUBLIC..... 392

2. METHODES ET ECHANTILLONS..... 395

2.1. L'enquête par questionnaire 395

2.1.1. Concert de Nightwish à Lyon, Halle Tony Garnier, France, le 10 avril 2008 : contexte de distribution et échantillon..... 398
2.1.2. Concert de Nightwish à Helsinki, Kaisaniemi, Finlande, le 26 juin 2008 : contexte de distribution et échantillon 400

3. LA MORPHOLOGIE SOCIALE DE DEUX PUBLICS DE NIGHTWISH : L'EXPLOITATION DES QUESTIONNAIRES DE LYON ET HELSINKI 402

3.1. Ages et sexes 402
3.2. Niveaux d'étude 409
3.3. Occupation principale et catégories socioprofessionnelles 413
4. DE LA RENCONTRE A L'AMOUR DE L'ŒUVRE : DES MEDIATEURS ET DES TRAJECTOIRES 418
4.1. Les médiateurs déclencheurs de la rencontre : des nuances entre la France et la Finlande .. 419
4.1.1. Les médias, le support audio et l'œuvre « elle-même » 422
4.1.2. Le réseau des proches 427
4.1.3. Les lieux 429
4.2. De « moi » à « Nightwish et moi » : trois trajectoires typiques vers le goût et l'attachement 431
4.2.1. Le coup de foudre 432
4.2.2. Le « rendez-vous manqué » 435
4.2.3. L'apprentissage 437
5. PRATIQUES DU MONDE NIGHTWISH : CE QUE LES CHOSES NOUS FONT, CE QUE L'ON EN FAIT 440
5.1. Ce que les œuvres du monde Nightwish nous font : la fonction de voyage-foyer 441
5.2. Ce que l'on fait des choses du monde Nightwish 449
5.2.1. L'écoute, ou ce que l'on fait de l'œuvre musicale 452
5.2.2. Les choses que l'on fait à partir des choses du monde Nightwish : les créations des amateurs 455
6. L'ŒUVRE RESSUSCITEE : LE FILM ORIGNAL DE LA BANDE SONORE 466
6.1. Précisions méthodologiques 468
6.2. « Ghost Love Score », trois visions originales 473

CONCLUSION GENERALE 483
1. S'EVADER, UNE DERNIERE FOIS 484
2. LE HEROS DE L'HISTOIRE 487
3. A SUIVRE... 490

BIBLIOGRAPHIE 492
1. OUVRAGES 492
2. ARTICLES ET CHAPITRES D'OUVRAGES 498
3. ARTICLES DEPUIS INTERNET 502
4. OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTES MAIS NON CITES 505
5. AUTRE SUPPORT 511
6. MESSAGES DEPUIS INTERNET 511
7. SITES INTERNET 514
7.1. Sites d'amateurs de Nightwish 514
7.2. Sites qui référencent les différents supports audio de Nightwish 514
7.3. Webzines 515
7.4. Web radios 515
8. OUVRAGES INFLUENCES DE NIGHTWISH 515

DISCOGRAPHIE 518

FILMOGRAPHIE **521**

LISTE ALPHABETIQUE DES CHANSONS DE NIGHTWISH **523**

TABLE DES ILLUSTRATIONS **531**

ANNEXES **534**

ANNEXE I : GRILLE D'ENTRETIEN DESTINEE AU PUBLIC FINLANDAIS 537

ANNEXE II : GRILLE D'ENTRETIEN DESTINEE AU PUBLIC FRANÇAIS 548

ANNEXE III : UN EXEMPLE D'ENTRETIEN : JADE 554

ANNEXE IV : CLASSEMENT FINLANDAIS DES ALBUMS DE LA SEMAINE 40 DE 2007 585

ANNEXE V : SET DE LA BATTERIE DE JUKKA NEVALAINEN 587

ANNEXE VI : LETTRE DETAILLANT LES MOTIFS DU RENVOI DE TARJA TURUNEN 588

ANNEXE VII : CORPUS DES ŒUVRES DE NIGHTWISH 591

ANNEXE VIII : LES INFLUENCES DE NIGHTWISH 597

ANNEXE IX : UN EXEMPLE DE TEXTE RENDU A SES INTERPRETES : « THE BEAUTY OF THE BEAST » .. 621

ANNEXE X : MODELE DU QUESTIONNAIRE DISTRIBUE AU CONCERT DE LYON 623

ANNEXE XI : MODELE DU QUESTIONNAIRE DISTRIBUE AU CONCERT D'HELSINKI 627

ANNEXE XII : PLAN D'UNE SALLE DE CONCERT 631

ANNEXE XIII : « NIGHTWISHISATION » DU QUOTIDIEN 632

ANNEXE XIV : TABLEAU/PARTITION DES VISIONS ORGINALES DE LA CHANSON « GHOST LOVE SCORE » 635

TABLE DES MATIERES **642**