# Le metal industriel : histoire et analyse d'un courant musical hybride, 1988-1996

Manuel Neyssensas

▶ **To cite this version:**

Manuel Neyssensas. Le metal industriel : histoire et analyse d'un courant musical hybride, 1988-1996. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Côte d'Azur, 2023. Français. NNT : 2023COAZ2045 . tel-04515262

**HAL Id: tel-04515262**
**https://theses.hal.science/tel-04515262**

Submitted on 21 Mar 2024

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

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

# Le metal industriel : histoire et analyse d'un courant musical hybride, 1988-1996.

**Manuel NEYSSENSAS**

Laboratoire CTELA UPR6307

**Présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en Arts Vivants, dominante Musique d'Université Côte d'Azur**

**Dirigée par** : Pascal Decroupet

**Co-encadrée par** : Julie Mansion-Vaquié

**Soutenue le** : 15 décembre 2023

**Devant le jury, composé de** :

Serge Lacasse, Professeur, Université Laval

Christophe Pirenne, Professeur, Université de Liège

Olivier Julien, Maître de conférences HDR, Sorbonne Université

Julie Mansion-Vaquié, Maître de conférences, Université Côte d'Azur

Pascal Decroupet, Professeur, Université Côte d'Azur

# Le metal industriel : histoire et analyse d'un courant musical hybride, 1988-1996.

**Président du jury**

Olivier Julien, Maître de conférences HDR en musicologie, Sorbonne Université.

**Rapporteurs**

Christophe Pirenne, Professeur en musicologie, Université de Liège.

Serge Lacasse, Professeur en musicologie, Université Laval.

**Examinateur**

Olivier Julien, Maître de conférences HDR en musicologie, Sorbonne Université.

Julie Mansion-Vaquié, Maître de conférences en musicologie, Université Côte d'Azur.

Pascal Decroupet, Professeur en musicologie, Université Côte d'Azur.

**Résumé**

**Le metal industriel : histoire et analyse d'un courant musical hybride, 1988-1996.**

Le metal industriel apparaît à la fin des années 1980 et mêle des sonorités et des techniques de la musique industrielle, avec celles du metal. Il est à la fois issu de deux genres diamétralement opposés, musicalement parlant : la musique industrielle, mouvement avant-gardiste de la fin des années 1970 reposant sur le bruit, les instruments électroniques et l'improvisation ; et le metal, prônant la virtuosité instrumentale, une mise en avant de la guitare électrique et des autres instruments conventionnels issus du rock.
L'appellation « metal industriel » est d'autant plus trouble que nombre de groupes y étant rattachés par la presse ou le public rejettent ce terme pour qualifier leur musique, tout comme il existe des désaccords de la part du public ou des critiques quant à l'appartenance à ce style de tel ou tel groupe. C'est justement la persistance de l'emploi de cette étiquette, malgré la réticence de certains de ses acteurs, qui fait de ce courant musical un cas exemplaire pour interroger la notion de genre et de style en musique populaire, une interrogation qui, vu les origines multiples et la définition incertaine du metal industriel, en font un point de départ idéal pour poser des questions d'ordre plus général : comment délimiter un courant musical ? Comment relever les traits distinctifs d'un style musical ? Ce dernier doit-il être considéré comme un genre, ou comme un style ? Peut-on déceler des motifs musicaux typiques de ce style ?
Ces questionnements quant à l'étude d'un courant musical sont approchés par le prisme de l'hybridité. En effet, le metal industriel, situé parfois comme une extension de la musique industrielle, parfois comme un sous-genre de metal, se démarque par ses origines multiples et simultanées qui brouillent toute tentative de caractérisation. L'idée d'hybridité comme élément constitutif permet d'aborder le metal industriel comme un genre musical se situant à la croisée de plusieurs autres, dont les traits musicaux et extra-musicaux tiennent à la fois de certains sous-genres de metal, de la musique industrielle mais aussi d'autres genres comme le post-punk et le hip hop. Nous chercherons alors à voir comment cette hybridité se manifeste, à plusieurs niveaux et à travers les différents aspects qui définissent le metal industriel.

**Mots-clés :** analyse musicale – musiques populaires – genre – style – metal industriel

**Abstract**

**Industrial metal : history and analysis of a hybrid musical movement, 1988-1996.**

Industrial metal emerged in the late 1980s, blending the sounds and techniques of industrial music with those of metal. It stems from two diametrically opposed genres, musically speaking: industrial music, an avant-garde movement of the late 1970s based on noise, electronic instruments and improvisation; and metal, which advocates instrumental virtuosity and a focus on the electric guitar and other conventional rock instruments.
The term "industrial metal" is all the more confusing in that many of the bands which are identified with it by the press or the public reject the term to describe their music, just as there is disagreement among the public and critics as to whether a particular band belongs to this style. It is precisely the persistent use of this label, despite the reticence of some of musicians, that makes this musical movement an exemplary case for questioning the notion of genre and style in popular music, a question which, given the multiple origins and uncertain definition of industrial metal, makes it an ideal starting point for asking questions of a more general nature: how do we delimit a musical movement? How do we identify the distinctive features of a musical style? What are the distinctive features of a musical style? Should it be considered a genre or a style? Are there any musical motifs that are typical of the style?
These questions about the study of a musical movement are approached through the prism of hybridity. Industrial metal, sometimes seen as an extension of industrial music, sometimes as a sub-genre of metal, is distinguished by its multiple and simultaneous origins, which blurs any attempt at characterisation. The idea of hybridity as a constitutive element makes it possible to approach industrial metal as a musical genre situated at the crossroads of several others, whose musical and extra-musical traits derive from certain sub-genres of metal, industrial music and other genres such as post-punk and hip hop. We'll be looking at how this hybridity manifests itself, on a number of levels and through the various aspects that define industrial metal.

**Key words:** musical analysis – popular music – genre – style – industrial metal

**Remerciements**

Je remercie tout particulièrement Julie Mansion-Vaquié et Pascal Decroupet pour leur suivi sur ces quatre années et leurs précieux conseils.

Merci également aux musiciens qui ont accepté de répondre à mes questions : Adam Grossman, James Cavaluzzo, Marco Neves, Mark Clayden, Nick Sagias.

Merci à mes parents pour leur soutien.

Merci à Héloïse de m’avoir supporté, dans tous les sens du terme, durant tout ce temps.

# TABLE DES MATIERES

**Introduction**……...1

1) Présentation du sujet……..……1
2) Etat de la recherche……...1
3) Problématique……...2
4) Terminologie…….3
5) Méthodologie……..11
6) Plan de la thèse……18

**Première partie : le metal industriel en tant que genre. Histoire et définition**……22

**I – Racines et influences** ……...……...…23

**A – Post punk** ……...……..……26

**B – Metal** ……..……..……30

**C – Musique industrielle** ……..……..……..……35

**II – Le metal industriel : définition, histoire** ……..……...41

**A – Proposition de définition** ……..……..……41
1) Rock industriel, metal industriel ……..……..……..……41
2) Le metal industriel comme sous-genre de metal ……...……...……..……42
3) Le metal industriel comme genre hybride ……..……..……...52

**B – L'appellation « metal industriel »** ……..…….....……..54
1) L'utilisation du terme dans la presse ……...……..……..…….54
2) L'utilisation du terme par les groupes ……..……..……..56
3) L'utilisation du terme aujourd'hui ……..……..……...62

**C – Prémices (1981-1987) : Big Black, Swans, The Young Gods**……...64

**D – Deux groupes fondateurs du metal industriel : Ministry et Godflesh** ……..……...67
1) Ministry ……...……....…67
2) Godflesh ……..……....77

**E – L'émergence du metal industriel : 1988-1996**……..…81
1) Les groupes (ou musiciens) de musique industrielle qui ont intégré le metal dans leur musique ……....82
2) Les groupes (ou musiciens) de metal qui ont intégré des sonorités industrielles ……87

3) Les groupes ayant débuté directement par du metal industriel ……..…92

**F – Aspects extra-musicaux** ……...….97
1) Les labels ……..97
2) Aspects visuels, iconographie ……..…..…103
3) Aspects scéniques et performatifs ……...……...129

**G – Conclusion** ……...……132

**Deuxième partie : le metal industriel en tant que style. Analyses.** ……133

**I. Instruments rythmiques : batterie et boîte à rythmes** ……...……134

**A - Patrons typiques dans le metal industriel**……..134
1) Les patrons originaires du metal et du post punk ……...135
2) *Reverse Skank Beat* ……136
3) Accents décalés et motifs en « 3+3+2 » ……...139
4) Patrons tirés de la musique disco et techno ……....140
5) Patrons de type *breakbeat* ……..142
6) Remarques sur les patrons typiques ……...146

**B – La boîte à rythme** ……..…146
1) La boîte à rythmes dans les musiques populaires ……...147
2) La boîte à rythmes dans le metal industriel ……149
3) Conséquences de l'utilisation de la boîte à rythmes sur l'esthétique sonore ……151
4) Conséquences de l'utilisation de la boîte à rythmes sur l'élaboration des patrons ……153

**C – La batterie acoustique et ses traitements sonores** ……160
1) Echantillonnage et *triggering* ……..…160
2) Mise en boucle ……...162
3) Overdub ……....163

**D - Apparté : la batterie dans le metal depuis les années 1990** ……...……165
1) La quête de la précision dans le metal ……165
2) Les procédés employés ……...…166
3) Conséquences ……168

**E – Conclusion : la batterie synthétique du metal industriel** ……...……169

**II. Instruments mélodico-harmoniques : guitare électrique, basse électrique, synthétiseur**……170

**A – La guitare électrique** ……..……...……..170
1) Timbre et accordage ……..……170

2) Techniques de jeu guitaristique et architecture des riffs ……174
3) Solos et « riffs lead » ……..192
4) Doublages et superpositions des riffs…….…199
5) Conclusion ……211

**C - La basse électrique**……...….213
1) La basse comme instrument caractéristique du metal……..……....213
2) La basse comme instrument caractéristique du post punk ……..……....214
3) Conclusion……..222

**D - Le synthétiseur**…….…….223
1) Aspects techniques et historiques du synthétiseur…….……..223
2) Le synthétiseur et l'arpégiateur dans la musique populaire…….....…224
3) Le synthétiseur dans le metal industriel……....…228
4) Conclusion……..235

**E – Conclusion**……235

**III. L'échantillonnage**……...…….238

**A – Cadre théorique et historique**……...……238
1) Définition……...238
2) L'échantillonneur et son utilisation dans la pop…….……239
3) L'échantillonnage dans le rap et l'Electronic Dance Music…….…..244
4) L'échantillonnage dans la musique industrielle…….…….248

**B – Etude du corpus**……....249
1) Considérations poïétiques……..250
2) Précisions typologiques…….…….256
3) Analyse quantitative…….…..258
4) Analyses qualitatives..…….…...261

**C – Conclusion**…….…...274

**IV. Chant et texte** ……..276

**A - Les textes** ……..276
1) Ancrage théorique : les divergences et convergences des textes dans l'indus et les sous-genres de metal……..276
2) Les thèmes abordés dans le metal industriel……...278
3) Procédés d'écriture notables……...283

**B - La voix** ……...285
1) La place de la voix dans le metal industriel……285
2) Le chant dans le metal industriel : entre techniques vocales et technologies……...287

**C – Conclusion** ……...……....295

**V. Harmonie et forme** ……...297

**A – Harmonie** ……297
1) Les points communs entre indus et metal……....297
2) Analyses des transcriptions : les résultats……....299
3) Conclusion……..…301

**B – Forme** ……...302
1) Typologie terminologie des formes dans la musique populaire……...…302
2) Particularités formelles dans le metal……..304
3) Particularités formelles dans la musique industrielle et le post-punk……..307
4) Analyse du corpus……...311
5) Conclusion……..330

**C – Conclusion**……331

**VI. L'enregistrement en studio et l'interprétation en concert**……....333

**A – L'enregistrement en studio et les paramètres technologiques**……..333

**B – Le passage du studio à la scène**……340

**C – Conclusion** ……342

**Conclusion**……..344

**Bibliographie et ressources**……349

**Annexe I : Corpus détaillé**…….…….366

**Annexe II : Nomenclature**……..……...…….368

**Annexe III : Transcriptions du corpus : patterns, riffs et structures**……..……369
Bile……369
Die Krupps……374
Front Line Assembly……382
Godflesh……385
Hanzel Und Gretyl……403
KMFDM……...405
Malhavoc……..422
Ministry……430
Nailbomb……..442
Optimum Wound Profile……...450
Pitch Shifter……...456

Scorn…….465
Skrew……467
Soulstorm……..477
Treponem Pal……480

**Table des figures**……..489

# INTRODUCTION

## 1) Présentation du sujet

Cette thèse vise à interroger les notions de genre et de style en musique populaire à travers l'exemple d'un courant musical en particulier : le metal industriel, sur une période s'étalant de 1988 à 1996. Ce dernier apparaît à la fin des années 1980 et mêle des sonorités et des techniques de la musique industrielle avec celles du metal. Il est à la fois issu de deux genres diamétralement opposés : la musique industrielle, mouvement avant-gardiste de la fin des années 1970 reposant sur le bruit, les instruments électroniques et l'improvisation ; et le metal, prônant la virtuosité instrumentale, une mise en avant de la guitare électrique et des autres instruments conventionnels issus du rock. De plus, la musique industrielle était à l'origine un mouvement bien souvent multimedia, relié à la performance, la vidéo ou encore le mail art, et tentait de se démarquer afin de mieux se détacher des grandes structures économiques que sont les labels. Au contraire, le metal a embrassé, dès ses débuts, la possibilité d'un succès commercial et d'une diffusion à grande échelle.

## 2) Etat de la recherche

Les metal studies sont en plein essor mais encore récentes. Depuis les années 1990, les ouvrages portant sur la musique metal, surtout dans les domaines de la sociologie et de la musicologie, se sont multipliés[1]. Les classifications des différents genres de metal établies par les auditeurs et la presse spécialisée commencent à être prises en compte par les musicologues[2], comme en témoigne par exemple l'ouvrage de Bérenger Hainaut, *Le Style Black Metal*, qui étudie les caractéristiques musicales seules du black metal[3]. La musique metal regorge de sous-genres : ses nombreuses ramifications sont reconnues par la musicologie mais n'ont pas encore été toutes étudiées avec le même intérêt. Nous nous penchons ici sur un sous-genre en particulier, le metal industriel, nous nous appuierons donc sur la littérature déjà existante concernant les sous-genres proches de notre objet d'étude, ainsi que sur les recherches menées sur la musique

[1] KAHN-HARRIS Keith, HEIN Fabien, « Metal Studies : Une Bibliograhie », *Volume*, vol. 5, no 2, 2006, p. 19-30.
[2] Il arrive toutefois qu'il existe encore un décalage entre les propos des musicologues et celui que partagent les musiciens, les fans et les médias. Le groupe américain Slayer est par exemple considéré comme un groupe emblématique du Thrash Metal, tant par les fans que par la presse et les sites internet spécialisés (https://www.metalorgie.com/groupe/Slayer , https://www.metal-archives.com/bands/Slayer/72 ), et c'est ainsi qu'il se présente sur son site officiel (https://www.slayer.net/band ), alors qu'il est décrit comme un groupe de « Death Metal » par Robert Walser dans son article concernant le groupe, publié dans le *Grove online* (https://www.oxfordmusiconline.com.proxy.unice.fr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049161 ).
[3] HAINAUT Bérenger, *Le Style Black Metal*, Château Gontier, Aedam Musicae, 2017, 370 p.

industrielle. Cette dernière a fait l'objet de publications musicologiques depuis les années 2010, notamment par les chercheurs Jason Hanley, Alexander Reed et Ruth Vecchio qui ont montré les courants de pensée qui l'ont inspiré, les méthodes artistiques employées, l'utilisation des instruments électroniques et les sonorités qui en résultent[4]. Ces musiques font donc l'objet d'un intérêt grandissant de la part des chercheurs. Cependant, très peu de publications se sont attardées sur le cas du metal industriel en particulier[5], ce genre musical restant pour le moment peu étudié par la communauté scientifique.

**3) Problématique**

L'appellation « metal industriel » est d'autant plus trouble que nombre de groupes y étant rattachés par la presse ou le public rejettent ce terme pour qualifier leur musique, tout comme il existe des désaccords de la part du public ou des critiques quant à l'appartenance à ce style de tel ou tel groupe. C'est justement la persistance de l'emploi de cette étiquette, malgré la réticence de certains de ses acteurs, qui fait de ce courant musical un cas exemplaire pour interroger la notion de genre et de style en musique populaire, une interrogation qui, en tenant compte des origines multiples et la définition incertaine du metal industriel, en font un point de départ idéal pour poser des questions d'ordre plus général : comment délimiter un courant musical ? Comment relever les traits distinctifs d'un style musical ? Ce dernier doit-il être considéré comme un genre ou comme un style ? Peut-on déceler des motifs musicaux typiques de ce style ? Le rock, et plus encore le metal, reposant notamment sur l'enchaînement de riffs à la guitare, peut-on alors établir des schémas de riffs typiques du metal industriel ? Des patrons de batterie privilégiés ? Des ressemblances entre les groupes qui les distingueraient des autres styles ? En somme, des patrons harmoniques, rythmiques ou mélodiques qui seraient spécifiques au processus créatif, ou bien qui résulteraient de la volonté des groupes de se démarquer de, ou de s'apparenter à d'autres groupes. Ces interrogations se situent à « l'intérieur » même de l'étude de ce style, en prenant en compte par exemple l'utilisation particulière des instruments et outils électroniques provenant des pratiques de la musique industrielle, combinée avec celle, plus conventionnelle, des instruments électriques et acoustiques (guitare, basse, batterie) employés dans le rock. Elles visent de plus à réfléchir sur une possible nature identitaire du style consistant

[4] HANLEY Jason, *Metal Machine Music : Technology, Noise and Modernism in Industrial Music 1975-1996*, Stony Brook University, 2011, 462 p., REED Alexander, *Assimilate : Une Histoire Critique de la Musique Industrielle*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2018 (2013), 664 p., VECCHIO Ruth, *Exploring the Evolution of Industrial Music: a Historical and Analytical Perspective*, Texas State University, 2014, 100 p.

[5] Citons l'article de Mark Marrington, qui passe en revue les différents courants de metal utilisant des instruments électroniques, dont le metal industriel. MARRINGTON Mark, « From DJ to Djent-Step: Technology and the Re-Coding of Metal Music Since the 1980s », *Metal Music Studies*, vol. 3, no 2, 2017, p. 251-258.

à mettre en valeur certaines caractéristiques sonores et musicales qui seraient significatives d'un positionnement des musiciens, manifestant ainsi leur appartenance à un « groupe », une scène, ou leur volonté de se distinguer artistiquement. Ces questionnements somme toute évidents quant à l'étude d'un style musical sont approchés par le prisme de l'hybridité. En effet, le metal industriel, situé tantôt comme une extension de la musique industrielle, tantôt comme un sous-genre de metal, se caractérise par ses origines multiples et simultanées qui brouillent toute tentative de caractérisation. L'idée d'hybridité comme élément constitutif permet d'aborder le metal industriel comme un genre musical se situant à la croisée de plusieurs autres, dont les traits musicaux et extra-musicaux tiennent à la fois de certains sous-genres de metal, de la musique industrielle et d'autres genres comme le post-punk et le hip-hop. Nous chercherons alors à voir comment cette hybridité se manifeste, à plusieurs niveaux et à travers les différents aspects qui définissent le metal industriel.

## 4) Terminologie

### Genre et style

En littérature, Tzvetan Todorov et Richard M. Berrong indiquent qu'un genre n'est ni plus ni moins qu'une « classe de textes[6] ». Mais un ensemble de textes dépend de la perception qui en a été établie au cours de l'histoire pour qu'il soit considéré comme genre. Cette perception repose sur l'étude des genres (discours métadiscursif) mais aussi dans les textes eux-mêmes. Par exemple, c'est grâce aux discours sur le genre et l'existence du mot même tragédie qu'on peut « attester de l'existence historique » de la tragédie en France au XVII e siècle, en plus du fait que les tragédies partagent un ensemble de traits communs[7]. Les auteurs poursuivent en affirmant que les textes sont produits et perçus selon des propriétés discursives, d'ordre « syntaxique », « sémantique », « pragmatique » et « verbal », propriétés qui sont institutionnalisées. Un genre est en fait la codification de ces propriétés discursives ; il fonctionne comme un « modèle d'écriture » pour les auteurs et un « horizon d'attente » pour les lecteurs[8]. Nous retrouvons des arguments quelques peu similaires dans l'étude des musiques populaires.

[6] BERRONG Richard M., TODOROV Tzvetan, « The Origin of Genres », *New Literary History*, vol. 8, no 1, 1976, p. 161.
[7] *Ibid*., p. 162.
[8] *Ibid*., p. 163.

D'après Jason Toynbee, la notion de genre implique « l'exploration des limites de la répétition au sein d'un spectre de paramètres musicaux[9] ». Il y a donc l'idée d'une récurrence de traits musicaux, et c'est cette répétition qui permet d'établir des « conventions et des attentes[10] ». Ces traits ne se manifestent cependant pas dans chaque chanson composée, mais plutôt dans un ensemble de différentes chansons[11]. Mais le genre ne se limite pas à un ensemble de traits musicaux qui permettraient de l'identifier, il se manifeste aussi, par exemple, à travers les labels, les disquaires, les magazines musicaux, etc.[12] et concerne donc les pratiques sociales des musiciens et du public.

Dès 1981, Franco Fabbri définit le genre comme un ensemble de règles issues de différents domaines. Il y a d'abord les « règles sémiotiques », relatives aux « fonctions de communication » : elles concernent les aspects musicaux et textuels évidemment, mais il y a aussi un ensemble de règles « parallèles » se situant dans les aspects extra-musicaux, voire sociaux, du genre. Viennent ensuite les règles comportementales, concernant les comportements, les attitudes et sujets de conversation adoptés par les musiciens et surtout le public, qui lui permettent d'identifier plus rapidement les connaisseurs du genre et de les distinguer des autres personnes. Les règles sociales et idéologiques concernent la classe et les fonctions sociales, la structure sociale interne. Enfin, le dernier ensemble de règle provient du domaine juridique et économique, et Fabbri souligne que ces règles retiennent plus l'attention des « critiques avides » du genre en question que de ses musiciens ou de ses fans[13].

Ceci nous amène à l'aspect communautaire des genre musicaux : Fabian Holt affirme qu'un genre est « toujours collectif, musicalement et socialement », signalant au passage qu'une « personne peut avoir son propre style, mais pas son propre genre[14] ». Selon Jason Toynbee, c'est de cet aspect communautaire que tire profit l'industrie musicale, qui « exploite le désir [du public] de trouver une identité commune dans la musique », sans pour autant que cette interférence de l'industrie sur un genre qui apparaît comme « authentique » ne le rende « totalement fabriqué » non plus[15]. Le genre musical serait donc autant constitué par les auditeurs et les musiciens (l'aspect communautaire « authentique »), que par les structures de

[9] TOYNBEE Jason, *Making Popular Music : Musicians, Creativity and Institutions*, Londres, Arnold, 2000, p. 106.
[10] HOLT Fabian, *Genre in Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 3.
[11] TOYNBEE Jason, *op. cit.*, p. 107.
[12] *Ibid*., p. 115.
[13] FABBRI Franco, « A Theory of Musical Genres : Two Applications », dans TAGG Philip et HORN David (ed.) *Popular Music Perspectives*, Göteborg et Exeter : International Association for the Study of Popular Music, 1981, p. 52-81.
[14] HOLT Fabian, *op. cit.*, p. 3.
[15] TOYNBEE Jason, *op. cit.*, p. 117.

l'industrie qui commercialisent et distribuent la musique. Notons alors que la présence simultanée de ces différents acteurs – évoluant dans des sphères sociales plus ou moins éloignées – au sein de la construction du genre, présente le problème potentiel d'un désaccord dans la dénomination d'un genre et ce qu'il englobe, selon les points de vue plus ou moins disparates de ces acteurs. Cette possible diversité des points de vue concernant un genre en particulier donne lieu à de fréquentes discussions et débats, qui ont toujours « fait partie de l'histoire des différentes musiques et de leurs dynamiques culturelles », comme le souligne Holt[16]. Mais le fait de nommer une musique reste avant tout un moyen de « reconnaître son existence et de la distinguer des autres musiques[17] ». Holt propose de plus la vision des genres comme des territoires, impliquant premièrement l'idée que la musique puisse traverser plusieurs territoires, et deuxièmement qu'il existe des espaces se situant *entre* ces territoires, et qui ont autant de pertinence à être considérés que les genres eux-mêmes[18].

Abordons maintenant la notion de style, qui mérite aussi que l'on s'y attarde, car parfois confondue avec le genre. Fabbri remarquait que « dans la majorité de la littérature musicologique qui s'attaque au problème des genres, les règles formelles et techniques semblent être les seules prises en considération, au point où le genre, le style et la forme deviennent synonymes[19] ».

Alan Moore relève quatre manières de distinguer le genre et le style. La première s'articule sur la distinction entre le « quoi » (genre) et le « comment » (style) d'une œuvre, ou dans quel contexte sont articulés des gestes musicaux, et comment. Ce qui l'amène à la deuxième distinction, à savoir que le genre tiendrait plus du domaine de l'esthésique alors que le style du domaine de la poïétique. Le troisième point concerne les contraintes sociales auxquelles le genre doit répondre, tandis que le style, relatif à des critères techniques, est peu impacté par des critères non musicaux et sociaux, et dispose donc d'une certaine autonomie, comme l'affirme, entre autres, Robert Walser[20]. Enfin, le style « opère à des niveaux hiérarchiques variés, du global au plus local[21] ». Le style en tant que mise en évidence de critères uniquement musicaux, à la différence du genre qui englobe également des aspects sociaux, politiques ou économiques,

[16] HOLT Fabian, *op. cit.*, p. 4.
[17] *Ibid*., p. 3.
[18] *Ibid*., p. 159-160.
[19] FABBRI Franco, *op. cit.*, p. 55.
[20] WALSER Robert, *Running With the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middleton, Wesleyan University Press, 2014 (1993), p. 15.
[21] MOORE Allan F., « Categorical Conventions in Music Discourse : Style and Genre », *Music and Letters*, vol. 82, no 3, 2001, p. 342.

est une proposition soutenue par plusieurs auteurs, dont Fabbri, mais aussi Catherine Rudent, Bérenger Hainaut et Robert Walser. Pour Catherine Rudent, le mot style « permet de regrouper des règles de facture musicale communes et permettant de distinguer des ensembles les uns vis-à-vis des autres. Cette idée est conforme à l'un des emplois majeurs de ce terme en analyse musicale[22] ». Toujours selon Catherine Rudent, le terme genre désigne quant à lui l'ensemble des facteurs extra-musicaux pouvant caractériser un courant musical. Partant de ce constat, Bérenger Hainaut ajoute : « si le concept de style est lié au matériau musical uniquement, celui de genre au contraire est bien plus large et comprend "des aspects contextuels et sociaux"[23] ».

Fabbri définit le style comme « un agencement récurrent de caractéristiques dans des événements musicaux qui est typique d'un individu (compositeur, musicien), d'un groupe de musiciens, d'un genre, d'un lieu, d'une époque »[24], soulignant le fait qu'un style peut se manifester sur différentes échelles, comme l'avaient déjà fait remarquer Nattiez[25], et Moore, ce dernier proposant d'ailleurs le terme d'« idiolecte[26] » pour qualifier le style à l'échelle d'un groupe de musique ou d'un compositeur. Hainaut ajoute que « quelle que soit l'échelle, le terme "style" implique habituellement une description des éléments techniques de la musique[27] ».

De même qu'Holt dépeint les genres musicaux comme des territoires, Mark Spicer avance l'idée d'un « univers de styles[28] », où le ou les styles pratiqués par un groupe seraient une ou plusieurs planètes centrales, autour desquelles graviteraient des planètes secondaires, le groupe volant alors d'une planète à l'autre, selon les chansons ou les albums qu'il compose.

En se basant sur Tagg, Lewis Kennedy considère qu'un trait caractéristique d'un style peut être synecdoque de ce style. Dès lors un groupe peut effectuer des écarts stylistiques sans pour autant délaisser le genre auquel il est affilié : par exemple lorsqu'un groupe de death metal tel que Fleshgod Apocalypse utilise du chant « clair » au lieu de la vocalité typique du death metal (le « *growl* » ou « chant de gorge »). Bien que présentant une telle « anomalie stylistique »,

---

[22] RUDENT Catherine, *L'Album de Chansons, entre Processus social et Œuvre Musicale*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 192.
[23] HAINAUT Bérenger, *op. cit.*, p. 54.
[24] FABBRI Franco, *Browsing Musical Spaces : Categories and the Musical Mind*, conférence IASPM, Royaume Uni, 1999, accessible en ligne : https://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html
[25] NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie Générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987, p. 136.
[26] MOORE Allan F., *op. cit.*, p. 442.
[27] HAINAUT Bérenger, *op. cit.*, p. 159-160.
[28] SPICER Mark, « "Regatta de Blanc" : Analysing Style in the Music of The Police », dans SPICER Mark & COVACH John (eds.), *Sounding Out Pop : Analytical Essays in Popular Music*, Michigan, University of Michigan Press, 2010, p. 127.

Fleshgod Apocalypse reste un groupe appartenant au genre death metal[29]. De même, le style peut alors agir comme synecdoque du genre. À cette affirmation ajoutons que, si un style se manifeste par des « caractéristiques communes », des « choix de prédilection récurrents », Hainaut souligne que dans le cadre de la musique populaire – où le support de référence de l'œuvre est le phonogramme et non la partition – ces éléments doivent être décelables lors d'une écoute en aveugle, sans aucune information extérieure[30]. Ce propos se positionne clairement dans l'idée de Moore que le style est autonome vis-à-vis du genre, et qu'il n'est pas « subordonné » à ce dernier. Ainsi le style, ou plutôt l'écoute de pièces musicales rattachées à un style en particulier, permet tout à fait d'identifier un genre musical sans avoir à recourir aux règles extra-musicales qui le caractérisent.

**Hybridité**

L'hybridité est un terme qui trouve ses origines dans la biologie : est appelé hybride un être vivant, plante ou animal, étant le « fruit de l'accouplement sexuel de deux individus d'espèces différentes, lequel fruit devait être nécessairement et radicalement infécond[31] ». André Sanson rappelait aussi que le métis est, lui, produit du croisement de deux races différentes[32]. Au cours du XIX e siècle, le mot hybride est employé pour décrire un phénomène physiologique chez l'humain, suivant l'idée selon laquelle un hybride est issu de deux races d'hommes. Puis, au cours du siècle, il s'étend au domaine des phénomènes culturels, en premier lieu le langage, pour désigner un mot composite issu de différentes langues[33]. Délaissant les idéologies racistes du passé, la notion d'hybridité peut aussi concerner des pratiques ou des produits culturels, devenant synonyme ou équivalent de « métissage », « syncrétisme » ou encore « créolisation ». Lorsqu'il s'agit de culture, Marwan M. Kraidy fait remarquer que l'hybridité découle de contacts entre populations, produits à l'issue de mouvements souvent transnationaux[34] de ces dernières. Brian Stross précise que le processus d'hybridation a lieu travers des activités telles que la diffusion, l'emprunt, l'invention, l'apprentissage, ou encore l'assimilation culturelle ; ces activités étant répandue par exemple par le commerce aussi bien que la guerre ou l'éducation, ainsi que « toute forme d'interaction sociale » qui promeut

[29] KENNEDY Lewis F., *Functions of Genre in Metal and Hardcore Music*, Hull University, 2018, p. 133.
[30] HAINAUT Bérenger, *op. cit*., p. 53.
[31] SANSON André, « De l'Hybridité », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, IIe série, Tome 3, 1868, p. 730.
[32] *Ibid*.
[33] YOUNG Robert J.C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culure and Race*, Londres, Routledge, 1995, p. 5-6.
[34] KRAIDY Marwan M., *Hybridity or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphie, Temple University Press, 2005, p. 5.

« l'hétérogénéité » [35] . Yvonne Spielmann et David Jay Bolter écrivent d'ailleurs que l'hybridation désigne « le processus bidirectionnel d'emprunt et de mélange entre les cultures, où de nouvelles formes incohérentes et hétérogènes de pratiques culturelles émergent dans des lieux translocaux[36] ». Les qualificatifs « incohérents » et « hétérogènes » que l'on retrouve dans cette citation rappellent la connotation péjorative que comporte la notion d'hybridité : ce phénomène reste intrinsèquement opposé à la notion de pureté, et de fait, « toute tentative de transcender des frontières commence avec la reconnaissance de ces frontières, confirmant l'existence de ce qui doit être surpassé[37] » ; toutefois, cette notion de pureté concernant le domaine de la culture reste évidemment bien relative, nous y reviendrons ultérieurement. Dans le même ordre d'idées, dans la culture en général et plus encore dans les arts, la pureté, contraire à l'hybridité, devient associée au genre, qui se veut « conservateur, stable, délimitant et normatif », tandis que l'hybridité est « expérimentale, instable », cherchant à transgresser les « limites [ou frontières] du genre[38] », selon R. Anderson Sutton, qui nous informe également que l'hybridité est tout autant un processus intentionnel que non intentionnel[39].

En s'appuyant sur l'analogie avec son origine provenant de la biologie qu'entretient l'emploi métaphorique du terme hybride dans l'étude des cultures, Brian Stross propose quant à lui de s'intéresser aux différentes relations et aspects qui entourent et déterminent un objet ou un phénomène hybride, qui sont les suivants : l'hybride lui-même, ses parents, la relation entre l'hybride et ses parents, les relations entre l'hybride et son environnement, les mécanismes de production de l'hybride par ses parents et enfin le cycle d'hybridation en lui-même[40]. Il est intéressant de noter que Stross, en appliquant la définition plutôt biologique de l'hybride, considère alors de façon systématique un hybride comme résultant de deux sources originelles, ou plus. Cela semble aller à l'encontre de ce que Peter Burke a pu écrire à propos du processus d'hybridation. Burke présente en effet ce processus comme se déroulant en trois phases, d'abord la rencontre avec une autre culture, puis l'appropriation de fragments de cette « autre » culture,

---

[35] STROSS Brian, « The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture », *The Journal of American Folklore*, vol. 112, no 445, 1999, p. 264.
[36] BOLTER David Jay, SPIELMANN Yvonne, « Hybridity: Arts, Sciences and Cultural Effects », *Leonardo*, vol. 39, no 2, 2006, p. 106. « Hybridization denotes the two-way process of borrowing and blending between cultures, where new, incoherent and heterogeneous forms of cultural practice emerge in translocal places » (nous traduisons).
[37] STOCKHAMMER Philipp Wolfgang, « Questionning Hybridity » dans STOCKHAMMER Philip Wolfgang (éd.), *Conceptualizing Cultural Hybridization: A Trandisciplinary Approach*, Berlin, Springer, 2012, p. 2. « Every aim to transcend borders starts with the acknowledgement of those borders, confirming the existence of what needs to be overcome » (nous traduisons).
[38] ANDERSON SUTTON R., « Musical Genre and Hybridity in Indonesia: Simponi Kecapi and Campur Sari », *Asian Music*, vol. 44, no 2, 2013, p. 82.
[39] *Ibid*., p. 84.
[40] STROSS Brian, *op. cit*., p. 255-256.

qui « demeurent plus ou moins séparés » des éléments traditionnels appartenant à la culture qui se les approprie ; et enfin l'intégration de ces nouveaux éléments. Le modèle présenté par Peter Burke diffère donc grandement de celui proposé par Brian Stross et de l'analogie originelle avec la biologie, puisque Burke part du principe qu'une culture entreprend l'initiative – volontaire ou non – d'enclencher le processus d'hybridation en incluant, de façon d'abord hétérogène puis harmonieuse, des éléments issus d'une culture étrangère[41]. Ce qui sous-entend une hiérarchie entre les deux cultures dont est issu l'hybride, ou du moins un processus à sens unique, d'une culture allant emprunter à une autre. C'est pourquoi, dans le cadre de notre étude où nous soumettons l'idée que le metal industriel est issu du rapprochement mutuel et simultané du metal et de la musique industrielle (tant sur le plan humain que musical et artistique)[42], nous préférons nous en référer à l'utilisation métaphorique plus strictement en lien avec la biologie, étayée par Brian Stross. Ce dernier ne manque pas de souligner les différences apparaissant conséquemment à cette analogie. En effet, si en biologie un hybride est forcément issu de deux parents et possède un patrimoine génétique rendu possible seulement par les caractéristiques des parents, une hybridation entre deux cultures (ou mouvements artistiques, etc.) n'est pas limitée en termes de traits caractéristiques provenant des « parents »[43], qui peuvent d'ailleurs être au nombre de deux ou plus[44], comme le soutient également Wolfgang Holzinger[45]. Il en va ainsi pour le metal industriel, qui peut présenter selon nous des parentés avec le post-punk, en plus des deux genres susmentionnés.

Mais Brian Stross insiste aussi sur un point non négligeable qui est qu'une culture hybride ou un objet ou une forme artistique hybride ne doit son statut d'hybride qu'à la construction sociale qui est élaborée par les humains, et qu'au fil du temps, ce statut (d'hybride) est voué à se transformer, ou plutôt à être considéré comme étant pur, et pouvant alors devenir parent de nouveaux hybrides. Ce propos est illustré par l'auteur à l'aide de la musique jazz : au départ un hybride entre cultures africaines et européennes qui naît aux Etats-Unis, elle est maintenant

[41] BURKE Peter, *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*, Budapest – New York, Central European University Press, 2016, p. 27-31 .
[42] Idée qui illustre toutefois le propos tout à fait pertinent de Peter Burke selon lequel la coexistence (des cultures) mène inévitablement à l'interaction (p. 15-16). Dans notre cas, le metal et la musique industrielle, bien que tout à fait éloignés sur maints aspects artistiques, partagent le même cadre spatio-temporel. Celui-ci se situe de la fin des années 1970 aux années 1980, notamment Allemagne, Royaume-Uni et Etats-Unis.
[43] STROSS Brian, *op. cit*., p. 257-258.
[44] *Ibid*., p. 264.
[45] HOLZINGER Wolfgang, « Towards a Typology of Hybrid Forms », dans STEINGRESS Gerhard (éd.), *Song of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban Folk*, Münster, Hambourg, Londres, LIT, 2002, p. 262.

aisément considérée comme pure, ayant donné naissance à des hybrides comme le jazz fusion, qui est aussi apparenté au funk[46].

L'hypothèse qu'une culture ou une production culturelle puisse passer d'un état hybride à pur est aussi soutenue par Wolfgang Holzinger dans sa typologie des hybridations en musique. Il considère cette transformation comme une sorte d'hybridation qu'il nomme « unification ». L'unification selon Holzinger désigne une œuvre ou un genre musical qui a pu être considéré comme hybride lors de son apparition mais qui, avec le temps, est progressivement considéré comme un genre pur. Sans utiliser le terme, Holzinger fait remarquer que ce type d'hybride repose sur l'approche esthésique de la création musicale, puisque c'est seulement lorsque la conscience collective ne prend plus en compte la nature hybride de l'objet musical en question que celui-ci peut être placé dans cette catégorie de l'unification[47]. A l'inverse, le terme « coalescence » désigne la catégorie d'hybride nécessitant une étude poïétique : il s'agit d'œuvres musicales où l'hybridité peut être décelée seulement par l'étude poussée du support de référence de l'œuvre à l'aide d'informations sur la conception de ladite œuvre. Cette catégorie possède alors un statut « paradoxal » puisqu'elle concerne des œuvres considérées comme hybrides seulement si nous pouvons démontrer qu'elles le sont, d'où l'importance de pouvoir remonter aux racines hétérogènes de la pièce[48].

Deux autres catégories établies par Holzinger ont retenu notre attention. Le « mélange » désigne des œuvres où leur catégorisation est « problématique »[49], dans le sens où il est impossible de déceler les relations entre éléments hétérogènes au sein d'une œuvre. Enfin, la catégorie la plus aisément discernable est la « combinaison », autrement dit la combinaison de plusieurs styles musicaux, où – sans préciser s'il nous faut adopter une approche d'analyse poïétique ou si une simple écoute suffit – l'auteur suggère l'égalité de statut entre les styles, ou la prédominance de l'un sur les autres[50]. La combinaison implique une « intégration » des styles : l'un des styles doit alors s'adapter à l'autre ou aux autres, ou bien une intégration plus « démocratique » où tous les styles sont placés à égalité, ce que l'auteur nomme « l'altération séquentielle ». La façon dont sont entremêlés les styles au sein d'une composition peut être plus ou moins raffinée[51], sans pour autant que l'auteur détaille les différents degrés prétendument possibles.

[46] STROSS Brian, *op. cit.*, p. 265-266.
[47] HOLZINGER Wolfgang, *op. cit.*, p. 274.
[48] HOLZINGER Wolfgang, *op. cit.*, p. 273, 279.
[49] *Ibid.*, p. 272.
[50] *Ibid.*, p. 271.
[51] *Ibid.*, p. 280.

Concernant l'ensemble des propos de Holzinger, nous regrettons que cette typologie ne soit pas accompagnée de mise en pratique ou d'exemples. Nous pouvons objecter aussi que la catégorie d'hybridation nommée unification, si elle est bien déterminée par l'écoute, reste relative à la culture musicale de l'auditeur, et qu'un processus d'hybridation peut alors changer de catégorie selon les connaissances de la personne qui le perçoit. Nous proposons alors de considérer notre corpus d'étude comme présentant des hybrides appartenant à cette catégorie de l'unification (et c'est ce qui a motivé en partie l'entreprise de la présente étude) mais qui doit être complétée par une analyse poïétique venant confirmer ou infirmer l'impression laissée par l'écoute.

## 5) Méthodologie

### Recueil des données

La presse musicale de l'époque concernée (1988–1996) couvrant l'actualité des groupes constituant notre corpus est parfois accessible en version numérisée sur internet. Ces sources primaires sont constitués de magazines musicaux focalisés sur le metal tels que *Screamer*, *Metal Hammer* et *Pit Magazine*, ou plus généralistes, tels que *B Side*, *Alternative Press*, *Pulse!*, *Sound On Sound*, *Guitar Player*. Nous nous sommes également documentés à partir de fanzines anglophones, majoritairement consacrés à la musique industrielle qui sont *Industrial Gear*, *Industrial Nation*, *Industrial Strenght*, *Music From the Empty Quarter*, au metal comme *Deathcheese*, ainsi que de fanzines francophones, eux consacrés à des genres plus variés, principalement le rock, le punk, le hardcore, la new wave, la musique industrielle et le metal : *Kill Your Idols*, *New Waves*, *Sonik*, *Phantazmmusik*, *Tranzophobia* et *Violence*. Des journaux comme *Le Monde* en France et le *Chicago Tribune* aux Etats-Unis ont également enrichir notre recherche. Cette documentation nous éclaire sur plusieurs points, à savoir notamment dans quels magazines ces groupes étaient chroniqués (un magazine traitant d'un ou de plusieurs genres spécifiques), aux côtés de quels groupes ils apparaissent dans ces magazines, quels groupes sont considérés comme jouant du metal industriel (et ceux qui ne le sont pas) par les journalistes. Ils permettent aussi de donner la parole aux musiciens, ceux-ci exprimant alors leur appartenance ou leur refus d'être associé au genre que la presse leur attribue, et parfois de communiquer des informations concernant leur processus créatif. Ce dernier point peut aussi être valable dans les sources secondaires que nous avons consultées ou élaborée, comme pour la presse musicale actuelle qui consacre parfois des rétrospectives sur des albums publiés des années, voire des décennies plus tôt, et peut être complété par des ouvrages biographiques ou autobiographiques. La presse actuelle consacrée au metal, sous forme papier ou en ligne,

comme *Blabbermouth*, *Louder Sound*, *Loudwire* et *Revolver Mag*, traite régulièrement des actualités ou de rétrospectives de certains des groupes concernés par notre études. Nous avons également mené des entretiens à travers des échanges écrits semi-dirigés par messagerie électronique avec certains musiciens : Mark Clayden de Pitch Shifter, Adam Grossman de Skrew, Marco Neves de Treponem Pal, James Cavaluzzo de Malhavoc et Nick Sagias de Soulstorm. Ces entretiens nous ont permis d'obtenir parfois de précieux renseignements qui ont contribué à l'étude historique du groupe en question, mais aussi de la poïétique de son œuvre. Cette méthode a présenté aussi de nombreuses limites, notamment en termes de temps qu'ont mis certains musiciens à répondre, ce qui a limité les interactions, mais aussi simplement l'inaccessibilité d'autres musiciens avec qui nous aurions souhaité nous entretenir. Les questions ont porté sur les thèmes suivants : présentation et historique du groupe concerné (formation, membres, influences, etc.), processus créatif mis en œuvre pour les enregistrements d'albums, aspects de la performance en concert et enfin leur positionnement et avis personnel sur le metal industriel.

**Elaboration du corpus**

L'étude d'un style concerne donc les seuls aspects musicaux. Comme l'ont déjà soutenu plusieurs musicologues, comme Albin Zak[52], la musique populaire est avant tout produite en studio d'enregistrement, avec tous les aspects techniques et artistiques que cela implique : possibilité de superposer plusieurs pistes, modifier (découper, coller les bandes) et mixer ces pistes (réglage de niveau sonore, égalisation des fréquences, ajout d'effets, etc.). Le phonogramme, plus qu'une performance en concert, constitue alors l'œuvre de référence. C'est pourquoi notre corpus d'étude repose sur les enregistrements effectués par les groupes de metal industriel. Ces enregistrements sont, pour la plupart, les albums disponibles dans le commerce, mais nous incluons également les EP (« extended play ») et maquettes, qui ont l'intérêt de présenter des versions non définitives et qui constituent donc une trace de la période d'élaboration de l'œuvre.

C'est la période d'élaboration de la première partie de cette thèse (présentée plus bas) qui nous a permis de lister un certain nombre de groupes, dont quelques-uns ont été retenus afin de constituer un corpus de 56 titres, sortis entre 1988 et 1996, pour 15 groupes, qui a servi à réaliser les analyses musicales de la deuxième partie. La majorité de ces groupes est mentionnée dans

[52] ZAK III Albin J., *The Poetics of Rock*, Berkeley, The University of California Press, 2001, 276 p.

les articles de presse que nous avons consultés, dont une partie était aussi déjà connue de l'auteur. Des recherches sur le site *metal-archives.com*, qui permet de filtrer par sous-genre de metal et par année de formation, ont également complété la liste de groupes. Le corpus comprend les groupes suivants (par ordre alphabétique) : Bile, Die Krupps, Front Line Assembly, Godflesh, Hanzel Und Gretyl, KMFDM, Malhavoc, Ministry, Nailbomb, Optimum Wound Profile, Pitch Shifter, Scorn, Skrew, Soulstorm et Treponem Pal. La liste détaillant le corpus d'étude avec les références discographiques est donnée en annexe[53].

L'année 1988 a été choisie comme plus ancienne délimitation temporelle, elle correspond à la sortie du premier album de Godflesh, ainsi que de *The Land of Rape and Honey* de Ministry. Ce dernier est la troisième sortie du groupe, mais c'est l'album qui marque l'intrusion de la guitare électrique saturée. L'année suivante, Godflesh sort *Streetcleaner*, au succès critique et d'estime important, tandis que Ministry publie *The Mind Is a Terrible Thing to Taste*, qui instaure de façon bien plus affirmée la guitare électrique et les riffs de metal dans ses compositions. Ces deux albums comprennent des titres qui ont régulièrement été joués en concert tout au long de leur carrière, tels que « Streetcleaner » et « Like Rats » pour Godflesh, et « Thieves » et « So What » pour Ministry. L'année 1989 est aussi celle de la publication du premier album du groupe français Treponem Pal, dont la chronique dans le magazine britannique *Metal Hammer* par le journaliste Stephan Kerzel contient la mention la plus ancienne du terme metal industriel (en anglais industrial metal) que nous ayons trouvé.

Nous avons choisi l'année 1996 comme celle de clôture de la période temporelle délimitant le corpus. Cette année correspond à la fois au déclin ou au virage musical de certains groupes comme Ministry, Treponem Pal, Pitch Shifter et Godflesh, ainsi qu'au début du succès commercial de Marilyn Manson avec son album *Antichrist Superstar* (après un premier album plutôt rock sorti en 1994), suivi du deuxième album de Rammstein, *Sehnsucht*, en 1997. Ces deux groupes ont ouvert une nouvelle ère pour le genre et Rammstein a contribué à faire émerger un genre encore à part, la Neue Deutche Häarte. Ils mériteraient donc une étude entière dédiée à eux seul, qui dépasserait de loin l'étendue du travail entrepris ici. De plus, presqu'une dizaine d'années sépare la montée du succès de ces deux groupes avec les premiers albums cités, et entre temps, de nombreux groupes ont participé à faire émerger le metal industriel comme genre à part entière. Citons par exemple les groupes de musique industrielle Die Krupps, KMFDM et Front Line Assembly, formés respectivement en 1980, 1984 et 1985, et qui ont tous

[53] Voir Annexe I – Corpus détaillé, p. 367.

trois intégré la guitare électrique au début des années 1990, mais aussi à Pitch Shifter, Skrew, ainsi qu'à des groupes à la renommée plus confidentielle comme Soulstorm et Malhavoc. Le corpus contient une majorité de titres sortis entre 1991 et 1994, ce qui montre que le genre était donc déjà en plein essor avant l'arrivée du succès de Rammstein et Marilyn Manson. L'année 1996 marquait donc une période charnière, englobant à la fois un changement ou un déclin de certains groupes qui se sépareront peu longtemps après, ainsi que le renouveau du genre avec les deux artistes précités.

Quant au groupe Nine Inch Nails, peut-être l'un des groupes les plus populaires associé à la musique industrielle, ses albums ne contiennent finalement que très peu de guitare saturée (à l'exception de leur EP *Broken* sorti en 1992), qui est pourtant l'un des éléments les plus signifiants du metal, comme nous le verrons plus bas. Entreprendre des analyses musicales de titres qui déjà se distinguent, à la simple écoute, des sonorités du metal, aurait manqué de pertinence pour cette étude, bien qu'il fût nécessaire de mentionner ce groupe à maintes reprises tant leur présence et leur succès, critiqués ou appréciés, étaient importants durant cette période. Nine Inch Nails sera aussi l'élément déclencheur pour le succès de groupes également populaires comme Stabbing Westward, qui se sont inspirés de la musique industrielle (mais pas du metal industriel) pour en adopter les sonorités dans un registre plutôt pop rock. Il nous faut garder à l'esprit que tous ces groupes que nous citons évoluaient en même temps, que la musique industrielle s'est immiscée sur les territoires du metal mais aussi sur ceux de nombreux genres musicaux à l'aube des années 1990, et donc que séparer le metal industriel du reste de façon nette et objective reste hypothétique.

Les titres ont été sélectionnés selon le processus suivant : 1) le groupe est admis comme appartenant au genre étudié, parce qu'il le revendique et/ou parce qu'il est désigné ou mentionné comme tel par la presse spécialisée ; 2) l'album choisi est sorti pendant l'émergence et la diffusion du genre étudié, ici entre 1988 et 1996. Au sein des albums retenus, les titres ont été choisis selon les critères suivants, par ordre d'importance : 1) le titre est sorti en *single*, il est donc considéré comme important par au moins la structure publiant la musique du groupe, a probablement été médiatisé et donc bien connu du public intéressé ; 2) le titre a été régulièrement joué en concert durant la période concernée[54] ; 3) le titre existe aussi en version démo, ou il en a été fait mention dans diverses publications informant sur son processus créatif ; 4) le titre a été mentionné comme digne d'intérêt par le ou les musiciens eux-mêmes concernant

[54] Une recherche sur la base de données *setlist.fm* permet d'établir le constat.

des critères musicaux ; 5) le titre a été estimé posséder des critères musicaux intéressants par l'auteur de la présente étude.

Notons que les critères allant de 1) à 4) passent graduellement de considérations relevant de l'esthésique à la poïétique, mais cet ensemble de critères présente aussi l'intérêt d'imposer une hiérarchie basée sur des critères les plus objectifs possibles d'abord, tout en permettant d'inclure des titres de groupes qui n'ont tout simplement pas publié de single, pour des raisons qui leurs sont propres. Ce qui, autrement dit, nous permet de placer au sein de ce corpus des chansons écrites par des groupes au succès commercial notable comme KMFDM et Ministry, ainsi que celles de groupes dont la notoriété fut restreinte à une échelle locale comme Soulstorm, et tout ce qui peut exister entre ces deux pôles, soit la majorité des groupes que nous avons retenus. Cependant, nous devons reconnaître que nous avons jugé bon, dans l'objectif de caractériser le metal industriel, de sélectionner plusieurs titres d'un groupe qui correspondent à un ou plusieurs de ces critères, et qu'il s'agit des groupes les plus populaires du genre, autrement dit, les plus médiatisés et mentionnés, ce qui se traduit généralement par des concerts devant un public fourni et des ventes d'albums considérables[55].

**Poïétique et analyse des musiques populaires**

Dans son ouvrage *Musicologie Générale et Sémiologie*, Nattiez reprend le concept de tripartition de l'œuvre proposé par Molino, issu de la littérature, pour l'appliquer au domaine de la musique. L'état poïétique d'une œuvre concerne sa conception, tandis que l'état neutre concerne sa réalité matérielle, son état immanent. Enfin, l'esthésique désigne la réception de l'œuvre[56]. Une œuvre en tant que « trace », dans son état immanent, est donc le résultat de sa poïétique, puisque conçue par l'auteur (ou compositeur), mais aussi de l'esthésique, car le récepteur (c'est-à-dire le lecteur, l'auditeur, le spectateur, etc.) « reconstruit » le message dans un « processus complexe de réception[57] ». Cette contribution, aussi bien de la part du créateur que du récepteur, à faire de l'œuvre ce qu'elle est, peut être représentée par le schéma suivant (schéma de l'auteur, p. 38) :

[55] Toute proportion gardée évidemment, il s'agit ici de groupes qui sont très loin d'avoir réalisé les chiffres de ventes de Madonna ou même de Metallica.
[56] NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 34.
[57] *Ibid.*, p. 17.

Dans le même ordre d'idée, on parle d'analyse poïétique pour étudier le processus de création d'une œuvre, alors qu'une analyse esthésique se focalise sur une interprétation de cette même œuvre. Enfin, « une description objective du niveau neutre peut toujours être proposée – en d'autres termes, une *analyse* de ses propriétés immanentes et récurrentes[58] ». L'analyse du niveau neutre est « *descriptive* », alors que les analyses poïétiques et esthésiques sont « *explicatives*[59] ».

Nattiez souligne le fait que le niveau poïétique ne se retrouve pas forcément dans la trace (l'état immanent), et si c'est le cas, ce n'est pas forcément perçu par le récepteur, qui lui peut y construire un sens différent du processus poïétique. En revanche, il présente six interactions possibles entre les trois états[60]. Parmi celles-ci, il y a la possibilité que l'étude de l'état immanent d'une œuvre renseigne sur sa poïétique, et vice-versa : une analyse poïétique peut apporter un éclairage nouveau sur l'œuvre dans son état immanent.

Ce concept de tripartition peut non seulement alors servir à l'analyse d'une œuvre, mais également à l'étude d'un courant musical entier. Une pièce musicale enregistrée et mixée en studio connaît différents traitements et manipulations propres au studio tels que nous les avons évoqués plus haut, l'analyse doit donc prendre en compte tous ces paramètres avec autant d'importance que les aspects plus communément admis comme la forme, le rythme, les hauteurs, etc. Rappelons aussi que le support est donc issu du domaine du sonore et non pas de la notation, comme ce peut être le cas dans l'étude des musiques savantes avant le milieu du XX e siècle, ce qui entraîne certaines limites et contraintes que nous aborderons plus bas.

L'analyse d'un titre commence par son niveau neutre. Cela comprend l'étude de la structure, des différents timbres (par exemple l'utilisation d'effets sur une ou plusieurs pistes : filtre, *delay*, saturation, etc.), des aspects harmoniques, des modes de jeu instrumentaux et vocaux, etc. Certaines manipulations sonores sont détectables à l'écoute et renseignent déjà en soi sur les procédés de création mis en œuvre pendant l'enregistrement en studio : il s'agit donc de la situation décrite par Nattiez dans laquelle l'étude du niveau neutre informe sur l'état poïétique

[58] NATTIEZ Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 12.
[59] *Ibid.*, p. 32.
[60] *Ibid.*, p. 140.

de l'œuvre. Mais lorsque l'écoute ne suffit pas à identifier certains phénomènes, nous pouvons recourir à des logiciels afin de tendre vers ce que Philippe Lalitte nomme une écoute « augmentée[61] », comme un spectrographe, qui permet de produire un sonagramme et ainsi présenter la répartition des fréquences au cours du temps, des DAW (Digital Audio Work Station) comme Ableton *Live* et Audacity qui permettent de superposer différents fichiers audio, de faire ressortir ou diminuer certaines fréquences avec un égaliseur, de modifier la panoramique (répartition des sons dans l'espace stéréophonique), etc.

De plus, certains titres sont parfois disponibles sur internet sous forme « démixée », c'est-à-dire que les différentes pistes (batterie, guitare, chant, etc.) ont été séparées, ce qui permet de déceler des subtilités difficilement audibles à l'écoute du titre dans sa version mixée. Le logiciel *RX 8*, développé par Ozone, permet également un « démixage » d'un fichier audio selon la répartition des fréquences (batterie, basse, chant, instruments mélodico-harmoniques). Toutefois, si cela peut aider à la transcription des motifs musicaux, dont la majorité a cependant été réalisée « à l'oreille », une telle opération détériore la qualité du fichier audio et ne permet donc pas de restituer véritablement chaque piste séparée. Toujours dans une démarche d'étude poïétique, l'analyse de versions antérieures à l'album, présentes sur des démos, des EP, ou en face B de single, et la comparaison avec la version définitive permettent de renseigner sur l'évolution du processus créatif, sur les choix pris par les musiciens de suivre une certaine direction et non pas une autre. Enfin, les propos des musiciens eux-mêmes nous informent parfois sur les conditions dans lesquelles l'album a été réalisé, même s'il faut savoir mettre en perspective leurs paroles par rapport aux faits, surtout si le témoignage est donné plusieurs années après la sortie de l'album (le rôle de certains musiciens peut être remis en cause par d'autres à la suite de mésententes, des souvenirs vagues ou erronés, différentes versions non concordantes, etc.). La limite de l'analyse repose donc notamment sur la disponibilité de ces éléments, et lorsque seule une étude du niveau neutre est possible, on ne peut émettre que des suppositions sur son état poïétique.

Dans d'autres cas d'études, l'approche poïétique, voire génétique, se montre tout à fait adéquate : en s'appuyant sur les quatre phases qui jalonnent le processus de création identifiées par Graham Wallas en 1926 (préparation, incubation, illumination, vérification)[62], Sophie Stévance propose par exemple une étude génétique du groupe de musique actualiste québécois

[61] LALITTE Philippe, « Outils Informatiques et Méthodes pour l'Analyse des Musiques Actuelles », dans GONIN Philippe (éd), *Focus sur le Rock en France : Analyser les Musiques Actuelles*, Sampzon, Delatour, 2014, 196 p.
[62] WALLAS Graham, *The Art of Thought*, New York, Harcourt, Brace, 1926, p. 80.

Les Poules, associant différents formats (maquette, album, captation d'un concert) aux phases liées à la création listées par Wallas. Le groupe étudié par Stévance se prête bien à l'idée d'une œuvre déclinée en plusieurs étapes créatives : en effet, Les Poules, qui intègre l'improvisation comme élément essentiel à la composition (pratique nommée « comprovisation ») considèrent une œuvre musicale comme étant en constante évolution, présentant dès lors des différences notables entre les premiers enregistrements, la sortie de l'album et son interprétation en concert. De plus, Sophie Stévance avait l'avantage d'avoir accès aux différents formats de la même œuvre ainsi qu'une communication aisée avec les musiciennes du groupe[63]. Or, le corpus de note étude n'offrait pas ou peu de versions antérieures (telles que des maquettes), et l'enregistrement en studio est considéré par la plupart des groupes eux-mêmes comme étant la version de référence de l'œuvre, tandis que la performance en concert est souvent reléguée au rang d'une « re-création », qui serait secondaire et, par conséquent, jugée moins intéressante, voire seulement une nécessité liée aux réalités économiques régissant le métier de musicien. En considérant donc cette hiérarchisation de leur œuvre, ainsi que l'accès restreint aux brouillons et aux informations relatives au contexte de création, la démarche de Stévance aurait été moins évidente à mettre en œuvre sur le corpus choisi pour notre étude. Bien qu'étant un outil contribuant à notre tentative de caractérisation du metal industriel en tant que style et de son hybridité intrinsèque, la place occupée par l'analyse poïétique reste donc relative.

Ces éléments qui contribuent à décrire et caractériser le titre sont à mettre en perspective avec l'analyse des autres titres du corpus (du même groupe et des autres groupe) afin de pouvoir comparer et mettre en évidence les points communs qui pourraient aider à déterminer les critères musicaux qui caractérisent ce style musical.

### 6) Plan de la thèse

#### Première partie

La première partie aborde le metal industriel sous l'angle du genre (et non du style), c'est-à-dire en se focalisant principalement sur les aspects généralistes et extra-musicaux, et sur les conditions de son émergence. Pour cela, y est traitée la question des influences et des « racines », qui se trouvent dans le post punk, le metal (et certains de ses sous-genres : thrash metal, crossover, hardcore, death metal, grindcore, crust) et la musique industrielle. Ensuite,

[63] STEVANCE Sophie, « La Musique Actuelle au Québec : Enjeux et Perspectives Méthodologiques d'une Analyse Génétique », *Intersections*, 2018, vol. 38, no 1-2, p. 9-30.

une définition est élaborée, d'abord à partir de celle proposée par le *Grove* sur le « rock industriel », puis à travers les différentes définitions proposées dans la littérature sur le metal, qui tend à voir le plus souvent le metal industriel comme un sous-genre de metal uniquement. Notre proposition est que le metal industriel est avant tout un genre hybride, qui tient des trois genres que sont le post punk, le metal et la musique industrielle.

Cette hybridité est constatée lorsque nous dressons un historique de l'émergence du metal industriel entre 1988 et 1996, où se dessinent trois tendances : les musiciens (ou groupes) de musique industrielle qui ont intégré les sonorités du metal, les musiciens (ou groupes) de metal qui se sont appropriés les sonorités de la musique industrielle, et les groupes qui ont débuté leur carrière directement en jouant du metal industriel. Il en ressort un rapprochement entre les mondes de la musique industrielle et le monde du metal, par des influences réciproques, l'intégration de musiciens issus de l'autre genre, la sortie des albums par les mêmes labels, etc. Sont listés dans ce chapitre les groupes du corpus, ainsi que d'autres n'ayant pas été retenus mais dont il nous semblait pertinent de les mentionner.

L'hybridité se manifeste également dans les aspects visuels des groupes, où les tenues et apparences des musiciens sont plutôt proches du metal et du hardcore. En revanche, l'étude des logos et des pochettes d'albums, mis en perspective avec ceux de la musique industrielle et du metal, nous amène à affirmer que les groupes de metal industriel ont développé des codes visuels qui leur sont propres, mais largement hérités de la musique industrielle, et non du metal.

**Deuxième partie**

La deuxième partie considère le metal industriel comme un style, c'est-à-dire en prenant en compte uniquement les aspects musicaux. Chacune de ces sous-parties sont elles-mêmes divisées en plusieurs sections. Il nous a semblé pertinent de présenter ces analyses instrument par instrument, plutôt que, comme on aurait pu le faire en s'inspirant d'Alan Moore, par plage fréquentielle, par registre, ou fonction[64]. Certes, la batterie et la basse se cantonnent à un rôle rythmique, parfois épaulée ou substituée par un synthétiseur, et certes, le chant remplit une fonction mélodique et se situe en haut du spectre et du mix, au même titre que certains échantillons, ou des solos de guitare. Nous avons plutôt tenté de nous focaliser sur les pratiques internes à chacun de ces instruments, comme les modes de jeu typiquement metal pour la guitare

[64] MOORE Allan F., *Rock the Primary Text: Developping a Musicology of Rock*, Philadelphie, Open University Press, 1993, p. 31-32.

ou l'influence du hip hop et de la techno pour la batterie. C'est aussi au sein de ces pratiques instrumentales que nous retrouvons une hybridation, avec l'influence de plusieurs aspects et traits stylistiques. La superposition de ces strates instrumentales ne restitue pas forcément la présence d'un genre ou d'un autre. Par exemple, nous verrons que l'influence du post punk est notable dans le jeu sur les toms par la batterie, et dans la mise en avant de la basse. Cependant, ces deux aspects ne se retrouvent pas forcément en même temps dans une seule et même chanson.

Dans la première sous-partie, consacrée aux instruments rythmiques, nous commençons par recenser les patrons typiques du metal industriel. Puis nous abordons la présence de la boîte à rythmes, et ce qu'elle implique en termes d'esthétique sonore (en particulier le timbre) et de composition des patrons. Nous poursuivons avec l'utilisation de la batterie acoustique et des traitements sonores qui lui sont appliqués, avant d'évoquer les pratiques d'enregistrement et de mixage de la batterie dans le metal à partir des années 1990, et de voir en quoi ces pratiques diffèrent ou se rapprochent de la batterie du metal industriel.

La deuxième sous-partie traite des instruments mélodico-harmoniques : la guitare électrique, la basse électrique et le synthétiseur. La guitare électrique occupe une place proéminente (par rapport à la basse et au synthétiseur) et est l'instrument le plus explicitement rattaché au metal, notamment en ce qui concerne l'accordage, le timbre, les modes de jeu et la constitution des riffs. Toutefois, ce constat est nuancé par des différences dans la micro-structure, où la simplicité et la courte durée des riffs tiennent plutôt des motifs créés par des séquenceurs. Nous traitons ensuite de la basse en montrant en quoi elle tient à la fois du metal mais aussi du post-punk. Enfin, après un bref historique du synthétiseur et de l'arpégiateur et de leur utilisation dans les musiques populaires, nous montrons comment celui-ci, tel qu'utilisé dans le metal industriel, peut à la fois servir de substitut à la basse, cohabiter avec la guitare en occupant une place équivalente dans l'orchestration, ou tenir un rôle indépendant des deux instruments cités. Nous recontextualisons ensuite, dans une troisième sous-partie, l'utilisation de l'échantillonneur dans la musique populaire (en particulier la pop, le rap, l'Electronic Dance Music et la musique industrielle) et l'usage qui en est fait, dans différentes proportions, dans le metal industriel. Nous nous penchons sur les motivations et les inspirations qui poussent certains groupes de metal industriel à employer l'échantillonnage dans leur musique, et quelle place cette pratique occupe dans le processus créatif, ainsi que la présence de sons échantillonnés dans les titres eux-mêmes, afin de voir dans quelle mesure l'échantillonnage est un élément constitutif du style metal industriel.

La quatrième sous-partie se concentre sur les textes et le chant. Après avoir passé en revue les thématiques abordées dans la musique industrielle et certains sous-genres de metal, nous proposons de relever les principaux sujets traités dans le metal industriel, ainsi que certains procédés d'écritures notables. La place de la voix est ensuite abordée, ainsi que les techniques vocales et les effets technologiques répandus dans ce style.

Dans la cinquième sous-partie, la question de l'harmonie permettra de constater ce qui constitue probablement le point commun le plus évident entre musique industrielle et metal, tandis que l'étude de la forme, après s'être intéressé aux structures formelles dans le metal, la musique industrielle et le post-punk, révèle une préférence pour les schémas structurels plutôt conventionnels. Enfin, la primauté du studio d'enregistrement sur l'intérêt d'une interprétation en live est abordée dans la sixième sous-partie.

# Première partie :

# Le metal industriel en tant que genre. Histoire et définition

## I – Racines et influences

Avant d'aborder en détail l'émergence du metal industriel, il convient de retracer les racines de ce genre musical. Comme son nom le suggère, il trouve ses origines dans la musique industrielle et le metal. En effet, certains des éléments musicaux et extra-musicaux du metal industriel sont déjà présents dans ces deux genres et le mélange ou le croisement de ceux-ci aurait donné naissance au metal industriel. Mais une telle explication implique de considérer un genre musical comme une entité autonome à la constitution homogène. Or un genre musical est défini notamment par son aspect collectif[65]. Il dépend donc de la pensée, des goûts et des préférences de divers musiciens, mais aussi du public, des labels, etc. Ces individus qui ont donc en commun d'avoir contribué à l'existence du genre musical ne se connaissent pas forcément entre eux, ou ont pu collaborer, à des degrés divers (composition, enregistrement, production, mais aussi interview, chronique, etc.).

De plus, l'idée d'une filiation implique aussi, comme c'est le cas dans toute pratique artistique, la question des influences. Celles-ci peuvent être révélatrices quant aux choix pris sur l'élaboration d'une œuvre[66]. Mais leur prise en compte, qu'elles soient hypothétiques ou avérées, pose plusieurs problèmes.

Les influences tiennent d'un domaine où l'incertitude est toujours plus ou moins présente. Du côté du musicien, il y a celles dont il a conscience, et celles dont il n'a pas conscience. Concernant les premières, il peut choisir de révéler publiquement seulement une partie d'entre elles, et ce pour diverses raisons, comme le désir de se positionner, de s'inscrire dans un « lignage[67] » particulier (influences assumées et rendues publiques), ou bien de s'en détacher (influences restées confidentielles). Il peut aussi parler d'artistes qu'il apprécie, sans pour autant que ces derniers l'aient influencé sur le plan de sa création. Il y a aussi ce que Catherine Rudent nomme l'influence « renversée[68] », c'est-à-dire des aspects d'une œuvre, des œuvres ou des artistes que le musicien va volontairement rejeter ou éviter. Là aussi, il n'est pas forcément possible de le savoir s'il ne le révèle pas au public. Du côté de l'analyste, la connaissance de telles informations (influences, influences renversées, assumées publiquement par l'artiste) ne suffit pas forcément à les déceler dans son œuvre. De plus, l'analyste peut être tenté de déceler

[65] Nous discutons de cette idée, apportée par Fabian Holt, dans l'introduction.
[66] RUDENT, *op. cit.*, p. 19.
[67] *Ibid.*, p. 58.
[68] *Ibid.*, p. 58.

une influence qui n'a pas été révélée publiquement par l'artiste. Dans ce cas, de nombreuses suppositions sont également possibles, à savoir si l'influence est avérée, et si elle a été appliquée consciemment ou non par l'artiste[69].

Nous parlerons donc ici de la musique industrielle, du metal, mais aussi du post punk, tout en affirmant que les genres racines du metal industriel peuvent aussi être des influences pour certains groupes. Par exemple, un groupe de metal industriel présente intrinsèquement des sonorités metal dans sa musique, il joue devant un public de fans de metal, partage la scène avec des groupes de metal, apparaît dans la presse metal ; le metal et certains de ses sous-genres sont donc avant tout des origines du metal industriel, et peuvent être aussi des influences. Et il en va de même pour la musique industrielle.

En revanche, considérer le post punk comme racine du metal industriel ne tiendrait pas à de nombreux éléments communs, si ce n'est la présence de musiciens communs dans certains groupes ou les groupes antérieurs de certains musiciens. Le post punk semble plutôt avoir inspiré certains groupes sur le plan d'éléments sonores précis, parce que les musiciens aiment et écoutent ce courant musical, sans pour autant se positionner vis-à-vis de lui. C'est pourquoi aborder le post punk comme influence du metal industriel ressort à la fois du domaine de la supposition, et de l'affirmation, grâce aux déclarations en interview de certains musiciens de metal industriel. Le musicien Chris Connelly, qui fit partie de Ministry, racontait par exemple qu'il lui était demandé de chanter comme John Lydon de Public Image Ltd. pour l'enregistrement de certains titres[70]. Nick Sagias, chanteur et bassiste du groupe Soulstorm, affirme apprécier et avoir été influencé par Einstürzende Neubauten, Fields Of The Nephilim, The Sisters Of Mercy ou encore The Cure[71]. Enfin, le fait que Justin Broadrick de Godflesh portait des t-shirts de Big Black sur des photos promotionnelles, groupe que nous abordons plus bas et qui utilisait une boîte à rythmes à l'instar de Godflesh, et que le nom de son ancien groupe, Fall Of Because, est aussi le titre d'une chanson de Killing Joke, laisse supposer que ces groupes, Big Black et Killing Joke, ont influencé Godflesh.

Les trois genres musicaux que nous abordons ici – post punk, metal et musique industrielle – présentent quelques points communs. Ayant émergé et évolué à la même période, c'est-à-dire

[69] RUDENT, *op. cit.*, p. 54-58.
[70] CONNELLY Chris, *Concrete, Bulletproof, Invisible & Fried: My Life As a Revolting Cocks*, Shipwrecked Industries, 2014, p. 80.
[71] Communication personnelle avec Nick Sagias, mars-mai 2021.

depuis la fin des années 1970, jusqu'à, en ce qui nous concerne, le début des années 1980, ce sont tous trois des genres qui ont occupé une place significative dans le milieu underground de l'industrie musicale.

Bien que des groupes de post punk comme Public Image Ltd aient débuté leur carrière sur le label Virgin avec un budget conséquent, que des groupes de metal comme Metallica aient, eux aussi, vendu des millions d'albums[72], ou encore que le groupe de musique industrielle Skinny Puppy ait lui été signé sur une major (en l'occurrence Nettwerk), ces trois genres musicaux ont surtout pris de l'ampleur grâce au développement de labels et de réseaux de distribution indépendants, un trait significatif de l'ethos défendu par les acteurs de ces scènes. Le *tape trading*, qui consistait en l'échange (souvent par envoi postal) de cassettes entre les fans était une activité répandue à la fois dans la musique industrielle, dans le metal extrême (thrash metal, death metal, black metal et grindcore) et le hardcore.

Une porosité entre les genres pouvait exister, et c'est le cas pour la musique industrielle et le post punk : les groupes étaient soutenus par les mêmes labels comme Rough Trade et Some Bizarre, et sur les mêmes affiches de concert, comme ce fut le cas avec le festival Plan K où se produirent sur la même scène Cabaret Voltaire et Joy Division en 1979, ou enfin de la proximité des musiciens eux-mêmes, comme l'amitié qui liait Ian Curtis de Joy Division à Genesis P-Orridge de Throbbing Gristle et Psychic TV, qui lui rendit hommage avec la chanson « IC Water » de Psychic TV[73]. Cette proximité peut expliquer le choix de certains auteurs comme Simon Reynolds à considérer la musique industrielle comme sous-genre du post punk. Dans son ouvrage *Post Punk : Rip It Up and Start Again*, la musique industrielle est ainsi évoquée parmi les nombreux mouvements englobés par le post punk : no wave, new wave, synth pop, etc[74]. À l'inverse, Alexander Reed et Jason Hanley ont consacré respectivement un ouvrage et une thèse exclusivement à la musique industrielle, la considérant de fait comme un genre à part entière[75].

Nous partageons le choix nous aussi de distinguer post punk et musique industrielle. Nous estimons premièrement que la musique industrielle comporte une radicalité artistique que le post punk ne possède pas, deuxièmement, parce qu'il y des caractéristiques musicales

[72] L'album éponyme de Metallica, sorti en 1991, s'est vendu à plus de 30 millions d'exemplaires.
[73] Psychic TV, « I C Water », *Toward Thee Infinite Beat*, Temple Records, 1990.
[74] REYNOLDS Simon, *Rip It Up and Start Again: Post-Punk 1978-1984*, Paris, Allia, 2014, 682 p.
[75] REED Alexander, *op. cit*.
HANLEY Jason, *op. cit.*

spécifiques de ces genres qui ont contribué à l'émergence du metal industriel. Ainsi, nous mettrons en valeur certains traits pour le post punk et d'autres pour la musique industrielle, et ce dans un but d'ordre pratique de notre étude.

**A-Post-punk**

Greil Marcus évoque une « avant-garde postpunk britannique » le 24 juillet 1980 dans le magazine *Rolling Stone*[76], mais Simon Reynolds en fait remonter l'émergence à 1978[77]. Comme le terme le suggère, ce courant succède directement au punk, dont le succès commence déjà à s'essouffler à la fin des années 1970. Reynolds désigne par post punk un ensemble de genres musicaux tels que la new wave, la no wave, la synth pop, le gothique, mais aussi la musique industrielle, et d'autres encore. Christophe Pirenne confirme cette interprétation également en soulignant la diversité des artistes englobés dans le post-punk mais concède par ailleurs le flou provoqué par l'utilisation de ces multiples appellations, en sachant que les artistes ou les albums ne se limitent pas forcément à une seule catégorie[78]. Le terme new wave est utilisé dès la fin des années 1970, et ce d'après Pirenne pour des raisons « partiellement stratégiques » : le punk est en déclin, ce qui motive les labels à trouver une appellation « plus positive et progressiste », permettant aux groupes de donner des concerts plus facilement[79].

Musicalement parlant, Pirenne remarque « l'hybridité[80] » revendiquée par les groupes de post-punk, aussi bien influencés par le reggae, le dub, le funk, le disco, que le rock. Au sein du groupe Public Image Ltd, le chanteur Johnny Lydon, le guitariste Keith Levene et le bassiste Jah Wobble sont tous passionnés de reggae ; Lydon fut d'ailleurs consultant pour The Front Line, la branche spécialisée reggae et dub du label Virgin[81]. Cette influence du dub et du reggae conduira Public Image Ltd et de nombreux groupes de post-punk à mettre la basse « à l'avant-plan[82] », souvent au détriment de la guitare, qui était jusque-là l'instrument phare du rock.

Pirenne cite comme exemple le titre « Atrocity Exhibition » de Joy Division (1980). Cette chanson ne fait entendre à la guitare que des sons bruités, laissant à la basse le soin de jouer le

[76] PIRENNE Christophe, *Une Histoire Musicale du Rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 308.
[77] REYNOLDS, *op. cit*., p. 16.
[78] *Ibid*., p. 308.
[79] *Ibid*., p. 307-308.
[80] *Ibid*., p. 308.
[81] REYNOLDS Simon, *op. cit*., p. 37-38.
[82] PIRENNE Christophe, *op. cit*., p. 309.

motif principal du morceau (figure 1). Un autre trait significatif est la répétitivité au sein du morceau : un motif d'une mesure joué par la batterie, sur lequel se superpose celui de la basse : « tous deux donnent au morceau sa forme. Il n'y a rien d'autre. Ni refrain, ni couplet, ni pont hormis quelques micro-variantes dans les expositions des riffs […] La forme d'Atrocity Exhibition se résume à une cellule répétée environ 180 fois[83] ».

Figure 1 : motif joué par la basse dans « Atrocity Exhibition » de Joy Division

Ce titre est également typique du post-punk pour son jeu de batterie, axé sur les toms plus que sur les cymbales et la caisse claire (figure 2). L'utilisation privilégiée des toms confère au post-punk un caractère parfois qualifié de « tribal[84] » qui l'éloigne du punk et du rock en général.

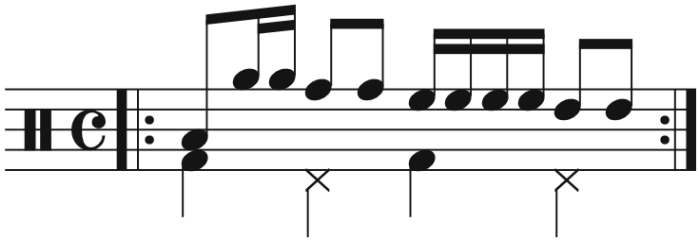


Figure 2 : motif joué par la batterie dans « Atrocity Exhibition » de Joy Division

Le producteur Martin Hannett pousse en outre le batteur de Joy Division, Stephen Morris, à enregistrer chaque élément de la batterie séparément : « cette méthode donnait à la rythmique un côté mécanique et désarticulé. [...] ce traitement déshumanisant, […] réduisait Morris à une simple boîte à rythmes[85] ». L'utilisation de la boîte à rythmes est d'ailleurs assumée par certains groupes de post-punk, aux côtés d'autres instruments électroniques comme le synthétiseur[86].

[83] PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 321.
[84] *Ibid.*, p. 309, et REYNOLD Simon, *op. cit.*, p. 239.
[85] REYNOLDS, *op. cit.*, p. 239-240.
[86] PIRENNE, *op. cit.*, p. 309.

Citons par exemple New Order[87], fondé par les membres de Joy Division après le suicide du chanteur Ian Curtis en 1980.

La répétition à outrance, le jeu instrumental déshumanisé mis en œuvre par certaines techniques ou l'utilisation d'instruments électroniques sont des traits communs avec la musique industrielle, en plus de l'intérêt de la part des musiciens pour des auteurs comme J.G. Ballard et Willliam S. Burroughs, influences qui se retrouvent également dans le metal industriel. De même, l'expérimentation en studio d'enregistrement devient prépondérante (une pratique déjà exercée auparavant par les Beatles, Frank Zappa, Brian Eno, etc.)[88]. Cette notion de « studio comme instrument », introduite par Brian Eno[89], constitue à la fois un point commun de plus avec la musique industrielle et une nette démarcation avec le punk, qui privilégiait l'enregistrement *live*, c'est-à-dire tous les musiciens « ensemble et en temps réel[90] ». Ce fut le cas pour Joy Division et les expérimentations de leur producteur Martin Hannett. Public Image Ltd. a aussi poursuivi cette voie de l'expérimentation, notamment sur son second album *Metal Box* (1979). Sur son troisième album, *Flowers of Romance* (1981), le batteur Martin Atkins enregistre et manipule les sons avec l'ingénieur du son Nick Launay pour composer des titres comme « Under the House » et « Enclosed Walls », sans même la présence de Johnny Lydon et Keith Levene[91].

Le post-punk se caractérise donc par une volonté d'innover depuis le punk, en y intégrant en outre des éléments musicaux de dub, reggae, funk et disco. En parallèle, d'un point de vue organologique, le post punk se démarque du punk et de beaucoup de genres de rock des années 1970 par une utilisation particulière de la guitare, mise en retrait par rapport à la basse, qui se trouve propulsée au premier plan. De plus, le jeu de batterie répétitif et axé sur l'utilisation des toms, ainsi qu'une utilisation décomplexée et assumée des synthétiseurs – et parfois de la boîte à rythmes – complètent la liste de critères qui ont défini le post punk comme un renouveau du rock dès la fin des années 1970 et pendant la décennie suivante. Représentatifs du genre post punk, les groupes évoqués plus hauts ont donc influencé, de façon directe ou indirecte, le metal industriel à venir. Un autre groupe, Killing Joke, se révèle aussi être une influence significative. Reynolds présente ce groupe comme l'un des piliers du gothique, aux côtés de Bauhaus, de Siouxsie and the Banshees et de Birthday Party[92]. Conservant des éléments du funk comme l'a

[87] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 305.
[88] REYNOLDS Simon, *op. cit.*, p. 45.
[89] MOOREFIELD Virgil, *The Producer as Composer: Shaping the Sound of Popular Music*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2010 (2005), p. 53-54.
[90] *Ibid*., p. 239.
[91] *Ibid*., p. 240.
[92] *Ibid*., p. 525.

fait Public Image Ltd quelques années avant, Killing Joke utilise cependant la guitare électrique de façon omniprésente, composant des riffs proches du metal. Par exemple, dans le titre « The Wait », le riff principal consiste à jouer un *power chord* de *mi* en *palm mute*, suivi d'un second *power chord* arpégé sur *fa*, auquel est ajoutée la note *sol* (figure 3). Ce riff fait entendre la plupart des notes du mode phrygien, fréquemment utilisé dans le metal[93] et dans la musique industrielle.

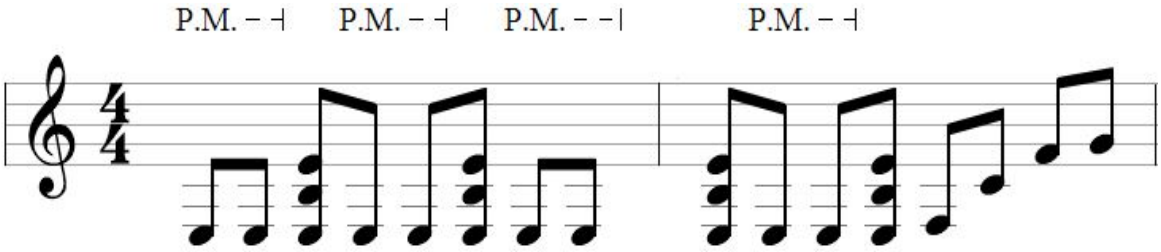



Figure 3 : riff de guitare dans « The Wait » de Killing Joke.

La vision paranoïaque du monde et de sa fin imminente que véhicule le chanteur Jaz Coleman dans ses textes sont également des thèmes partagés par le metal et la musique industrielle, en atteste la chanson « Complication » :

*ransom the birth*
*of a new destruction*
*it's different now*
*it's what we always wanted*
*alienation*
*self-destruct*
*at the count of ten.*

Killing Joke présente, plus que d'autres formations post punk, des traits communs avec le metal et la musique industrielle, mais il est aussi explicitement cité comme influence par – entre autres – Ministry, Godflesh et Prong, qui ont également comme point commun d'avoir engagé Paul Raven, bassiste de Killing Joke de 1982 à 1990. Dans son premier album éponyme sorti en 1980, des titres comme « Requiem » et « Wardance » préfigurent le metal industriel, par leur répétitivité, leur mise en avant de la guitare saturée plus que du synthétiseur, et l'utilisation

[93] Le groupe Metallica a lui aussi rendu hommage à Killing Joke en enregistrant une reprise de ce titre dans leur EP *Garage Days* (1987).

d'effets déformant la voix sur « Wardance »[94]. Killing Joke a ainsi établi des passerelles entre ces trois genres que sont le post punk, la musique industrielle et le metal dès son premier album, ainsi que dans ses trois albums suivants, *What's THIS For...!* (1981), *Revelations* (1982) et *Fire Dances* (1983). En 1989, le groupe recrute le batteur Martin Atkins qui jouait auparavant dans Public Image Ltd, et sort l'album *Extremities, Dirt and Various Repressed Emotions* en 1990, manifestant un retour aux sonorités de ses débuts après un détour par la new wave au milieu des années 1980.

À la différence des groupes de musique industrielle et de metal industriel, et bien que sa musique soit très répétitive, Killing Joke n'a quasiment pas utilisé d'échantillonneur ou de boîte à rythmes. Jaz Coleman a d'ailleurs affirmé sa désapprobation quant à l'utilisation de tels outils[95]. Toutefois, l'album *Pandemonium*, sorti en 1994, est probablement le plus proche, musicalement parlant, du metal industriel, tant par ses sonorités que par le processus compositionnel : le guitariste Geordie Walker explique que le groupe a composé cet album à partir de boucles sonores électroniques, proches de la techno, comme en témoignent les titres « Whiteout » et « Mathematics of Chaos »[96].

**B-Metal**

Robert Walser[97] indique que le son de la guitare électrique distordue est l'élément le plus important permettant d'identifier la musique metal. Plus précisément, le jeu de guitare, dominé par l'alternance de notes jouées en *palm mute* et de *powerchords*, est caractéristique du metal, comme l'avait relevé Alan Moore[98]. La musique metal n'a cessé de se « fragmenter » depuis le début des années 1980[99]. À l'instar du terme post punk, le mot metal recouvre de ce fait plusieurs sous-genres : heavy metal, thrash metal, glam metal (parfois appelé « lite metal »), black metal, death metal, metalcore, neo metal, folk metal, et même des sous-branches tels que le death metal technique, le death metal mélodique, le brutal death metal, le black metal symphonique, etc. Il ne s'agit pas ici d'en refaire l'historique de façon exhaustive, mais plutôt de se pencher sur la période qui nous intéresse, à savoir les années 1980, et d'en étudier les sous-genres qui

[94] Killing Joke, *Killing Joke*, Virgin Records, 1980.
[95] PETTIGREW Shaun, *The Death and Resurrection Show*, Coffee Films, ILC Productions, 2013, documentaire.
[96] *Industrial Nation*, no 10, 1995, p. 53.
[97] WALSER Robert, *op. cit.*, p. 41.
[98] MOORE, 1993, p. 148.
[99] WEINSTEIN Deena, *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, Boston, Da Capo Press, 1991 (2000), p. 44.

présentent des connexions avec le metal industriel. C'est pourquoi nous ne nous attarderons pas sur des sous-genres contemporains ou postérieurs du metal industriel comme le glam metal ou le neo metal. Enfin, parmi les différents sous-genres passés en revue, figure aussi le hardcore. Bien que ce genre musical dérive à l'origine du punk, il entretient avec le metal une relation « symbiotique[100] », par leur influence mutuelle sur de nombreux aspects, contribuant autant à leur distinction qu'à leur rapprochement[101]. Ainsi le hardcore n'est pas à proprement parler un sous-genre de metal, mais une forme musicale qui a évolué en parallèle de la fragmentation du metal dans les années 1980, et qui a contribué à cette fragmentation.

Le heavy metal est le premier sous-genre à apparaître dans les années 1970, alors synonyme de metal, avec Black Sabbath, Judas Priest, Motörhead. La fragmentation commence à la fin de cette décennie : entre 1979 et 1981, l'apparition d'un nombre conséquent de groupes britanniques de heavy metal, influencés par les pionniers du début des années 1970, conduit le journaliste Geoff Barton[102] à les classer sous le nom de New Wave Of British Heavy Metal (NWOBHM) avec des groupes tels que Diamond Head, Venom, Angel Witch, Saxon et Iron Maiden[103].

Au début des années 1980 émerge également le hardcore (ou punk hardcore). Parfois présenté comme une extension du punk, Kennedy considère le hardcore comme un genre à part entière[104], qui a notamment exercé une influence sur certains sous-genres comme le thrash metal, le crossover et le grindcore que nous abordons plus bas[105]. De l'héritage punk, le hardcore conserve certains éléments tels que le nombre restreint d'accords et les mélodies non « conventionnelles », mais abandonne « l'influence pop[106] » du punk. Il inclut à ses débuts des groupes comme Black Flag, Minutemen, Circle Jerks, ou encore Minor Threat[107]. C'est surtout aux Etats-Unis que ce genre prospère, avec plusieurs scènes : Washington D.C. avec Minor Threat et Bad Brains, New York avec Agnostic Front et Cro-Mags, Los Angeles avec Black Flag, Circle Jerks et Descendents, et Boston avec Siege, Deep Wound et SS Decontrol[108].

---

[100] KENNEDY Lewis F., *op. cit.*, p. 53.
[101] *Ibid*. p. 53.
[102] PIRENNE Christophe, « Né sous une (très) mauvaise étoile, une étude de cas dans la réception de la New Wave Of British Heavy Metal », *Volume!*, vol. 15, no 2, 2019, p. 15-23.
[103] WEINSTEIN Deena, *op. cit*., p. 44, et PIRENNE Christophe, 2019, *op. cit*., p. 16.
[104] KENNEDY Lewis F., *op. cit*., p. 51.
[105] *Ibid*, p. 51.
[106] *Ibid* p. 98.
[107] *Ibid*. p. 98.
[108] MUDRIAN Albert, *Choosing Death : L'Histoire du Death Metal et du Grindcore*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2006, p. 51-53.

À la même époque naît le thrash metal aux Etats-Unis avec des groupes comme Metallica et Exodus, bientôt suivis par Slayer, Anthrax, Testament, et bien d'autres. Les groupes de thrash metal puisent leurs influences dans la NWOBHM et le hardcore[109]. Leur musique se veut plus rapide que le heavy metal, avec notamment le *skank beat* joué à la batterie, hérité du hardcore. Weinstein note que le thrash metal se focalise dans ses paroles sur les thèmes les plus sombres déjà évoqués dans le heavy metal, contrairement au « lite metal » qui met en avant les thèmes du sexe et de la fête[110]. Ainsi les groupes écrivent des chansons à propos d'injustices liées à la politique (Megadeth, « Peace Sells, But Who's Buying », Metallica, « Disposable Heroes »), de problèmes écologiques (Kreator, « Toxic Traces », Nuclear Assault, « Critical Mass »), de dangers liés à la drogue et l'alcool[111] (Megadeth, « Use The Man », Metallica, « Master of Puppets »). Le chant, lui aussi hérité du hardcore, est moins mélodique et plus proche du cri que dans le heavy metal. Les tenues vestimentaires marquent un retour aux vêtements quotidiens avec les jeans et les t-shirts, plutôt que les tenues de scènes extravagantes de certains groupes de heavy et glam metal[112]. Vers 1985 émerge le crossover, ou thrashcore, qui se focalise sur les influences musicales et sociales du hardcore[113], avec des groupes comme Dirty Rotten Imbeciles (DRI), Stormtroopers Of Death (SOD) et Suicidal Tendencies. La saturation des guitares est plus élevée que dans le hardcore, de même que les riffs sont proches du thrash metal, bien que « parfois simplifiés[114] », et le chant oscille entre le cri du hardcore et la voix saturée du metal[115].

La fin des années 1980 voit émerger plusieurs sous-genres, généralement regroupés sous l'appellation metal extrême. Ils se caractérisent par un « radicalisme musical qui les différencie des autres formes de heavy metal[116] ». Les tempi sont soit rapides, ou très lents, les guitares très saturées, le chant exclusivement crié ou en *growl*[117]. Les structures des chansons s'éloignent de la forme conventionnelle couplet-refrain pour un enchaînement de riffs pouvant être marqués par des changements de tempo et de métrique[118]. Tant par les aspects musicaux que par les thèmes abordés dans les textes – et parfois même les idéologies ou les actes des musiciens[119] –

[109] WEINSTEIN Deena, *op. cit.*, p. 49-52.
[110] *Ibid*. p. 51.
[111] WEINSTEIN Deena, *op. cit*. p. 51.
[112] *Ibid*., p. 50.
[113] *Ibid*., p. 49.
[114] KENNEDY Lewis F., *op. cit.*, p. 99.
[115] *Ibid*. p. 99.
[116] KAHN-HARRIS Keith, *Extreme Metal: Music and Culture On The Edge*, Oxford, Berg, 2007, p. 5.
[117] KENNEDY Lewis F., *op. cit.*, p. 99.
[118] KAHN-HARRIS Keith, *op. cit.*, p. 33.
[119] Rappelons si besoin est que le black metal acquit une macabre réputation pendant les années 1990 pour son satanisme qui mena certains musiciens comme Varg Vikernes de Burzum à brûler des églises en Norvège.

le metal extrême franchit un pas supplémentaire dans la transgression[120]. Le metal extrême comprend le black metal, le death metal, le grindcore, le crust et le doom metal. À l'exception du black metal, nous observons des liens forts entre ces sous-genres du metal extrême et les groupes de metal industriel.

Le death metal et le grindcore possèdent des traits musicaux communs : le chant *growl*, le *blast beat* à la batterie, la guitare accordée plus grave, et parfois un attrait pour le gore comme thématique de paroles. Mais la musique composée par les groupes de death metal fait preuve de plus de technique et de complexité que le grindcore, dont l'un des traits les plus caractéristique est la rapidité et la courte durée des morceaux, qui ne durent pas plus d'une ou deux minutes en général[121].

Parmi les pionniers du grindcore figure Napalm Death, formé une première fois en 1979 à Birmingham, avant de faire une pause en 1984 et se reformer en 1985[122]. Une première maquette, *Hatred Surge*, sort au printemps de la même année. Le groupe est alors autant influencé par le hardcore de Siege, Discharge, et DRI que par le thrash et le metal extrême émergent : Celtic Frost, mais aussi Metallica, Slayer, Sodom et Kreator[123]. Leur batteur Mick Harris est l'un des premiers à utiliser le *blast beat*, patron caractéristique du grindcore, ainsi que du death metal et du black metal. Il invente aussi le terme « grindcore » pour désigner leur musique. Le groupe est ensuite rejoint par Justin Broadrick, qui fondera plus tard Godflesh. Napalm Death sort *Scum*, son premier album, en 1987, sur le label Earache. La brève durée des morceaux, typique du genre, est déjà présente, avec un titre comme « You Suffer »[124] qui ne dure que quelques secondes. Comme de nombreux groupes de grindcore, ils véhiculent un message politique à travers leur musique, les rapprochant plus des groupes de hardcore et leur discours engagé ancré dans la réalité sociale que des thèmes occultes et fantastiques du death metal. Ainsi en témoigne la piste d'ouverture de *Scum*, « Multinational Corporations » où le chanteur scande en boucle les paroles « Multinational corporations/Genocide of the starving nations ». D'autres groupes de grindcore se forment en Angleterre à la fin des années 1980 comme Extreme Noise Terror et Carcass. Bien que les thématiques des textes et l'aspect structurel de leur musique les différencient, les groupes de death metal et de grindcore tournent

Il a également purgé une peine de prison pour le meurtre du musicien Euronymous, guitariste de Mayhem.
[120] KAHN-HARRIS Keith, *op. cit.*, p. 30-33.
[121] KENNEDY Lewis F., *op. cit.*, p. 100.
[122] MUDRIAN Albert, *op. cit.*, p. 34.
[123] *Ibid.*, p. 34.
[124] Napalm Death, « You Suffer », *Scum*, Earache Records, 1987.

souvent ensemble à cette époque et sont distribués par les mêmes labels, notamment Earache, qui a sorti les albums de Death, Morbid Angel, Napalm Death, Bolt Thrower, Terrorizer, Entombed, etc.

Proche du grindcore et du hardcore par sa musique et ses paroles, le crust est un autre sous-genre qui s'est développé en Angleterre dans les années 1980, avec Amebix, Antisect et Doom. La frontière entre grindcore et crust est mal définie, un groupe comme Extreme Noise Terror étant parfois classé dans l'un ou l'autre style. Fabien Hein indique toutefois que le grindcore et le crust (ou crustcore) se distinguent musicalement, le premier tenant surtout du metal, tandis que le second « revendique plutôt un héritage punk[125] ». Cette influence du punk, et notamment du groupe Crass, se retrouve aussi dans les textes dont le propos véhicule la plupart des valeurs anarchistes[126].

Dernier sous-genre rangé dans le metal extrême, le doom metal se distingue du reste par sa lenteur. La musique de Black Sabbath des années 1970 en constitue l'influence principale, qui engendre au cours de la décennie suivante des formations telles que Trouble, Candlemass, Pentagram, Saint Vitus et The Obsessed, dont le succès reste relatif[127]. Le début des années 1990 voit la formation de nouveaux groupes comme Cathedral dont « les rythmes sont d'une lenteur et d'une pesanteur inégalées jusqu'alors », au son d'une « épaisseur totalement nouvelle renforçant d'autant l'impression d'écrasement » que procure le doom metal[128]. Si le doom metal se différencie foncièrement du death metal, du grindcore et du black metal par sa lenteur et l'absence des influences hardcore, des affinités restent présentes, notamment avec le death metal chez les groupes britanniques Paradise Lost et My Dying Bride. Le chant *growl* est parfois employé, par exemple dans Cathedral dont le chanteur Lee Dorian fut auparavant membre de Napalm Death.

Les groupes de metal industriel qui constituent notre corpus d'étude possèdent des liens avec ces sous-genres de metal, que ce soit par le parcours des musiciens, les influences ou même la musique elle-même. Le groupe canadien Soulstorm en est un exemple probant : le bassiste et chanteur Nick Sagias fut membre du groupe de death metal Pestilence et du groupe de thrash metal Overthrow. Il a été influencé par le death metal (tout en mêlant cette influence à Godflesh

[125] HEIN Fabien, *Hard rock, Heavy Metal, Metal : Histoire, Cultures et Pratiquants*, Clermont-Ferrand, Mélanie Séteun, 2004, p. 86.
[126] *Ibid*. p. 86.
[127] HEIN Fabien, *op. cit*., p. 71.
[128] *Ibid*., p. 72.

ainsi que d'autres formations industrielles et post-punk) et la musique qu'il compose au sein de Soulstorm se caractérise par une certaine lenteur apparentée à celle du doom, comme il le reconnaît lui-même[129], et au death metal par la technique vocale du *growl*. De telles connexions sont présentes dans de nombreux groupes et sont détaillées plus bas dans les sections II – D et II – E.

### C-Musique industrielle

La musique industrielle apparaît au milieu des années 1970. Sur de nombreux aspects (sonores, performatifs, organisationnels, thématiques), ce genre cherche à s'opposer à la musique populaire de l'époque. L'ouvrage *The Industrial Culture Handbook,* écrit par Jon Savage en 1983[130], liste cinq principes prônés par la musique industrielle : 1) autonomie de l'organisation, 2) accès à l'information, 3) utilisation de synthétiseurs et d'antimusique, 4) éléments extra-musicaux, 5) tactiques de choc. Ces cinq principes, bien que non exhaustifs et depuis obsolètes, indiquent déjà la nature et les influences pluridisciplinaires de la musique industrielle. Ses influences et inspirations proviennent ainsi de différents champs artistiques : l'art avant-gardiste du début du XX e siècle (Dadaïsme, Futurisme), le *performance art* des années 1960 (Fluxus, actionnistes viennois), la philosophie nietzschéenne et marxiste, le cut-up de William Burroughs et Bryon Gysin, le théâtre d'Antonin Artaud, la musique bruitiste et électronique (Luigi Russolo et Karlheinz Stockhausen), le krautrock (Kraftwerk, Can), The Velvet Underground[131].

Le terme « industriel » est choisi par le groupe britannique Throbbing Gristle pour qualifier sa musique, lors de la création en 1975 de leur propre label, Industrial Records, et de son slogan « industrial music for industrial people »[132]. Ce terme signale déjà le caractère ironique et provocateur du genre, mais préfigure aussi l'influence de l'environnement proprement industriel sur la musique, dans ses rythmes, ses répétitions, ses sonorités[133]. Cependant, des

[129] Communication personnelle avec Nick Sagias, mars-mai 2021.
[130] SAVAGE Jon, *The Industrial Culture Handbook*, R/E Search, 1983.
[131] HANLEY Jason, *op. cit*., 2010.
[132] Les anglophones utilisent donc le terme « industrial music » ou simplement « industrial » pour parler de ce genre musical, tandis que les francophones diminuent parfois le terme « industriel » en « indus ».
[133] Le diminutif « indus » étant fréquemment employé comme équivalent à « musique industrielle » par les francophones, par extension, les francophones utilisent aussi le terme « metal indus » pour parler de metal industriel. Nous avons fait le choix d'utiliser dans cette étude le mot « indus » comme seul équivalent de « musique industrielle » pour éviter la redondance. Ce terme doit donc être différencié de « metal industriel », terme que nous conservons dans son entièreté pour éviter la confusion.

groupes similaires ou influencés par Throbbing Gristle (citons par exemple Cabaret Voltaire, Nitzer Ebb, Controlled Bleeding, Einstürzende Neubauten) rejettent ce terme pour parler de leur musique[134].

Les premiers groupes de musique industrielle cherchaient donc à contourner les structures établies de l'industrie musicale en créant leurs propres labels et en passant par des circuits de distribution indépendants. Parmi eux, Industrial Records, déjà évoqué, mais aussi Rough Trade et Mute Records, qui ont joué un rôle important autant dans le post punk que dans la musique industrielle.

La radicalité de l'indus passe par une esthétique musicale allant à l'encontre de la musique populaire de l'époque, la pop et le rock principalement. L'utilisation d'instruments conventionnels comme la guitare est soit évitée, soit faite de manière détournée. Ainsi les membres de Throbbing Gristle jouent tous d'un instrument qu'ils ne maîtrisent pas. L'inclusion de sons bruités est fréquente, qu'ils soient produits sur des instruments acoustiques et électriques ou sur des synthétiseurs. Ces derniers sont, au milieu des années 1970, surtout utilisés par les groupes de rock progressif et de krautrock. Mais dans la musique industrielle, les synthétiseurs sont un moyen de contourner les sonorités traditionnelles du rock. Ils sont parfois conçus ou modifiés par les musiciens eux-mêmes, comme ce fut le cas avec Cabaret Voltaire ou Throbbing Gristle et leur Gristleizer, créé par Chris Carter. Les sonorités bruitistes sont également produites en utilisant des objets métalliques servant à l'origine dans la construction de bâtiments. Certains groupes comme Test Dept et Einstürzende Neubauten emploient presque exclusivement de tels objets : barils de pétrole, tôles, plaques, ressorts d'acier, et des outils comme des perceuses et des scies[135]. La boîte à rythmes est également souvent utilisée au lieu d'une batterie. La musique industrielle puise également dans les sons enregistrés et échantillonnés, provenant de contextes divers : dialogues de films, émission de radio ou de télévision, bruits, captations sonores dans la rue, etc. La façon dont les groupes d'indus collectent, agencent et manipulent les sons de toutes sortes dans leur production musicale est grandement influencée par le cut up tel que le pratiquait l'auteur américain William Burroughs, d'abord à l'écrit, en juxtaposant des phrases ou des bouts de phrases au hasard pour former de nouvelles phrases, puis avec la photographie et l'enregistrement sonore[136]. Le cut up était un moyen pour Burroughs de renverser ce qu'il appelait les « machines de contrôles »,

[134] REED Alexander, *op. cit.*, p. 42-43.
[135] *Ibid*., p. 298.
[136] *Ibid*., p. 78.

terme qui fait référence « à la technologie, à la religion, au gouvernement et à la langue[137] ». La conception du monde technoparanoïaque de Burroughs et sa pratique artistique ont été adoptées et appliquées sur le plan sonore par la musique industrielle.

A l'instar du post punk, la musique industrielle repose en grande partie sur l'expérimentation en studio, certains musiciens allant jusqu'à concevoir leur propre home studio, comme ce fut le cas pour Cabaret Voltaire. L'utilisation du « studio comme instrument », comme processus créatif permet à la musique industrielle de réaliser ses idéaux artistiques, comme l'explique Stephen Mallinder, membre de Cabaret Voltaire :

> Le studio d'enregistrement est alors devenu l'outil d'écriture approprié – avec les magnétophones, les voix modifiées, les instruments « retraités », les boucles et les boîtes à rythmes. Les structures de chansons et les arrangements linéaires étaient abandonnés ; la norme centrée sur le langage de la majeure partie de la musique contemporaine se trouvait révoquée au profit de la démocratie sonore. […] Le bruit, pour nous un droit de naissance à Sheffield, était l'instrument le plus efficace à disposition[138].

L'aspect provocateur de la musique industrielle se retrouvait aussi sur scène, où les musiciens cherchent à choquer les spectateurs, faisant de cet événement autant un concert qu'une performance : éclairages aveuglants, projection de film, dégradation ou destruction de matériel, interactions avec le public, mutilations corporelles, etc.

Entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, la musique industrielle est déjà représentée dans différents pays : Angleterre (Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, Clock DVA, Test Dept, Whitehouse, Nurse With Wound), Allemagne (Einstürzende Neubauten, Die Krupps, Liaisons Dangereuses, DAF), États-Unis (NON, Monte Cazazza, Chrome, Z'ev, Factrix), mais aussi l'Australie (SPK, Fœtus), la Slovénie (Laibach) et l'Espagne (Esplendor Geometrico). Ainsi, comme l'écrit Reed, « […] la technologie, en dehors de toute géographie particulière, eut finalement une plus grande importance que tout paysage urbain sur le son et la popularisation de l'indus.[139] » Cette période est considérée par Jason Hanley comme étant la première génération de la musique industrielle, allant de 1975 à 1981, soit de la création de Throbbing Gristle jusqu'à sa séparation. Hanley liste un ensemble de traits musicaux caractéristiques de cette génération, incluant entre autres les bourdons, la répétition, la manipulation des bandes magnétiques, l'échantillonnage de sons (principalement des voix

[137] REED Alexander, *op. cit.*, p. 67.
[138] MALLINDER Stephen, cité dans REED, *op. cit.*, p. 14.
[139] REED Alexander, *op. cit.*, p. 123.

issues des médias), des sons bruités, le son de synthétiseur analogique, etc[140]. Ces traits musicaux concernent donc à la fois des qualités sonores et musicales que des techniques pour produire de tels sons. Il relève également cinq archétypes, possédant eux-mêmes des traits musicaux spécifiques. Le premier archétype est le « punk garage », où les instruments du rock (guitare, batterie, basse) sont fréquemment utilisés. C'est l'archétype le plus proche du rock, en étant « fermement ancré dans les chansons proto-punk du Velvet Underground et des *jams sessions* rythmiques de Can[141] ». Les deuxième et troisième archétypes, « ambient noise » et « experimental noise » sont relatifs au bruit, à la composition sur bandes magnétiques de façon similaire à la musique concrète, à l'utilisation de bruits blancs et d'échantillons, le premier étant plus proche de l'ambient par ses tempi lents et la longue tenue des sons, tandis que le second est plus axé sur le rythme et l'utilisation de percussions[142]. Le quatrième archétype est caractérisé par l'utilisation massive de percussions métalliques, comme nous l'avons évoqué plus haut avec les groupes Einstürzende Neubauten et Test Dept, qui utilisent, plus que les instruments électriques et électroniques, des objets métalliques. Le dernier archétype repose lui sur l'utilisation de la boîte à rythmes ainsi que du synthétiseur et de ses fonctionnalités (filtrage, boucles), témoignant de l'influence de Stockhausen, mais aussi du krautrock, et tout particulièrement Kraftwerk[143].

Ainsi, malgré les expérimentations musicales individuelles des groupes et le rejet de certains d'être affilié à l'indus, Hanley montre que la musique industrielle s'est codifiée : par conséquent, elle s'est affirmée comme style (avec des traits musicaux variés mais spécifiques) et comme genre (avec ses aspects performatifs, son autonomie de l'organisation, etc.). Et à la première génération succède logiquement la deuxième, qui nous concerne plus particulièrement puisque certains groupes jouant du metal industriel proviennent de l'indus, et plus précisément de la seconde génération (Ministry, KMFDM, Front Line Assembly, Die Krupps, Skinny Puppy).
La seconde génération de la musique industrielle s'étend de 1981 à 1989. Les musiciens de cette génération avaient connaissance de la première période, où la musique industrielle avait émergé, s'était consolidée, avant – point de vue défendu par certains « puristes » comme Jon Savage – de s'éteindre. En effet, Throbbing Gristle se sépare en 1981, Cabaret Voltaire, Clock DVA et SPK orientent leur musique vers des sonorités plus accessibles et dansantes. Les outils évoluent également : les échantillonneurs et les synthétiseurs, maintenant fabriqués par de

[140] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 252-253.
[141] *Ibid.*, p. 254.
[142] *Ibid.*, p. 262-266.
[143] *Ibid.*, p. 281.

grandes entreprises et non plus bricolés par les musiciens eux-mêmes, se répandent sur le marché des instruments de musique. Leur utilisation devient ainsi beaucoup plus fréquente dans le post-punk, mais aussi la pop. La musique industrielle des années 1980 se caractérise alors par l' « assimilation » : plutôt que de chercher à créer de l'antimusique, d'aller à contre-courant, les groupes de la seconde génération puisent dans le rock, la synthpop, le heavy metal, la pop, pour nourrir leur pratique musicale fondée par les archétypes sonores de la première génération. Cette évolution de la musique industrielle lui attire notamment un public plus large[144] et certains groupes comme Skinny Puppy et Ministry sortent leurs albums sur des majors. Mais quelques labels indépendants contribuent aussi à faire connaître des groupes emblématiques durant cette période, comme le label anglais Some Bizarre qui publiait entre 1982 et 1986 Test Dept, Foetus, Cabaret Voltaire, Einstürzende Neubauten, The Swans et les groupes Coil et Psychic TV (tous deux formés par des anciens membres de Throbbing Gristle), tandis que le label américain Wax Trax! qui, en plus d'inclure dans son catalogue les groupes anglais (Clock DVA, Psychic TV précédemment cité) et américains (Controlled Bleeding, Front Line Assembly, My Life With The Thrill Kill Kult), importe aussi des groupes de toute l'Europe comme KMFDM, Laibach, The Young Gods et Front 242.

Reed donne plusieurs raisons qui expliquent ce rapprochement entre indus et pop. Ce dernier peut être volontaire, en s'appropriant les codes de la pop de façon ironique ou critique, permettant alors d'exposer un commentaire social sur la pop, et par extension, la culture de masse. Ainsi un groupe d'indus « peut *faire* de la pop sans *appartenir* à la pop[145] ». Le rapprochement peut aussi s'effectuer de façon inconsciente, entre autres par l'utilisation des mêmes outils technologiques. Ainsi la musique industrielle et la pop exploraient en simultanément les possibilités des synthétiseurs, des séquenceurs et des boîtes à rythmes. Mais ces machines ne permettent pas des possibilités créatives infinies, bien au contraire, elles limitent son utilisateur[146]. La répétition, déjà présente dans la première génération de musique industrielle, est un aspect majeur des séquenceurs et des boîtes à rythmes : en produisant des battements réguliers, des boucles sonores généralement basées sur des multiples de quatre mesures à quatre temps, l'utilisation de ces machines tend inexorablement vers la musique de danse[147]. Ainsi, dans la musique industrielle, « les nouveaux sons produits furent enthousiasmants, mais ils n'existaient qu'à l'intérieur d'un éventail que, rétrospectivement, nous

[144]HANLEY, *op. cit.*, p. 291.
[145] REED Alexander, *op. cit.*, p. 262, italiques de l'auteur.
[146] *Ibid.*, p. 266-267.
[147]*Ibid.*, p. 265.

percevons liés à cette époque particulière ; que ce soit dans leur précision digitale ou dans les boucles, ils encourageaient une musique rigide et répétitive[148] ».

Une part des groupes de musique industrielle s'oriente ainsi vers la musique dansante, à tel point qu'un nouveau courant se forme, nommé EBM, pour Electronic Body Music. Le terme est déjà utilisé par Kraftwerk dans les années 1970, puis reformulé par DAF au début des années 1980 avec sa Körpermusik (« musique du corps »). C'est ensuite le groupe Front 242 qui réemploie le mot au cours des années suivantes. L'EBM se développe principalement en Belgique (dont Front 242 est originaire) avec the Neon Judgement, Luc Van Acker, à;GRUMH..., Absolute Body Control, Vomito Negro, et ailleurs avec Nitzer Ebb en Angleterre, ainsi que des groupes de la première génération comme Cabaret Voltaire et Clock DVA. D'après Hanley, l'EBM tire ses traits musicaux de l'archétype « synthesizer-based » de la première génération, employant donc synthétiseurs, séquenceurs et boîtes à rythmes. Mais la musique industrielle se divise aussi en d'autres sous-styles qu'Hanley choisit de nommer « industrial noise » et « industrial rock ». Le premier sous-style hérite de l'archétype « experimental noise[149] » tandis que le deuxième du « punk-garage ». L'« industrial noise », représenté par Skinny Puppy, est la face la plus expérimentale de la deuxième génération, mais aussi la plus proche des procédés créatifs de la première génération, utilisant notamment la pratique du cut up, les sons bruités, les synthétiseurs, mais en s'appropriant les formes structurelles de la pop. Enfin, l'« industrial rock », représenté par Ministry, se nourrit de certains codes du rock et du heavy metal, notamment par l'utilisation de guitares saturées [150] . Traduisant l'idée d'assimilation, ces distinctions établies par Hanley restent cependant issues d'une classification proposée par l'auteur à posteriori, plus de 30 ans après l'apparition de ces groupes.

[148] REED Alexander, *op. cit.*, p. 267.
[149] Ici le mot « noise » est choisi par Hanley pour parler d'une frange de la musique industrielle, mais qui n'a pas de rapport avec le courant musical du même nom, qui se développe également dans les années 1980 et qui est affilié de près ou de loin à l'indus avec des groupes comme Whitehouse, Ramleh, Con-Dom, The Grey Wolves (REED Alexander, *op. cit.*, p. 296).
[150] Jason Hanley ne semble pas faire de distinction précise entre rock et metal (et encore moins avec les différents sous-genres de metal).

## II – Le metal industriel : définition, histoire

### A-Proposition de définition

#### 1) Rock industriel, metal industriel

Ryan Kirk définit dans le *Grove* l'« industrial rock » comme l'utilisation des instruments traditionnels du rock avec une batterie acoustique ou électronique, un « vocabulaire musical » ancré dans la distorsion et le larsen, ainsi que des sons, des bruits et des bourdons réalisés à l'aide de synthétiseurs, tel que pouvaient le pratiquer les groupes américains Chrome et Suicide pendant les années 1970. Un autre trait musical notable serait aussi l'utilisation importante de traitements sonores réalisés en manipulant les bandes magnétiques[151]. D'autres groupes sont cités à titre d'exemple, comme Killing Joke que nous avons évoqués plus haut, ainsi que Swans et Big Black[152]. Kirk écrit ensuite que le genre connaît un succès commercial au début des années 1990 avec Nine Inch Nails et Ministry, avant que le genre ne donne naissance au metal industriel, qui compte des groupes comme KMFDM, Rob Zombie, Marilyn Manson, Rammstein et Fear Factory, où la guitare électrique devient « proéminente[153] ». Il nous paraît discutable d'établir une telle distinction entre Ministry, considéré comme rock industriel, et KMFDM, classé dans le metal industriel, alors que ces deux groupes sont proches musicalement. En effet, ils se sont probablement mutuellement influencés et ont suivi la même évolution esthétique à peu près en même temps, avec l'utilisation au premier plan de la guitare électrique héritée du metal (dès 1989 pour Ministry, et pour KMFDM à partir de 1993). Nous incluons donc Ministry dans le metal industriel et affirmons qu'il peut de plus être considéré comme l'un des groupes ayant permis au genre de prendre forme[154]. Le groupe Rammstein est quant à lui régulièrement classé dans un genre à part nommé Neue Deutsche Härte, sur lequel nous reviendrons brièvement à la fin de ce chapitre. Fear Factory est également discuté plus loin, notamment pour ses traits communs avec le metal industriel mais aussi pour ses divergences. Il en va de même pour Marilyn Manson, dont l'appartenance à l'indus est discutée par Jason Hanley, comme nous le verrons dans la section suivante. Enfin, concernant Rob Zombie, son premier album est sorti après la période que nous avons choisi de nous limiter (entre 1988 et 1996). Notons que cette définition de l'industrial rock, qui débute dans les années 1970, diffère donc de celle établie par Jason Hanley qui le considère comme une sous-branche de la musique

[151] KIRK Ryan, « Industrial Rock », *Grove Music Online*, en ligne (consulté le 25/02/2022).
[152] Cf section C – Prémices 1981-1987 : Big Black, Swans, The Young Gods.
[153] KIRK Ryan, *op. cit.*.
[154] Cf section D – Deux groupes emblématiques : Ministry et Godflesh.

industrielle de la deuxième génération, dont l'existence est délimitée entre 1981 et 1989. Cependant, bien que nous ayons nuancé certains de ses propos, la définition de Ryan Kirk du rock industriel présente des éléments sur lesquels nous choisissons de nous appuyer pour caractériser le metal industriel.

**2) Le metal industriel comme sous-genre de metal**

Le metal industriel renvoie explicitement aux deux genres musicaux dont il est issu, le metal et la musique industrielle. Par conséquent il est fréquemment inclus parmi les sous-genres de metal (heavy metal, thrash metal, death metal, etc.), comme nous allons le voir à présent. L'abondante diversité des sous-genres de metal apparus au fil du temps depuis le début des années 1980 a conduit les fans et les journalistes à établir distinctement les relations, ou en quelques sorte les liens de parenté entre ces différents sous-genres. Eric T. Smialek[155] a passé en revue quelques-unes de ces classifications, qui se trouvent parfois traduites sous la forme d'arbres généalogiques. Parmi ceux-ci figure celui créé par Sam Dunn (figure 4), anthropologue et réalisateur des documentaires *Metal: A Headbanger's Journey* (2006) et *Metal Evolution* (2011). Cet arbre expose les sous-genres dans l'ordre chronologique, indiquant pour chacun l'année de leur apparition (parfois de leur disparition). Ainsi serait apparu en premier l'« early metal » à la fin des années 1960, avec Jimi Hendrix, Cream, Led Zeppelin et d'autres, qui donne naissance dans les années 1970 au « progressive metal », au « power metal », à l'« original hard rock », au « shock rock » et au « stoner metal ». À la même époque surgit l'« early punk », qui est présenté comme étranger puisque ne descendant pas de l'« early metal ». De ces sous-genres, de nouveaux vont naître, issus de divers croisements. Par exemple le « glam metal » descendrait de l'« original hard rock » et du « shock rock », le « thrash metal » descend de la « New Wave Of British Heavy Metal » (elle-même issue du « power metal ») et de l'« original hardcore » (lui-même issu du « early punk »). Smialek note que cette représentation en arborescence utilise des flèches unidirectionnelles qui impliquent (et contraignent à) une certaine vision de l'histoire du metal et de l'apparition de ses différents sous-genres, ou branches[156]. Les influences sont donc ici toujours à sens unique : les courants passés influencent les courants plus récents, mais l'inverse ne serait pas possible. À cette critique nous ajouterons que des croisements et des influences mutuelles peuvent également survenir entre deux sous-genres contemporains, ce que ce schéma omet également.

[155] SMIALEK Eric T., *Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990-2015*, Mc Gill University, 2015, 330 p.
[156] SMIALEK Eric T., *op. cit.*, p. 55.

Dans cet arbre conçu par Sam Dunn se trouve le metal industriel avec des groupes comme Ministry, White Zombie, Godflesh, Nine Inch Nails, Fear Factory, Marilyn Manson et Static-X, et son année d'apparition est 1988. Ces données concordent plus ou moins avec la définition que donne Ryan Kirk dans son article pour le *Grove*, et nous choisissons également de situer l'émergence du genre en 1988. En revanche, d'après la généalogie que nous expose Sam Dunn, « l'ancêtre » du metal industriel se trouve être le shock rock. Il n'y a donc aucune mention de la musique industrielle, ni de l'« industrial rock » comme le fait Ryan Kirk comme racine ou ancêtre du genre. D'après Christophe Pirenne, le shock rock descend du glam rock. Le terme glam est un diminutif de glamorous (« glamour »), équivalent à glitter rock. Il se caractérise par une « théâtralisation » des concerts, où les musiciens portent des tenues extravagantes, souvent à paillettes, maquillés, et exécutent des chorégraphies sous des jeux de lumières travaillés, faisant du concert un spectacle autant visuel que sonore. Le travestissement et l'homosexualité sont mis en avant dans l'image de l'artiste[157]. Parmi les pionniers et instigateurs du glam figurent T Rex et David Bowie[158]. Au début des années 1970, le shock rock découle du glam rock avec le groupe Alice Cooper, puis Kiss. Alice Cooper traite dans sa musique de thèmes horrifiques et gores et la théâtralité sur scène est toujours assurée, par des simulacres d'exécutions et de scènes érotiques : « sous un maquillage macabre et souvent enroulé par un boa constrictor vivant, Cooper transcrit en musique les films d'horreur en utilisant une guillotine et des poupées simulant des bébés morts comme accessoires[159] ». De même, Kiss arborait sur scène un maquillage « outrancier[160] ». Entre la soul et le hard rock pour David Bowie[161], en passant par des chansons psychédéliques et d'autres qui pourraient figurer dans une « comédie musicale de Broadway[162] » pour Alice Cooper, le style musical n'est donc pas délimité précisément. Le genre shock rock se manifeste plutôt par ses aspects scéniques et visuels, allant jusqu'à l'invention d'un personnage comme alter ego de l'artiste ou du chanteur du groupe[163], ainsi que dans ses textes. Dans les années 1990, les groupes Marilyn Manson et Rob Zombie perpétuent le shock rock à travers des sonorités metal.

---

[157] PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 256.
[158] *Ibid.*, p. 258.
[159] WEINSTEIN Deena, « Alice Cooper », *Grove Music Online*, en ligne. « In macabre make-up and often draped in a live boa constrictor, Cooper brought horror movies to musical life using a guillotine and dolls simulating dead babies as props » (nous traduisons) (consulté le 25/02/2022).
[160] PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 259.
[161] *Ibid.*, p. 258.
[162] WEINSTEIN Deena, « Alice Cooper », *Grove Music Online*, en ligne. « Some tunes were psychedelic and others would be suitable in a Broadway musical. » (nous traduisons).
[163] Dans le glam rock, David Bowie sortit des albums sous différents pseudonymes comme Ziggy Stardust et Aladdin Sane. Dans le shock rock, Alice Cooper, une sorcière du XVIIIème siècle, était le nom du groupe formé par Vincent Furnier avant de devenir son nom de scène, Marilyn Manson concilie la star de cinéma Marilyn Monroe avec le criminel Charles Manson et sert de pseudonyme au chanteur Brian Warner, qui avait initialement nommé son groupe Marilyn Manson and the Spooky Kids.

Marilyn Manson et Rob Zombie ont développé tous ces aspects au cours de leur carrière, tout en étant affilié par la presse au metal industriel. Or, comme nous le verrons dans le chapitre « Aspects extra-musicaux », ces deux groupes font plutôt figure d'exception que de norme, en ce qui concerne les caractéristiques que nous venons d'énoncer. En effet, nombre de groupes de metal industriel, dont Godflesh qui figure sur l'arbre de Sam Dunn, s'affichent au contraire avec des tenues sobres et un dispositif scénique réduit au strict minimum. Ils n'incarnent pas non plus de personnage fictif. De plus, les groupes donnés en exemple par Sam Dunn pour le shock rock incluent Arthur Brown, Alice Cooper, Ozzy Osbourne, Kiss, New York Dolls et WASP : aucun de ces groupes ne constitue une influence évidente, ou a été présenté comme telle par des musiciens de metal industriel, d'après l'ensemble des interviews qu'il nous a été possible de lire et qui nous ont mené à situer les racines du metal industriel dans le post punk, le metal et l'indus[164]. Ni le shock rock ni les groupes cités par Dunn ne sont mentionnés comme inspiration, influence ou racine musicale ou artistique dans les écrits de Jason Hanley, Ryan Kirk et Alexander Reed à propos de la musique industrielle (dont l'émergence précède d'ailleurs celles d'Ozzy Osbourne et WASP, qui ont débuté leur carrière dans les années 1980). Enfin, comme nous le verrons plus tard, les racines metal du metal industriel proviennent de plusieurs sous-genres : thrash metal, crossover, grindcore, crust, etc. En nous appuyant autant sur les propos des musiciens que des théoriciens que nous venons de mentionner, nous pouvons alors affirmer qu'il n'y a pas de lien direct ou évident entre le shock rock et le metal industriel.

[164] Cf section I – Racines et influences.

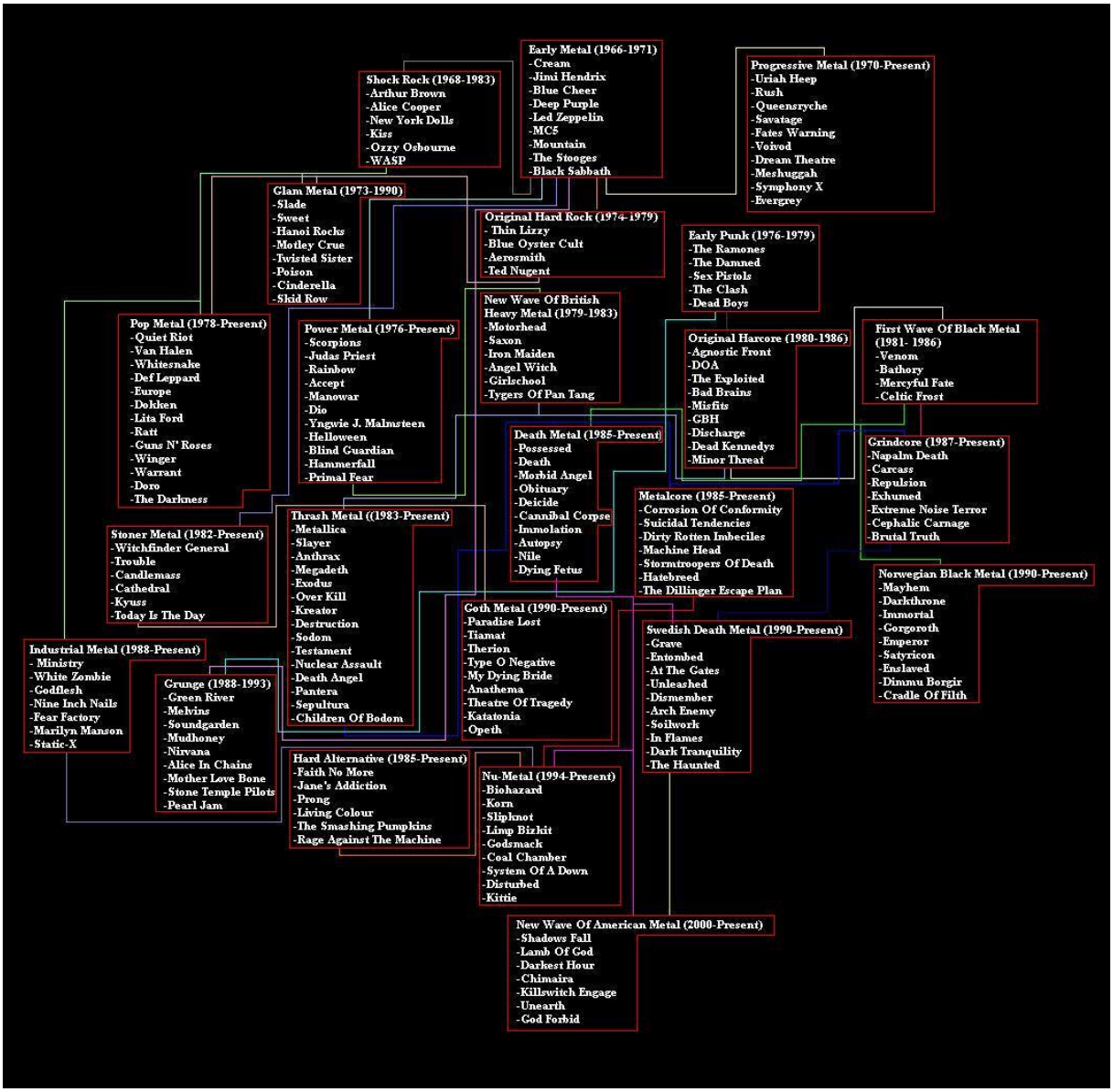


Figure 4 : arbre de Sam Dunn

Un autre arbre présenté par Smialek est celui d'Eric Lestrade, conçu en 2001 (figure 5). Le manque d'informations sur le créateur de cet arbre et sur sa méthodologie intrigue quant au choix de Smialek de le mentionner dans ses travaux. Toutefois, il nous faut reconnaître que l'arbre lui-même présente des aspects qui participent à l'élaboration de notre définition. De plus, bien que présentant aussi une arborescence se développant sur un axe chronologique linéaire, cet arbre se différencie de celui de Sam Dunn sur plusieurs points. Les sous-genres sont compris dans des ensembles se situant à une échelle plus large : l'ensemble « Heavy Metal » englobe le heavy metal, le metal progressif, la NWOBHM ; l'ensemble « Thrash Metal » englobe le thrash metal et le speed metal, etc. Smialek fait remarquer que graphiquement, l'arbre suggère que certains sous-genres ont plus d'importance, plus d'ampleur que d'autres : le thrash metal a plus

d'importance que le brutal death metal par exemple, impliquant l'idée que le brutal death metal est un sous-genre plus restreint, limité, codifié[165].

Dans cet arbre, contrairement à celui de Dunn, le metal industriel est présenté comme étant issu de la musique industrielle. Celle-ci est montrée comme un genre à part, « détachée » de l'arbre, à l'instar du punk dans l'arbre de Sam Dunn, ainsi que du « punk metal », qui, au regard de ses origines indiquées, thrash metal et hardcore punk, ainsi que des groupes listés en exemple (DRI, MOD, Suicidal Tendancies), est synonyme de crossover. Dans les groupes de musique industrielle cités, Lestrade inclut Skinny Puppy, Front Line Assembly, mais aussi Ministry et KMFDM, alors que les groupes de metal industriel cités sont Nine Inch Nails, Rob Zombie, Marilyn Manson et Rammstein. Ainsi, bien que présenté comme un sous-genre de metal, Lestrade met en évidence l'importance de l'influence extérieure de la musique industrielle sur ce sous-genre. Il est d'ailleurs placé dans l'ensemble « Alternative Metal », avec entre autres le grunge et le neo metal. Ces sous-genres sont inclus dans cet ensemble parce qu'ils sont tous issus de croisements avec des genres extérieurs au metal, comme le punk, le funk, le rap et le jazz (voir figure 6). Comme le fait remarquer Smialek, l'arbre place l'ensemble Alternative Metal à une extrémité, et sur l'autre extrémité se trouvent les ensembles regroupant les sous-genres de metal extrême. Toujours d'après Smialek, cette disposition implique une opposition entre succès commercial d'un côté et succès et contre-culture de l'autre. Ainsi le bas de l'arbre « […] représente la musique avec le capital sous-culturel le plus transgressif. Ce sont les sous-genres et les groupes dont la réussite est déterminée par l'économie symbolique du prestige qui opère au sein des discours du metal extrême, un système de valeur basé sur la capacité à transcender les préoccupations du marché[166] ».

[165] SMIALEK Eric T., *op. cit.*, p. 57.
[166] *Ibid*.., p. 57 « [...] represents music with the most transgressive subcultural capital. These are the subgenres and bands that succeed according to the symbolic economy of prestige that operates within extreme metal discourses, a value system based on how well one appears to transcend the concerns of the marketplace. » (nous traduisons).

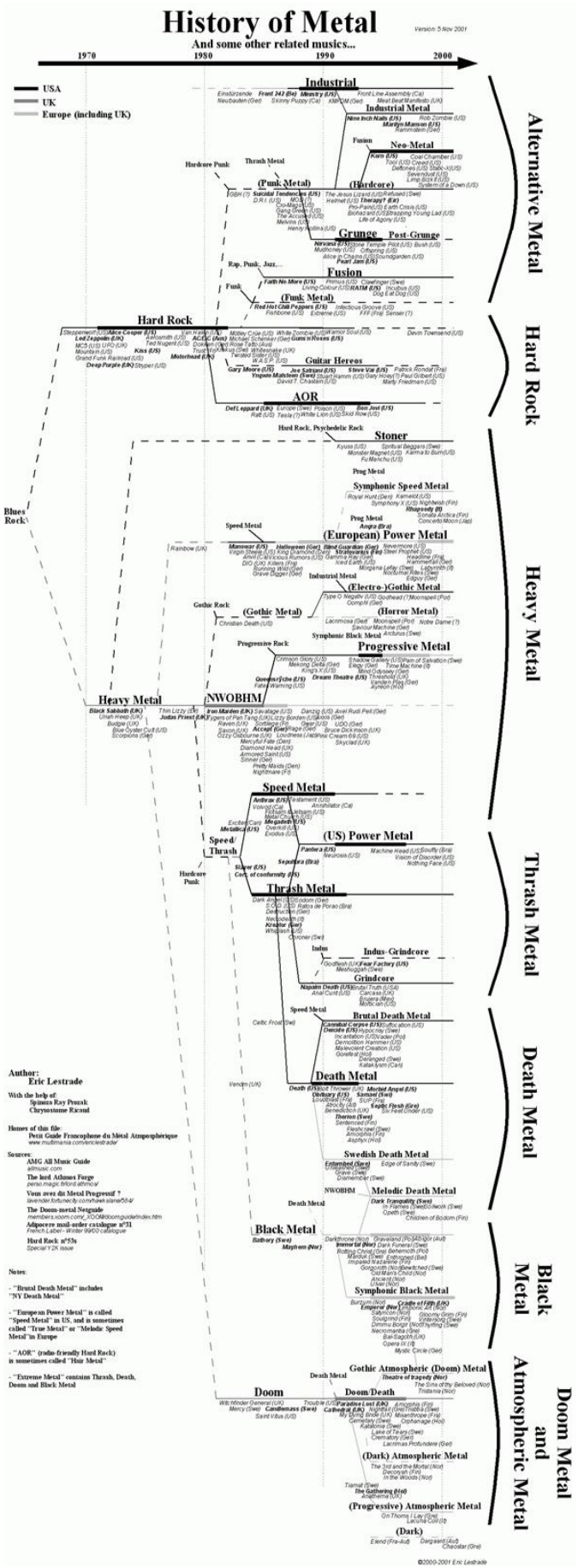



Figure 5 : arbre d'Eric Lestrade.

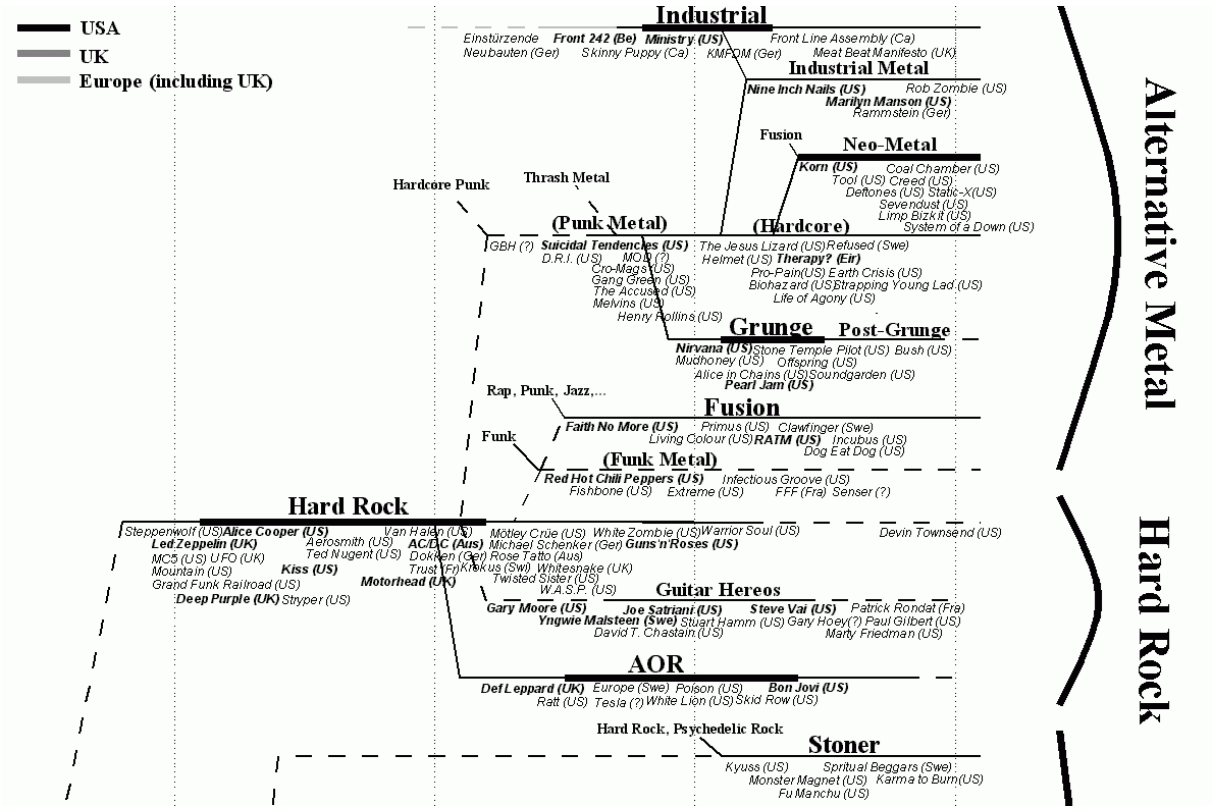



Figure 6 : zoom 1 de l'arbre d'Eric Lestrade.

En effet, durant les années 1990, le grunge, puis le neo metal connaissent un succès commercial très important[167]. Le succès de l'alernative metal, et sa racine qui, d'après l'arbre de Lestrade, découle du hard rock et non du heavy metal (qui, lui, donne naissance aux sous-genres du metal extrême) en fait donc une entité un peu à part dans le metal, souvent dénigrée de façon véhémente dans le milieu du metal extrême[168]. L'alternative metal et le metal extrême ont effectivement un certain nombre de différences fondamentales, dans les racines musicales, mais aussi dans les tenues vestimentaires, les sujets abordés à travers les paroles de chansons, etc. Kahn-Harris a montré le rejet pur et simple de l'alternative par les fans de metal extrême. Ce rejet est dû aux différences musicales et esthétiques que nous venons d'énumérer, mais aussi à cause de leur nature même : l'alternative metal est perçu comme une musique à la mode. Plus encore, la culture dont se revendique l'alternative metal a peu à voir avec la musique metal antérieure, par opposition au metal extrême, qui, bien qu'il se soit diversifié dans les années 1990, n'a cessé d'assumer sa filiation avec la décennie précédente[169].

[167] PIRENNE Christophe, *op. cit*., p. 476, p. 599.
[168] KAHN-HARRIS Keith, *op. cit*., p. 135-137.
[169] *Ibid*., p. 137.

Datant de 2001, cet arbre a été conçu à une époque marquée par le succès de l'alternative metal et montre le metal industriel comme n'étant pas un « pur » genre de metal. Si cela semble péjoratif du point de vue d'un amateur de metal extrême, il souligne indéniablement le caractère hybride du metal industriel. Ce n'est cependant pas le seul sous-genre de metal à être descendant de l'indus dans cet arbre : il y a aussi, beaucoup plus bas, l'« Indus-Grindcore », issu de la musique industrielle et du grindcore. Il comprend Godflesh, Fear Factory et Meshuggah[170]. Lestrade présente donc deux types de metal industriel, l'un présenté comme commercial et qui n'est pas purement du metal, l'autre underground et inclus dans le metal extrême. Cette distinction souligne la diversité des sous-genres de metal qui nourrissent le metal industriel (voir figure 7). Bien que plus détaillée que celle de Sam Dunn, cette lecture proposée par Eric Lestrade reste cependant interne à la musique metal, à son histoire et son développement.

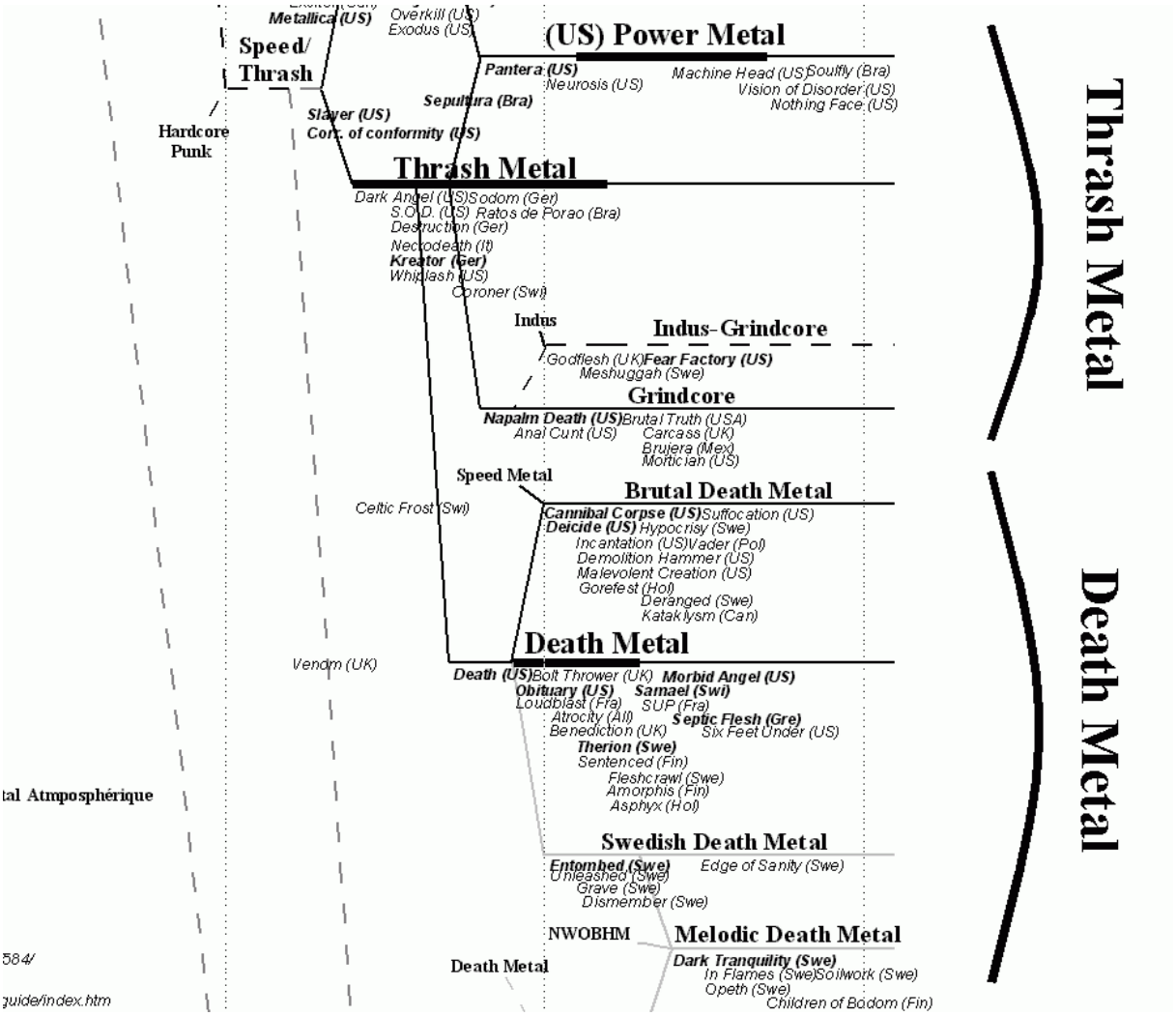


Figure 7 : zoom 2 de l'arbre d'Eric Lestrade.

[170] Meshuggah est maintenant classé dans le djent (https://www.metal-archives.com/bands/Meshuggah/21 consulté le 10/11/21).

Notons aussi que Dunn et Lestrade ne sont pas toujours d'accords dans leur classification : par exemple Static-X est inclus par Lestrade dans le neo metal, et non dans le metal industriel comme l'avait fait Sam Dunn. Ensuite, le fait de placer Fear Factory dans l'indus-grindcore est un choix discutable, car Fear Factory ayant au milieu des années 1990 évolué vers le neo metal et connu par conséquent un succès commercial, sa place pourrait très bien se situer dans l'alternative metal. Enfin, KMFDM est classé non pas dans le metal industriel comme l'a fait Ryan Kirk dans son article dans le *Grove*, mais dans la musique industrielle.

Dans son ouvrage *Metal, Heavy Metal et Hard Rock* publié en 2004, Fabien Hein prend le soin de rappeler, dans le chapitre décrivant les différents sous-genres de metal, parmi lesquels le metal industriel, la naissance de la musique industrielle à la fin des années 1970 avec Throbbing Gristle. Il cite comme influences sur le metal industriel à venir, les groupes Swans, Fœtus et The Young Gods. Il décrit ensuite le metal industriel en évoquant à la fois les moyens techniques mis en œuvre – soulignant au passage que l'instrumentation du metal industriel reste axée sur les instruments traditionnels du rock – et l'effet ressenti à l'écoute :

> Des murs de guitare se mêlent à des machines (boîtes à rythmes, *samplers* et synthétiseurs) produisant des sons industriels ou des bruitages urbains dont la charge de violence est au moins équivalente à la dose d'angoisse qu'elle génère. Les voix sont distordues par nombre d'effets. Ce qui au final en fait une musique sérieuse dont les rythmes martiaux et répétitifs sont totalement dépourvus de finesse et de légèreté[171].

C'est Ministry aux Etats-Unis, avec son album *The Land of Rape and Honey* qui est considéré par l'auteur comme l'instigateur du metal industriel, suivi par Godflesh, Pitch Shifter et Scorn en Angleterre. Fabien Hein démontre le développement international du genre en citant ensuite des représentants de l'Autriche (Fetish 69), de l'Allemagne (Siewolf) et de la France (Treponem Pal, L'Amort et Kill The Thrill). Après le succès de Nine Inch Nails au début des années 1990, le metal industriel américain se serait divisé en deux « déclinaisons » d'après l'auteur : d'une part une tendance death metal avec Fear Factory, et d'autre part une tendance gothique avec Marilyn Manson. Il mentionne aussi l'aspect *dancefloor* et l'influence de la techno chez certains groupes comme KMFDM, Die Krupps, Rammstein, Front Line Assembly, Rob Zombie, Cubanate, tendance dont il propose plusieurs dénominations : « techno-electro industrial metal », « cyber metal » et « tanz metal ». Avec cet aspect musical dansant, selon Hein, le metal industriel a pour but « d'être un acte de résistance contre l'aliénation des masses, le dogmatisme

[171] HEIN Fabien, *op. cit.*, p. 101. Nous mettons en italiques.

religieux et politique, le conformisme, sur le mode de la provocation[172] ». Bien que nous considérons le metal industriel comme un genre hybride plutôt que comme un ensemble de sous-genres et que nous choisissons par conséquent de ne pas suivre de telles dénominations proposées par Hein (ni les distinctions entre « metal indus » et « indus grindcore » de Lestrade d'ailleurs), la mise en évidence d'aspects musicaux liés à la techno et à la danse constituent des éléments de caractérisation notables que nous développerons dans le chapitre dédié aux analyses musicales. Enfin, Hein fait remarquer que ce genre reste un milieu assez restreint où ce sont souvent les mêmes musiciens qui collaborent entre eux, que ce soit au sein des groupes, par l'enregistrement et la production d'albums, etc. Il mentionne également que la configuration des groupes se limite souvent à une ou deux personnes polyvalentes (écriture, composition, production, instruments, chant, etc.) constituant un noyau dur, sur lequel viennent parfois se greffer des musiciens additionnels[173]. C'est en effet le cas par exemple pour Ministry (Al Jourgensen et Paul Barker), Godflesh (Justin Broadrick et Ben Green), Skrew (Adam Grossman, Danny Lohner et Chris Ault), KMFDM (Sacha Konietzko et En Esch), Malhavoc (James Cavaluzzo). Ce dernier point est important à souligner car il contraste fortement avec la conception traditionnelle des groupes de metal comme l'expliquait Deena Weinstein :

> L'artiste de heavy metal ne peut être seul : il doit être le membre d'un groupe. Le metal, suivant la tradition du rock, se joue à plusieurs. Le groupe est à la fois un symbole de communauté et une nécessité pratique pour produire le son heavy metal. […] Le metal met autant l'accent sur un chant solide qu'un jeu de guitare maîtrisé, qui s'appuient sur un son puissant de basse et de batterie, ce qui ne peut être accompli par une seule personne. Le son global est primordial, et il ne peut être créé que par une coopération disciplinée[174].

Weinstein ajoute que même si certains musiciens se produisent en tant qu'artistes « solo », comme Ozzy Osbourne, Dio, ou encore Ted Nugent, ils sont en fait accompagnés par un groupe de rock au complet. C'est l'inverse qui se produit dans le metal industriel : un ou deux musiciens choisissent de se présenter en tant que groupe plutôt que sous leur propre nom. Les groupes de metal industriel n'ont pas besoin d'être un groupe au complet pour pouvoir délivrer le « son heavy metal », pour reprendre l'expression de Weinstein. En studio, le ou les musiciens

[172] HEIN Fabien, *op. cit.*, p. 103.
[173] Les collaborations entre musiciens de différents groupes sont fréquentes, certaines sont détaillées dans les biographies des groupes dans la prochaine section.
[174] WEINSTEIN Deena, *op. cit.*, p. 69. « The heavy metal artist cannot go it alone: he must be a member of a group. Metal, following the rock tradition, is group-oriented. The band is both a symbol of community and a practical necessity to produce the heavy metal sound. […] metal's dual emphasis on strong singing and highly proficient guitar work, backed by a powerful bass and drum sound, cannot be achieved by one person. The total sound is all-important, and it can only be created through disciplined cooperation » (nous traduisons).

enregistrent leur chant, la guitare et la basse (ou un synthétiseur qui la remplace), programment une boîte à rythmes ; sur scène, ils recrutent parfois des musiciens, mais peuvent aussi se contenter de jouer avec une bande son pour restituer les sons électroniques et la boîte à rythmes. La constitution même de la composition des groupes est donc un aspect, extra-musical certes, mais utile à la différentiation entre le metal industriel et les autres sous-genres de metal de la même époque[175].

Pour revenir à la présentation que fait Fabien Hein du metal industriel, bien que celle-ci provienne d'un ouvrage consacré à la musique metal, elle montre que ce courant a des origines externes au metal, et se développe aussi en incluant d'autres influences extérieures comme la techno. De plus, son fonctionnement interne se démarque du metal conventionnel par la non-nécessité de former un groupe au complet et au personnel stable, au profit d'expérimentations solitaires et de collaborations. Cependant, ce que Fabien Hein ne détaille pas, c'est comment s'est opéré le passage de la musique industrielle au metal industriel. C'est ce que nous allons voir dans la section suivante, et qui nous mène à l'hypothèse que le metal industriel serait non pas un sous-genre de metal, mais un genre hybride.

### 3) Le metal industriel comme genre hybride

Le journaliste musical Jon Wiederhorn a publié un article intitulé « Industrious Metal – Metal-Industrial Special Report » dans le magazine *Pulse!* en 1994. Cet article présente un intérêt tout particulier pour notre recherche à plusieurs égards. Premièrement, le magazine en question traite de la musique populaire au sens large, et pas seulement du metal. Deuxièmement, l'année de parution correspond à la période qui nous concerne. Cet article se préoccupe donc du metal industriel pour la simple raison qu'au moment de sa publication, ce genre est en vogue. Wiederhorn note que le succès commercial de Godflesh, Ministry et Nine Inch Nails (présentés ici comme les groupes phares du genre), incite de nombreuses formations à suivre cette direction. Ces groupes sont aussi bien des musiciens indus (que ce soient des groupes déjà constitués comme Front 242 et Front Line Assembly, ou de nouveaux arrivants), qui se mettent à utiliser la guitare électrique ; ou bien des groupes de metal qui incluent des échantilonneurs. Il y a donc un véritable intérêt commun de la part de musiciens évoluant dans ces deux genres qui mène à une convergence musicale et artistique que l'on pourrait alors nommer metal industriel. Wiederhorn ne donne pas de précisions quant aux sous-genres de metal comme a pu

[175] À l'exception peut-être du black metal, qui a connu son lot de projets solos et de duos, tels que Bathory, Darkthrone et Burzum.

le faire Lestrade, mais met plutôt en évidence l'apport de la musique industrielle, tout aussi fondamental que celui du metal, dans la naissance metal industriel. Pour résumer, d'après Wiederhorn, « que l'étiquette [metal industriel] renvoie aux groupes de metal qui utilisent des boîtes à rythmes et des échantillons sonores ou des formations de musique électronique qui brandissent des guitares, une chose est claire : le metal industriel vend[176] ». Pour étayer son propos, l'auteur dresse une liste des labels de musique industrielle et des labels de metal, montrant là aussi la convergence entre les deux genres, non seulement de la musique mais aussi des structures qui permettent sa conception et sa diffusion. Il cite notamment, du côté de la musique industrielle, les labels Re-Constriction avec le groupe 16Volt, Cleopatra avec entre autres Psychopomps et Penal Colony, et R.E.X. avec Circle Of Dust. Du côté du metal nous retrouvons les labels Metal Blade avec Malhavoc et Skrew, Earache avec Pitch Shifter et Meathook Seed, Roadrunner avec Fear Factory et Treponem Pal, et Relapse avec les groupes Candiru et Dead World. En somme, Wiederhorn informe sur plusieurs aspects : d'une part, l'aspect musical et technique, en précisant les outils utilisés par les musiciens, l'intérêt commun pour certains instruments, d'autre part, les structures, plus exactement les labels, qui permettent la création et la diffusion de leur musique. Nous avons là une description du metal industriel en tant que style et en tant que genre.

Le metal industriel pourrait alors être défini comme un genre musical hybride, apparu à la fin des années 1980, à la croisée du metal (plus précisément de certains de ses sous-genres) et de la musique industrielle. Le caractère hybride implique l'idée que les groupes, selon leur parcours, leur discographie, les structures qui les produisent, les musiciens avec qui ils collaborent, leur esthétique, se situent plus vers l'indus, ou plus vers le metal. Pour reprendre l'analogie pour décrire les genres musicaux proposée par Fabian Holt, qui les compare à des territoires à partir desquels il est possible de se déplacer, alors le metal industriel serait une petite région située à la frontière de deux pays, où les habitants se déplacent régulièrement de l'un à l'autre, et où certains aspects culturels sont communs aux deux, avec en même temps des spécificités propres à chaque pays.

Ainsi le metal industriel s'est constitué grâce à des musiciens provenant autant du metal que de la musique industrielle, ce que nous développerons plus bas en passant en revue trois tendances possibles : les groupes indus qui se sont tournés vers le metal, les groupes de metal qui se sont

[176] WIEDERHORN Jon, « Industrious Metal – Metal-Industrial Special Report », *Pulse!*, 1994, p. 64. « Whether the tag refers to metal bands that use drum machines and soundbytes or electronic outfits that brandish guitars, one thing's clear: industrial metal sells » (nous traduisons).

tournés vers l'indus, et les groupes ayant débuté directement par le metal industriel. Mais avant cela, il nous apparaît pertinent de retracer l'utilisation du terme même « metal industriel ». Son utilisation – ou son rejet – par les journalistes et par les musiciens, nous éclairent en effet sur les motivations artistiques de ces derniers.

## B-L'appellation « metal industriel »

### 1) L'utilisation du terme dans la presse

Les chroniques d'albums et certains articles et entretiens avec les musiciens permettent de relever l'utilisation de certains termes par les journalistes, plus particulièrement les noms apposés aux genres musicaux. Cependant, la présence de tels termes n'est pas systématique, et il arrive que certaines chroniques d'albums mentionnent des adjectifs pour décrire ou qualifier la musique, de façon élogieuse ou non. Le vocabulaire utilisé tient parfois plus de la sensation pouvant être ressentie à l'écoute, de métaphores ou de comparaisons plutôt que de description précise ou factuelle de l'objet musical. Il peut s'agir aussi d'une description de la musique même, mais qui ne renseigne pas pour autant le genre auquel appartient le groupe ou l'album. Par exemple, une chronique de l'album *Streecleaner* de Godflesh dans le fanzine français (rédigé en anglais) *Decibel Storm* décrit la musique du groupe comme « lente, forte et très dissonante[177] ». Ces indications permettent toutefois de situer le groupe, puisque l'auteur l'oppose, par sa lenteur, à Napalm Death et Carcass et aux autres groupes de grind du label Earache, et le rapproche du groupe français Treponem Pal.

C'est d'ailleurs en 1989 que le journaliste Stephan Kerzel utilise le terme « industrial metal » dans sa chronique du premier album de Treponem Pal, dans le magazine britannique *Metal Hammer*[178]. La musique du groupe est décrite comme combinant « le metal industriel, le hardcore et le thrash[179] ». Notons ici que le terme « industrial metal » semble considéré comme un genre déjà existant – et codifié – puisque mêlé à d'autres sous-genres de metal. La première utilisation du terme « industrial metal » remonte ainsi au moins à 1989, mais semble avoir pris quelques années pour se répandre et s'imposer. Nous venons de voir deux exemples tirés d'un

[177] PEARSON Arnaud, Decibel Storm, no 1, 1989, « a music slow, loud and very discordant » (nous traduisons).
[178] KERZEL Stephan, « Treponem Pal – *Treponem Pal* »*Metal Hammer*, n°39, 1989 accessible en ligne : http://treponempal.com/Treponem-Pal,39 (consulté le 25/02/2022).
[179] *Ibid*. « combining industrial metal, hardcore and thrash » (nous traduisons).

magazine et d'un fanzine traitant majoritairement de metal. Mais les appellations varient selon les fanzines, les magazines, et les genres musicaux auxquels ils sont consacrés, ainsi que les langues employées. Au début des années 1990, dans la presse consacrée à la musique industrielle (principalement américaine et anglophone), le metal est encore considéré comme un genre étranger. De fait, des appellations détournées, des paraphrases sont régulièrement employées. Dans leur dénomination des genres, des fanzines comme *Industrial Nation* et *Industrial Strenght* ont un point de vue centré sur l'indus. Dès lors, le metal industriel consiste en une intégration de sonorités étrangères à l'indus, donnant lieu à un mélange ou un croisement. Ce point de vue correspond à ce que décrit Hanley concernant la seconde génération de la musique industrielle, où les groupes se tournent vers d'autres genres musicaux pour en « assimiler » des éléments, même si les groupes en question n'ont pas forcément un passif discographique lié à l'indus (par exemple Skrew).

Le fanzine *Industrial Strength* catégorise Ministry et Skrew comme « guitar driven industrial[180] », que nous pourrions traduire en « indus à guitare ». Un autre fanzine, *Industrial Nation*, parle d'« Electro Industrial Metal Crossover » pour qualifier la musique de Psychopomps, et emploie les termes « Electro Metal Crossover » et « Industrial Metal Crossover » pour le groupe Schnitt Acht[181]. Il en va de même pour le groupe Klute, qualifié d'« Electro/Metal Crossover ». C'est donc ici l'idée de mélange ou de croisement (« crossover ») entre l'indus et le metal qui est mise en avant, comme en témoigne également cette chronique de Malhavoc, qui décrit sa musique comme « un mélange de Dark Angel et Nocturnus, ainsi que […] KMFDM et des pistes de batterie dansantes[182] ». Encore en 1992, le fanzine *Music From The Empty Quarter* parle également de « metal crossovers[183] » pour le premier album de Skrew, signifiant implicitement le croisement du metal avec la musique industrielle. En 1994, dans l'article « Industrious Metal » du magazine *Pulse!* écrit par Jon Wiederhorn, mentionné plus haut, malgré son titre, l'utilisation du terme « industrial metal » est pleinement assumée[184]. En 1996, *Industrial Nation* parle bien de « industrial metal[185] » pour catégoriser Die Krupps.

Du côté des fanzines francophones, qu'ils soient consacrés à la musique industrielle, ou au rock et au metal, l'indus est tantôt un synonyme, tantôt un sous-genre de la techno. Le fanzine *Kill*

[180] *Industrial Strenght*, no 2, 1992, p. 33.
[181] *Industrial Nation*, no 6, 1992, page inconnue.
[182] *Ibid*. « a mixture of Dark Angel and Nocturnus, along with Dashes of KMFDM and danceble (sic) drum tracks » (nous traduisons).
[183] *Music From The Empty Quarter*, n°6, novembre 1992.
[184] WIEDERHORN Jon, *op. cit*.
[185] *Industrial Nation* no 12, 1996, p. 60.

*Your Idols*, consacré au noise rock, au stoner, à l'indus, au hardcore, décrit l'évolution musicale de Treponem Pal, passant du « rock indus » à ses débuts au « techno trash[186] » sur son troisième album, *Excess Overdrive*[187]. Le fanzine lyonnais *Phantazmmusik*, consacré à la new wave et à l'indus, parle du « déferlement de la techno » en lien avec la culture cyberpunk, en en retraçant l'histoire depuis Kraftwerk, en passant par l'EBM, et, parlant de Ministry, affirme que « la techno devient hard-core » (sic) ; le mot « hard-core » faisant probablement référence au hardcore tel que nous l'avons évoqué, comme genre issu du punk (et non comme techno hardcore)[188]. Puis l'article poursuit en évoquant le succès commercial de l'indus : « à l'aube des années 90, la techno US devient grand public avec NINE INCH NAILS[189] ». Plus loin, dans une chronique du groupe Swamp Terrorists, le journaliste qualifie Nine Inch Nails et Ministry d'« indus », mais avec toujours en préambule une évocation de la techno. Le fanzine *Sonik* utilise aussi le terme « techno-metal[190] » dans sa chronique de l'album *II – The Final Option* (1993) de Die Krupps. Le terme « techno-metal » est aussi employé par Stéphane Davet dans le journal *Le Monde* en 1994 pour parler de Ministry et Nine Inch Nails[191]. Le fanzine *Violence*, qui traite de plusieurs genres musicaux, chronique en 1993 les albums de Treponem Pal, ainsi qu'Optimum Wound Profile (qualifié de « hardcore/indus ») et Pitch Shifter[192], tous deux comparés à Ministry. De même, le premier album d'Optimum Wound Profile est décrit comme un mélange d'« indus » et de « hardcore noisy », et est également comparé à Ministry[193]. Enfin, le fanzine *Tranzophobia*, consacré au punk, au hardcore et à la noise, utilise cette fois le terme « indus-métal[194] » en 1994 pour parler du groupe français Pore. À travers ces derniers exemples, les dénominations divergent mais les comparaisons entre groupes sont le signe de la reconnaissance d'un ensemble cohérent.

**2) L'utilisation du terme par les groupes**

Alors que Throbbing Gristle affirme jouer de la « musique industrielle pour les gens industriels » (« industrial music for industrial people ») avec la création de son label Industrial Records en 1975, que Front 242 fait figurer sur la pochette de leur album *No Comment* (1984) la mention « ELECTRONIC BODY MUSIC COMPOSEE ET PRODUITE SUR UN HUIT

[186] *Kill Your Idols*, no 7, 1993.
[187] Il arrive parfois en France que le terme « thrash » soit orthographié « trash », comme c'est le cas ici.
[188] *Phantazmmusik*, no 1, 1993.
[189] *Ibid.*, 1993.
[190] *Sonik*, no 5, 1994.
[191] DAVET Stéphane, « Furie Sonore », *Le Monde*, Paris, 1er juin 1994, p. 18.
[192] *Violence*, no 11, 1993.
[193] *Violence*, no 9, 1993.
[194] *Tranzophobia*, no 2, 1994.

PISTE PAR FRONT 242[195] », ou encore que, dans le milieu du metal, le groupe Venom publie en 1982 un album intitulé *Black Metal*, que Possessed ait nommé une de leur chanson « Death Metal » en 1985 et Saxon ait fait de même avec « Heavy Metal Thunder » en 1980, la plupart des groupes de metal industriel, au contraire, ne revendique pas explicitement appartenir à ce genre. De même, certains groupes indus rejettent souvent cette étiquette : par exemple Bon Harris de Nitzer Ebb, Richard Kirk de Cabaret Voltaire, Paul Lemos de Controlled Bleeding, N. U. Unruh d'Einstürzende Neubauten[196].

Toutefois, quelques rares formations assument le terme de metal industriel. Treponem Pal, dans une interview en 1993, parle de sa musique comme « ce genre de musique que les gens appellent metal industriel[197] ». L'une des premières démos de Pitch Shifter s'intitule *Death Industrial* (1991), et leur premier album se nomme *Industrial* (1991). Nick Sagias de Soulstorm affirme que le groupe utilisait à l'époque le terme « industrial metal », comme le faisait également Fear Factory en 1993, d'après lui. Cependant, il précise que maintenant, il ne qualifierait pas le groupe d'industriel, même s'il « possède des éléments [de ce genre], comme la boîte à rythmes et les claviers, les rythmes de style danse […], des échantillons, des voix saturées ou avec des effets, des rythmes et des riffs répétitifs[198] ».

Le simple refus de se voir catégorisé, mis dans une case, et par extension, de créer son propre style, est aussi une raison invoquée par certains groupes. Par exemple, J. G. Thrilwell de Foetus affirme « n'appartenir à aucun mouvement excepté le sien[199] ». De même, James Cavaluzzo de Malhavoc considère faire simplement de la musique, ne se préoccupant pas de barrières ou d'identification, mais essayant de créer quelque chose de nouveau, d'original[200]. L'existence du terme « industriel » pour nommer un genre musical implique de plus que ce dernier possède des critères déjà bien définis mais réducteurs, il serait alors impossible pour les groupes de se démarquer par leur originalité. C'est ainsi qu'Al Jourgensen se défend parfois en interview d'être

[195] REED Alexander, *op. cit*., p. 326.
[196] *Ibid*., p. 42-43.
[197] Treponem Pal, *120 Min*, MTV, 1993, émission. « This kind of music that people call industrial metal » (nous traduisons). Accessible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=QqDDE4JFJsM (consulté le 25/02/2022).
[198] Communication personnelle avec Nick Sagias, mars-mai 2021. « I don't think I would call ourselves industrial now but it does have elements of it like drum machine/keyboards, dance style beats […], samples, and distorted/effected vocals, repetitive beats/riffs » (nous traduisons).
[199] *Industrial Gear*, vol. 1, no 16, 1992, « I don't consider myself part of any movement except my own » (nous traduisons).
[200] Communication personnelle avec James Cavaluzzo, mars-mai 2021. « I would just call it music. I don't give a shit about barriers or identification. To me when the most important things about art is to create something new. So I'm always trying to do something original and therefore you can't really define what I do » (nous traduisons).

classé dans l'indus, en employant un raisonnement par l'absurde en affirmant que si l'indus c'est utiliser des boites à rythmes et des synthés, alors ZZ Top c'est de l'indus. Il arrive aussi que les groupes inventent leur propre dénomination pour qualifier leur musique, ainsi Ministry, dans le dossier promotionnel destiné à la presse de l'album *The Mind Is A Terrible Thing To Taste*, parle d' « aggro-rock ».

Une autre raison du refus des musiciens d'arborer ce terme est qu'il ne correspond pas à leur définition – plus ou moins personnelle – de la musique industrielle, définition qui se limite souvent en fait à la première génération telle que décrite par Hanley (1975-1981). Par exemple, Ogre de Skinny Puppy, Paul Barker, Al Jourgensen et Chris Connelly de Ministry et Revolting Cocks, J. G. Thirlwell de Foetus, Justin Broadrick de Godflesh, James Cavaluzzo de Malhavoc, Jürgen Engler de Die Krupps limitent leur définition de la musique industrielle à Throbbing Gristle, SPK, Einstürzende Neubauten, Test Dept, etc[201]. Mais cette période de la musique industrielle est en même temps revendiquée comme influence par ces mêmes musiciens. De façon plus radicale, Rhys Fulber de Front Line Assembly ne considère pas son groupe comme industriel, ni ses contemporains de Front 242, Skinny Puppy et Ministry. D'après lui, la musique industrielle se limite aux groupes les plus bruitistes tels que Whitehouse et Soviet France, et dont les ventes d'albums restent plus que confidentielles[202]. De la même manière que le public metal oppose l'alternative metal au metal extrême, la musique industrielle est définie ici par son succès d'estime et non par la réussite commerciale.

Le terme « industriel » est ainsi souvent utilisé avec précaution, voire méfiance par les musiciens. Une méfiance qui s'accroît à un certain moment, pour des raisons précises. À l'aube des années 1990, le succès commercial de Nine Inch Nails fait basculer la musique industrielle – et par conséquent le terme même « industriel » – dans le domaine de la musique grand public. En effet, l'album *Pretty Hate Machine* sort en 1989 sur le label TVT, lui assurant une large diffusion. Mais ce n'est pas la seule raison qui explique son succès : les chansons composées par Trent Reznor, créateur et membre principal du groupe, sont à la base des chansons de style pop. Ce sont les producteurs qui ont collaboré avec lui sur l'album, Adrian Sherwood, Adrian Fryer et Flood, qui confèrent aux titres leurs sonorités industrielles. Le procédé est donc inverse de celui employé par les groupes de la seconde génération :

[201] *Industrial Gear*, vol. 1, no 16, 1992. Communication personnelle avec James Cavaluzzo, mars-mai 2021. Interview: Die Krupps - 8/18/95, accessible en ligne : *sonic-boom.com* (consulté le 29/07/21).
[202] *Industrial Gear*, 1992, vol. 1, no 16.

> Grâce au travail des différents producteurs et de la bonne volonté de Reznor à retravailler ses chansons, le résultat final de *Pretty Hate Machine* sonnait comme de l'indus, mais il exposait et mettait en lumière aussi les structures formelles des chansons de pop, du chant émotif, et des enchaînements d'accords, et ces éléments de chansons populaires n'étaient pas manipulés, altérés, ou déguisés comme ils l'étaient dans la musique de Skinny Puppy, Ministry et Front 242[203].

Ces producteurs ont ainsi prouvé qu'il était possible de faire une musique industrielle qui soit accessible et donc commerciale, et l'album *Pretty Hate Machine* en était le modèle, que les majors, à l'aide des mêmes producteurs ainsi que d'autres, allaient répliquer sur de jeunes groupes comme Stabbing Westward, Gravity Kills et Marilyn Manson, espérant réitérer le même succès. Mais ces groupes n'ont d'industriel que certains éléments sonores : les aspects avant-gardistes, performatifs, philosophiques et organisationnels des groupes de la première et deuxième génération sont inexistants[204]. Ainsi, d'une musique bruitiste, choquante, produite et distribuée de manière autonome, la musique industrielle était devenue dans les années 1990 un genre parmi d'autres, caractérisée par quelques sons de synthétiseurs inspirés de Nine Inch Nails, mise en forme par des producteurs renommés et commercialisée par les plus grands labels, qui aurait perdu toute sa substance.

C'est dans ce contexte particulier que le fanzine *Industrial Gear* publie en 1992 un recueil d'interviews dont le titre pose la question « qu'est-ce que la musique industrielle ?[205] » à des musiciens importants du genre, que nous avons évoqués plus haut : Ogre, Rhys Fulber, Paul Barker, Chris Connelly, Justin Broadrick, J. G. Thirlwell et Martin Atkins. Dans leurs réponses, on retrouve les raisons évoquées plus haut, mais aussi leur dégoût de ce qu'est devenu l'indus à cette époque, à savoir, selon eux, une nouvelle étiquette permettant de vendre des albums[206]. D'où l'importance pour eux – ainsi que d'autres musiciens comme James Cavaluzzo de Malhavoc, Jürgen Engler de Die Krupps – de définir, plus ou moins explicitement, la musique industrielle également par la négative pouvant se résumer à l'affirmation suivante : l'indus, *ce n'est pas* Nine Inch Nails[207]. De même, Al Jourgensen de Ministry, groupe qui a aussi contribué à rendre la musique industrielle populaire, lorsqu'on lui demande s'il est le créateur de l'indus,

---

[203] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 365 « Thanks to the work of the various producers and Reznor‟s willingness to rework the material, the final finished *Pretty Hate Machine* sounded like Industrial music, but it also exposed and highlighted the pop-music song forms, emotional vocals, and chord progressions, and these popular-song elements were not manipulated, altered, or disguised as they had been in the music of Skinny Puppy, Ministry, and Front 242 » (nous traduisons).
[204] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 365-384.
[205] *Industrial Gear*, vol. 1, no 16, 1992.
[206] Pour reprendre la citation de Rhys Fulber : « fashionable terms that they [people] can use and go into the record store and buy records » *Ibid.*
[207] *Ibid*. Communication personnelle avec James Cavaluzzo. Interview: Die Krupps - 8/18/95 accessible en ligne : *sonic-boom.com* (consulté le 29/07/21).

répond en prenant soin de ne pas s'associer à la scène de son époque, ni de citer le moindre nom de groupe :

> Je pense que je n'ai rien créé. J'ai fait mon propre truc dans mon coin et maintenant les gens viennent me voir, alors s'ils veulent faire la même musique que moi, me copier... J'ai moi-même été influencé. […] La seule chose que j'ai faite est d'améliorer un certain style, je n'ai pas créé ce monstre industriel et ça m'est égale [sic] que ce soit une bonne ou une mauvaise chose car j'écoute seulement de la putain de country et du western. Je ne connais pas les groupes qui font ce genre de musique.[208]

Le terme « industriel » est donc un mot délicat, voire tabou, pour la plupart des musiciens concernés, qui prennent soin de s'en distinguer, de ne surtout pas donner un sentiment d'appartenance. Paradoxalement, ce refus constitue un point commun supplémentaire entre tous ces groupes, qui étaient déjà classés ensemble par les labels et la presse.

Si le terme industriel n'est pas assumé par tous les groupes, le mot « metal » ne fait pas non plus l'unanimité parmi les musiciens. Certains sont enthousiasmés par la musique metal et l'affirment explicitement, comme l'explique par exemple Jürgend Engler, chanteur de Die Krupps, en 1995 : « on trouvait le nouveau mouvement qui animait le metal avec l'arrivée des influences hardcore-punk très intéressant[209] ». Le but étant pour lui de « tester le mélange de deux éléments : l'électronique et le metal ». En réponse à un journaliste à propos de leur album *Psalm 69*, Al Jourgensen de Ministry disait ne pas se sentir « insulté si [le journaliste] appelait ça un album de metal[210] », tout en précisant que leur « but est de faire un mélange de plusieurs styles[211] ». De même, le bassiste Paul Barker reconnaît que *Psalm 69* se rapproche du thrash metal par moments[212]. D'autres groupes comme Skrew, Malhavoc ou Soulstorm ont joué du metal avant de s'intéresser à la musique industrielle, et par conséquent ne s'opposent pas au terme « metal » : contrairement aux groupes de musique industrielle, et jusqu'à preuve du contraire, les musiciens de metal assument généralement leur appartenance à cette musique.

Concernant Godflesh, si Justin Broadrick reconnaît avoir été influencé par des groupes de metal comme Black Sabbath et Slayer[213], il ne présente pas Godflesh comme un groupe de metal,

---

[208] *Sonik*, no 3, 1993.
[209] « DIE KRUPPS - Interview 1995 (Metal indus, allemagne) » accessible en ligne : toile-libre.org (consulté le 29/07/21).
[210] *Alternative Press*, 1992, p. 28 « I wouldn't be insulted if you called it a metal album » (nous traduisons).
[211] *Ibid*.
[212] *Industrial Gear*, vol. 1, no 12, juillet 1992.
[213] *Violence*, no 7, 1992.

qualifiant au contraire ce genre d'« ennuyeux », avec toujours « les mêmes riffs, les mêmes gimmicks[214] ». Le metal n'est donc qu'une influence parmi d'autres, le but de Godflesh est avant tout d'échapper à toute classification, de mélanger les styles pour créer sa propre musique[215].

Certains aspects extra-musicaux semblent également le rebuter, il ne veut pas que le public lève les bras en l'air comme dans un concert de metal[216]. Ainsi ce ne sont pas tant les sonorités du metal (bien que considérées comme limitées) que l'attitude des musiciens et du public que Justin Broadrick critique ouvertement, les qualifiant de « crétins » et de « white trash[217] ». Justin Broadrik associe explicitement le metal – plus particulièrement le death metal – avec le machisme, expliquant alors pourquoi le groupe ne s'identifie pas à ce milieu, mais aussi pourquoi Godflesh attire dans ses concerts, contrairement aux groupes de death metal, un public féminin :

> Beaucoup de groupes habituels de death metal alienent vraiment la part féminine de leur public, mais avec Godflesh je pense que c'est le contraire. La plupart des concerts que nous faisons sont vraiment équilibrés. Ce n'est pas de la musique délibérément machiste. Avec le death metal c'est vraiment 'oui, nous sommes des mâles et nous allons déchiqueter tes boyaux de vierges', c'est juste des trucs de bandes dessinées. Ils ne parlent de rien qui soit vrai, ils vivent dans une sorte de monde de metal avec Thor et une femme qui se cramponne à sa bite. Nous sommes ouverts aux gens. Nous essayons juste de regarder les choses telles qu'elles sont. Nous avons des liens très étroits avec le death metal […] mais il y a assez de place pour que ce soit apprécié [par tout le monde], c'est une musique très sexuelle. Alors que le death metal reste à un niveau très macho, Godflesh a une pulsation très sexuelle, c'est juste physique[218].

Le sexisme est un aspect du metal qui a souvent été dénoncé et discuté, depuis les années 1980, par ses détracteurs mais aussi ses admirateurs[219]. Cette critique du machisme dans le metal est

---

[214] « Godflesh Interview, possibly from Propaganda, goth fanzine », accessible en ligne https://www.godflesh.com/articles/int5.html (consulté le 27/07/21) « It's all so contrived and so boring—the same old riffs, the same old gimmicks » (nous traduisons).
[215] *Pit Magazine*, no 8, 1992, p. 93.
[216] *Alternative Press*, mars 1991, accessible en ligne https://www.godflesh.com/articles/article13.html (consulté le 29/07/21) « There's no 'arms in the air' shit. » (nous traduisons).
[217] « Godflesh Interview », accessible en ligne : https://www.godflesh.com/articles/article14.html (consulté le 29/07/21) « Normal Heavy Metal is for bozos who are overtly male and White Trash » (nous traduisons).
[218] « Godflesh Interview », accessible en ligne : https://www.godflesh.com/articles/fleshart4.html (consulté le 29/07/21) « A lot of the regular Death Metal bands really alienate the female aspects of their audience, but with Godflesh I think it is the opposite. Most shows we play is really balanced. It is not deliberately macho music. With Death metal it is all very 'Yes, we're male and we can rip you're virgin guts out', its just comic book shit. They are not dealing with anything real, they a living in some metal world with Thor and his woman clutching his dick. We are just open to people. We are just trying to look at things on a completely level plane. We have very close ties with Death Metal, we are very regimented as Death Metal is, but there is still enough scope for it to be appreciated, it's very sexual music. While death metal sort of grinds on a very macho level Godflesh has a very sexual throb to it, it's just physical » (nous traduisons).
[219] WALSER Robert, *op. cit.*, p. 108.

aussi partagée par Sacha Konietzko de KMFDM, affirmant apprécier « les guitares heavy, mais pas vraiment l'attitude commune aux groupes de hard rock, le sexisme, et toutes ces merdes...[220] ». Les propos tenus par les membres de Godflesh et KMFDM cités ci-dessus sont représentatifs du sentiment de certains musiciens de ne pas appartenir à ce genre musical. Au contraire, le bassiste et chanteur Nick Sagias, qui a joué dans les groupes de death metal Overthrow et Pestilence avant de former le groupe de metal industriel Soulstorm, parle de la difficulté de plaire au public de musique industrielle, à cause de son chant en *growl* hérité du death metal, alors que ce public préfère, selon lui, les voix « aiguës d'hommes efféminés[221] ». Cette opinion, à l'opposé de celles évoquées précédemment, confirme cependant l'existence d'une pensée machiste au sein du metal extrême.

Les réticences des musiciens à voir leur musique qualifiée de « metal industriel » sont ainsi liées à plusieurs raisons. Celles-ci ont peu à voir avec la musique elle-même, outre le désir d'échapper à toute classification. Elles sont en fait fortement rattachées à la commercialisation à grande échelle de la musique, souvent déterminée par les labels et les distributeurs, ainsi qu'aux codes sociaux assumés par le public et les musiciens, qui se manifestent sous différentes formes : dans les paroles de chansons, mais aussi par l'attitude de ces individus en concert. Ce refus de certains musiciens de ne pas être affiliés au metal ou à la musique industrielle fait donc transparaître l'importance des aspects extra-musicaux qui contribuent à caractériser et définir ce qu'est un genre musical.

Le terme metal industriel est inévitablement relié à deux genres musicaux distincts et définis, mais ces deux genres sont aussi critiqués par les musiciens qui souhaitent, par leur musique, s'affranchir justement de telles délimitations. L'utilisation de ce terme, à l'époque son émergence, a donc été relativement limitée, surtout de la part des musiciens.

### 3) L'utilisation du terme aujourd'hui

Une trentaine d'années plus tard, le rock et le metal ont continué d'évoluer, de nouveaux sous-genres sont apparus et le contexte socio-culturel a également changé. Christophe Pirenne affirme que le rock est devenu « une question de nostalgie[222] » et cette nostalgie se manifeste de façon évidente depuis le XXI$^{e}$ siècle avec ce que Simon Reynolds nomme la

[220] *New Waves*, no 7, 1991.
[221] Communication personnelle avec Nick Sagias, mars-mai 2021. « whiny effeminate males » (nous traduisons).
[222] PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 15.

« rétromanie[223] ». Cette rétromanie s'accompagne aussi d'un ralentissement de l'apparition de nouveauté musicale :

> Ce qui paraît changer au début du XX e siècle, c'est une sorte d'abolition de l'urgence, une évaporation de la fameuse notion de l'"ici et maintenant" qui jusque-là conduisait à de rapides mutations stylistiques. Chaque nouvelle génération balayait les genres en place et imposait ses propres codes. En lieu et place de cette esthétique de rupture s'est profilée une évolution d'une 'curieuse lenteur'. À tel point que les productions de 2010 ne sont pas très différentes de celles de 2006 ou de 2007 et même parfois de celles de 2001, alors même que le plus sourd des amateurs ne peut nier que les différences entre les enregistrements de 1967 et ceux de 1968, ceux de 1976 et de 1977 ou ceux de 1991 et 1992 soient parfois abyssales[224].

Entre cette lenteur d'évolution et la rétromanie, Christophe Pirenne évoque le « retro metal », où des groupes tels que Wolfmother s'inspirent du hard rock des années 1970, allant jusqu'à utiliser du matériel d'époque (guitares, amplis) allié à la technologie moderne[225].

Wolfmother est loin d'être le seul groupe de retro metal, et le hard rock n'est pas le seul genre à avoir été ressuscité. Depuis les années 2010, voire 2000, de nouveaux groupes se créent, reprenant les codes vestimentaires et musicaux des années 1970, 1980 et 1990. Récemment, le groupe Greta Van Fleet connaît un certain succès, tout en étant fréquemment comparé à Led Zeppelin[226]. Autres exemples, des groupes comme Eternal Champion et Night Demon jouent du heavy metal, tandis que Municipal Waste ou encore Power Trip jouent du thrash metal, tels que l'étaient ces deux genres dans les années 1980[227]. Cette nostalgie se traduit aussi par un regain d'intérêt pour les groupes originels. Les reformations se multiplient, ainsi que les concerts célébrant l'anniversaire de la sortie de leurs albums considérés comme « cultes », « classiques ». La presse y accorde aussi une certaine importance et contribue à ce phénomène, tout comme les rééditions d'albums publiées par les labels.

C'est dans ce contexte de rétromanie et de nostalgie propre aux années 2000 et 2010 que Die Krupps se reforme en 2005, Malhavoc en 2007 et Godflesh en 2010, que Pitch Shifter réédite

---

[223] REYNOLDS Simon, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Londres, Faber and Faber, 2011, 458 p.
[224] *Ibid.*, p. 711.
[225] PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 700.
[226] Cf https://www.rollingstone.fr/greta-van-fleet-led-zeppelin-comparaison/ (consulté le 22/07/21), et TROTTIER Danick, « "Led Zeppelin for generation Z" : Greta Van Fleet dans le miroir canonique de Led Zeppelin », in GONIN Philippe (éd), *Led Zeppelin : Contexte, Analyse, Réception*, Editions Universitaires de Dijon, 2022, p. 199-215.
[227] Pour le heavy metal, cf https://www.revolvermag.com/music/5-new-wave-traditional-heavy-metal-bands-you-need-know#night-demon
Pour le thrash metal, cf https://www.vice.com/en/article/59qm8a/thrash-metal-power-trip-oozing-wound (consultés le 23/09/2021).

en 2021 son premier album, *Industrial*, que KMFDM ait marqué ses 30 ans d'existence par une tournée spéciale en 2015 et que Ministry est sur le point d'effectuer une tournée intitulée « Industrial Strenght » célébrant les 30 ans de l'album *The Mind is a Terrible Thing to Taste*, et que de nouveaux groupes émergent, empruntant aux groupes de notre corpus d'étude les codes musicaux et esthétiques, comme Author & Punisher (formé en 2004), 3Teeth (formé en 2013) et Realize (formé en 2017). Ces derniers semblent bien conscients de l'histoire du genre musical et s'en réclament explicitement, en témoigne ce texte promotionnel pour la sortie de l'album *Hallucination Scene* en 2020 du récent groupe américain Black Magnet :

> Bien qu'il soit né à la fin des années 1980, c'est dans les années 1990 que le genre "metal industriel" a pris toute son ampleur avec des groupes comme Godflesh, Ministry, Pitch Shifter, Fear Factory, Front Line Assembly et même Nine Inch Nails, qui ont créé (ou parfois échantillonné) des riffs inspirés du metal sur une base de malveillance électronique et de percussions brutales. Dans cette tradition, BLACK MAGNET propose la synthèse hantée et écrasante que constitue leur premier album, Hallucination Scene[228].

Dès lors, la presse consacre un certain nombre d'articles relatifs à ces événements, où l'appellation « metal industriel » devient le terme majoritaire pour désigner tous ces groupes, anciens ou nouveaux[229]. Du côté des musiciens, beaucoup semblent encore peu enclins à utiliser le terme industriel. Cependant, Al Jourgensen de Ministry, qui a si longtemps réfuté le terme, s'affiche aujourd'hui sur son site internet officiel comme « le pionnier de la musique industrielle[230] ».

### C-Prémices (1981-1987) : Big Black, Swans, The Young Gods

Si nous faisons commencer le metal industriel en 1988, il faut cependant mentionner des groupes précurseurs, qui ont pu aussi être influents sur les groupes à venir. L'esthétique du metal industriel fut préfigurée par certains groupes dès la première moitié des années 1980, voire la fin des années 1970. Ces groupes sont aussi, pour la plupart, des influences pour les

[228] « While birthed in the late 1980s, it was in the 1990s that the "industrial metal" genre came to full fruition with the likes of Godflesh, Ministry, Pitch Shifter, Fear Factory, Front Line Assembly, and even Nine Inch Nails carving out (or in some cases sampling) metal inspired riffing over a backbone of electronic malevolence and brutal machine driven percussion. In that tradition, BLACK MAGNET offers the haunted pummeling synthesis that is their debut album, Hallucination Scene » (nous traduisons), https://blckmgnt.bandcamp.com/album/hallucination-scene (consulté le 06/10/2022).
[229] Cf https://www.loudersound.com/features/we-are-witnessing-the-return-of-industrial-metal https://www.blabbermouth.net/news/malhavoc-is-back/ https://loudwire.com/top-industrial-rock-metal-bands/ https://www.loudersound.com/features/ten-best-industrial-metal-nin-ministry-rammstein http://www.metalstorm.net/bands/albums_top.php?album_style=Industrial (consultés le 27/07/2021).
[230] Nous traduisons « the pionneer of industrial music » https://ministryband.com/bio (consulté le 27/07/2021).

groupes de metal industriel. Nous pouvons évoquer le groupe Suicide, qui se démarquait déjà en 1977 avec son premier album éponyme, utilisant une boîte à rythmes pour accompagner leurs chansons de punk rock jouées à la guitare électrique.

La boîte à rythmes joue également un rôle déterminant dans la signature sonore du groupe Big Black, formé par Steve Albini en 1981 à Chicago. Alors que sa musique se situe dans le hardcore, avec les instruments conventionnels du genre que sont la guitare et la basse électriques, l'utilisation de la boîte à rythmes (une Roland TR-606 Drumatix), clairement assumée par sa mention dans les crédits des albums *Bulldozer* (1983), *Atomizer* (1986), *Racer X* (1984), *The Hammer Party* (1986) et *Songs About Fucking* (1987)[231], le distingue des autres groupes du genre. Dans l'album *Songs About Fucking*, la boîte à rythmes est particulièrement mise en avant dans le mix, et l'ensemble des pistes, y compris la voix, est traité avec de la distorsion[232], créant des sonorités proches de la musique industrielle (rappelons que la définition du « rock industriel » du *Grove* donne Big Black comme exemple). Toutefois, Steve Albini ne cherche pas à se rapprocher de la scène industrielle de Chicago des années 1980 et refuse, comme beaucoup, l'étiquette « industrielle » pour sa musique :

> Il y a des scènes musicales [à Chicago, ville d'origine de Big Black] dont certaines avec lesquelles je ne veux rien avoir à faire. Comme la scène industrielle de WAX TRAX. […] Maintenant ça ne veut rien dire ! Quand les gens parlent d'indus actuellement ils pensent à MINISTRY. Ce n'est pas ça que ça veut dire. Au début ça rassemblait à des groupes comme Throbbing Gristle, Whitehouse ou Cum Organization. […] Alors qu'on compare Big Black à ce style 'musical' est nul et je m'en fous complètement[233]

Big Black a exercé une influence notable sur Godflesh, Pitch Shifter, ainsi que Ministry, également originaire de Chicago, et qui, comme pour Big Black un an auparavant, est allé terminer l'enregistrement de l'album *The Land of Rape and Honey* aux Southern Studios en Angleterre en 1988.

Autre formation influente pour les groupes de metal industriel à venir, Swans est formé en 1982 à New York par le guitariste et chanteur Michael Gira. Après un premier EP éponyme, le groupe sort son premier album l'année suivante, *Filth*, puis un second album, toujours en 1983, *Cop*, sur le label indus Some Bizarre. Influencée par la no wave, The Stooges et Throbbing Gristle,

[231] BENNETT Samantha, « Songs About Fucking: John Loder's Southern Studios and the Construction of a Subversive Sonic Signature », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 29, no 2, 2017.
[232] *Ibid*.
[233] *Sonik*, no 3, 1993.

la musique de Swans repose sur les guitares saturées, la lenteur et la dissonance et se montre très répétitive. Le groupe comprend alors deux bassistes, un batteur, un percussionniste frappant des plaques métalliques, ainsi qu'un guitariste[234]. L'influence est évidente – et assumée – sur Godflesh, qui, lui aussi, produira quelques années plus tard une musique aux mêmes caractéristiques : lente, répétitive et dissonante voire bruitiste, sur laquelle le chanteur Justin Broadrick déclame ou crie, avec un timbre de voix parfois proche de Michael Gira, des paroles minimalistes[235]. C'est au moment où des groupes tels que Godflesh se forment que Swans se tourne vers des sonorités différentes au fil de ses albums, délaissant certains aspects propres à la musique industrielle.

C'est d'ailleurs d'un EP de Swans que The Young Gods tient son nom (Swans, *Young God*, 1984). Publié par Wax Trax!, ce groupe de musique industrielle originaire de Suisse et formé en 1985 à Genève sort son premier album éponyme en 1987. Utilisant abondamment des échantillons aux sonorités et de sources variées, The Young Gods a notamment composé son premier single, « Envoyé! » (1986), à partir d'un riff de guitare électrique échantillonné, sur lequel se greffent la batterie et le chant. Ce riff est un motif court, d'une mesure, répété en boucle durant toute la chanson. Il est de plus le seul instrument mélodico-harmonique entendu dans la chanson, il occupe donc une place prépondérante dans le spectre sonore de ce titre. La piste de batterie, conçue avec une boîte à rythmes, joue un patron inspiré du heavy metal, avec les doubles-croches à la grosse caisse. Bien que certains groupes comme Foetus, dans une volonté de mélanger les genres de musique populaire à l'indus, aient déjà utilisé de la guitare électrique dans leurs albums au début de la décennie, bien qu'il s'agisse d'un échantillon et que le clip promotionnel du single ne montre aucun guitariste mais met en évidence le rôle du musicien à l'échantillonneur, le titre « Envoyé! » des Young Gods est probablement le premier dans la musique industrielle à accorder, sur le plan sonore, une place au premier plan pour les riffs de guitare électrique saturée.

[234] Cf https://younggodrecords.com/collections/swans/products/filth consulté le 23/09/21.
[235] REYNOLD Simon, *op. cit.*, p. 592.

**D-Deux groupes fondateurs du metal industriel : Ministry et Godflesh**

**1) Ministry**

Ministry est formé en 1981 à Chicago, aux Etats-Unis, par Al Jourgensen, après que celui-ci ait joué dans le groupe de glam rock Special Affect. Le premier enregistrement publié du groupe, en 1982, est un single, « Cold Life », qui est la première sortie du label local Wax Trax!, tout juste fondé[236]. Al Jourgensen était alors inspiré par le post punk et la new wave, comme ceux des Britanniques Joy Division et Gang Of Four, à un point tel qu'il en imite l'accent lorsqu'il chante[237]. Ministry signe ensuite chez la major Arista, et sort son premier album, *With Sympathy*, en 1983.

Durant cette période, le groupe évolue clairement dans la synthpop, un genre assez populaire depuis la fin des années 1970. Influencée principalement par le disco et le glam rock, cette musique repose en majeure partie sur les boîtes à rythmes et les synthétiseurs, comme réaction au rock primaire du punk[238]. Ministry utilise aussi la guitare électrique sur certains titres, pour jouer des rythmiques funk (« I Wanted to Tell Her », « Work For Love »). Les musiciens se présentent avec une tenue assez sobre et sombre, le visage parfois maquillé. Leur relation avec Arista se dégrade et le groupe retourne chez Wax Trax! pour publier à nouveau quelques singles, dont « Everyday is Halloween », ou encore « All Day ». Al Jourgensen, qui est (et restera) le principal membre du groupe, s'implique beaucoup dans le label Wax Trax!, notamment en tant que vendeur dans leur magasin de disques. Il fait ainsi la connaissance des autres musiciens publiés sur le label – dont les belges de Front 242, avec qui Ministry tourne en 1984 – qui s'oriente alors vers la musique industrielle.

En 1985, Al Jourgensen fonde, avec Richard 23 de Front 242 et un autre musicien belge, Luc Van Acker, un nouveau groupe du nom de Revolting Cocks. Contrairement à Ministry, leur musique est clairement industrielle, et un premier single sort chez WaxTrax!, « No Devotion », suivi de l'album *Big Sexy Land*, enregistré à Bruxelles et sorti en 1985. Ce groupe sortira ensuite plusieurs albums sur ce label et rassemblera de nombreux musiciens issus de plusieurs groupes (Ogre, chanteur de Skinny Puppy ; Chris Conelly, chanteur de Finitribe ; Phildo Owens,

[236] NASH Julia, *Industrial Accident: The Story of Wax Trax! Records*, Wax Trax! Films, 2018, documentaire.
[237] JOURGENSEN Al, WIEDERHORN Jon, *The Last Gospels According to Al Jourgensen*, Boston, Da Capo Press, 2013, p. 49.
[238] BOTHWICK Stuart, MOY Ron, *Popular Music Genres*, Edinburgh University Press, 2004, p. 124.

chanteur de Skatenigs), tous liés de près ou de loin à Wax Trax!, et constitue l'un des succès de ce label.

Parallèlement, Ministry signe chez la major Sire (filiale de Warner Bros), et enregistre en Angleterre *Twitch*, qui sort en 1986. L'album est co-produit par Adrian Sherwood, musicien de dub et producteur ayant travaillé dans la scène reggae anglaise ainsi qu'avec Public Image Ltd et The Fall, et Keith LeBlanc, ancien batteur des groupes de hip-hop américains Sugarhill Gang et Grandmaster Flash[239] et qui s'occupe ici de la boîte à rythmes. Durant l'enregistrement de l'album, Al Jourgensen se forme auprès d'Adrian Sherwood dans la pratique du mixage[240]. Bien que faisant entendre des titres encore assez pop et dansants, *Twitch* marque le passage du groupe vers la musique industrielle, contenant notamment une version remixée du single « All Day », avec une saturation sur la voix, trait caractéristique du genre[241]. C'est à ce moment que le batteur Bill Rieflin et le claviériste Roland Barker rejoignent Ministry. Ces deux musiciens étaient auparavant membres du groupe de post punk The Blackouts, qui avait notamment sorti l'EP *The Lost Souls Club* sur Wax Trax! produit par Al Jourgensen et tourné avec Ministry en 1984. Peu après, le groupe est aussi rejoint par Paul Barker, également ancien bassiste des Blackouts et frère de Roland Barker, et qui sera le seul membre de Ministry constant avec Al Jourgensen pendant de nombreuses années. Sous cette formation sort *The Land of Rape and Honey* en 1988, toujours chez Sire. Fort de son apprentissage du mixage et de la production avec Adrian Sherwood, Al Jourgensen co-produit l'album avec Paul Barker, les deux étant crédités via les pseudonymes Hypo Luxa et Hermes Pan, respectivement.

Les traits de la musique industrielle sont ici complètement affirmés, avec l'utilisation de dissonances, de saturation, en particulier sur la voix, et de nombreux échantillons. Certains proviennent d'œuvres musicales (comme dans le titre « Hizbollah »), mais beaucoup sont aussi issus de dialogues de films (*Hellraiser*, par exemple), de documentaires, et de discours radiophoniques ou télévisés, et une telle utilisation de ces échantillons devient une pratique récurrente dans les albums de Ministry[242]. Mais ce n'est pas seulement dans son esthétique musicale, mais aussi dans son processus créatif que cet album s'inscrit dans le genre industriel. Al Jourgensen affirme s'être fortement inspiré de William Burroughs et Bryon Gysin, et plus particulièrement de leur procédé de cut up, pour construire les morceaux, en manipulant les

[239] JOURGENSEN Al, WIEDERHORN Jon, *op. cit.*, p. 64.
[240] *Ibid*. p. 77.
[241] REED Alexander, *op. cit.*, p. 466.
[242] Cf https://www.prongs.org/ministry/samples (consulté le 25/02/2022).

bandes magnétiques des enregistrements, les découpant, les assemblant et les combinant plus ou moins au hasard :

> […] J'ai coupé la bande en bouts de taille égale, les ai jetés sur le sol, et ai mélangé tous ces morceaux. Quand je les prenais, je ne savais pas s'ils étaient à l'endroit ou à l'envers, donc d'une certaine façon c'était comme une roulette russe musicale. Je prenais ces bouts et les assemblais aléatoirement. Et j'écoutais le résultat. Si ça sonnait bien – ce qui était souvent le cas – je le gardais. Si ce n'était pas bon, je les coupais à nouveau et continuais d'expérimenter[243].

Le processus est décrit plus en détail ailleurs, révélant la présence de contraintes de départ, dont un tempo fixé et une tonique donnée :

> Il y a eu un moment déterminant dans ma vie et c'était l'album *The Land of Rape and Honey*. […] J'essayais d'apprendre, littéralement, le montage de bandes et d'éditer mes trucs, donc, autrement dit, ça se résumait à s'assoir dans le studio, et enregistrer quelque chose dans la même tonalité, dans le même BPM, mais avec une *vibe* ou une atmosphère complètement différente, et puis enregistrer quelque chose qui était plus proche de la chanson que tu as en tête, dans la même tonalité, le même BPM, enregistrer quelques bandes de ça, puis enregistrer quelques trucs qui n'ont pas de rapport avec le tempo ou quoique ce soit, enregistrer, encore et encore... et à la fin de la journée, assembler tout ça. J'essayais de le faire consciemment, d'après les travaux de Burroughs et Gysin, qui pratiquaient cette méthode du cut up, et je faisais aussi moi-même cette méthode du cut up, c'est vraiment intéressant[244].

Comme nous l'avons vu auparavant, William Burroughs et Bryon Gysin font partie des influences principales des pionniers de la musique industrielle, et le cut up a déjà été utilisé en musique par ces groupes. Ce n'est donc pas cet aspect qui fait de l'album un apport innovant dans la musique industrielle, mais la présence de la guitare électrique, comme l'avait déjà écrit Jason Hanley :

> Chaque groupe d'indus qui avait auparavant utilisé de la guitare l'avait jouée d'une manière non traditionnelle (Cosey Fanni Tutti de Throbbing Gristle) ou grattait simplement de longs *power chords* (Cabaret Voltaire). Mais le fait de jouer des riffs

[243] JOURGENSEN Al, WIEDERHORN Jon, *op. cit.*, p. 85 « […] I chopped up all the tape in equal-sized pieces, threw it all on the floor, and mixed the pieces around. When I picked them up I didn't know if they were forward or backward, so in a way it was like musical Russian roulette. I'd pick the pieces up and reassemble them in this random order. And I'd listen to it. If it sounded good – which it did a lot of time – Id' keep it. If it wasn't right, I'd chop it up again and keep experimenting. » (nous traduisons).

[244] Dr Mike, « #011 Al Jourgensen », *Hardcore Humanism with Dr Mike*, podcast. Accessible en ligne : https://www.hardcorehumanism.com/al-jourgensen/ (consulté le 25/02/2022), vers 23:04, retranscription de l'audio : « [...]there was a pivot point in my life and that record was called *The Land of Rape and Honey*. […] I was trying to learn, literally, tape-editing and editing my stuff so, in other words, it was like, you sit down in the studio, and you record something in the same key, in the same bpm, but completely different vibe or atmosphere, and then you'd record something that was more the main song that you were thinking, in the same key, in the same bpm, record a bunch of reel tapes of that then you record some stuff that was not having to do with the bpm or anything like that, record record record... and then at the end of day, splicing together. I was trying to do this consciously, through the works of Burroughs and Gysin, they were doing this cut up method, and I was doing this cut up method as well, I mean this is really interresting » (nous traduisons).

> de heavy metal, d'assimiler des éléments de chansons qui venaient avec – ces choses allaient changer pour toujours le son de la musique industrielle pendant la troisième génération[245].

Ainsi, plus qu'un simple instrument, c'est tout un genre musical qui se retrouve mêlé à la musique industrielle dans cet album, et plus spécifiquement sur trois titres. Les titres « Deity » et « The Missing » font non seulement entendre des riffs de guitare connotés au thrash metal – notamment dans « The Missing », et son intervalle de triton (figure 8), mais aussi un patron de batterie caractéristique, le *skank beat* (figure 9). Enfin, le titre « Stigmata » fait entendre un riff répété à l'infini avec du chant saturé. La provenance sonore de ce riff est incertaine, Al Jourgensen parlant parfois de guitare réelle, parfois d'échantillon de saxophone et de synthétiseurs[246], mais le timbre de la guitare électrique saturée est cependant bien présent. La sortie de ce titre en single a contribué à mettre en valeur le changement de genre opéré par le groupe, dont l'apparence des membres a aussi évolué depuis le début des années 1980. L'album *The Land of Rape and Honey* constitue donc un nouveau départ pour Ministry et lui assure une certaine notoriété en se vendant à plusieurs millions d'exemplaires.

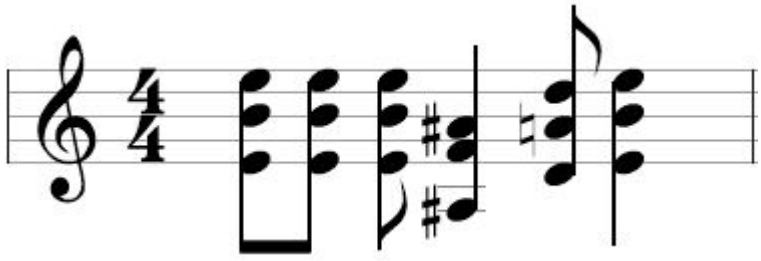


Figure 8 : riff de guitare dans « The Missing » de Ministry.

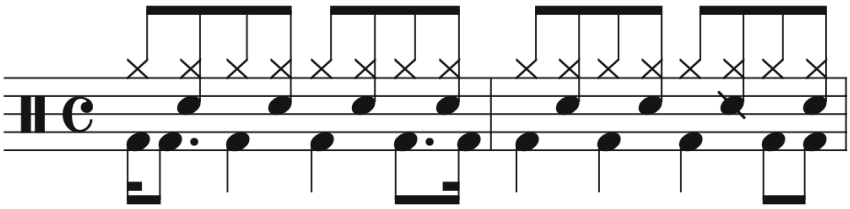


Figure 9 : *skank beat* joué par la batterie dans « Deity » de Ministry.

Lorsque Jason Hanley écrit que « la contribution majeure de Ministry fut l'inclusion du rock'n'roll, spécifiquement ce qu'on nomme New Wave of British Heavy Metal

[245] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 351 « Every other Industrial band that had previously used guitar had performed it in a nontraditional way (Cosey Fanni Tutti of TG [Throbbing Gristle]) or simply strummed long power chords (Cabaret Voltaire). But to actually play a series of heavy-metal guitar riffs, to assimilate the song elements that came with that–these things would forever change the sound of Industrial music during the third generation » (nous traduisons).
[246] JOURGENSEN Al, WIEDERHORN Jon, *op. cit.*, p. 86.

(NWOBHM)[247] », ou encore, que « le groupe Ministry a combiné les sons de synthétiseurs et les échantillons avec les guitares saturées du heavy metal britannique (comme Black Sabbath et Motörhead) et du rock américain (comme ZZ Top et Metallica)[248] », il nous paraît important de discuter la pertinence de ces affirmations. À supposer que Jason Hanley parle de la même chose lorsqu'il utilise les termes NWOBHM et « Heavy Metal britannique », l'inclusion de Black Sabbath dans cette mouvance est erronée puisque la formation du groupe est antérieure à l'apparition de ce mouvement. Encore plus étrange, Hanley place dans la même catégorie Metallica et ZZ Top, le premier jouant du Thrash Metal, et le second étant un groupe de Blues rock/boogie rock. Mais ce n'est pas tant cette confusion, que les genres et les groupes eux-mêmes qui sont cités qui sont discutables, quant à la prétendue influence qu'ils auraient exercé sur Ministry. Dans son autobiographie, Al Jourgensen a bien exprimé son intérêt pour Black Sabbath (dont il a repris le titre « Supernaut » avec le projet 1000 Homo Djs en 1990), Motörhead et ZZ Top (dont il a repris quelques titres avec Ministry en 2009 et 2010), sans les considérer toutefois comme des *influences*. Les deux groupes qui l'auraient inspiré sont, d'une part, le groupe de crossover SOD (Stormtrooper Of Death), et tout particulièrement leur album *Speak English or Die*, sorti en 1985, et d'autre part, le groupe de thrash metal Rigor Mortis, qu'il découvre en concert alors que le groupe jouait en première partie de Morbid Angel[249]. En revanche, nous n'avons pas trouvé d'interview ou autre document où il évoque Metallica comme une influence.

La fin des années 1980 est une période pour Ministry qui se caractérise par son aspect collectif et collaboratif, voire expérimental. Al Jourgensen et Paul Barker multiplient les projets parallèles, avec des musiciens de la scène industrielle et hardcore : PTP (Programming The Psychodrill) avec Ogre, chanteur de Skinny Puppy, puis Chris Connelly, Acid Horse avec Stephen Mallinder et Richard H. Kirk de Cabaret Voltaire, Pailhead avec Ian McKaye de Minor Threat et Fugazi, Lead Into Gold, projet parallèle de Paul Barker, 1000 Homo Djs avec Trent Reznor de Nine Inch Nails, et Lard avec Jello Biafra de Dead Kennedys. Le groupe Revolting Cocks s'agrandit avec l'arrivée des membres de Ministry, ainsi que de Chris Connelly, ancien membre du groupe écossais Finitribe, et Ogre de Skinny Puppy. Tous ces projets, que ce soit en single, en EP ou en album, sortent sur Wax Trax! et contribuent grandement au succès du

[247] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 349, « Ministry's major contribution was the inclusion of rock and roll, specifically what is referred to as the New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM) » (nous traduisons).
[248] *Ibid.*, p. 356 « the band Ministry combined synthesized sounds and samples with the distorted guitars of British heavy metal (e.g., Black Sabbath and Motörhead) and American rock (ZZ Top and Metallica) » (nous traduisons).
[249] JOURGENSEN Al, WIEDERHORN Jon, *op. cit.*, p. 93.

label[250]. Tous ces musiciens jouaient des *jams* régulièrement ensemble dans le studio Chicago Trax, créant de façon collective des chansons, qui ensuite allaient, selon leur décision, finir dans un album de Ministry ou celui d'un autre projet[251]. Ainsi, bien que Ministry soit publié par Sire, ce que produisent activement et régulièrement ses musiciens alimente sans cesse le catalogue de WaxTrax!. Alexander Reed explique :

> Un tel rendement était d'ailleurs possible par l'agencement [du studio d'enregistrement] Chicago Trax : il y avait une zone principale pour l'enregistrement et le mixage et un studio plus petit pour un séquenceur midi et les re-re qui tournaient 24h sur 24 et faisaient de ces *sessions* de véritables foires d'empoigne où les fêtards passaient d'une pièce à l'autre, jouant de la basse ici ou séquençant une batterie là. Il ne fallait que deux semaines pour enregistrer un album, et, dans de nombreux cas, les crédits et les royalties pour la composition étaient divisés à parts égales, parce qu'il était pratiquement impossible de reconstituer qui avait fait quoi sur quelle chanson[252].

C'est dans ce contexte que Ministry enregistre *The Mind Is a Terrible Thing to Taste*, sorti en 1989. Le groupe compte parmi ses membres Al Jourgensen (chant, guitare et électronique) et Paul Barker (basse, électronique), toujours comme compositeurs mais aussi producteurs, ainsi que Chris Connelly, Ogre, et Bill Rieflin à la batterie et la basse.

D'après Paul Barker et Bill Reflien, la pré-production de cet album n'a pas consisté à répéter ou écrire des chansons, mais à regarder des films et des documentaires. Durant plus d'un mois, ils ont cherché des mots et des phrases à échantillonner, avant même d'entrer en studio. Le choix des sons se basait sur la « clarté de l'échantillon, aussi bien que son timbre. Et si ça sonne bien » affirmait Paul Barker. Les séances d'enregistrement n'étaient pas celles d'un groupe jouant ensemble, mais plutôt des musiciens enregistrant chacun leur tour, souvent seul, accumulant ainsi des idées musicales, sans savoir précisément qui a fait quoi. Chris Connelly disait travailler « jusqu'à être fatigué, puis [il] prenait une pause, et quelqu'un d'autre arrivait. C'était comme une sorte de Cadavre Exquis ». La musique était donc composée collectivement, mais par différentes personnes à différents moments, et toutes les idées étaient assemblées par Al Jourgensen et Paul Barker, qui avaient le dernier mot sur les décisions artistiques. Les autres membres du groupe ne pouvaient alors pas prévoir comment allait sonner une chanson dans sa forme définitive[253].

---

[250] REED Alexander, *op. cit.*, p. 472.
[251] CONNELLY Chris, *op. cit.*, p. 75.
[252] REED Alexander, *op. cit.*, p. 470. Nous mettons en italiques.
[253] DIK Chris, « Brain Damage: The Making of Ministry's *The Mind is a Terrible Thing to Taste* », *Revolver*, no 85, 2011, p. 51-58.

Cette manière de créer et d'enregistrer de la musique est possible en grande partie grâce aux moyens électroniques dont ils disposaient en studio, notamment l'échantillonneur : comme l'admettent Chris Connelly et Bill Rieflin, cet album était très « influencé par la technologie de l'époque[254] ».

Bien que ce processus dépende principalement de l'électronique, c'est dans cet album que le metal devient prépondérant dans la musique de Ministry, et le succès du groupe continue de grandir. C'est aussi à ce moment que le guitariste Mike Scaccia, du groupe de thrash metal Rigor Mortis, intègre Ministry, rapprochant encore plus le groupe du metal. Le groupe part en tournée pour promouvoir l'album en 1989 et 1990, comptant comme membres Mike Scaccia, Joe Kelly et Al Jourgensen, à la guitare, Paul Barker à la basse, Chris Connelly à l'échantillonneur, ainsi que, en plus de Bill Rieflin, Martin Atkins, anciennement batteur de Public Image Ltd et alors membre de Killing Joke, à la batterie ; le premier sur un kit électronique et le second sur une batterie acoustique, jouant en même temps. À cela s'ajoutaient des apparitions de Jello Biaffra et Ogre, selon les titres. La *setlist* était représentative de la nébuleuse de musiciens et de projets dans les studios de Chicago Trax, puisque Ministry jouait aussi bien des titres de Revolting Cocks (« Stainless Steel Providers »), Lard (« The Power of Lard », « Hellfudge »), Pailhead (« Man Should Surrender », « No Bunny »), que des reprises de Skinny Puppy (« Smothered Hope ») et de Public Image Ltd (« Public Image »). Le groupe, avec les guitares électriques, ainsi que les deux batteries, affirme ainsi son caractère « metal » sur scène. Par exemple, la reprise de Skinny Puppy[255] ne fait entendre presque aucun synthétiseur comme dans l'original, remplacé par la guitare, qui joue également des solos, déplaçant ainsi le morceau vers un territoire metal. Dans ses propres titres, Ministry délaisse l'album *Twitch* et garde les morceaux les plus metal de *The Land of Rape and Honey* (« Stigmata », « The Missing » et « Deity »), en plus du titre éponyme[256]. Visuellement, en plus des instruments, le groupe dispose des grilles devant la scène, ce qui motive le public à grimper dessus pour slammer, une attitude là aussi typique des concerts metal et hardcore[257]. Enfin, plus représentatif de la musique industrielle, un écran géant en fond de scène sur lequel sont projetées des vidéos à un rythme effréné[258].

À la suite de cette tournée, Ministry retourne en studio pour concevoir l'album *Psalm 69 : The Way to Succeed and the Way to Suck Eggs*, sorti en 1992. Comme pour les deux albums

[254] DIK Chris, *op. cit.*
[255] Ministry, *Live Necronomicon*, Cleopatra, 2017.
[256] Ministry, *Live Necronomicon*, Cleopatra, 2017, et Ministry, *In Case You Didn't Feel Like Showing Up*, Sire, 1990.
[257] KAHN-HARRIS Keith, *op. cit.*, p. 45.
[258] Ministry, *In Case You Didn't Feel Like Showing Up*, Sire, 1990, vidéo VHS.

précédents, celui-ci a été produit par Al Jourgensen et Paul Barker. Les titres ont été composés, pour certains, et enregistrés avec le batteur Bill Rieflin, les guitaristes Mike Scaccia et Louis Svitek, le claviériste Michael Balch (officiant dans Front Line Assembly), ainsi que Chris Connelly et le chanteur du groupe Butthole Surfers, Gibby Haynes.
Le groupe commença à « jammer » aux studios Royal Recorders à Lake Geneva en 1991, dans le but de composer de nouveaux morceaux, mais ne furent pas satisfaits du résultat, les jugeant trop « metal » :

> C'était devenu beaucoup plus orienté guitare que ce que nous voulions, alors on a dû arrêter […] C'était amusant d'être un groupe de metal quand nous avons commencé l'enregistrement, c'est pourquoi nous avons poursuivi. Puis, nous avons fait une pause et nous sommes demandé 'est-ce que c'est comme ça que nous voulons sonner ?' Alors on a fini par jeter pas mal de choses[259].

Le groupe est alors revenu aux studios Chicago Trax, où ils ont effacé la majeure partie de ce qu'ils avaient enregistré pour repartir de presque zéro. Al Jourgensen se souvient que

> Mikey [Scaccia, guitare] et moi allions au studio et enregistrions des trucs toute la nuit, et ensuite nous partions. Puis [le bassiste Paul Barker et le reste du groupe] venaient et ajoutaient leurs parties. Le jour suivant nous venions et effaçions 80 % de ce qu'ils avaient fait et continuions ce que nous faisions[260].

Même s'il semble, dans ces propos, que le chanteur minimise le rôle de Paul Barker, le processus créatif est donc similaire à l'album précédent, où les musiciens ne sont en fait pas présents en même temps durant l'enregistrement, comme le confiait alors Paul Barker :

> Nous ne sommes pas un groupe. On ne s'assoit pas ensemble pour écrire de la musique, aller au studio et l'enregistrer. Nous faisons ça différemment. […] On n'a pas composé avec une guitare. On l'a fait avec des séquences et des effets sonores, et on a fait un montage sonore à partir de ça[261].

Pendant les séances d'enregistrement à Chicago, le groupe publie le single « Jesus Built My Hot Rod » en novembre 1991, titre sur lequel le chant est assuré par Gibby Haynes. En face B de ce

---

[259] *Pulse!*, octobre 92, p. 53 « It was coming out much more guitar-oriented than we decided we wanted, so we had to stop […] It was fun to be a metal band when we started the record, which is why we pursued it. Then, we stepped back and asked ourselves, "is it what we want the record to sound like ?" So we ended up throwing a lot of it out » (nous traduisons).
[260] JOURGENSEN Al, WIEDERHORN Jon, *op. cit.*, p. 133 « Mikey [Scaccia, guitar] and I would go into the studio and record stuff all night, and then we'd leave. Then [bassist PaulBarker, and the rest of the band] would come in and add their parts. The next day we'd come in and erase 80 percent of what they'd done and continue what we were doing. » (nous traduisons).
[261] *Screamer*, décembre 1992, p. 64 « We're not a band. We don't sit around and write music, go into the studio and record it. We do it differently. […] We didn't compose on guitar. We did it through sequences and sound effects, and "sound montaged" it » (nous traduisons).

single figure « TV Song », dont les paroles sont signées Chris Connelly, qui est une version démo de ce que sera « TV II » sur l'album. Le single est une des meilleures ventes du label durant cette période, ce qui permet au groupe de poursuivre et terminer l'album sereinement, financièrement parlant. Deux autres singles seront publiés, « NWO » en 1992 et « Just One Fix » en 1993. Ce dernier utilise notamment des échantillons d'enregistrements de William Burroughs, qui a également réalisé le collage de textes utilisé pour la pochette du single[262]. Le clip, réalisé par Peter « Sleazy » Christopherson, alors membre de Coil et ex-Throbbing Gristle, fait également apparaître Burroughs dans la vidéo, affirmant les connections artistiques du groupe avec les pionniers de la musique industrielle.

*Psalm 69* sort à la fin de l'année 1992 et sera l'album le plus vendu du groupe, ainsi que celui obtenant les meilleures critiques. En découle une exposition médiatique importante, ainsi que la participation au festival Lollapalooza aux côtés de groupes de rock alternatifs en vogue tels que Red Hot Chili Peppers, Pearl Jam, Soundgarden et Rage Against The Machine. Côté metal industriel, Skrew et Treponem Pal sont aussi à l'affiche. Durant cette tournée, Ministry ne joue qu'avec un batteur cette fois, mais fait participer, selon les titres, jusqu'à quatre guitaristes[263].
Il est intéressant de noter que Ministry a souvent affirmé son désintérêt pour la performance en concert. Bien que d'importants moyens techniques et scéniques soient parfois déployés, Al Jourgensen et Paul Barker ont plusieurs fois décrété que Ministry est un groupe « de studio », la pertinence artistique et créative du concert n'étant que secondaire, voire uniquement pratique pour des enjeux financiers[264].

Ainsi, Al Jourgensen et Paul Barker préfèrent l'environnement du studio plutôt que la scène, et dans les années qui suivent, ils font construire leur propre studio d'enregistrement à Austin au Texas. Mais la conception du successeur de *Psalm 69* prend beaucoup de temps, des tensions entre les deux leaders se manifestent, des changements de membres ont lieu avec le départ de Bill Riefflin, remplacé par Rey Washam, et ce n'est qu'en 1996 que sort *Filth Pig*, dont la conception se termine finalement aux studio Chicago Trax[265]. Pour cet album, Ministry prend la direction inverse de la méthode employée jusqu'alors, le procédé de composition est cette

[262] *Wiedemann* Julius (éd), *Art Records Covers*, Taschen, 2017, p. 117.
[263] *Guitar Player*, mars 1996, p. 89.
[264] KOT Greg, « Ministry's Secret: Singing Ugly », *Chicago Tribune*, 19 juillet 1992, p. 17.
[265] *Industrial Nation*, 1995.

fois celui d'un groupe de rock conventionnel, avec les musiciens jammant ensemble[266], et enregistrant même certains titres en condition « live »[267].

De plus, Barker reconnaît que l'utilisation des outils électroniques est moins présente, lassé par ces sonorités. Les tempos sont généralement lents, contrairement aux albums précédents influencés par le thrash metal et le hardcore. Des instruments acoustiques traditionnels font également leur apparition, comme la mandoline (« Reload »), l'harmonica (« Filth Pig ») et le piano (« The Fall »). Les textes sont plus personnels, axés notamment sur les problèmes liés à l'addiction aux drogues. Pour parachever cette métamorphose du groupe, l'album se termine par une reprise de Bob Dylan, « Lay Lady Lay »[268].

Paul Barker exprimait à l'époque de la sortie de l'album la volonté du groupe de ne pas s'enfermer dans un genre, et de continuer à évoluer :

> Non, nous ne sommes pas intéressés dans la pureté électronique. Nous ne nous alignons pas sur un quelconque genre ou groupe ou quoique ce soit. Je pense, personnellement, que c'est vraiment limitant. Il y a une myriade de degrés d'expression dans n'importe quel champ. Nous n'avons pas la passion de travailler spécifiquement avec des sons électroniques. Notre idée globale est juste de faire ce qu'il faut pour créer la musique qui nous convient. Nous nous fichons de ce que c'est. Ça nous est égal si c'est une putain de mandoline ou un marteau-piqueur[269].

Mais le public et les critiques ne semblent pas apprécier la nouvelle direction prise par Ministry sur cet album, dont les ventes sont loin d'atteindre celles de *Psalm 69*. Les éléments évoqués plus haut que sont l'instrumentation, les thématiques des paroles et la présence diminuée des sons électroniques ont été perçus comme un abandon de la musique industrielle, dont la dilution dans le rock grand public auraient eu raison de sa pertinence artistique, comme le soutient Jason Hanley :

> À un moment donné, on questionne Jourgensen à propos de son passé et de son utilisation de l'électronique, à quoi il répond avec une phrase très étrange à propos de la guerre et de l'élimination des ennemis avec des bombes à napalm : 'Avec quoi ils ont été tués importe peu. Ils sont morts. Ils crépitent. Ils sont carbonisés. Ils sont

[266] *B Side*, janvier 1996, p. 31.
[267] *Pulse!*, mars 1996, p. 33.
[268] Ministry avait, en 1994, donné des concerts en acoustique à l'occasion de l'évènement School Benefit, concert de charité organisé par Neil Young. Le groupe reprenait, en plus du titre de Bob Dylan, « Friend With the Devil » de Grateful Dead, entre autre, et jouait « Peasley », qui finit par apparaître comme face B d'un futur single tiré de l'album *Filth Pig*.
[269] *Industrial Nation*, 1995, « No, we are really not that interested in electronic purity. We don't align ourselves to any genre or group or anything like that. I think, personally, that's really limiting. There is a myriad of degrees of expression within any particular field. We don't have the passion to do work specifically or exclusively with electronic sounds. Our whole idea is to do whatever it takes to make the music right for us. We don't care what that is. We don't care if it's a fucking mandolin or a jackhammer. » (nous traduisons).

> étendus devant toi, et tu peux prendre leurs anneaux et leurs porte-feuilles. Tu peux regarder maintenant. Je ne sais pas ce que tout ça veut dire.' Même si Jourgensen balaie ce commentaire de la main en disant qu'il ne sait pas ce que cela signifie, je pense qu'il savait ce qu'il voulait dire. Il semble clair que Jourgensen pensait que la musique industrielle arrivait en fin de course, que l'industrie de la musique, Nine Inch Nails, et les nombreux nouveaux groupes qui sonnaient pareils avaient pillé ce que lui et les autres avaient créé. Ces nouveaux groupes ne sont pas restés fidèles au message, seulement au son, et pour Jourgensen il était temps de passer à autre chose. Il trouverait quelque chose d'autre à faire, une autre manière de faire de la musique avec un message à faire passer[270].

Les deux albums suivants, *Dark Side Of The Spoon* (1999) et *Anomitisomina* (2003), sont dans la lignée musicale de *Filth Pig*, tandis que le succès du groupe diminue. En 2003, Paul Barker quitte Ministry. Il ne reste donc comme membres originels plus qu'Al Jourgensen et, de façon épisodique, le guitariste Mike Scaccia. Le groupe affirmera alors son penchant pour le metal, avec un retour au discours critique et militant qui prédominait dans les paroles des albums antérieurs à 1996[271].

**2) Godflesh**

Il nous semble pertinent de retracer le parcours antérieur à Godflesh de ses créateurs et membres principaux, Justin Broadrick et Ben Green, afin de bien cerner leurs influences musicales et les différents genres musicaux dans lesquels ils ont évolué. Le premier « projet » musical de Justin Broadrick se nomme Final, qu'il créé en 1982, dans lequel il expérimente avec des sons électroniques pour composer une musique bruitiste. Il maintient ce projet jusqu'en 1987, et fait notamment participer à quelques occasions Nik Bullen. Selon les sources, c'est en 1983 ou septembre 1985 que Justin Broadrick rencontre le fondateur, chanteur et bassiste de Napalm Death, Nik Bullen, dans un magasin de disques, discutant de leur intérêt commun pour Throbbing Gristle[272], et rejoint son groupe, en tant que guitariste et chanteur.

---

[270] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 382-383 « At one point when Jourgensen is asked about his past and the use of electronics, he makes what seems like a very strange comment about war and killing the enemy with napalm bombs: “It doesn‟t matter what they were killed with. They‟re dead. They‟re sizzling. They‟re charred. They‟re lying in front of you, and you can take their rings and wallets. You can loot now. I don‟t know what that means.” Even though Jourgensen brushes this comment aside by saying he doesn‟t know what it means, I think he did know what he meant. It seems clear that Jourgensen believed Industrial music had run its course, that the music industry, Nine Inch Nails, and the many new sound-alike bands had pillaged the music he and others had made. These new bands had not held true to the message, only the sound, and as far has Jourgensen was concerned it was time to move on. He would find something else to do, another way to make music with a message. » (nous traduisons).

[271] A tel point que sortent trois albums consécutifs destinés à la critique de l'administration de George W. Bush : *Houses Of The Molé* (2004), *Rio Grande Blood* (2006) et *The Last Sucker* (2007).

[272] MUDRIAN Albert, *op. cit.*, p. 33.

Durant la même période, Justin Broadrick avait rejoint le groupe Fall Of Because, formé par Ben Green et Paul Neville en 1982. Il y occupe le poste de batteur et de chanteur, et le groupe enregistre la démo *Extirpate* sortie en 1986, et se produit parfois en concert aux côtés de Napalm Death. Sous le nom Fall Of Because, Justin Broadrick et Ben Green ont notamment composé trois titres qui seront réutilisés avec Godflesh : « Mighty Trust Krusher », « Merciless » et « Life is Easy ».

Avec Napalm Death, il enregistre en août 1986 une démo aux Rich Bitch Studios, alors que la popularité du groupe continue de croître. Mais Nik Bullen finit par quitter le groupe, et Justin Broadrick en fait de même, alors qu'il lui est proposé de jouer dans Head Of David, qui allait signer un contrat avec le label Blast First, qui distribuait alors Big Black et Sonic Youth. Il accepte de les rejoindre en tant que batteur.

De leur côté, Napalm Death, après avoir trouvé un nouveau chanteur, Lee Dorian, retourne aux Rich Bitch Studios en mai 1987. Ces deux séances d'enregistrement constitueront respectivement la face A et la face B de leur premier album, *Scum*, publié en juillet 1987 par Earache.

Head Of David avait sorti en 1987 un album intitulé *LP* et *CD* selon le format, et en 1988, avec Justin Broadrick, l'album *Dustbowl*, produit par Steve Albini, fondateur de Big Black. Comme Napalm Death – et de nombreux groupes de l'underground britannique – leur passage dans l'émission de radio de John Peel leur permet de gagner en notoriété. À l'instar de Fall Of Because (dont l'activité a cessé depuis 1987), la musique de Head Of David se situe dans le noise rock, influencée par le post punk, et se montre très répétitive, voire hypnotique. Justin Broadrick enregistre aussi avec eux les démos *The Saveana Mixes* et *White Elephant*, qui ne sortiront qu'en 1989, alors qu'il ne faisait plus partie du groupe depuis 1988.

Il propose alors au bassiste Ben Green de reformer Fall Of Because : le groupe renaît en 1988, mais sous le nom Godflesh, et sous la forme d'un duo, Justin Broadrick toujours au chant mais délaissant la batterie pour la guitare et utilisant dès lors une boîte à rythmes. Godflesh sort son premier EP éponyme en 1988 sur un modeste label de Birmingham, Swordfish Records. Il enregistre peu après une démo de quatre titres et signe chez Earache, qui les pousse à sortir un véritable album. Godflesh réalise alors une première séance d'enregistrement au studio Square Dance à Derby avec le guitariste Paul Neville en mai 1989 dont sont tirés les cinq derniers titres de l'album, puis une deuxième séance en duo, de mai à août 1989 au studio Soundcheck de

Birmingham qui constitue la première moitié de l'album. La démo enregistrée auparavant, officieusement nommée *Tiny Tears*, fournit les titres bonus pour l'édition CD. *Streetcleaner* sort en novembre 1989 et reçoit de très bonnes critiques ; et comme *Psalm 69* de Ministry, c'est l'album le plus cité par la presse, lorsqu'il s'agit de parler de metal industriel ou du groupe lui-même[273]. Dès cet album, la personnalité de Godflesh est affirmée, avec le chant *growl* de Justin Broadrick hérité de son passage chez Napalm Death, la guitare qui tient autant du grindcore pour ses riffs joués avec un accordage grave que du noise par l'utilisation récurrente de larsens, la basse distordue, très présente, et les percussions électroniques de l'Alesis HR 16. Par sa répétitivité, ses sonorités froides, voire bruitistes, et parfois par sa lenteur, le groupe est clairement influencé par Swans, Big Black et Killing Joke. La musique de Godflesh puise aussi dans le metal, comme le reconnaît Justin Broadrick dans une interview en 1992 :

> La pure densité d'une guitare metal seule est très inspirante. Mon idée était que je voulais l'abatârdir plus, je ne pouvais plus supporter des choses forcées tout le temps et des façons standard d'appréhender un tel son pachydermique. Il fallait vraiment que je le manipule davantage et que je l'utilise dans un autre contexte, et non pas comme du simple 'heavy metal' ou 'death metal'[274].

Il admet aussi, dans la même interview, être influencé par la musique industrielle, pour les mêmes raisons, disant que la musique industrielle « a une puissance similaire dans le son. Je suis attiré par tout ce qui est puissant[275] ». Ainsi les inspirations du groupe sont claires, mais la musique qui en résulte est considérée par ses créateurs comme différente, à part : les éléments metal de leur musique sont déplacés de leur contexte, réutilisés de façon non « standard ».

Godflesh conçoit tous ses albums et EP dans son propre home-studio, situé à Birmingham, avec des moyens matériels et techniques réduits : les enregistrements sont réalisés la plupart du temps sur un magnétophone à huit pistes. Le groupe produit lui-même ses albums. Sur scène, Godflesh joue accompagné des bandes de l'enregistrement de la boîte à rythmes et ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié des années 1990 qu'ils collaborent avec des batteurs.

Bien qu’hébergé par un label réputé pour ses groupes de death metal et de grindcore, les membres de Godflesh ne se considèrent pas pour autant comme un groupe de metal, ni de musique industrielle, tout en appréciant de voir sa musique comme transcendant ces catégories.

---

[273] Voir les nombreuses sources de top d'albums https://en.wikipedia.org/wiki/Godflesh.
[274] *Pit Magazine*, no 8, 1992 « The sheer density of a metal guitar sound alone is very inspiring. My idea was that I wanted to bastardized it more, I just couldn't stand hearing contrived things all the time and just standard ways of approaching such a mammoth sound. I was desperate to manipulate it more and use it in another context as opposed to just "heavy metal" or "death metal". » (nous traduisons).
[275] *Ibid*. « Industrial is a similar power within the sound. I'm attracted to any power » (nous traduisons).

De plus, Justin Broadrick et Ben Green sont tout à fait conscients de l'attrait qu'ils exercent auprès du public amateur de metal (et tout particulièrement de death metal) qui constitue une large part de son audience[276].

En 1990, Godflesh participe ainsi au Grindcrusher Tour, aux côtés de Napalm Death et du groupe américain de death metal Nocturnus, donnant des concerts en Europe et aux Etats-Unis. L'année suivante, le groupe sort l'EP *Slavestate*, toujours sur le label Earache, chez qui Godflesh restera jusqu'en 2000. Cet EP se caractérise par l'utilisation d'échantillons de musique house et de sons électroniques bruitistes, et est accompagné d'un second disque contenant des versions remixées. La même année le groupe joue en première partie de Nirvana en Angleterre. Le guitariste Paul Neville quitte la formation et sera remplacé par Robert Hampton du groupe Loop, avec lequel Godflesh venait de tourner. Le groupe enregistre l'EP *Cold World* qui ne sortira qu'en 1995 et l'album *Pure* qui sort en 1992. Ce second album s'inscrit dans la lignée de l'EP *Slavestate* par la présence de sons électroniques, plus proéminents que sur leur premier album. Une tournée en Amérique du Nord s'ensuit, en première partie de Skinny Puppy. Après cette tournée, Robert Hampton quitte le groupe et la guitare ne sera dès lors plus qu'assurée par Justin Broadrick.

L'album suivant, *Selfless*, sort en 1994. Pour la tournée qui suit la sortie de l'album, le groupe embauche le batteur Brian Mantia, qui sera également le premier batteur à enregistrer en studio avec Godflesh, sur l'album suivant, *Songs of Love and Hate*, publié en 1996, bien que les parties de batteries aient été composées au préalable sur une boîte à rythmes. Cet album marque une évolution musicale pour le groupe, empreint de rythmiques hip-hop et de quelques passages plus mélodiques. Brian Mantia quitte Godflesh pour rejoindre Primus et est alors remplacé Ted Parsons, ancien batteur des groupes Swans et Prong. Le groupe donne sa première véritable tournée en tête d'affiche, et un album de remix en version dub sort en 1997, intitulé *Love and Hate in Dub*.

Depuis son projet solo Final créé au début des années 1980, Justin Broadrick aura toujours manifesté un grand intérêt pour la musique électronique. Il reprend ce projet en 1993, et durant les années 1990, s'investira aussi dans Techno Animal.

[276] PETTIGREW Jason, « Godflesh: Louder Than Life », *Alternative Press*, juin 1992.

En 1999 sort *Us and Them*, qui marque un retour à la boîte à rythme, bien que Ted Parsons soit toujours membre du groupe. Les relations entre Godflesh et leur label Earache se détériorent, et la scission entre les deux se fait en 2000. Dans l'intervalle, Justin Broadrick créé le label Avalanche Recordings pour publier ses projets solos. Le groupe publie ensuite l'album *Hymns* en 2001 – enregistré pour la première fois dans un studio professionnel et avec un producteur – sur le label Music For Nations et tourne ensuite en première partie de Strapping Young Lad et Fear Factory, avec l'ancien bassiste de Killing Joke, Paul Raven, qui remplace Ben Green.

Le groupe se sépare peu après, en 2002, alors qu'une tournée était prévue en compagnie des groupes High On Fire et Isis, et Justin Broadrick commencera un nouveau groupe, Jesu, toujours avec Ted Parsons, dans un registre post rock. Godflesh se reforme plus tard, en 2010, avec seulement Justin Broadrick et Ben Green, et a depuis sorti deux albums.

Comme nous pouvons le constater, Ministry et Godflesh ont suivi des parcours très différents. Tandis que Ministry connaît un succès commercial important durant quelques années, Godflesh reste confiné dans un succès d'estime. Les formations de ces deux groupes sont aussi bien distinctes, Ministry pouvant compter jusqu'à une dizaine de musiciens sur scène ou en studio, tandis que Godflesh évolue sous forme de duo ou de trio. Mais ils comptent également un certain nombre de points communs. Ces deux groupes sont originaires d'une ville industrielle, Chicago pour Ministry et Birmingham pour Godflesh. Le noyau dur de chaque groupe est constitué de deux musiciens, qui assument aussi les rôles de compositeur, parolier et producteur. Leurs balbutiements vers le metal industriel débute en 1988 et se concrétisent avec un album en 1989. Les deux groupes partagent des influences comme Killing Joke et Big Black. Ils collaborent avec de nombreux musiciens, issus de l'indus, du metal, du hardcore et du post punk, et sont eux-mêmes à l'origines de projets secondaires de musique électronique et industrielle et ont joué dans divers groupes avant ou pendant l'existence de leur groupe principal.

**E-L'émergence du metal industriel : 1988-1996**

Nous proposons de distinguer trois tendances : les groupes (ou musiciens) de musique industrielle qui ont intégré du metal dans leur musique ; les groupes (ou musiciens) de metal qui ont intégré des sonorités industrielles ; les groupes ayant débuté directement par du metal industriel. Nous précisons également les musiciens, car certains musiciens provenant de

groupes indus ou metal, se sont mis à former un groupe de metal industriel durant cette période. Ministry se place dans la première tendance, Godflesh dans la troisième.

**1) Les groupes (ou musiciens) de musique industrielle qui ont intégré le metal dans leur musique**

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la musique industrielle se diversifie durant les années 1980, qui constitue ce que Jason Hanley nomme la « seconde vague ». Alors que certains groupes, comme Front 242 et Nitzer Ebb, jouent de l'EBM (Electronic Body Music) une musique entièrement électronique et destinée à la danse, d'autres choisissent de suivre la voie ouverte par The Young Gods et Ministry en s'orientant vers le metal. Ce virage a été définitif pour quelques-uns de ces groupes, mais pour beaucoup d'autres, le metal industriel n'aura été qu'une déviation au sein de leur discographie majoritairement électronique.

KMFDM était à l'origine un duo formé par Sacha Konietzko et le peintre Udo Sturmm pour donner une performance artistique à Paris en 1984. Le projet se poursuit à Hambourg, ville d'origine de Sacha Konietzko, qui reforme KMFDM avec le musicien En Esch. Les premiers albums sont plutôt expérimentaux, et pleinement dans la musique industrielle. C'est à la fin des années 1980 que leur musique commence à être distribuée par Wax Trax! aux Etats-Unis. Le groupe est invité à jouer en première partie de Ministry en 1989, alors que les membres de KMFDM n'avaient jamais entendu parler d'eux. Leur export aux Etats-Unis, rapidement suivi du contrat signé avec Wax Trax!, permet au groupe de vendre bien plus d'albums que s'il s'était cantonné au marché européen. Sacha Konietzko et En Esch finissent par s'installer à Chicago au début des années 1990 et les années qui suivent vont voir le groupe gagner en succès et collaborer avec la scène industrielle de Chicago, notamment Ogre de Skinny Puppy, ainsi que Chris Connelly et Bill Rieflin de Ministry et Revolting Cocks. C'est aussi à cette époque que KMFDM commence à inclure de la guitare électrique dans ses titres, d'abord par des échantillons (le groupe Slayer est souvent échantillonné, notamment le riff de « Angel of Death » dans « Godlike »), puis avec de véritables guitares, à partir de l'album *Angst*, sorti en 1993. Les albums suivants, *Nihil* (1995) et *Xtort* (1996), se vendent en centaines de milliers d'exemplaires et maintiennent le mélange de thrash metal avec leur musique industrielle. Au milieu des années 1990, En Esch quitte le groupe temporairement, Sacha Konietzko engage Tim Skold, qui plus tard jouera notamment avec Marilyn Manson. Les tensions entre les membres du groupe persistent et KMFDM décide de se séparer en sortant un ultime album intitulé *Adios* en 1999. Il se reformera ensuite au début des années 2000.

Die Krupps est formé par en 1980 à Dusseldorf en Allemagne par Jürgen Engler. Ce dernier est fortement influencé par le groupe Pere Ubu, mais aussi et surtout l'album *Metal Machine Music* de Lou Reed, sorti en 1975 : cet album est le fruit d'enregistrements de larsen de guitare, aboutissant à une musique bruitiste. C'est d'ailleurs le nom de cet album qu'emprunte Jürgen Engler pour qualifier la musique de Die Krupps[277]. Le nom du groupe provient lui de la famille allemande industrielle, s'inscrivant dès lors dans la démarche provocante de la musique industrielle de la première génération, puisque ce nom est « une allusion […] à une phrase d'Hitler décrivant le guerrier allemand comme aussi résistant que l'acier Krupps[278] ». Le premier album, *Stahlwerksinfonie* sort en 1981 et consiste en une demi-heure de musique bruitiste et expérimentale, exécutée notamment avec des marteaux frappés sur des enclumes[279], ainsi que sur le « Stahlophon », invention du groupe. Cet instrument est une sorte de xylophone en tubes d'acier industriel frappés avec des barres métalliques[280]. Cette démarche musicale précède de peu le groupe Einstürzende Neubauten, dont le premier album sort quelques mois après[281]. Le groupe s'oriente ensuite très tôt vers l'EBM alors naissant au cours des années 1980, s'appropriant divers instruments électroniques[282], avec les albums *Volle Kraft Voraus* (1982) et *Entering The Arena* (1985). Reynolds écrit à propos des musiciens qu'ils « s'intéressaient davantage à la discipline qu'à la dissolution : leur imaginaire, dominé par les notions d'effort et d'endurance, dérivait vers cette zone ambiguë et musclée où le constructivisme rejoint l'esthétique fasciste[283] ». Mais cette ambiguïté esthétique est vite démentie puisque le groupe affirme régulièrement et publiquement sa position antifasciste, en plus du logo « stop fascism » qui figure sur chaque album[284]. Jürgen Engler s'intéresse en même temps au thrash metal et au speed metal[285] et décide de créer son propre label, Atom-H, sur lequel il publie des groupes allemands de thrash metal, comme Accuser[286]. Une première version de ce qui deviendra le titre « Metal Machine Music » est composée en 1988[287]. Engler, admirateur de Metallica, décide

[277] Cf http://www.altvenger.com/jurgen-engler-talks-about-die-krupps/
[278] REYNOLDS Simon, *op. cit.* p. 588-589.
[279] Cf http://www.altvenger.com/jurgen-engler-talks-about-die-krupps/
[280] REYNOLDS Simon, *op. cit.*, p. 588.
[281] Cf https://regenmag.com/interviews/interview-die-krupps-keeping-well-oiled-the-machineries-of-joy/
[282] Cf https://regenmag.com/interviews/interview-die-krupps-keeping-well-oiled-the-machineries-of-joy/ et REYNOLDS Simon, *op. cit.* p. 589.
[283] *Ibid*., p. 588.
[284] « Die Krupps interview », accessible en ligne : https://sonic-boom.com/interview/die.krupps-1.interview.html et https://www.shout.ru/exclusives/exclusive_interview_die_krupps_november2005_e.htm (consultés le 25/02/2022).
[285] « Die Krupps interview », accessible en ligne : https://regenmag.com/interviews/interview-die-krupps-keeping-well-oiled-the-machineries-of-joy/ (consulté le 25/02/2022).
[286] « Die Krupps interview », accessible en ligne : http://www.altvenger.com/jurgen-engler-talks-about-die-krupps/ (consulté le 25/02/2022).
[287] « Die Krupps interview », accessible en ligne : https://regenmag.com/interviews/interview-die-krupps-keeping-well-oiled-the-machineries-of-joy/ (consulté le 25/02/2022).

d'enregistrer un album de reprises du groupe de metal américain, mais joué sur synthétiseurs, qui sort en 1992. La même année, le groupe sort l'album *I*, fruit de leur passé musical EBM et de leur intérêt croissant pour le thrash metal : Engler parvient ainsi à mélanger sa musique électronique avec le metal, notamment en collaborant avec les guitaristes du groupe Accuser[288], René Schütz et Frank Thoms. Cet album marque donc un nouveau virage musical pour le groupe, cette fois vers le metal industriel. À l'instar de KMFDM avec *Angst*, le changement stylistique de *I* sera définitif comme en témoignent les albums suivants, *II The Final Option* en 1993 et *III Odyssey of the Mind* en 1995, sur lequel Engler réintègre le Stahlophon. Et comme KMFDM, Die Krupps chante en allemand et en anglais, et leur mélange de guitare et de synthétiseur seront une source d'inspiration importante pour certains groupes à venir comme Rammstein[289]. Le groupe se sépare en 1997, avant de se reformer en 2005[290].

KMFDM et Die Krupps sont ainsi deux groupes qui connurent un certain succès dans la musique industrielle avant de se tourner vers le metal industriel au début des années 1990. Cette période voit d'autres groupes du genre suivre la même tendance, de façon plus ou moins prononcée, assumée et persistante. Si le groupe The Young Gods fait entendre de la guitare électrique sur son premier single « Envoyé ! » de 1986, le metal ne sera pas un élément important de sa musique, qui finira même par s'éloigner du genre industriel à la fin des années 1990. Alors que Ministry est sur le point de sortir *The Mind Is A Terrible Thing To Taste* en 1989, Al Jourgensen, qui commence à collaborer avec Ogre de Skinny Puppy au sein de Ministry et Revolting Cocks, part à Vancouver produire le prochain album du groupe canadien, intitulé *Rabies*, qui sort en 1989 également. L'album fait entendre de la guitare saturée sur quelques titres, dont « Tin Omen », où elle est jouée par Al Jourgensen. Cependant, les albums suivants, *Too Dark Park* en 1990, *Last Rights* en 1992 et *The Process* en 1996 ne vont pas continuer dans cette voie, mettant en avant plutôt les sonorités électroniques pour laisser la guitare au second plan, voire totalement absente.

Le groupe Front Line Assembly, compatriote de Skinny Puppy, qui joue entre 1986 et 1992 une musique industrielle purement électronique, intègre la guitare électrique sur leurs albums *Millennium*, qui sort en 1994 sur le label Roadrunner et, dans une moindre mesure, sur *Hardwired* sorti en 1996. Il s'agit autant d'échantillons de riffs de groupes tels que Metallica et

[288] « Die Krupps interview », accessible en ligne : http://www.altvenger.com/jurgen-engler-talks-about-die-krupps/ (consulté le 25/02/2022).
[289] « Die Krupps Interview », *op. cit.*
[290] « Die Krupps Interview », accessible en ligne : https://regenmag.com/interviews/interview-die-krupps-keeping-well-oiled-the-machineries-of-joy/ (consulté le 25/02/2022).

Pantera, que de riffs joués et enregistrés par le guitariste Devin Townsend, qui fondera plus tard le groupe Strapping Young Lad. Après ces deux albums, le groupe s'éloigne du metal pour s'imprégner de styles électroniques comme la drum'n'bass à la fin des années 1990, ou encore la dubstep dans les années 2010. Comme pour Skinny Puppy, le metal industriel n'aura donc été qu'un détour stylistique au sein de sa discographie.

Nine Inch Nails, après la sortie en 1989 de *Pretty Hate Machine*, son premier album industriel aux refrains pop et dominé par les synthétiseurs, publie l'EP *Broken* en 1992. Les cinq titres de ce disque font entendre beaucoup de guitare saturée, le chant, et les morceaux en général, étant bien plus agressifs que ceux du premier album. Mais sur le suivant, *The Downward Spiral* en 1994, la guitare se fait déjà bien plus discrète et l'influence du metal s'atténue considérablement. A la fin des années 1980, les membres Paul Lemos et Chris Moriarty du groupe industriel américain Controlled Bleeding, créé en 1978, forment un nouveau groupe, Skin Chamber. Ce projet est d'abord nommé Fat Hacker et est fortement influencé par le grindcore alors naissant, et tout particulièrement Napalm Death et les groupes publiés par le label Earache[291]. Après une démo envoyée au label de metal Roadrunner et une réponse enthousiaste de ce dernier, le groupe se met alors à retravailler ses compositions, passant de morceaux d'une durée maximum de 50 secondes à des morceaux d'une lenteur extrême pouvant atteindre la vingtaine de minutes, comme le titre « Swallowing Scrap Metal »[292]. Le premier album, *Wound*, sort en 1991 et fut enregistré en une dizaine de jours seulement[293]. Au lieu de la rapidité du grindcore, c'est finalement la lenteur de la musique des premiers albums de Swans qui s'y ressent[294]. Le groupe bénéficie ensuite de moyens plus importants pour enregistrer son deuxième album, *Trial*, qui sort en 1993. Les musiciens mènent alors des expérimentations plus poussées en studio, suivant la méthode créative de la musique industrielle en utilisant les sons comme objets trouvés et se servant d'objets métalliques comme percussions[295]. Si la discographie de Skin Chamber, qui ne comporte que deux albums puisque le projet s'est arrêté peu après la sortie de *Trial*, se situe uniquement dans le metal industriel, nous avons choisi de placer ce groupe dans cette catégorie, car Paul Lemos considère lui-même Skin Chamber, et les nombreux autres projets qu'il a monté, comme faisant partie de Controlled Bleeding[296] ; ce groupe étant établi depuis la fin des années

[291] « Paul Lemos of Controlled Bleeding Discusses Skin Chamber », vidéo accessible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=QcUe8Jl-t9Q&list=LL&index=88&ab_channel=WingedDisk (consulté le 25/02/2022).
[292] https://www.skinchamber.com/about.php (consulté le 25/02/2022).
[293] « Paul Lemos of Controlled Bleeding Discusses Skin Chamber », *op. cit.*
[294] Cf https://www.skinchamber.com/about.php (consulté le 25/02/2022).
[295] « Paul Lemos of Controlled Bleeding Discusses Skin Chamber », *op. cit.*
[296] *Ibid.*

1970, il s'agit donc de musiciens ayant exercé dans la musique industrielle, expérimentale et bruitiste pendant plus d'une dizaine d'années avant de s'intéresser au metal, ce qui constitue un parcours somme toute similaire aux autres formations présentées dans cette catégorie (figure 10).

Dans une moindre mesure, citons aussi Laibach qui s'approprie les sonorités du metal industriel dans l'album *Jesus Christ Superstar* en 1996, et, moins connu, le groupe Psychopomps, qui, après des albums véritablement indus à la fin des années 1980, prend un tournant metal industriel au début des années 1990.

Figure 10 : sortie des albums entre 1988 et 1996 des groupes de musique industrielle ayant évolué vers le metal industriel.

| Année | Musique Industrielle | Metal Industriel |
|---|---|---|
| 1988 | Ministry – *The Land of Rape and Honey*<br>Skinny Puppy – *VIVIsectVI*<br>Front Line Assembly – *Corrosion*<br>KMFDM – *Don't Blow Your Top* | |
| 1989 | Front Line Assembly – *Gashed Sense and Crossfire*<br>KMFDM – *UAIOE*<br>Nine Inch Nails – *Pretty Hate Machine* | Ministry – *The Mind is a Terrible Thing To Taste*<br>Skinny Puppy – *Rabies* |
| 1990 | Skinny Puppy – *Too Dark Park*<br>Front Line Assembly – *Caustic Grip*<br>KMFDM – *Naive*<br>Die Krupps – *Germaniac* (single) | |
| 1991 | | Skin Chamber – *Wound* |
| 1992 | Skinny Puppy – *Last Rights*<br>Front Line Assembly – *Tactical Neural Implant*<br>KMFDM – *Money*<br>Die Krupps – *A Tribute to Metallica* (EP) | Ministry – *Psalm 69*<br>Die Krupps – *I*<br>Nine Inch Nails – *Broken* (EP) |
| 1993 | | KMFDM – *Angst*<br>Die Krupps – *II The Final Option*<br>Skin Chamber – *Trial* |
| 1994 | Nine Inch Nails – *The Downard Spiral* | Front Line Assembly – *Millennium* |
| 1995 | | KMFDM – *Nihil*<br>Die Krupps – *III Odyssey of the Mind* |
| 1996 | Skinny Puppy – *The Process*<br>Front Line Assembly – *Hardwired* | Ministry – *Filth Pig*<br>KMFDM – *Xtort* |

**2) Les groupes (ou musiciens) de metal qui ont intégré des sonorités industrielles**

Parallèlement à des groupes tels que Ministry, Die Krupps et Front Line Assembly qui se rapprochent du thrash metal, des groupes jouant à l'origine du thrash metal vont s'intéresser à la musique industrielle dès le début des années 1990. Malhavoc est un groupe canadien dont la première mouture voit le jour vers 1980 ou 1981[297], puis reformé en 1984 par son leader et chanteur James Cavaluzzo. Depuis ses débuts, le groupe est principalement inspiré par les films et les histoires d'horreur[298]. Ses premiers enregistrements se situent dans le thrash metal, mais avec la sortie de *The Release* en 1990, le groupe remplace la batterie par une boîte à rythmes et intègre des synthétiseurs en plus des guitares. Cette évolution sonore et technique est en grande partie liée à des raisons pratiques. James Cavaluzzo, en 1987, n'avait plus de local pour répéter avec son groupe et pour pouvoir continuer à écrire de la musique, il loue une boîte à rythmes et utilise également un échantillonneur[299]. L'utilisation de ces instruments électroniques semble avoir été le véritable moteur de l'évolution musicale de Malhavoc[300]. Les instruments électroniques étaient donc un moyen pour Cavaluzzo d'élargir sa palette sonore, de créer de « nouveaux sons », de « nouveaux genres », donc de sortir du territoire bien défini du metal grâce à la « technologie[301] ». Ce n'est qu'a posteriori que Malhavoc, avec l'ajout de ces sonorités électroniques, est qualifié de metal industriel, et cette réorientation n'était donc pas une démarche consciente ou volontaire :

> Je n'ai jamais eu l'intention de combiner la musique industrielle avec le heavy metal. J'ai juste décidé d'utiliser la technologie pour l'étendre sur mon son heavy metal. Les gens ont commencé à comparer ma musique à des groupes et des genres que je n'avais jamais entendus. C'est ce qui m'a amené non seulement vers la musique industrielle mais aussi à la musique concrète et à la musique électronique. Les deux groupes auxquels j'étais souvent comparé étaient Suicide et Skinny Puppy. Ces deux groupes sont finalement devenus parmi mes préférés. Mais je n'avais jamais entendu Skinny Puppy ou Suicide lorsque j'ai commencé à utiliser la technologie dans ma musique[302].

[297] Communication personnelle avec James Cavaluzzo, mars-mai 2021.
[298] *Ibid*.
[299] *Ibid*.
[300] *Ibid*. « As I began to explore more electronic instruments like samplers I began to see the walls that rock music kept me locked in, began to disappear » (nous traduisons).
[301] *Ibid*.
[302] *Ibid*. « I never set out to combine industrial music with heavy-metal. I just decided to use technology to expand on my heavy metal sound. People started comparing my music to other bands and genres which I never heard of. Which introduced me not only to industrial music but to music concrete and electronic music. Two bands I was often compared to was suicide and skinny puppy. Eventually these two other bands became two of my favourite bands . But I’ve never heard Skinny Puppy or Suicide when I started using technology in my music. » (nous traduisons).

L'album *Premeditated Murders*, sorti en 1992, confirme cet intérêt pour les sonorités industrielles par l'utilisation de nombreux échantillons. Les concerts de Malhavoc sont l'occasion pour son chanteur de se scarifier, se dénuder, voire se masturber sur scène, ce qui n'est pas sans rappeler les performances scéniques de Throbbing Gristle. Il est notamment photographié nu, étendu sur le sol, après s'être jeté dans la foule qui s'est soudainement écartée, lors d'un concert à l'université d'Ottawa en novembre 1993, photographie qui servira pour la pochette de l'album suivant, *Get Down*, sorti en 1994. Cet album, produit par Dave Ogilvie (qui avait déjà produit les albums de Skinny Puppy), raconte l'histoire fictive d'une rockstar au pseudonyme MCJC :

> Ce concept album *Get Down* est à propos d'une rock star, MCJC, qui a des problèmes avec ses fans qui interprètent mal son art. Basée sur des incidents factuels qui sont arrivés à Malhavoc et beaucoup d'autres artistes et groupes, cette histoire fictive est involontairement similaire à celle de Kurt Cobain, qui, comme le personnage MCJC de l'album – coïncidence vraiment étrange – s'est tué, juste après que *Get Down* soit terminé et avant qu'il ne commercialisé[303].

Ce thème sera également traité par Marilyn Manson dans son album *Antichrist Superstar*, sorti en 1996 et également produit par Dave Ogilvie.

Originaire de Corpus Christi au Texas, le groupe de crossover Angkor Wat, formé en 1986, n'aura sorti que deux albums : *When Obscenity Becomes the Norm... Awake!* en 1988, et *Corpus Christi* en 1990 sur le label Metal Blade. Le premier titre du second album, « Indestructible : Innocence 1990 », faisant entendre une boîte à rythmes et des échantillons, préfigure cependant la transformation du groupe l'année suivante, qui se renomme Skrew[304]. Le premier album sous ce nouveau nom est enregistré aux studios Chicago Trax, sur lequel apparaissent Al Jourgensen, Paul Barker et Mike Scaccia de Ministry. De même que Malhavoc, les riffs de guitare typiquement thrash sont conservés, accompagnés par une boîte à rythmes au lieu d'une batterie, ainsi que de nombreux échantillons, tirés principalement de films. Bien qu'il ait changé de nom, le groupe reste sur le même label et son premier album *Burning in Water, Drowning in Flames* sort en 1992 et se vend plutôt bien. Dans la lignée de son prédécesseur, Skrew sortira ensuite

[303] https://www.discogs.com/fr/Malhavoc-Get-Down/release/350994 (consulté le 25/02/2022) « This concept album GET DOWN is about a rock star, MCJC who is having trouble understanding his fans who misinterpret his art. Based on factual incidents that happened to MALHAVOC and many other artists and bands, this fictitious story unintentionally sounds similar to the Kurt Cobain story, who like the record's MCJC, in a real weird coincidence, killed himself right after GET DOWN was finished and before it was released. » (majuscules de l'auteur, nous traduisons).

[304] Le titre « Indestructible : Innocence 1990 » sera réutilisé par Skrew sous le nom « Indestructible » sur son premier album *Burning in Water, Dronwning in Flames* (Metal Blade, 1992).

*Dusted* en 1994, puis *Shadow of Doubt* en 1996 et *Angel Seed XXIII* l'année d'après, où le groupe délaisse le thrash metal pour se rapprocher du neo metal. Skrew se sépare en 1998 et en 2003, le guitariste Adam Grossman rejoindra temporairement Ministry.

Si le succès de ces deux groupes est relatif, il est tout de même intéressant de noter que leur évolution est semblable et survient à peu près au même moment. C'est également le cas pour le groupe Prong, formé par Tommy Victor en 1986 à New York. Alors que les premiers albums sont, là aussi, du crossover, c'est à partir de l'album *Cleansing* en 1994, que Prong intègre, avec parcimonie, des sonorités industrielles. Le changement stylistique n'est certes pas aussi abrupt que pour Malhavoc ou Skrew, en revanche, Tommy Victor a recruté des musiciens déjà actifs dans l'indus : le batteur Ted Parsons qui a auparavant joué avec Swans, ainsi que Paul Raven à la basse et John Bechdel à l'échantillonneur, qui viennent tous deux de Killing Joke. Signé depuis 1989 sur le label Epic, c'est avec cet album que Prong commence à connaître un certain succès, et *The Rude Awakening*, l'album suivant, sorti en 1996 sera sa meilleure vente. C'est aussi l'album où les sonorités industrielles sont les plus présentes, bien que John Bechdel et Ted Parsons ne fassent plus partie du groupe. Paul Raven et Ted Parsons iront notamment rejoindre Godflesh au début des années 2000, puis Treponem Pal lors de sa reformation en 2007. Pendant ce temps, le groupe Prong cesse ses activités jusqu'en 2002. Mais ce n'est pas la seule fois où ces musiciens collaborent puisque Tommy Victor, Paul Raven et John Bechdel rejoignent Ministry en 2006.

Un autre groupe de metal à connaître du succès dans les années 1990 est Fear Factory. Comme pour Prong, leur musique n'est pas purement du metal industriel. Leur premier album, *Soul of a New Machine*, sort en 1992 sur le label Roadrunner. Le groupe est clairement influencé par Godflesh et Pitch Shifter, ainsi que par le death metal et le grindcore. Le groupe se distingue cependant par l'alternance de chant clair et de chant *growl*, ainsi que par ses paroles axées sur un monde futuriste où les machines prennent le pouvoir sur l'homme. Le groupe se rapproche de Front Line Assembly, qui vient également d'être signé chez Roadrunner, pour que leur album soit remixé par Rhys Fulber, pour l'EP *Fear is the Mindkiller*, sorti en 1993. Ici les manipulations électroniques sont très présentes, mais mues plus par une volonté de créer une nouvelle esthétique que de faire de la musique industrielle :

> Nous pensions que ce que nous avons fait avec les remixes de Fear Factory c'était créer ce son metal futuriste, comme du cyber metal. Ça ne sonnait pas comme Ministry ou KMFDM qui sont plus rock. Ça c'est juste du rock'n'roll avec une boîte à rythmes, ce n'est pas mon truc[305].

Rhys Fulber cherche donc à se distinguer clairement des groupes de metal industriel, qu'il qualifie de « rock'n'roll » tout en exprimant également son intérêt pour le death metal et affirmant au passage que les membres de Fear Factory n'écoutent pas de metal mais de la techno[306]. Le terme « cyber metal » est d'autant plus en rapport avec les thèmes de science-fiction abordés par Fear Factory. Autre distinction, le groupe n'utilise pas de boîte à rythmes mais une batterie, affichant sa virtuosité instrumentale, trait typique du metal. Rhys Fulber continuera de collaborer avec le groupe pour les parties de synthétiseur et les échantillons, qui restent plutôt discrets, et ce n'est qu'en 1995 que sort *Demanufacture*, album qui confirme l'identité musicale et artistique de Fear Factory et leur assure un certain succès. Bien que les médias parlent souvent de metal industriel, l'appellation cyber metal comme sous-genre de metal reste aussi fréquemment utilisée pour classer le groupe, ainsi que d'autres formations depuis, telles que Mnemic, ou encore Strapping Young Lad, groupe canadien formé par Devin Townsend (qui, rappellons-le, a aussi joué sur les albums *Millennium* et *Hardwired* de Front Line Assembly), et dont le premier album, *Heavy as a Really Heavy Thing*, sorti en 1995, se rapproche aussi du metal industriel.

Le groupe américain White Zombie, qui débute sa discographie à la fin des années 1980 par du groove metal, change pour le metal industriel avec l'ajout de nombreux sons électroniques à partir de l'album *Astro-Creep : 2000*, sorti en 1995 sur la major Geffen, et dont la direction musicale est poursuivie par son chanteur Rob Zombie qui débute sa carrière solo en 1998 avec l'album *Hellbilly Deluxe*.

L'intérêt pour la musique industrielle de la part de musiciens de metal se manifeste aussi par la création de projets parallèles (*side projects*). C'est notamment le cas de certains membres de Napalm Death. Le batteur du groupe, Mick Harris, acquiert un échnatillonneur en 1989 et commence à expérimenter avec des boucles musicales. Influencé par Killing Joke, il souhaite alors faire évoluer la musique de Napalm Death dans cette direction, mais cette proposition

[305] *Industrial Nation*, no 10, 1995, p. 49, accessible en ligne : https://archive.org/details/IndustrialNation10/page/n49/mode/2up (consulté le 25/02/2022).
« we thought what we had done with it [the Fear Factory remixes] was create this futuristic sounding metal, like cyber-metal. It didn't sound like Ministry or KMFDM, which is more rock. It's just rock'n'roll with a drum machine, and i'm not into it. » (nous traduisons).
[306] *Industrial Nation*, no 10, 1995, p. 49.

n'est pas au goût des autres membres, en particulier du bassiste Shane Embury. Cette volonté d'expérimenter, ajoutée à des tensions avec le reste du groupe, conduit Mick Harris à quitter le groupe pour former Scorn en 1991, avec le bassiste Nik Bullen, également ancien membre de Napalm Death[307]. Leur premier album, *Vae Solis*, sort en 1992 chez Earache Records, sur lequel intervient également Justin Broadrick à la guitare, et dont la musique est d'ailleurs assez proche de celle de Godflesh. Par la suite, les albums s'orientent vers de la musique purement électronique. Alors que Scorn est devenu le projet principal de Mick Harris, d'autres membres créent également leur groupe de metal industriel, mais dont la durée de vie s'est limitée à la sortie de deux albums. Meathook Seed est formé par le guitariste Mitch Harris en 1992, et comptait également Donald Tardy et Trevor Perez au chant (respectivement batteur et guitariste du groupe de death metal américain Obituary). Le groupe sort son premier album, *Embedded*, chez Earache Records en 1993. Blood From The Soul est formé par le bassiste Shane Embury et Lou Koller, chanteur du groupe de hardcore américain Sick Of It All. Leur premier album sort en également en 1993 chez Earache Records, *To Spite The Glands That Breed*.

De même, le guitariste et chanteur Max Cavalera du groupe brésilien de thrash metal Sepultura, avec Alex Newport du groupe anglais de metal alternatif Fudge Tunnel, forment le groupe Nailbomb. Max Cavalera était alors influencé par Ministry, ainsi que Front Line Assembly, Nine Inch Nails, Treponem Pal et Einstürzende Neubauten, tandis qu'Alex Newport était lui inspiré par Godflesh et Big Black. Commençant à composer des titres ensemble, c'est Alex Newport qui a l'idée d'utiliser des échantillons. Il acquiert donc un échantillonneur et se charge de collecter divers sons, allant d'extraits musicaux issus de sa collection d'albums et de celle de Max Cavalera, à des sons enregistrés par eux-mêmes. Il s'occupe aussi de la programmation de la batterie, même si le batteur de Sepultura, Igor Cavalera, enregistre aussi six titres[308]. Leur unique album studio, *Point Blank*, sort en 1994 sur Roadrunner. Nailbomb a donné un unique concert, enregistré et publié en album sous le nom de *Proud To Commit Commercial Suicide*, et le groupe compte pour l'occasion, en plus de Max Cavalera et Alex Newport, les batteurs Igor Cavalera de Sepultura et Daren Peligro de Dead Kennedys selon les titres, ainsi que Rhys Fulber de Front Line Assembly. La figure 11 récapitule les sorties d'albums entre 1988 et 1996

[307] MUDRIAN Albert, *op. cit.*, p. 214-216.
[308] WIEDERHORN Jon, « Max Cavalera On Making Nailbomb's Cult Classic 'Point Blank', Revisiting It Live » *Revolver Mag*, 2017, accessible en ligne : https://www.revolvermag.com/music/max-cavalera-making-nailbombs-cult-classic-point-blank-revisiting-it-live?fbclid=IwAR1gL1UpmwK64StAzsJ7uLLKdJVd5UnTmRkIlisA1FXrR2jVbybRKBX50ms (consulté le 12/09/21).

des groupes que nous venons de mentionner appartenant à la seconde catégorie, les groupes de metal ayant évolué vers le metal industriel.

Figure 11 : sortie des albums entre 1988 et 1996 des groupes de metal ayant intégré des sonorités de la musique industrielle ou ayant évolué vers le metal industriel. Les groupes suivis d'un * (Angkor Wat et Skrew) sont formés des mêmes musiciens qui ont décidé de changer de nom. Les groupes suivis d'un ** n'ont pas de passif dans le metal mais groupes formés par les musiciens ou ex-musiciens de Napalm Death, tandis que le groupe suivi d'un *** (Nailbomb) est formé par des membres de Sepultura.

| Année | Thrash/Crossover/Groove Metal | Metal Industriel |
|---|---|---|
| 1988 | Malhavoc – *Shrine* (EP)<br>Prong – *Force Fed* | |
| 1989 | Ankgor Wat* – *When Obscenity Becomes the Norm*<br>White Zombie – *Make Them Die Slowly* | |
| 1990 | Angkor Wat* – *Corpus Christi*<br>Prong – *Beg to Differ* | Malhavoc – *The Release* |
| 1991 | Prong – *Prove You Wrong* | |
| 1992 | White Zombie – *La Sexorcisto : Devil Music Vol. 1* | Skrew* – *Burning in Water Drowning in Flames*<br>Malhavoc – *Premeditated Murder*<br>Scorn** – *Vae Solis* |
| 1993 | | Meathook Seed** – *Embedded*<br>Scorn** – *Colossus*<br>Blood From The Soul** – *To Spite the Gland that Breeds* |
| 1994 | | Skrew* – *Dusted*<br>Malhavoc – *Get Down*<br>Prong – *Cleansing*<br>Scorn** – *Evanescence*<br>Nailbomb*** – *Point Blank* |
| 1995 | | White Zombie – *Astro-Creep : 2000*<br>Scorn** – *Gyral* |
| 1996 | | Skrew* – *Shadow of Doubt*<br>Prong – *Rude Awakening*<br>Scorn** – *Logghi Barogghi* |

### 3) Les groupes ayant débuté directement par du metal industriel

Il y a eu aussi, à l'instar de Godflesh et sa constance stylistique, de nombreux groupes ayant débuté directement en jouant du metal industriel. Contrairement à la deuxième catégorie, ces groupes ont dès leur premier album adopté ce genre du metal industriel, bien que pour la

plupart d'entre eux, certains de leurs membres aient joué, avant ou pendant, dans des groupes de death metal, de noise rock, de hardcore, de crust ou de punk.

Parmi eux, il y a les Britanniques de Pitch Shifter, dont la notoriété dans ce genre est probablement la plus importante après Godflesh. Formé à Nottingham en 1989, le groupe, à l'instar de Godflesh, utilise une boîte à rythmes au lieu d'une batterie et sa musique est influencée par le grindcore, tant dans les riffs de guitare sous-accordée que le chant en *growl*. Après une maquette enregistrée en 1990, Pitch Shifter publie son premier album, *Industrial*, chez Peaceville en 1991, avant de passer chez Earache, qui publie le deuxième album, *Desensitized*, en 1993. Cet album se démarque des enregistrements précédents par une relative évolution musicale, s'éloignant des éléments grindcore évoqués – tout en restant dans les codes du metal extrême – et par là-même de sa similarité avec Godflesh, et un changement de chanteur, Mark Clayden étant remplacé par son frère, J.S. Clayden. L'album suivant, *Infotainment?*, sorti en 1996, continue dans cette lignée, mais c'est en 1998 que le groupe connaît un certain succès avec leur album *www.pitchshifter.com* qui délaisse l'indus pour la drum'n'bass. Malgré cette évolution stylistique, Pitch Shifter[309] reste l'un des premiers groupe – voire le premier – à reprendre les éléments musicaux que Godflesh a apportés, mélangeant grindcore et musique industrielle (principalement par la boîte à rythmes), consolidant ainsi une tendance dans le metal industriel qui inspirera de nombreux autres groupes, à commencer par le guitariste Stuart Toolin, ancien membre du groupe qui a participé à l'enregistrement du premier album et l'EP *Submit* (1992) avant de former le groupe Skin Limit Show, qui sort son unique album, *Wound Freeze*, en 1994[310].

Toujours en Angleterre, certains musiciens de la scène crust s'intéressent aussi à la musique industrielle. Après la séparation du groupe de crust Deviated Instinct, le guitariste Rob Middleton forme le groupe Spine Wrench, tandis que le bassiste Steven Harvey fonde Optimum Wound Profile avec l'ex-chanteur d'Extreme Noise Terror, Phil Vane. Alors que la discographie de Spine Wrench se limite à des singles et des EPs, dont la musique est influencée par Godflesh, Optimum Wound Profile signe chez Roadrunner après avoir enregistré deux démos. Le premier album *Lowest Common Dominator* sort en 1992, suivi de *Silver or Lead* en 1993. Sur ce dernier, avec le départ du batteur, remplacé par une boîte à rythmes, et la production assurée par Colin

[309] C'est à ce moment que le groupe modifie l'orthographe de son nom en Pitchshifter. Comme les albums que nous avons sélectionné pour notre corpus d'étude sont sortis avant ce changement, nous avons décidé d'écrire leur nom comme Pitch Shifter uniquement, pour l'ensemble de cette thèse.
[310] Cf https://www.metal-archives.com/albums/Skin_Limit_Show/Wound_Freeze/135732 (consulté le 12/09/21).

Richardson (qui avait déjà travaillé avec Bolt Thrower, Napalm Death et Carcass), le groupe consolide son mélange de crust, d'indus et de metal. Mais les ventes ne semblant pas à la hauteur des attentes du label, le groupe est contraint de sortir son troisième et ultime album, *Asphyxia*, sur un autre label, We Bite Records, en 1995, avant de se séparer[311].

De la même façon, la séparation du groupe anarcho-punk britannique Sinyx donne lieu à la formation de Sonic Violence par le guitariste Auntie, en 1986. Le groupe se démarque par la présence de deux bassistes et joue une musique fortement influencée par Killing Joke. Un premier EP sort en 1989, *Sacrifice to Strenght*, puis le groupe signe chez Peaceville pour la sortie de son premier album, *Jagd*, en 1990. S'ensuit un EP et un deuxième album, *Transfixion* en 1992, sorti sur Dreamtime, une filiale de Peaceville, où les sonorités punk et crust sont absentes, laissant pleinement la place à l'indus, avec le départ du guitariste Auntie et l'arrivée de Bill à l'échantillonneur[312].

En France, se forme en 1987 le groupe Treponem Pal, dont le premier album éponyme est produit par Franz Treichler des Young Gods. Leur musique mélange dès 1989 l'indus, le hardcore et le metal. Le groupe parvient à s'exporter en Europe et aux Etats-Unis, partageant la scène avec, entre autres, Ministry, Godflesh, Pitch Shifter, Nine Inch Nails et Prong. Leur quatrième album, *Higher*, est produit par Sacha Konietzko de KMFDM et sort sur la major Universal Mercury. Mais, comme beaucoup de groupes précités, Treponem Pal finira par se séparer peu après, en 2001.

Dans la veine de Godflesh et Pitch Shifter[313], Soulstorm est formé au tout début des années 1990 par le bassiste Nick Sagias au Canada. Ce dernier avait auparavant évolué dans la scène death metal entre 1987 et 1990 avec le groupe local Overthrow et Pestilence[314], formation hollandaise emblématique du genre. La formation de Soulstorm était une réaction directe au succès grandissant du death metal, une scène que Nick Sagias considérait alors comme « sur-saturée » par les nombreux groupes qui émergeaient[315], ainsi qu'un moyen pour lui de s'éloigner de ce genre qu'il jouait depuis quelques années déjà. C'est également pour lui l'occasion d'être le principal compositeur d'un groupe, rôle qu'il n'avait pas pu avoir avant, et de conjuguer son

[311] Cf https://burningambulance.com/2019/07/09/tapping-the-vein-industrial-crust/ (consulté le 04/07/21).
[312] *Ibid*.
[313] Les deux influences principales du groupe, d'après son fondateur Nick Sagias (communication personnelle).
[314] Communication personnelle avec Nick Sagias, mars-mai 2021.
[315] *Ibid*. Nick Sagias a depuis revu son point de vue et considère désormais le death metal de l'époque comme une « scène florissante » désormais.

intérêt pour le death metal avec les nombreux autres groupes non metal qu'il appréciait également : « The Cure, Pixies, Einstürzende Neubauten, Fields of the Nephilim, Sisters Of Mercy, My Bloody Valentine… les premiers albums de Ministry et les sorties de Wax Trax! »[316]. Nous retrouvons bien dans cette liste autant de groupes indus que post punk. Toujours inspiré par la musique industrielle, il décide d'utiliser la boîte à rythmes que son frère possède au lieu de faire appel à un batteur, préférant ainsi une rythmique la plus précise et régulière possible[317]. La première démo, *Control*, est enregistrée et publiée en 1991, autoproduite par Nick Sagias après avoir essuyé un refus de Brian Taylor, producteur qui avait déjà travaillé avec Overthrow et Malhavoc[318]. Le premier album, *Darkness Visible*, sort en 1992 sur le label Epidemic Records. Le suivant, *From Euphoria to Paranoia*, sort en 1994. Le groupe s'est séparé en 1999.

Aux Etats-Unis, les groupes Bile et Hanzel Und Gretyl se forment à New York en 1992 et 1993 respectivement. À Portland, Oregon, Le groupe 16Volt est formé en 1991 par Eric Powell, et sort son premier album, *Wisdom*, en 1993, produit par Dave Ogilvie, et dont la musique est influencée par Nine Inch Nails. Au Texas se forme aussi le groupe Puncture, dont le premier album éponyme sort en 1994. La figure 12 liste les albums sortis entre 1988 et 1996 des groupes mentionnés ayant débuté directement par le metal industriel.

[316] Communication personnelle avec Nick Sagias, mars-mai 2021.
[317] *Ibid*.
[318] *Ibid*.

Figure 12 : sortie des albums entre 1988 et 1996 de groupes de metal industriel.

| Année | Groupe – album |
|---|---|
| 1988 | Godflesh – *Godflesh* (EP) |
| 1989 | Godflesh – *Streetcleaner*<br>Sonic Violence – *Sacrifice to Strenght* (EP)<br>Treponem Pal – *Treponem Pal* |
| 1990 | Sonic Violence – *Jagd* |
| 1991 | Pitchshifter – *Industrial*<br>Soulstorm – *Control* (EP)<br>Treponem Pal – *Aggravation* |
| 1992 | Godflesh – *Pure*<br>Pitchshifter – *Submit* (EP)<br>Sonic Violence – *Transfixion*<br>Soulstorm – *Darkness Visible*<br>Optimum Wound Profile – *Lowest Common Dominator* |
| 1993 | Pitchshifter – *Desensitized*<br>Optimum Wound Profile – *Silver or Lead*<br>16Volt – *Wisdom*<br>Treponem Pal – *Excess and Overdrive* |
| 1994 | Godflesh – *Selfless*<br>Soulstorm – *From Euphoria to Paranoia*<br>16Volt – *Skin*<br>Hanzel Und Gretyl – *Kindermusik* (maquette)<br>Bile – *Suckpump*<br>Puncture – *Puncture*<br>Skin Limit Show – *Wound Freeze* |
| 1995 | Hanzel Und Gretyl – *Ausgeflippt*<br>Optimum Wound Profile – *Asphyxia* |
| 1996 | Godflesh – *Song of Love and Hate*<br>Pitchshifter – *Infotainment?*<br>16Volt – *LetDownCrush*<br>Bile – *Teknowhore*<br>Puncture – *Immune* |

Nous pouvons remarquer que ces trois tendances connaissent un pic en sorties d'album entre 1991 et 1994. Avant 1991, seuls quelques groupes sont actifs, certains ne sont pas encore formés. Après 1994, le metal industriel perd en constance : des groupes se séparent, momentanément ou définitivement, les projets parallèles sont abandonnés, certains groupes se tournent vers d'autres styles de metal de l'époque, notamment le neo metal et le metal alternatif, les groupes de musique industrielle reviennent à leur style d'origine. Le metal industriel amènera cependant à la formation de deux groupes au succès commercial considérable : Marilyn Manson, dont le premier album, *Portrait of an American Family* en 1994, est produit par Dave Ogilvie et le

leader de Nine Inch Nails, Trent Reznor ; et Rammstein, dont la musique puise son inspiration chez Laibach, Ministry et Oomph!, entre autres.

Au sein du metal, certains sous-genres vont aussi se réapproprier les codes du metal industriel : c'est le cas notamment du black metal industriel, dont les premiers représentants au milieu des années 1990 sont Aborym en Italie et Mysticum en Norvège.

## F – Aspects extra-musicaux

### 1) Les labels

Les groupes de metal industriel ont été signés, pour la plus grande part, sur des labels indépendants. Ces derniers sont souvent perçus comme des plate-formes pour lancer de nouveaux artistes, mettre en avant de nouvelles tendances émergentes, plus aptes au changement que les majors[319]. Considérées comme plus authentiques,

> […] les maisons de disques indépendantes ont été définies à travers un ensemble de croyances par rapport à l'importance de la 'différence' musicale, la déclaration d'une sensibilité culturelle 'alternative', le mythe romantique de l'artiste, et enfin, le besoin de maintenir une entreprise et une séparation culturelle de l'industrie du disque définie et complètement dominée par les labels majors[320].

Rappelons que la musique industrielle cherchait à être autonome en termes d'organisation, à produire de la musique sans reposer sur l'industrie du disque, donnant naissance à un label comme Industrial Records à la fin des années 1970 créé par les membres de Throbbing Gristle. D'autres groupes de musique industrielle ont été publiés sur des labels indépendants, notamment Some Bizarre et Rough Trade durant les années 1980. Quelques années plus tard, les labels Cleopatra et Re-Constriction, tous deux fondés en 1992 en Californie, ont publiés les des groupes de metal industriel comme Psychopomps et 16Volt. Mais c'est surtout le label Wax Trax!, créé par Jim Nash et Dannie Flescher en 1981 à Chicago, qui connaît le plus de succès dans la musique industrielle à la fin des années 1980.

---

[319] LEE Stephen, « Re-Examining the Concept of the 'Independant' Records Company: The Case of Wax Trax! Records », Popular Music, vol. 14, no 1, 1995, p. 13.

[320] LEE Stephen, *op. cit.*, p. 13 « […] independent record companies were defined through a set of beliefs about the importance of musical 'difference', the declaration of an 'alternative' cultural sensibility, the Romantic myth of the artist, and ultimately, the need to maintain a business and cultural separation from a record industry defined and utterly dominated by major labels. » (nous traduisons).

Wax Trax! fut d'abord un label mais aussi un magasin de disques qui importait les albums d'Europe, avant de sortir les premiers singles de Ministry en 1983, qui jouait alors de la synthpop. Vers 1985, la signature de Front 242 et de Revolting Cocks lance véritablement le label dans l'indus. Suivent les sorties à succès, comme le groupe local My Life With The Thrill Kill Kult, le groupe slovène Laibach, Skinny Puppy, tous les *side projects* de Ministry (c'est-à-dire Pailhead, PTP, Acid Horse, 1000 Homo Djs, en plus de Revolting Cocks déjà cité), des groupes plus anciens comme Coil, Psychic TV et Clock DVA et, en ce qui nous concerne, KMFDM. En 1988, Wax Trax! est à l'apogée de son succès[321].

La réussite de ce label indépendant attise inévitablement la curiosité des majors. D'abord considérées comme « suspectes », les propositions des majors sont ignorées par Jim Nash[322]. Mais en 1990, le label connaît des difficultés financières. Leur vision de la musique, basée sur les « notions romantiques d'artistique et de créativité » auxquelles s'ajoutent celles du rock'n'roll que sont « l'indépendance et la rébellion » n'avaient en fait pas d'équivalents économiques, pas d'indépendance en termes de business, pas de réalisation concrète possible[323]. Pour les aider, Al Jourgensen tente de rapprocher Wax Trax! et Sire, filiale de la major Warner Bros, qui publiait les albums de Ministry. Du fait que les albums de son groupe principal sortaient chez Sire, ce dernier apparaissait comme la seule solution fiable aux yeux des employés de Wax Trax!. Les négociations commencent en décembre 1990 et le contrat est sur le point d'être signé. Cela aurait pu être l'ascension ultime pour Wax Trax!, qui aurait obtenu de meilleurs moyens financiers tout en conservant sa liberté artistique. Mais les dettes du label, dont les représentants de la major finissent par avoir connaissance, ont finalement rebuté Sire à conclure le pacte. De plus, le fait que les contrats chez Wax Trax! soient pour la plupart oraux, et donc officieux, a permis à Sire de tout simplement approcher directement les artistes : racheter le label n'était pas nécessaire, il suffisait juste de signer avec les artistes[324]. Par conséquent, en 1991 se produit « la fuite des talents » vers les majors[325]. Sire rachète les *side projects* d'Al Jourgensen en 1991, dont la totalité des ventes atteignait les 350 000 exemplaires[326], Front 242 signe avec Epic (filiale de la major Sony) dès 1990, Interscope (« mini-major[327] », filiale d'Atlantic) prend sous contrat My Life With The Thrill Kill Kult en 1991. Wax Trax! signe à la fin de l'année 1992 un contrat « P&D » (production et distribution) avec TVT, une filiale d'Interscope, rendant le label

[321] LEE Stephen, *op. cit.*, p. 15.
[322] *Ibid*., p. 16.
[323] *Ibid*., p. 23.
[324] *Ibid*., p. 16-17.
[325] *Ibid*., p. 15.
[326] REED Alexander, *op. cit*., p. 515.
[327] LEE Stephen, *op. cit.*, p. 20.

dépendant de TVT financièrement, sans pour autant bénéficier d'un réel circuit de distribution à grande échelle[328]. KMFDM continue, dans les années 1990, à sortir ses albums sur Wax Trax!.

Les groupes de metal industriel ont en fait majoritairement été publiés par des labels de metal. Parmi eux, les principaux labels indépendants de metal sont Metal Blade, Peaceville, Roadrunner et Earache. Metal blade est fondé en 1982 par Brian Slagel à Los Angeles aux Etats-Unis. Il commence avec des compilations de groupes alors inconnus du grand public, nommées « Metal Massacre ». Ce label signe ensuite avec des groupes de différents sous-genres de metal, tel que les groupes de thrash metal Metallica et Slayer à leurs débuts, le groupe de heavy metal King Diamond ou encore le groupe de death metal Cannibal Corpse[329]. Peaceville est fondé en 1987 par Paul Halmshaw à Dewsbury en Angleterre. Ce label est au départ spécialisé dans l'anarcho-punk et le crust, avant d'intégrer dans son catalogue des groupes de metal extrême principalement. Roadrunner est fondé en 1980 aux Pays-Bas sous le nom de Roadracer Records, il importe des groupes américains en Europe. À partir de 1986, le label s'implante aux Etats-Unis et commence à signer ses propres groupes. Il connaît un certain succès avec Sepultura au début des années 1990. Earache, fondé par Digby Pearson en 1986 à Nottingham en Angleterre, est surtout réputé pour ses groupes de death metal et de grindcore.

À l'instar de Wax Trax! et de la plupart des labels indépendants, le succès du metal extrême (death metal, black metal, doom metal et grindcore) amène certains labels à se rapprocher des majors. En effet, en 1991, les ventes annuelles d'albums chez Earache se mesurent en centaines de milliers d'exemplaires. La même année, le groupe de death metal Morbid Angel signe avec Giant Records, une branche de la major Warner Bros. L'année suivante, c'est le groupe de doom metal Cathedral qui signe un contrat avec Columbia. Godflesh reçut des propositions de la part d'Atlantic et selon Justin Broadrick, « ils pensaient vraiment que Godflesh allait devenir le prochain Nine Inch Nails et qu'on remplirait des putains de stades[330] ». C'est finalement avec Columbia que le label Earache signe un contrat de distribution. Le label Roadrunner en fait de même avec Epic, une filiale de Sony, tandis que Metal Blade était distribué par Warner Bros. depuis 1990[331]. Mais les ventes ne se montrent pas satisfaisantes et le contrat entre Columbia et Earache cesse en 1995[332]. Ainsi, les labels indépendants de metal extrême, sur lesquels est sortie une bonne partie des groupes de metal industriel, ont vendu suffisamment d'albums pour

[328] LEE Stephen, *op. cit.*, p. 17.
[329] Cf https://www.metalblade.com/us/about-us/ consulté le 08/11/21.
[330] MUDRIAN Albert, *op. cit.*, p. 227.
[331] *Ibid*., p. 228.
[332] *Ibid*., p. 244.

attiser la curiosité des majors et collaborer avec celles-ci, mais ces partenariats n'ont pas abouti au succès espéré.

Par défaut ou par volonté de conserver une certaine liberté artistique, la plupart des groupes de metal industriel sont restés sur des labels indépendants, connaissant alors un succès commercial plutôt restreint. Mais il y a cependant quelques exceptions, et parmi celles-ci Ministry et Nine Inch Nails. Si Trent Reznor a sorti le premier album de Nine Inch Nails en 1989, *Pretty Hate Machine*, sur le label TVT, dans l'intention d'en faire un disque d'« industrial pop[333] » – soit de la musique accessible au grand public malgré les inspirations indus – l'enregistrement suivant, *Broken*, fut réalisé dans un état d'esprit très différent, comme le reconnaît le leader du groupe récemment :

> J'étais obnubilé par le fait de devoir rester 'alternatif', cette attitude indé de merde. Après [le festival] Lollapalooza, j'avais cette mentalité prétentieuse, élitiste – tu n'es pas assez cool pour aimer mon groupe, n'achète pas mes disques. Je voulais faire un album 'va te faire foutre'. C'était aussi un peu une attitude irréfléchie, du type 'je ne suis pas une fillette', 'je ne suis pas un vendu'[334].

La direction prise par Nine Inch Nails n'était pas au goût du patron de TVT, Steve Gottlieb, qui souhaitait que le groupe continue à sortir de la musique dansante et accrocheuse dans la veine de *Pretty Hate Machine*, qui s'était très bien vendu. Trent Reznor refusait de sortir un nouvel album pour TVT, alors que Gottlieb était résolu à garder le groupe au sein du label. *Broken* est finalement sorti en co-production avec l'aide d'Interscope, qui aida à résoudre le litige entre TVT et Trent Reznor, ainsi qu'avec le label Nothing, fondé par le manager de Nine Inch Nails, John Malm[335]. Il n'est donc pas anodin que les compositions de Nine Inch Nails les plus ancrées dans le metal industriel aient finalement été publiées après des conflits représentatifs des contraintes commerciales imposées par les majors, à l'opposé de l'idéal créatif et artistique romantique revendiqué par les labels indépendants.

Dernier cas, celui de Ministry, sous contrat chez Sire, où le discours d'Al Jourgensen diffère par son cynisme :

---

[333] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 366.

[334] EPSTEIN Dan, « 8 Things You Didn't Know About Nine Inch Nails's 'Broken' » revolvermag.com, accessible en ligne : (https://www.revolvermag.com/music/8-things-you-didnt-know-about-nine-inch-nails-broken (consulté le 1/11/21) « I was so concerned about staying 'alternative,' that indie bullshit mentality. After Lollapalooza, I had this snotty, elitist mentality — you're not cool enough to like my band, don't buy my records. I wanted to make a 'fuck you' record. It was also a bit of a knee-jerk, 'I'm not a pussy,' 'I'm not a sellout' attitude. » (nous traduisons)

[335] Cf https://web.archive.org/web/20100617021450/http://www.theninhotline.net/archives/articles/xart44a.shtml (consulté le 1/11/21).

> Je ne me fais pas d'illusion […] Je sais que je travaille pour l'un des principaux pourvoyeurs du mal. Je n'essaie pas de me justifier comme Morissey. Tu sais pour qui il fait des disques ? EMI. EMI-Thorns, le troisième plus grand fabricant d'armes dans le monde, et lui il chante 'meat is murder' ?! […] Je crois que mon point de vue est qu'il faut rentrer à l'intérieur du système pour le défaire, pourrir l'infrastructure de l'intérieur[336].

Jourgensen ne manque pas ici de mettre en avant une vision du monde cyber punk où dominent les multinationales agissant aussi bien dans le domaine du divertissement que de la guerre. Mais cette situation est aussi une aubaine pour Ministry, puisque Jourgensen avait conclu avec le patron de Sire, Howie Klein, d'avoir une liberté artistique totale[337], comme le reconnaissait Jourgensen en 1992 :

> Nous pouvons faire tout ce que nous voulons. Ils savent se tenir à l'écart de nous, et ils savent que nous allons leur rapporter de l'argent. Et nous savons nous tenir à l'écart d'eux. C'est parfait. Nous nous détestons vraiment mais c'est un avantage mutuel. […] Nous utilisons Warners pour passer ce message aux gamins de penser [par eux-mêmes], et Warner nous utilise pour mettre encore plus d'argent dans leur poche[338].

C'est aussi un moyen pour le groupe de prévenir toute critique qui concernerait le fait de composer une musique plus commerciale car publiée par une major. Ministry avait effectivement sorti son premier album *With Sympathy* chez Arista en 1983, et Al Jourgensen n'a cessé de le renier par la suite, affirmant avoir été un musicien « vendu » avant même d'avoir commencé sa carrière. Selon lui, Arista lui aurait imposé les musiciens avec qui il jouait, la musique ainsi que sa tenue vestimentaire[339]. Au début des années 1990, Ministry peut au contraire s'affirmer comme un groupe qui inspirera de nouvelles tendances. Et Jourgensen ne manque pas d'annoncer que c'est sur ces tendances que capitaliseront probablement les majors ensuite :

> Ils ne voient jamais un groupe pour son intention artistique, juste strictement pour l'argent, la croissance, le profit potentiel. Et alors qu'ils observent ce groupe, ils se dépêchent de signer d'autres groupes de notre nature et il va y avoir plein de signature pour des groupes de techno- thrash- new- wavo- dance- hyphen -new-beat- -bullshit- fuckwad- house- je ne sais même plus comment appeler ça. C'est

---

[336] *Pulse!*, 1992, p. 54 « I don't fool myself [...]. I know that I work for one of the main purveyors of evil. I'm not trying to be righteous like Morissey. You know who he makes records for ? EMI. EMI-Thorns, the third larger arms manufacturer in the world and he's singing about how meat is murder ?! [...] I guess my view is that you have to get in the system to beat the system, just rot the infrastructure from within. » (nous traduisons).

[337] REED Alexander, *op. cit.*, p. 493.

[338] *B Side*, février 1992, p. 52 « We can do whatever the fuck we want. They know to stay away from us, and they know we'll make them money. And we know to stay away from them. It's perfect. We hate each's other so much but it's mutually beneficial. […] We're using Warners to put out this message to kids to think, and Warners is using us to put more fuckin' money in their pockets [...] » ( nous traduisons).

[339] JOURGENSEN Al, WIEDERHORN Jon, *op. cit.*, p. 52-53.

> vraiment amusant ! L'histoire ne fait que se répéter, toujours en quête de profit. Dans les années 60 c'étaient les groupes psychédéliques ; pourquoi un groupe comme Blue Cheer était sur une major ? Parce que Jefferson Airplane marchait bien[340].

Cependant, la méthode d'action des majors décrite ici par Jourgensen fut effectivement appliquée, non pas après le succès de Ministry, mais après celui de Nine Inch Nails. Comme nous l'avons déjà évoqué dans une précédente section[341], le succès de l'album *Pretty Hate Machine* de Nine Inch Nails pousse les majors à sortir des albums similaires. Pour cela, ils engagent le même personnel qui a travaillé sur cet album. Le producteur John Fryer a produit les albums de Stabbing Westward, *Whither Blister Burn & Peel* (1996) et Gravity Kills avec son album éponyme sorti en 1996 également, tous deux signés chez des majors. Ces albums reprennent des aspects sonores du premier album de NIN (par exemple, le synthétiseur utilisé sur la chanson « What Do I Have to Do ? » de Stabbing Westward et sur la chanson « Guilty » de Gravity Kills), dans l'intention d'obtenir le même succès commercial[342].

Mais si les labels peuvent être à l'origine de l'émergence et du succès d'un genre musical, ils peuvent aussi être la cause de sa disparition. Ainsi témoigne Digby Pearson, fondateur du label indépendant Earache, à propos de son engouement pour le metal industriel, puis de la lassitude que ce genre lui apporta :

> Ministry et aussi The Prodigy étaient les groupes qui m'ont ouvert les yeux sur la puissance et la flexibilité que la batterie électronique alliée aux guitares peut produire. La production sur leurs albums était de la pure puissance... Principalement parce que c'était traité numériquement. De nos jours nous avons moins de groupes comme ça [sous contrat chez Earache] – [The] Berzerker était le dernier – et aussi le groupe moins extrême, Society 1 […] parce que le style de la scène change très rapidement et d'une certaine manière la batterie électronique sonne datée, du moins à mes oreilles. Les nouvelles techniques d'enregistrement montrent qu'une batterie analogique acoustique peut être aussi puissante qu'une batterie électronique maintenant – et infiniment plus variée aussi... Ce qui signifie que les sons de batterie électronique sont vraiment démodés[343].

---

[340] *B Side*, juin 1990, p. 36 « They don't ever see a band for its artistic intent, just strictly for money, growth, potential profit. And as they look at it they scramble around to sign other bands of our nature and there's going to be a slew of signings of the techno- thrash- industrial- new- wavo- dance- hyphen- new- beat- bullshit- fuckwad- house- I don't knwo what the fuck to call it anymore. It's pretty funny ! It's just history repeating itself, smelling profit. In the '60's it was the psychedelic bands ; why is a band like Blue Cheer on a major label ? Because Jefferson Airplane did so well. » (nous traduisons).

[341] Voir section B – l'appellation metal industriel, 2.

[342] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 376.

[343] http://askearache.blogspot.com/2008/04/industrial-metal-bands-on-earache.html (consulté le 27/10/21). « Earache had a few years when i was a massive fan of the industrial-metal genre..Ministry and also The Prodigy were the bands that opened my eyes to the power and flexibility that electronic drums allied to guitars can produce.The production on their albums was pure power..mainly because it was digitally derived. Nowadays we have less bands like that- berzerker was the last one - and also the less extreme Society 1 (matt zane pictured with hooks in flesh)- because the style of the scene is changing fast and in some ways the electronic drum sounds themselves seem dated, to my ears at least. New recording techniques mean that analog acoustic drum sounds

Digby Pearson soulève ici plusieurs points importants, tout en se focalisant seulement sur un seul aspect sonore du metal industriel, à savoir l'utilisation d'une boîte à rythmes au lieu d'une batterie acoustique. Cela est probablement dû au fait que les groupes les plus emblématiques du metal industriel publiés chez Earache, comme Pitch Shifter, ou plus encore Godflesh, ont effectivement utilisé principalement une boîte à rythmes. Ce trait sonore est ici considéré comme l'unique ou la principale caractéristique du metal industriel, ce qui, comme nous le verrons dans notre chapitre d'analyses, n'est pas tout à fait le cas. Mais son propos révèle aussi le pouvoir de décision que possède un label à décréter ce qui est à la mode et ce qui ne l'est pas, ou plus.

Le metal industriel se manifeste à la fois par son appartenance à l'*underground*, milieu intrinsèquement soutenu par les labels indépendants, et par le potentiel créatif que permet l'utilisation de la technologie (échantillonneur, effets, synthétiseurs, etc.), souvent coûteuse à cette époque et surtout disponible grâce aux moyens financiers des majors.

De façon plus générale, les labels, qu'ils soient indépendants ou majors, ont le pouvoir d'octroyer aux groupes des moyens techniques et financiers pour qu'ils parviennent à leurs fins, artistiquement parlant. Le fait d'imposer ou non tel producteur, tel studio, d'allouer une certaine somme d'argent pour enregistrer un disque, d'accorder un budget plus ou moins conséquent à la promotion de cet album, va déterminer l'aboutissement musical d'un album. Par conséquent, nous nous devons de prendre en compte cet aspect purement matériel lors des analyses musicales, surtout lorsque le genre que nous étudions repose en grande partie, comme le souligne Digby Pearson, sur l'utilisation de matériel électronique et du studio d'enregistrement comme instrument.

**2) Aspects visuels, iconographie**

L'iconographie[344] a pu contribuer à cristalliser certains sous-genres de metal. Nous nous appuyons donc sur la littérature portant sur le metal et la musique industrielle pour étudier l'iconographie du metal industriel.

---

can be as powerful as digital these days- and infintely more varied aswell..meaning digital drum sounds are pretty much passe. ».

[344] BERA Camille, *Le Black Metal : Un Genre Musical Entre Transgression et Transcendance*, Université de Rouen, 2020, p. 130 « Par iconographie, [...] nous entendons un ensemble incluant les artworks, mais aussi l'apparat des musiciens et fans. ».

**Logos**

Depuis la fin des années 1970, l'utilisation de logos est devenue une pratique établie chez les groupes de metal. Les logos se retrouvent sur les pochettes d'albums, sur les affiches de concert et sur les vêtements[345]. Un soin particulier est accordé à la conception du logo, qui constitue leur porte d'entrée principale pour le public. Un logo reste généralement le même durant la carrière du groupe, même s'il peut changer ou s'actualiser en fonction de l'évolution artistique et commerciale du groupe[346]. Le logo contribue à l'identification du groupe pour le distinguer des autres, mais aussi à affirmer son appartenance à un sous-genre précis. Dans le premier cas, un logo tel que celui d'Iron Maiden est le même depuis les débuts du groupe en 1980 et fait donc partie intégrante de l'identité du groupe. Dans le deuxième cas, on peut observer des polices d'écritures répandues dans certains sous-genres, ou des logos plus élaborés mais répondant à un ensemble de critères si bien définis qu'il devient possible de deviner le sous-genre du groupe à la simple vue de son logo[347]. Certaines typographies sont communes à plusieurs sous-genres : le lettrage gothique se retrouve chez certains groupes de heavy metal, comme Judas Priest, Angel Witch, Motörhead et Black Sabbath (figures 13 à 16), mais aussi dans le doom metal (figures 17 et 18) et le black metal (figures 19 et 20)[348].

[345] WEINSTEIN Deena, *op. cit*., p. 27.
[346] ALEXANDRE Marco, *The Logo in the Heavy Metal Culture: Understanding and Registration of Existing Codes and Visual Patterns*, Polytechnic Institute of Leiria, mémoire de Master, 2016, p. 44.
[347] ALEXANDRE Marco, *op. cit*., p. 60.
[348] *Ibid*., p. 66-68.

Figure 13 : logo du groupe Judas Priest (heavy metal).

Figure 14 : logo du groupe Motörhead (heavy metal).

Figure 15 : logo du groupe Angel Witch (heavy metal).

Figure 16 : logo du groupe Black Sabbath (heavy metal).

Figure 17 : logo du groupe Candlemass (doom metal).

Figure 18 : logo du groupe Witchfinder General (doom metal).

Figure 19 : logo du groupe Bathory (black metal);

Figure 20 : logo du groupe Burzum (black metal).

Dans le thrash metal, les lettres sont souvent anguleuses et constituées de traits droits et longs, comme c'est le cas pour Anthrax, Slayer, Kreator, ou encore Destruction (figures 21 à 24).

Figure 21 : logo du groupe Anthrax (thrash metal).

Figure 22 : logo du groupe Slayer (thrash metal).

Figure 23 : logo du groupe Kreator (thrash metal).

Figure 24 : logo du groupe Destruction (thrash metal).

Avec l'apparition du metal extrême, les logos deviennent de plus en plus illisibles. Élément important, en particulier dans le black et le death metal, il contribue au caractère transgressif véhiculé par le metal extrême[349]. La forme des lettres se complexifie et est agrémentée de symboles, notamment, en lien avec l'intérêt de ces groupes pour les sujets occultes, des croix ou des pentacles, comme le montrent les groupes Morbid Angel et Death (figures 25 et 26).

Figure 25 : logo du groupe Morbid Angel (death metal).

Figure 26 : logo du groupe Death (death metal).

[349] ALEXANDRE Marco, *op. cit.*, p. 48.

Dans la logique de l'élitisme propre au black metal, les logos de ces groupes poussent cette pratique à l'extrême, comme en témoignent les groupes Mayhem, Darkthrone ou encore Dark Funeral (figures 27 à 29).

Figure 27 : logo du groupe Darkthrone (black metal).

Figure 28 : logo du groupe Mayhem (black metal).

Figure 29 : logo du groupe Dark Funeral (black metal).

De façon générale, Marco Alexandre écrit à propos des logos des groupes de metal :

> Visuellement, les logos peuvent présenter des formes tranchantes qui transmettent l'impression que vous pourriez vous blesser si vous touchiez ce logo. Cette approche visuelle proviendrait des inspirations de films d'horreur […], présentes depuis la

> naissance du genre et utilisées par le groupe Black Sabbath dans leurs paroles et aussi leur image. […] le metal exprime son aspect musicalement « transgressif » à travers des formes de lettres agressives et dangereuses dans leurs logos[350].

Dans la musique industrielle, les logos ne sont pas une pratique constante. Certes, certains groupes se sont affichés avec un symbole permettant de les reconnaître assez facilement, comme Einstürzende Neubauten et sa figure humanoïde (figure 30), Throbbing Gristle avec l'éclair à l'intérieur d'un cercle (figure 31), ou encore Laibach et sa croix noire (figure 32) Ces trois symboles ont été découverts et empruntés par les musiciens qui se les sont appropriés. L'éclair de Throbbing Gristle figure sur certains appareils ou installations électriques[351], la silhouette d'Einstürzende Neubauten serait un dessin d'origine toltèque et la croix de Laibach provient du tableau *Croix [noire]* de Kasimir Malevitch. Ces emblèmes ont d'ailleurs été par la suite récupérés par d'autres groupes : on retrouve l'éclair chez Marilyn Manson et la croix chez Rammstein.

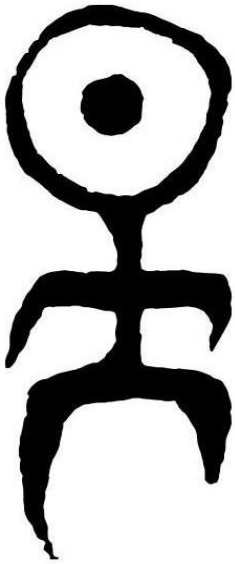


Figure 30 : emblème du groupe Einstürzende Neubauten.

[350] ALEXANDRE Marco, *op. cit*., p. 43 « Visually, logos can present sharp forms that transmit the feeling that you would hurt/cut yourself if you were to touch that logo. This visual approach may come from Metal´s horror movies inspirations [...] present since the early days of the genre and used by band like Black Sabbath in their lyrics and also in their image. [...] metal expresses its music “transgressiveness” through aggressive and unsafe letterforms in their logos. That felling must be transmitted throw the logo to the target audience and as a reaction to such approach, visual transgression is practiced. » (nous traduisons).

[351] Cf http://www.throbbing-gristle.com/tg-files/tg-files/tg_symbol.html (consulté le 24/10/21).

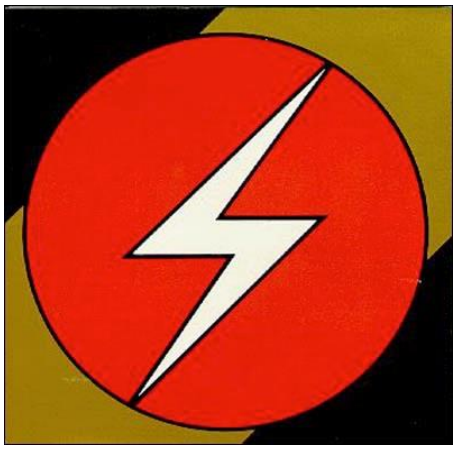


Figure 31 : emblème du groupe Throbbing Gristle.

Figure 32 : emblème du groupe Laibach, figurant ici sur l'album *MB 21 December 1984*.

Mais concernant les logos mêmes, la typographie variant souvent d'album en album, on ne constate pas une importance accordée aux logos aussi fortes que dans le metal. Cependant, on peut noter une préférence chez certains groupes pour une police d'écriture donnée, avec des lettres majuscules sans empattements, aux traits gras et d'épaisseur égale. C'est le cas chez les groupes Front 242 (figure 33) et Nitzer Ebb (figure 34).

Figure 33 : logo du groupe Nitzer Ebb.

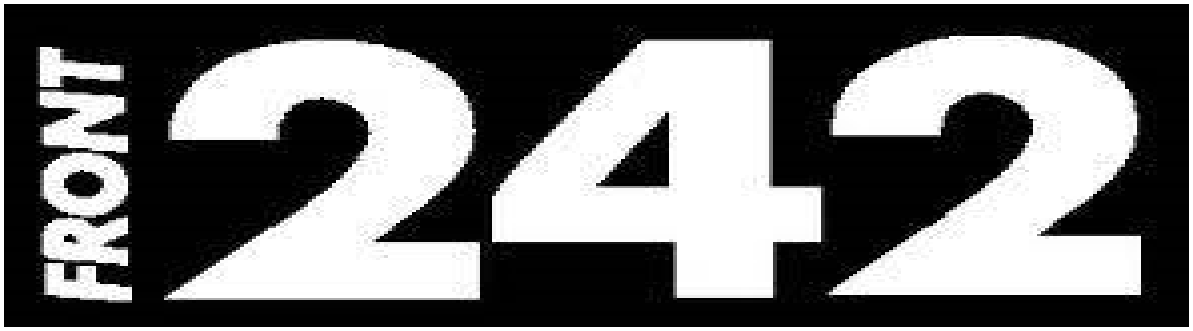



Figure 34 : logo du groupe Front 242.

C'est cette police qui va ensuite être utilisée par la plupart des groupes de metal industriel. Alors qu'un groupe comme Ministry n'a pas eu de logo permanent durant les années 1980, KMFDM aborde au contraire dès 1986 ce qui deviendra son logo habituel (figure 35) avec l'album *What Do You Kno, Deutschland?*. Godflesh suit en 1988 avec le même lettrage pour leur premier EP éponyme (figure 36).

Figure 35 : KMFDM, *What Do You Know Deutschland?*, 1986.

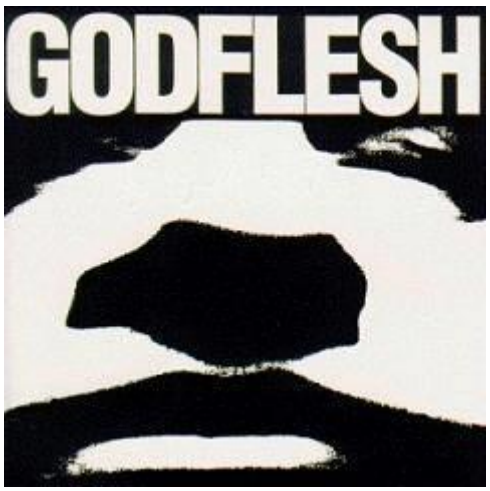



Figure 36 : Godflesh, *Godflesh*, 1988.

Au milieu des années 1980, Die Krupps utilisait aussi, quoique de façon moins affirmée, une police d'écriture semblable. En observant les logos de l'ensemble des groupes de notre corpus d'étude (soit 26 groupes), seuls trois groupes ont un logo écrit en minuscule, les autres étant tous en majuscules ou en petites majuscules. Seul le logo de Blood From The Soul possède un lettrage fin. Seuls trois logos présentent des lettres avec différentes épaisseurs et seulement deux logos font figurer deux polices de caractères différentes. Il apparaît donc que la police de caractères choisie par KMFDM et Godflesh ont instauré une tendance que suivront, entre autres, Pitch Shifter, Skin Chamber, Skin Limit Show, Sonic Violence, Treponem Pal et Die Krupps (figures 37 à 42). Ainsi, sans que ne soit établi une véritable norme, on peut tout de même noter une recherche de cohésion esthétique au sein des logos de metal industriel.

Figure 37 : logo du groupe Pitch Shifter.

Figure 38 : logo du groupe Skin Chamber.

Figure 39 : logo du groupe Skin Limit Show.

Figure 40 : logo du groupe Sonic Violence.

Figure 41 : logo du groupe Treponem Pal.

Figure 42 : logo du groupe Die Krupps.

Cette volonté d'établir une cohésion se manifeste également avec le rapport entre musique et lettrage. Marco Alexandre rappelle d'ailleurs que les groupes de metal cherchent à transmettre à travers leur logo l'intensité de leur musique. L'amplitude étant exprimée à travers la taille et l'épaisseur des lettres, des lettres épaisses vont donc rendre l'impression d'une musique forte, « heavy[352] ». La police de caractères employée pour le logo de Godflesh donne des lettres avec une forme assez simple, sans fioriture, sans empattements ni ligature. L'épaisseur des lettres est répartie équitablement, donnant une sensation de stabilité, un aspect monolithique, plutôt qu'une sensation de mouvement. Contrairement aux logos de metal évoqués par Marco Alexandre, les lettres ne donnent pas l'impression d'être coupantes ou tranchantes, mais est au contraire très lisse. Le logo ne comporte pas non plus de symbole, ésotérique ou non, comme

[352] ALEXANDRE Marco, *op. cit.*, p. 62.

le ferait certains groupes de death metal et de black metal. Il est intéressant de noter que Weinstein écrivait que les groupes de metal rejettent les typographies de type « helvetica » au profit de polices plus anguleuses[353]. Or cette dernière a sûrement été conçue à partir d'une police similaire à l'« helvetica » nommée « impact » (figure 43), créée en 1963, donc bien plus récente que les lettrages gothiques de nombreux groupes de metal. Là aussi, la préoccupation dans le metal industriel par des sujets contemporains et ancrés dans le réel se retrouve dans leurs logos, tout comme les sujets liés à l'imaginaire, à l'occulte, au religieux, au médiéval, se retrouvent dans les logos de la plupart des groupes de metal.

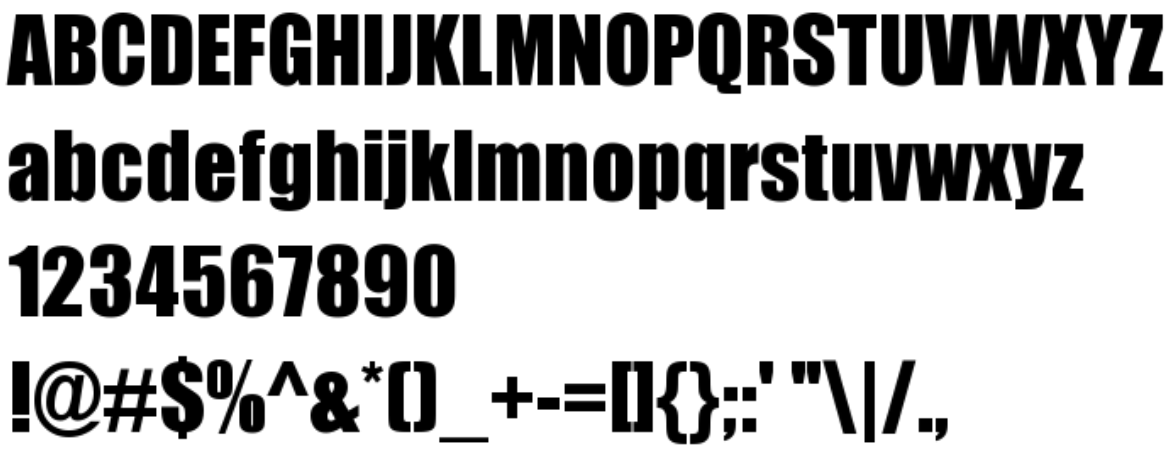



Figure 43 : police de caractères "Impact"

Ainsi, les logos des groupes de metal industriel se rapprochent plus de l'iconographie de la musique industrielle (bien que peu codifiée) ou de certains de ses groupes, que du metal. Dans le même temps, la conception des logos suit la méthode employée dans le metal : les groupes arborent un logo qui va se retrouver constamment et durablement sur la plupart de leurs albums et produits dérivés, et ce logo possède un lettrage devant chercher à retranscrire fidèlement une certaine idée liée à la musique du groupe.

**Pochettes d'albums**

Dans la lignée des logos, les pochettes d'albums, et tout particulièrement dans le metal, ont contribué à la cristallisation de ses sous-genres. Fort d'une identité bien marquée, le black metal en constitue un exemple notable. En effet, le black metal présente assez clairement un ensemble de codes visuels qui lui sont propres. Les pochettes d'albums arborent des visuels sobres à la palette de couleurs limitée au noir et blanc avec parfois du bleu et du rouge, qu'ils

[353] WEINSTEIN Deena, *op. cit.*, p. 28.

soient dessinés, peints ou photographiés. Les thèmes principaux se rattachent à la nuit, à l'*heroic fantasy* (essentiellement l'œuvre littéraire de Tolkien), au médiéval, au mythologique (figure 44). En dehors des illustrations, ce sont des photos des groupes même qui figurent sur les pochettes, montrant les musiciens arborant tout l'apparat typique du black metal, vêtus d'armures médiévales, et maquillés selon la pratique du corpse paint[354] (figure 45).

Figure 44 : Emperor, *In The Nightside Eclipse* (1994).

Figure 45 : Immortal, *Pure Holocaust* (1993).

[354] BERA Camille, *op. cit.*, p. 135.

Les autres sous-genres de metal ont eux aussi affirmé leurs propres codes visuels sur les pochettes d'albums. Les illustrations reprenant les thèmes typiques de l'*heroic fantasy*, ainsi que les monstres, sont fréquents dans le heavy metal (figure 46), tandis que le thrash metal met en valeur des thèmes dystopiques, notamment liés à l'apocalypse nucléaire et à la guerre (figure 47). Le death metal préfère les thèmes tirés du satanisme et de l'occulte, ainsi que du morbide et du gore (figure 48). Ces pochettes sont donc conçues majoritairement à partir d'illustrations, souvent spécifiquement réalisées pour ces albums.

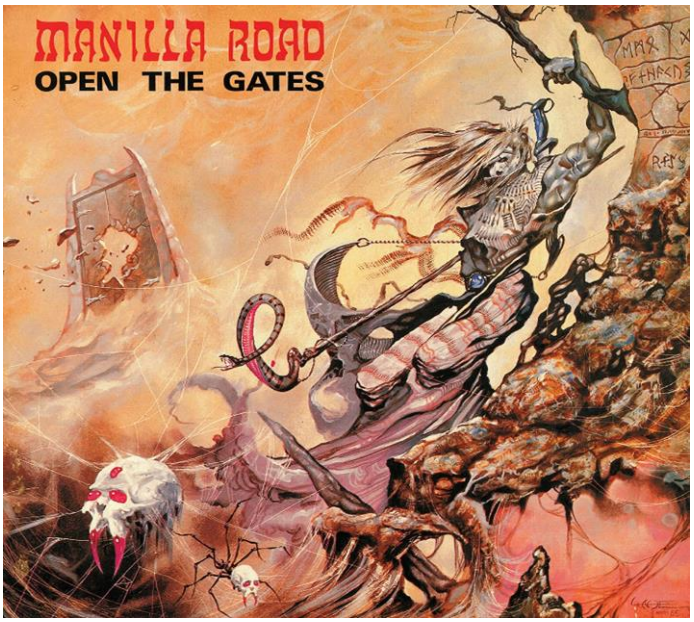



Figure 46 : Manilla Road, *Open The Gates* (1985).

Figure 47 : Nuclear Assault, *Game Over* (1986).

Figure 48 : Obituary, *Slowly We Rot* (1989).

Le grindcore se distingue de ces sous-genres par le choix du collage comme pratique artistique pour réaliser les pochettes. Par exemple, l'artwork de *Scum*, premier album de Napalm Death (1987), a été réalisé par Jeff Walker du groupe Carcass, d'après les directives du groupe. La pochette présente un assemblage de différentes photographies, mettant en scène des archétypes de patrons de multinationales entourant des personnes (surtout des enfants) amaigries par la famine avec, en arrière-plan, des usines (figure 49). D'après Jeff Walker, cette juxtaposition reprend les codes traditionnels des albums crust et punk, mais agrémentée d'éléments issus du

metal, avec en haut des ailes de démon et un crâne, et en bas des empilements de crânes. Ces deux éléments sont en fait des références explicites aux influences musicales de Napalm Death, puisque les ailes démoniaques sont empruntées aux logos des groupes de thrash metal Celtic Frost et Dark Angel, tandis que les piles de crânes sont empruntées à une affiche du groupe de hardcore Siege[355].

Figure 49 : Napalm Death, *Scum* (1987).

L'utilisation de photographies et d'images déjà existantes pour les pochettes d'albums est aussi une pratique assez répandue dans la musique industrielle. Conformément à la pratique de l'échantillonnage, de la composition avec des sons comme objets trouvés, la musique industrielle en fait de même dans la conception de son iconographie. Les pochettes arborent parfois des collages de plusieurs photographies plus ou moins élaborés, ou simplement une seule photographie. La reproduction à la photocopieuse confère souvent à ces images un grain particulier, et un abandon des couleurs pour une finition en noir et blanc avec un contraste marqué (figure 50). On retrouve les collages et l'utilisation de photographies comme objet trouvé chez Laibach (figure 51), mais aussi chez Throbbing Gristle (figure 52) ou encore SPK (figure 53). Ces photographies sont parfois issues du milieu médical ou journalistique, avec une

[355] BENNET J. « Napalm Death's'Scum': The Story Behind the Cover Art », *Revolver Mag*, accessible en ligne : https://www.revolvermag.com/art/napalm-deaths-scum-story-behind-cover-art https://thevisualartofmetal.tumblr.com/post/138650470141/cover-art-by-jeff-walker-napalm-death-scum (consulté le 12/10/21).

préférence pour le morbide et le choc, à travers des opérations médicales, des images de guerres, des corps mutilés, des cadavres, etc.

Figure 50 : Cabaret Voltaire, *Mix Up* (1979).

Figure 51 : Laibach, *Laibach* (1985).

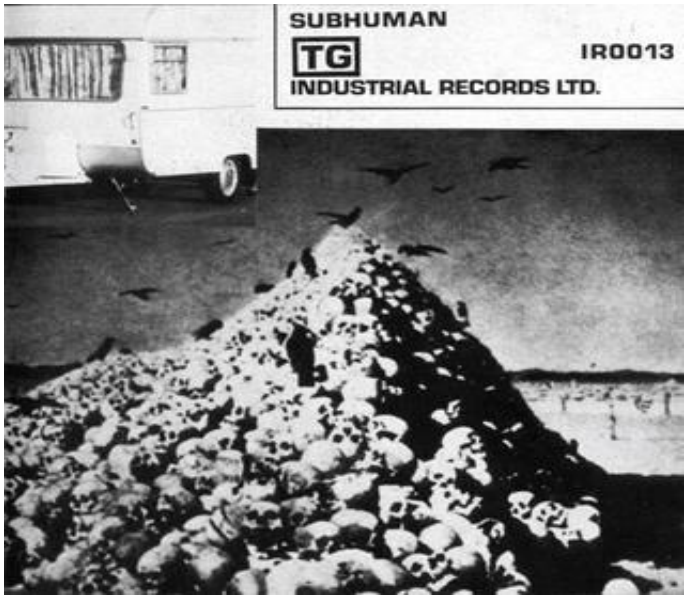



Figure 52 : Throbbing Gristle, *Subhuman* (single, 1980).

Figure 53 : SPK, *Information Overload Unit* (1981).

Dans le metal industriel, en se basant sur l'observation des pochettes des albums cités dans la première partie de notre étude, la première remarque que l'on peut formuler concerne le sujet des artworks. Si l'on excepte neuf albums[356], tous les autres artworks ont pour élément principal le corps humain ou une partie du corps humain, y compris l'album *Selfless* de Godflesh, dont l'artwork est une image agrandie et colorisée de cellule nerveuse humaine[357]. Il s'agit presque

[356] *Letdowncrush* et *Wisdom* de 16volt, *I* de Die Krupps, *Premeditated Murder* de Malhavoc, *Broken* de Nine Inch Nails, *Submit* de Pitch Shifter, *Rabies* de Skinny Puppy, *Burning in water, Drowning in Flames* de Skrew et *Treponem Pal* de Treponem Pal.

[357] Cf https://godflesh.com/artwork.html consulté le 13/07/21.

exclusivement de corps d'hommes : seuls les albums *Psalm 69* de Ministry, *Tekno Whore* de Bile, *Point Blank* de Nailbomb, *The Release* de Malhavoc, *Nihil, Angst* de KMFDM et *Astro Creep 2000* de White Zombie montrent explicitement une femme sur la pochette, soit sept albums sur 56. Excepté l'album *Tekno Whore* de Bile et son titre explicite, les femmes, aussi bien que les hommes, n'affichent pas de connotation sexuelle ; les femmes sont soit des personnages parmi d'autres (KMFDM, Malhavoc), soit une personne en « mauvaise posture » (Nailbomb, figure 58), soit un être angélique (Ministry), soit membre du groupe (White Zombie).

Le corps humain est parfois présenté par l'intermédiaire de statues, de visages, de radiographies des os et de gros plans ne permettant pas de discerner le sexe. Il s'agit dans la majorité des cas, de corps mutilés (figure 54), décédés, ou affichant des expressions comme la détresse, la colère ou la folie (figure 55).

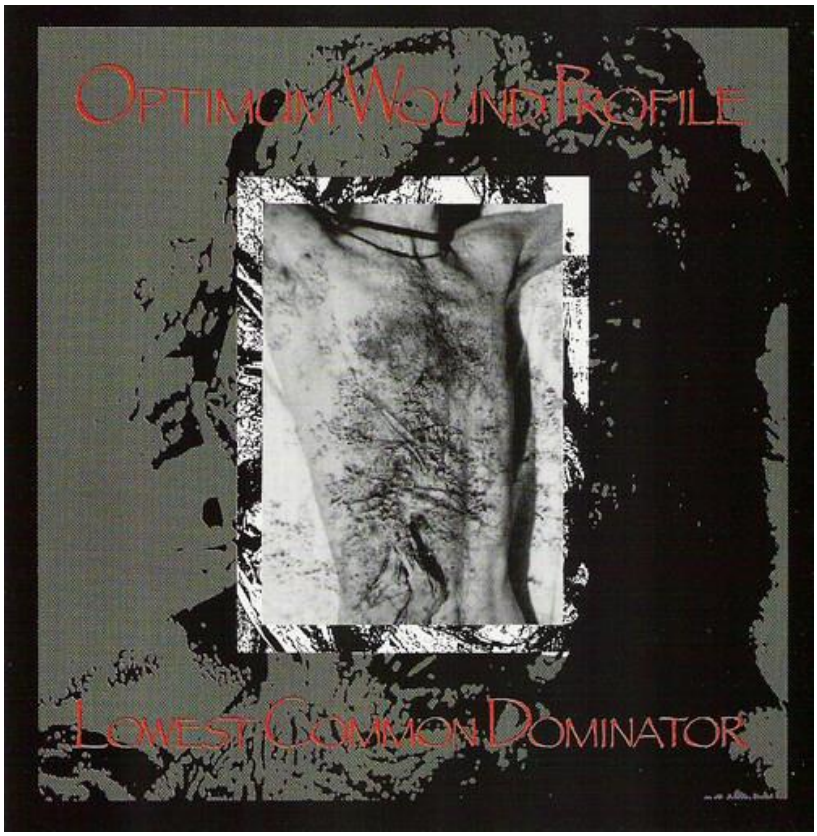



Figure 54 : Optimum Wound Profile, *Lowest Common Dominator* (1992).

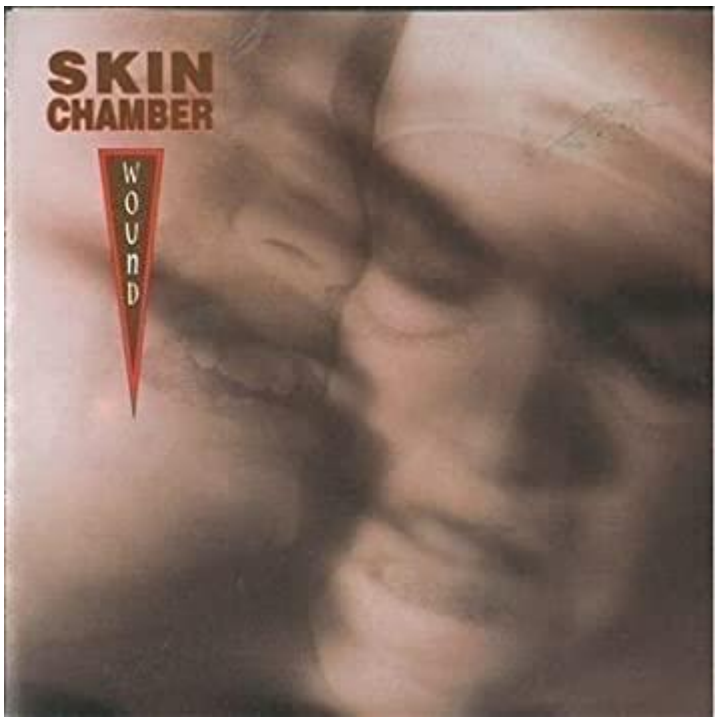



Figure 55 : Skin Chamber, *Wound* (1991).

D'un point de vue purement technique, on peut observer une tendance assez similaire à celle des logos, dans le sens où un certain nombre d'artworks présentent les mêmes caractéristiques. Une pochette telle que celle de l'album *Mission of Dead Souls* de Throbbing Gristle préfigure ce qui deviendra la tendance principale dans le metal industriel (figure 56).

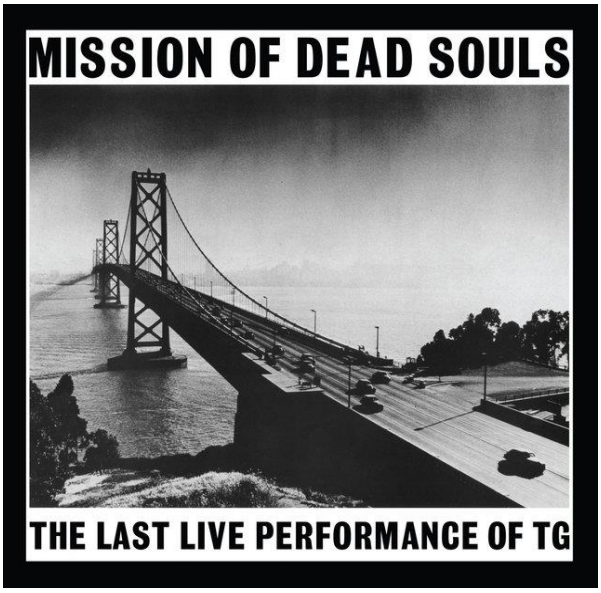



Figure 56 : Throbbing Gristle, *Mission of Dead Souls – The Last Performance of TG* (1981).

La composition de l'artwork suit un schéma clairement établi, avec le logo du groupe en haut, qui occupe toute la largeur ou bien est placé au centre, une photographie ou illustration occupant la majeure partie de la pochette, et le titre de l'album en bas, en symétrie avec le nom du groupe, et souvent avec la même police de caractères. Cette tendance a été instaurée dans le metal industriel par KMFDM et Godflesh, et a été suivie par un certain nombre de groupes. Sur notre corpus, 18 sont en noir et blanc, 32 en couleurs. Environ la moitié des albums font figurer une photographie, tandis que le reste des artworks contiennent une illustration. Notons que le groupe KMFDM utilise ce schéma de composition sur tous ses albums et fait appel presque toujours au même illustrateur. Parmi les pochettes utilisant des photographies, une dizaine est constituée d'images tirées de films, tandis qu'une autre dizaine utilise des photos de presse. Par exemple, l'album *From Euphoria to Paranoia* de Soulstorm utilise une image du film *Orange Mécanique*, montrant un gros plan sur l'œil du personnage principal du film, maintenu artificiellement ouvert par un dispositif (figure 57), ou encore l'album *Point Blank* de Nailbomb, qui montre une femme sur laquelle est tenue en joue une mitraillette par un militaire, pendant la guerre du Vietnam (figure 58). D'autres encore utilisent des images obtenues par radiographie, ou par microscope. C'est le cas, respectivement, de l'album *Aggravation* de Treponem Pal (figure 59) et de l'EP *Submit* de Pitch Shifter (figure 60). Ces différents procédés sont parfois utilisés par un même groupe sur plusieurs de ses albums, comme le prouvent tous les artworks de Godflesh, ainsi que les albums de Ministry *The Land of Rape and Honey* (figure 61), qui est une image d'un cadavre tirée d'un documentaire sur l'Holocauste et dont les couleurs ont ensuite été saturées, et *The Mind is a Terrible Thing to Taste* (figure 62), qui est une radiographie de crâne. Outre le rendu esthétique contribuant à positionner ce genre dans la lignée de la musique industrielle, c'est aussi le procédé même qui s'inscrit dans une démarche « do it yourself » typique de l'indus. En effet, les musiciens choisissent eux-mêmes ces images, qu'ils obtiennent en les découpant d'un magazine ou en photographiant l'écran de leur télévision.

Figure 57 : Soulstorm, *From Euphoria to Paranoia* (1994).

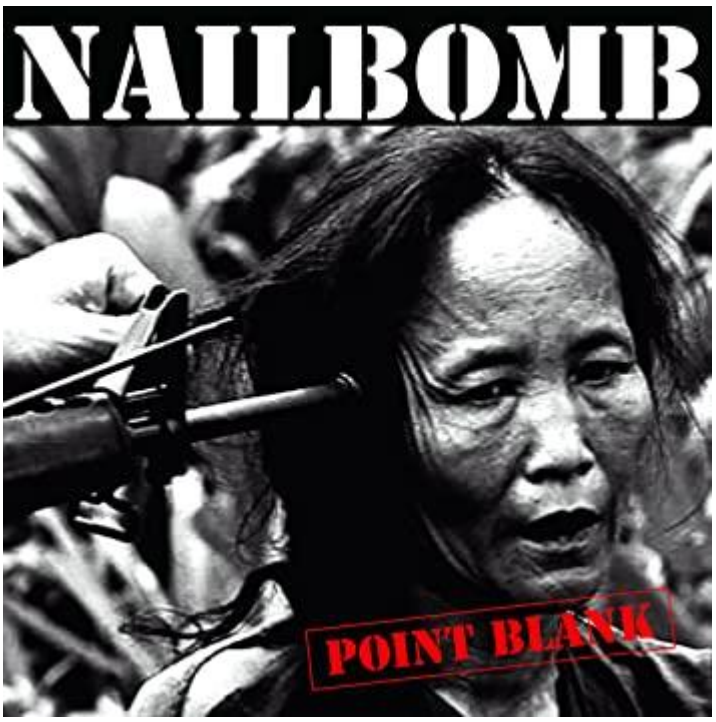



Figure 58 : Nailbomb, *Point Blank* (1994).

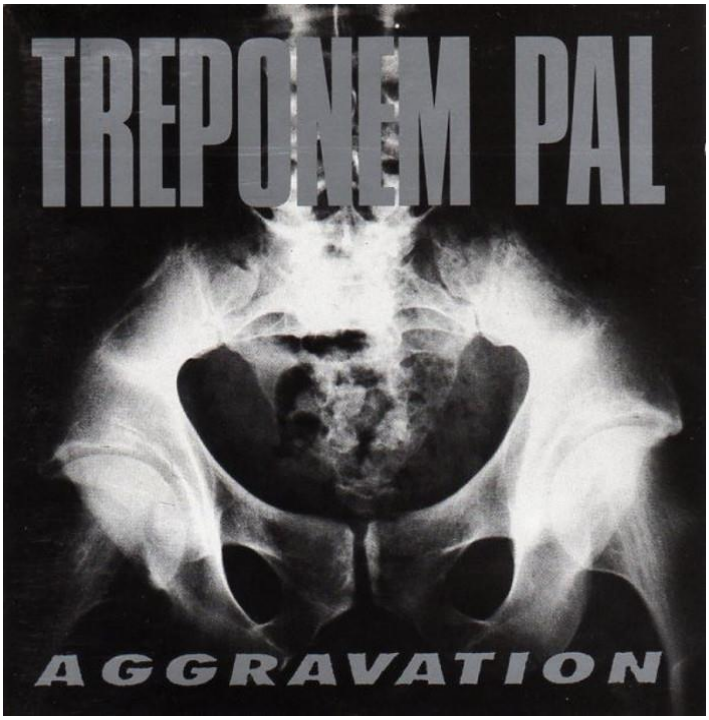



Figure 59 : Treponem Pal, *Aggravation* (1993).

Figure 60 : Pitch Shifter, *Submit* (EP, 1992).

Figure 61 : Ministry, *The Land of Rape and Honey* (1988).

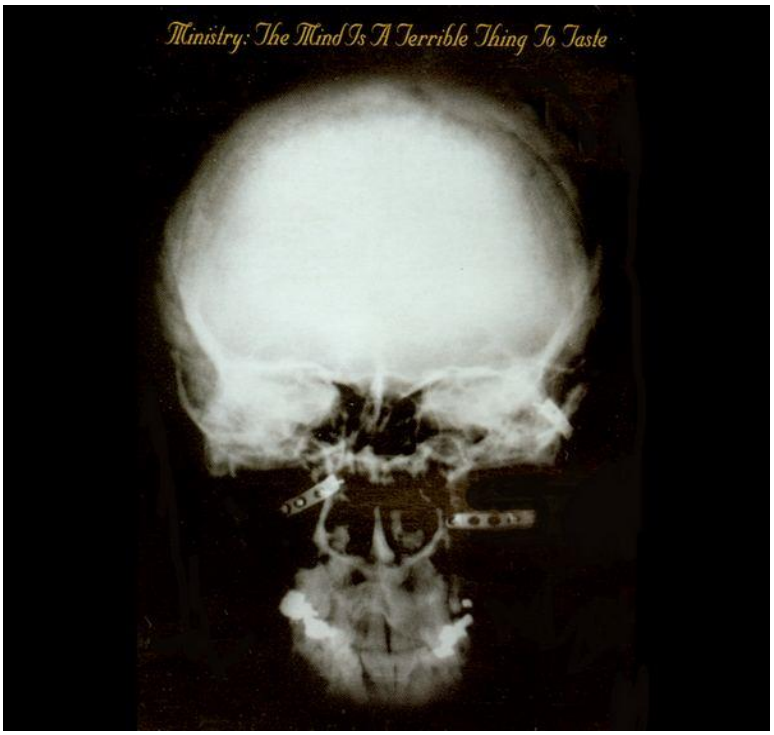



Figure 62 : Ministry, *The Mind Is a Terrible Thing to Taste* (1989).

Ces médias que sont la photographie et la vidéo, et tous les traitements et modifications de l'image qu'ils permettent (notamment l'effet granuleux, typique des téléviseurs cathodiques, présent sur certains artwork), soulignent par la même occasion la place qu'occupe la technologie dans le metal industriel, de façon bien plus explicite et assumée que dans l'ensemble des sous-genres de metal, dans lesquels l'illustration, souvent réalisée à la peinture, rappelle au contraire un geste humain et artisanal, en phase avec un geste instrumental « authentique » prôné par les musiciens de metal. Ces observations nous permettent de suggérer que l'esthétique des artworks de metal industriel et les moyens techniques employés et les conditions de leur réalisation sont plus proches de l'ethos de la musique industrielle que du metal, bien qu'elle partage avec ce dernier un penchant pour le glauque, le morbide, la violence, voire le gore.

**Photos promotionnelles et apparence des musiciens**

Concernant les tenues vestimentaires des musiciens, il en ressort une certaine sobriété : il ne s'agit pas de costumes dédiés à la scène, les musiciens apparaissent plutôt en jean et t-shirt, ont des cheveux longs ou rasés, portent des chaussures de type baskets ou rangers, parfois des blousons en cuir (figures 63 et 64). Certains comme Al Jourgensen de Ministry, Sacha Konietsko de KMFDM et Marco Neves de Treponem Pal arborent des lunettes de soleil ou un chapeau de cowboy, mais ces accessoires un peu plus excentriques ne sont pas toujours portés par le reste du groupe. Ces tenues vestimentaires sont donc assez éloignées de ce que peuvent porter les groupes de metal extrême, comme les bracelets et brassards en cuir recouverts de pointes métalliques, de cartouchières en guise de ceinture, voire d'armures médiévales dans le cas plus spécifique des groupes de black metal. Ces tenues ne sont pas non plus à rapprocher des groupes de musique industrielle, qui pouvaient certes s'afficher avec des vêtements plutôt conventionnels, mais qui se montraient aussi en tenue militaire (Throbbing Gristle, Laibach, Front 242) ou bien déguisés et maquillés en gothique (Skinny Puppy). Le metal industriel ne se caractérise donc pas par cet aspect visuel en particulier.

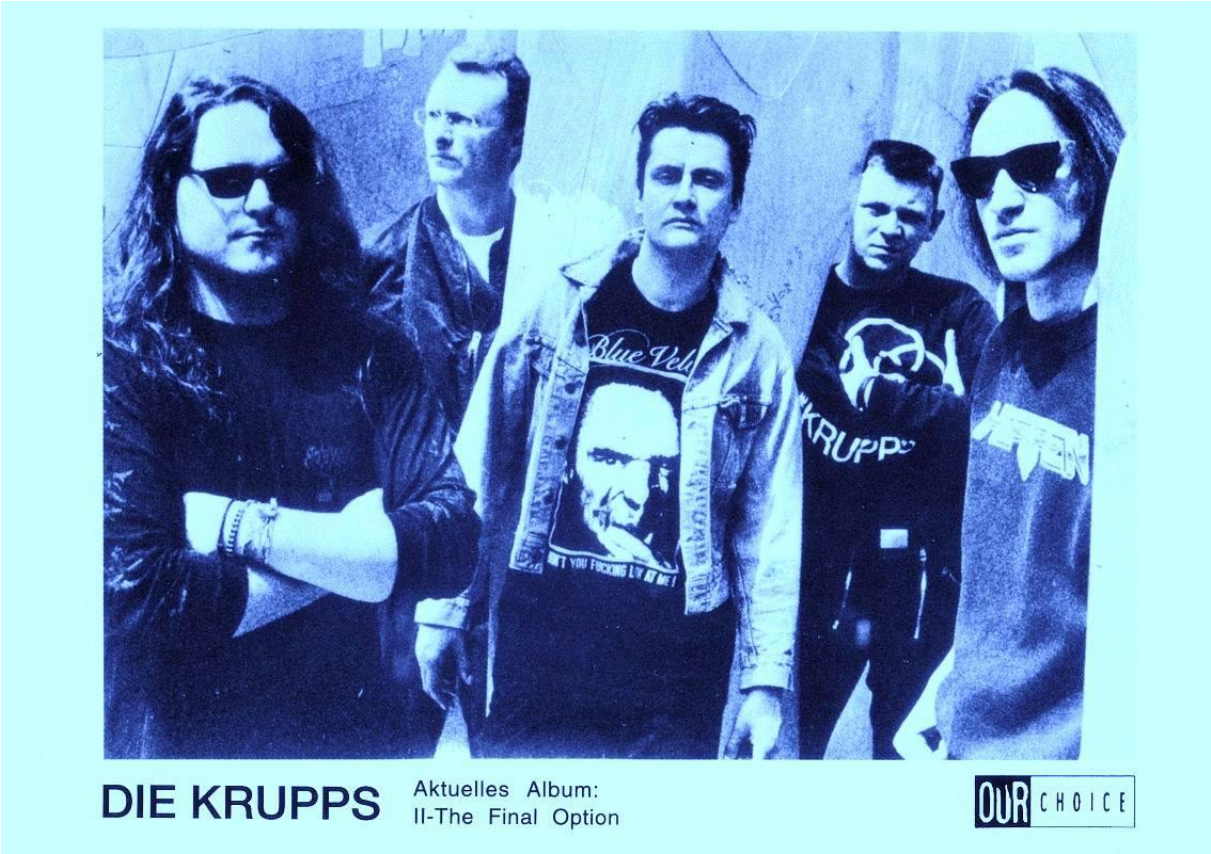



Figure 63 : photo promotionnelle de Die Krupps pour la sortie de leur album *II The Final Option* en 1993.

Figure 64 : photo promotionnelle de Godflesh.

### 3) Aspects scéniques et performatifs

L'étude des aspects scéniques et performatifs est limitée par la documentation disponible restreinte. En effet, les enregistrements vidéo de concert sont peu nombreux, et souvent réalisés en amateur (type d'enregistrement appelé *bootleg*). Ceux-ci sont d'autant plus rares que certains groupes n'ont pas donné beaucoup de concerts. L'observation des captations existantes ne révèle pas, comme c'est le cas pour les tenues vestimentaires, de traits caractéristiques communs.

La disposition scénique la plus répandue des groupes de rock et de metal consiste à placer le batteur au fond de la scène, au centre, le chanteur au centre à l'avant et le ou les guitaristes, ainsi que le bassiste et le claviériste sur les côtés. Ce modèle dépend bien entendu des formations, si le chanteur est également bassiste ou guitariste, si le groupe compte un claviériste ou pas, etc. Partant de ce modèle, nous pouvons observer que les groupes de metal industriel suivent ce schéma dans les grandes lignes. Nous remarquons que certains groupes comptent plus de musiciens que la normale : Ministry et KMFDM font intervenir plusieurs chanteurs selon les titres (selon les tournées, KMFDM repose sur le chant de Sacha Konietzko, Raymond Watts et En Ensch, Ministry compte Al Jourgensen comme chanteur principal mais fait aussi intervenir Chris Connelly, Jello Biafra et Ogre), parfois trois guitaristes (là aussi, ce sont les chanteurs En Ensch, Sacha Konietzko de KMFDM et Al Jourgensen  et Ogre de Ministry qui jouent de la guitare selon les titres) ainsi que des percussions supplémentaires (Ministry jouait avec deux batteurs en 1990, les chanteurs de KMFDM jouent parfois des percussions électroniques, de même que Pitch Shifter et Die Krupps).

De plus, puisque de nombreux groupes de notre corpus ont enregistré leurs albums avec une boîte à rythmes et non un batteur, l'adaptation sur scène peut s'effectuer de différentes façons. Certains groupes ne comptent pas de batteur et s'appuient sur des bandes préenregistrées, comme Godflesh, Pitch Shifter, Hanzel Und Gretyl, sur lesquelles se greffent des percussions électroniques, comme chez Malhavoc[358] ou Pitch Shifter (à partir de 1994). D'autres utilisent une batterie électronique, comme Skrew, ou encore une batterie acoustique, comme Godflesh finit par le faire au milieu des années 1990 après avoir utilisé des séquences.

[358] Communication personnelle avec James Cavaluzzo, mars-mai 2021.

Le nombre de musiciens sur scène peut varier, selon les groupes, mais aussi selon les années. Godflesh a compté entre deux et trois musiciens sur scène, tandis que Ministry pouvait compter jusqu'à huit membres sur scène.

En ce qui concerne les décors et les costumes de scène, il n'y là aussi pas de constantes. Dans la musique industrielle, les groupes accordaient généralement une grande importance au décor scénique : Laibach affichait de grandes banderoles, des bois ou des crânes de cerfs, les musiciens jouaient en tenue militaire, les membres de Skinny Puppy portaient des déguisements élaborés sur scène, optant pour du maquillage ou des masques. Les lumières contribuaient aussi à renforcer l'intensité de la musique sur scène, par l'utilisation de stroboscopes notamment.

Dans le metal industriel, quelques groupes ont poursuivi cette démarche. En 1990, Ministry jouait avec des grillages entre la fosse et la scène, créant une séparation artificielle entre le public et les musiciens, mais permettant aussi aux spectateurs de grimper dessus pour se jeter dans la foule. En 1992, ce sont des crânes d'animaux et des ossements divers qui ornent les pieds de microphones. Plus encore, le choix de disposer un écran en fond de scène pour y projeter des images se retrouve chez Ministry, ainsi que chez Soulstorm ou encore Malhavoc. Nick Sagias de Soulstorm récoltait des images tirées des journaux télévisés, de documentaires ou de films divers [359], tandis que Malhavoc projetait des extraits de films d'horreurs synchronisés avec la musique jouée[360]. Cet usage de décors scéniques présente certes des points communs, mais il est aussi restreint, notamment pour des raisons matérielles[361]. Mais ce n'est pas le cas de tous les groupes, puisque certains ne présentaient aucun décor particulier en dehors de l'éclairage, comme c'est le cas pour KMFDM, Skrew ou encore Godflesh.

Enfin, en ce qui concerne les aspects performatifs, dans lesquels nous englobons la gestuelle des musiciens, et toute autre action qu'ils pourraient proposer sur scène en dehors de l'exécution musicale, nous ne décelons pas non plus de traits communs à l'ensemble du corpus. Bile, Treponem Pal et Malhavoc ajoutaient une dimension spectaculaire à leurs concerts par la présence de danseurs et danseuses, ainsi que de certaines actions tendant à provoquer ou choquer le public. Treponem Pal a fait une apparition dans l'émission de télévision française Nulle Part Ailleurs où pendant sa prestation un danseur travesti s'est dénudé. La nudité était aussi un élément dans les concerts de Malhavoc où le chanteur apparaissait régulièrement nu,

[359] Communication personnelle avec Nick Sagias, mars-mai 2021.
[360] Communication personnelle avec James Cavaluzzo, mars-mai 2021.
[361] Communication personnelle avec Nick Sagias, mars-mai 2021.

en plus de se scarifier sur scène, action qui s'inscrit dans une démarche artistique globale selon lui :

> Les performances live ont toujours été importantes pour moi. Je veux choquer et confronter le public de la même manière que le fait la littérature. Au départ c'est venu d'un incident où je me suis accidentellement coupé à la main alors qu'on était en train de jouer à un festival. Personne ne faisait attention à nous jusqu'à qu'ils voient tout le sang sur scène. C'est là que j'ai réalisé que le sang est la solution pour obtenir instantanément de l'attention. J'ai commencé à me tailler des pentagrammes sur ma poitrine. Comme un moyen de parler de la dualité de l'homme qui lutte avec ses côtés primitifs. Mon album *The Release* était à propos de la dualité de l'homme représentée dans la littérature d'horreur, comme le syndrome de Jekyll et Hyde, ainsi que le loup garou.
> J'essaie toujours d'exprimer mon arc [narratif] à travers tous les moyens possibles. Donc les concerts ont toujours une valeur spéciale quand tu es dans la même pièce que des étrangers. Atteindre et toucher les gens est très important dans l'art en général[362].

Au contraire, Godflesh, qui n'affiche ni décor ou costume sur scène, ne présente pas non plus de performance scénique particulière. Ce groupe est donc largement caractérisé par une certaine sobriété, voire un minimalisme scénique. De même, Ministry a régulièrement affirmé son désintérêt de jouer en concert, malgré le soin apporté aux décors scéniques que nous avons déjà évoqué.

Ainsi, nous avons pu montrer des points communs dans la plupart des aspects extra-musicaux (labels, pochettes d'albums et logos) permettant de présenter les groupes de notre corpus d'étude comme faisant partie d'un ensemble cohérent. En revanche, concernant les tenues vestimentaires et l'ensemble des aspects scéniques, il en ressort plus de divergences que de points communs. Ce manque d'unification est dû peut-être à l'aspect hybride même du metal industriel, où certains traits scéniques et performatifs qui ont attrait au déguisement, aux actions choquantes, typiques de l'indus mais pas d'autres genres comme le metal et le hardcore, n'ont trouvé d'intérêt que dans une poignée de groupes. Les moyens matériels et financiers, sûrement limités pour certains, peut aussi expliquer cette disparité.

---

[362] Communication personnelle avec James Cavaluzzo, mars-mai 2021. « Live performances are very important to me. I want to shock and confront the audience the same way or literature shocks and confronts. Basically it came from an incident where I accidentally cut my hand when we were playing a festival. No one was paying attention until they saw the blood all over the stage. That's when I realized blood is the answer to get instant attention. I started carving pentagrams in my chest. As a way to talk about man's duality in dealing with her primitivism. My album the release was about the duality in men represented in horror literature as the Jekyll and Hyde syndrome and also the werewolf.
I'm always trying to express my arc through any means possible. So the live shows always take on a special value when you're in the same room as strangers. Reaching out and touching people is very important to art in general. » (nous traduisons)

## G – Conclusion

Il apparaît que le metal industriel peut se définir comme un genre musical hybride. En effet, une étude historique permet de montrer que les musiciens qui ont formé des groupes de metal industriel ont auparavant ou en même temps formé et joué dans des groupes de post punk, de musique industrielle, de thrash metal, de crossover, de grindcore, de hardcore, de crust et de death metal. La naissance de ce genre fut possible grâce à un intérêt mutuel, partagé des musiciens de ces divers milieux. Cette réciprocité qui a mené des groupes de metal à jouer de l'indus, et vice-versa, a déjà été constatée par le journaliste Jon Wiederhorn en 1994 lorsqu'il écrit son article « Industrious Metal » dans le magazine *Pulse!*. Le reste de la presse, que ce soient les fanzines ou les magazines, ne prête pas d'attention particulière à ce point, mais le fait que ces groupes soient mentionnés aussi bien par la presse metal que les fanzines de musique industrielle montre bien le rapprochement de ces deux univers musicaux.

Alors que Wax Trax!, label dominant dans la musique industrielle à la fin des années 1980 est en déclin, ce sont les labels de metal qui ont surtout contribué à l'avènement du metal industriel, comme Earache, Roadrunner et Metal Blade. Nous notons là aussi une diversité dans le succès obtenu par les groupes, puisque quelques-uns ont pu être distribué par des majors et vendre plusieurs millions d'albums, alors que la plupart sont cantonnés à un succès d'estime dans le milieu dit *underground*.

Nous avons aussi pu montrer que l'esthétique visuelle des pochettes d'albums présente, quant à elle, de nombreux points communs entre les groupes, principalement par la présence du corps humain dans les artworks, mis en scène de manières variées. Les logos constituent aussi un trait typique commun à l'ensemble des groupes, avec un lettrage simple aux traits épais, sans empattements (comme la police impact), se distinguant nettement des logos de metal. L'iconographie est donc fortement héritée ou inspirée de la musique industrielle.

Enfin, l'hybridité dans son sens le plus bâtard, composite, se manifeste lorsque l'on s'intéresse aux aspects scéniques, puisqu'il y a plus de divergences que de points communs, allant de performances choquantes appuyées par des vidéos projetées sur écran géant ou de l'utilisation d'un décor de scène (Malhavoc, Ministry) à l'absence totale de ces éléments, sur une scène où se tiennent un nombre réduit de musiciens (Godflesh).

# Deuxième partie :

# Le metal industriel en tant que style. Analyses.

## I. Instruments rythmiques : batterie et boîte à rythmes

Sont étudiés et analysés dans cette section les instruments rythmiques, c'est-à-dire la batterie et son « équivalent » électronique, la boîte à rythmes. Nous traitons en premier lieu les patrons rythmiques, en dehors de toute considération relevant de la technique instrumentale ou électronique. Après retranscription de chaque patron de tous les titres de notre corpus, nous avons pu déceler quatre patrons notables, que nous proposons de considérer comme traits typiques du metal industriel.

Nous nous pencherons ensuite sur la boîte à rythmes, présente dans la majorité des groupes de notre corpus, et les conséquences de son utilisation sur la sonorité et la composition des patrons. Nous verrons ensuite comment la batterie acoustique – utilisée plus rarement – est enregistrée et traitée par certains groupes en studio, et en quoi ces pratiques la rapprochent ou la distinguent de la boîte à rythmes.

Enfin, nous proposons de mettre en perspective les traitements sonores de la boîte à rythmes et de la batterie par rapport aux techniques de production qui émergent dans la musique metal à partir de la fin des années 1990.

### A) Patrons typiques dans le metal industriel

Nous proposons d'abord de passer en revue des patrons provenant de la musique metal (que l'on retrouve dans la plupart de ses sous-genres) et du post-punk. Nous présentons ensuite quatre types de patrons remarquables au sein de notre corpus d'analyse : le premier est le *reverse skank beat*, le second concerne les accents décalés à la caisse claire, ainsi que les patrons construits sur une accentuation en 3+3+2 dans une mesure binaire à quatre temps, le troisième est issu des musiques de danse comme le disco et la techno. Enfin, le quatrième et dernier type provient lui du hip-hop. Certains titres de notre corpus comportent plusieurs types.

**1) Les patrons originaires du metal et du post-punk**

Deux patrons répandus dans le metal sont le *skank beat*, et l'utilisation de la double grosse caisse en doubles-croches[363]. Le premier patron consiste à jouer la grosse caisse sur chaque temps, et la caisse claire sur les contre-temps. Il est par exemple présent dans le thrash metal et le metal extrême[364] (« Angel of Death » de Slayer, « Blackened » de Metallica, « Infected » d'Obituary, « Infernal Death » de Death, etc.), ainsi que le hardcore. Le *skank beat* est entendu seulement dans quatre titres de notre corpus : « Thieves » de Ministry, « A Drug Against War » et « Flesh » de KMFDM (figure 65), et « No I Don't No » de Bile.

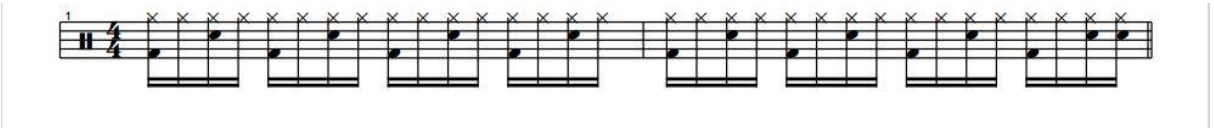



Figure 65 : KMFDM, « A Drug Against War », patron de *skank beat* entendu durant la majorité du morceau.

Les rythmes en doubles-croches (mais aussi en croches ou en triples-croches) sur la grosse caisse, qu'un batteur peut réaliser avec deux grosses caisses (ou une double pédale sur une grosse caisse) est aussi un trait commun dans le metal, depuis la fin des années 1970 avec des groupes comme Judas Priest et Motörhead, puis dans les années 1980 dans le thrash metal[365]. On retrouve dans notre corpus de tels patrons dans les titres « No I Don't No » de Bile, « Pure » et « Streetcleaner » de Godflesh, « Flesh » et « Sucks » de KMFDM, « NWO » de Ministry, « Vai Toma No Cu » de Nailbomb et dans les titres « Indestructible » et « Once Alive » de Skrew (figure 66). Excepté « NWO » de Ministry, tous les titres que nous venons de citer en exemple ont été enregistrés sur une boîte à rythmes, ce qui signifie qu'il n'y a, dans les faits, *pas* de double grosse caisse. Il s'agit donc de reprendre des traits musicaux avec des outils différents. La boîte à rythmes permet d'ailleurs de faire entendre ces motifs à des tempos parfois très rapides, point que nous développerons ultérieurement.

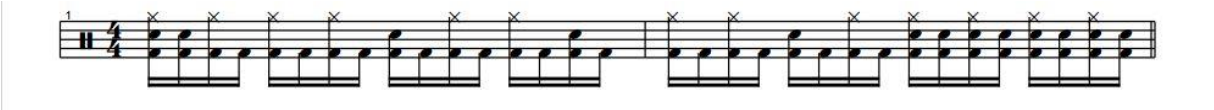



Figure 66 : Godflesh, « Sreetcleaner », patron avec la grosse caisse en doubles-croches, entendu à partir de 01:31.

[363] HAINAUT Bérenger, *op. cit.*, p. 111.
[364] *Ibid*., p. 105.
[365] *Ibid*., p. 107-108.

L’influence du post-punk se ressent, quant à elle, surtout dans les patrons où ce sont les toms qui prédominent. La seule mise en avant de cet élément de la batterie (que ce soit de l’instrument acoustique ou sur une boîte à rythme) suffit à rattacher le patron au genre post-punk, tout en le distinguant du metal ou de la musique industrielle. Nous retrouvons de tels motifs dans les titres « Breathe » de Ministry, ainsi que « Disruption » et « Primal » de Soulstorm (figure 67).

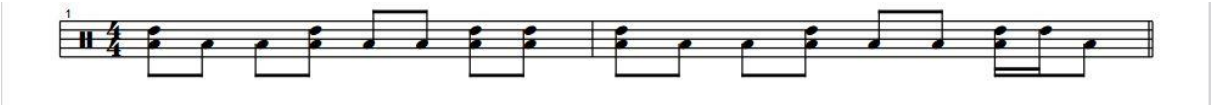



Figure 67 : Soulstorm, « Primal », patron utilisant les toms, entendu dans l'introduction.

Ces patrons sont donc signifiants de l’hybridité du metal industriel. Hormis le *skank beat*, ils ne présentent pas de motifs rythmiques bien définis, mais sont caractérisés par la proéminence d’un ou plusieurs timbres spécifiques de la batterie. Leur réalisation sur une boîte à rythmes démontre probablement que les compositeurs ont su relever et répliquer de tels éléments, il s’agit donc d’une intégration consciente, d’une influence assumée de ces deux genres musicaux sur le metal industriel.

**2) *Reverse Skank Beat***

Ce patron, également *Motown Drums Beat*, consiste à jouer à la caisse claire tous les temps de la mesure (et non les deuxièmes et quatrièmes temps seulement), la grosse caisse peut être jouée sur les temps, à contre temps, les deux ou pas du tout. La cymbale de charleston est souvent jouée sur le temps également, parfois en croches. Ce patron n'est pas typique dans les autres sous-genres de metal contemporains et antérieurs au metal industriel (thrash metal, heavy metal, death metal, black metal, etc.). Ce nom fait référence au *skank beat*, que nous avons évoqué plus haut.

On retrouve ce patron sur le titre « The Light Pours Out of Me » du groupe post-punk Magazine (*Real Life*, 1978, Virgin Records). Le tempo est de 136 BPM, le patron est joué en continu durant tout le morceau (figure 68).

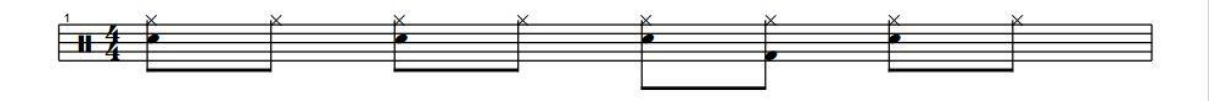


Figure 68 : Magazine, « The Light Pours Out of Me », patron de batterie en *reverse skank beat*.

Il est fort probable que ce ne soit pas le seul titre composé par un groupe de post-punk qui comporte ce patron, mais si nous évoquons celui-ci, c'est parce qu'il a été repris par Ministry en concert en 1988[366] et enregistré en studio pour l'album *Animositisomina* (2003). Dans les versions jouées en concert de 1988, nous pouvons remarquer une légère différence dans l'exécution du patron avec un coup de grosse caisse supplémentaire. Ce type de patron est aussi présent dans le titre « The Missing » de Ministry (*The Land of Rape and Honey*, 1988), ainsi que dans le *side project* 1000 Homo DJ's sur le titre « Apathy » sorti en single en 1988 (*Apathy*, 1988, Wax Trax!) et figurant sur l'EP *Supernaut* sorti en 1990 (*Supernaut*, 1990, Wax Trax!). En 1988 toujours, Godflesh fait entendre ce patron dans son titre « Weak Flesh » tiré du premier EP (Godflesh, *Godflesh*, 1988). Dans notre corpus, nous le retrouvons dans 13 titres. Ministry l'utilise dans les refrains des chansons « Burning Inside » et « So What », où la grosse caisse est en homorythmie avec la caisse claire (figures 69 et 70). Ce patron est également le motif rythmique principal du titre « Just One Fix ».

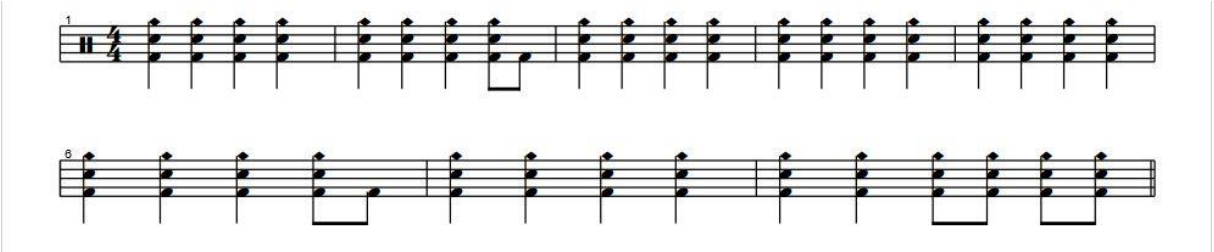



Figure 69 : Ministry, « Burning Inside », patron *reverse skank beat* durant le chorus (entendu à 02:30, 03:33 et 04:23).

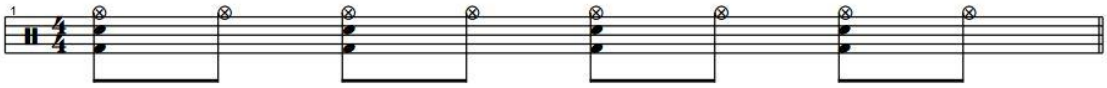


Figure 70 : Ministry, « So What », chorus.

Godflesh l'utilise de façon fragmentaire dans les motifs principaux du titre « Xnoybis », ainsi que dans le titre « Sterile Prophet » (figures 71 et 72).

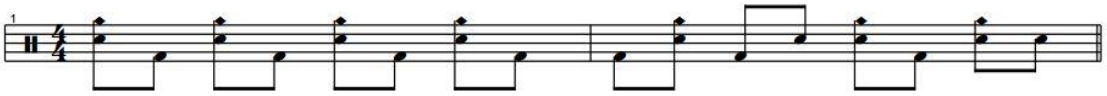



Figure 71 : Godflesh, « Xnoybis », *reverse skank beat* durant la première mesure du patron, entendu à 1'13.

[366] Un enregistrement de concert est disponible sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=IZjb7iS0ymI (consulté le 12/08/22).

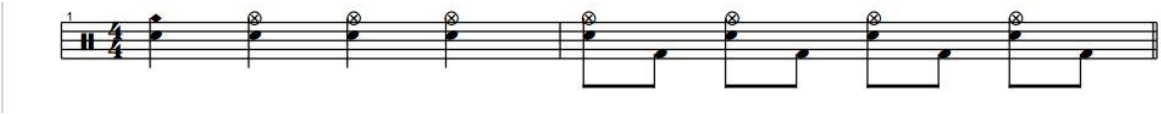


Figure 72 : Godlfesh, « Sterile Prophet », *reverse skank beat* entendu dès le début du titre.

Dans sa forme basique, ce patron se retrouve dans le titre « Drain » du groupe Optimum Wound Profile, ainsi que dans les chorus[367] des titres « Picasso Trigger » et « Seeded » du groupe Skrew ; ce dernier présentant la particularité d'avoir certains passages avec une mesure à six temps (figure 73).

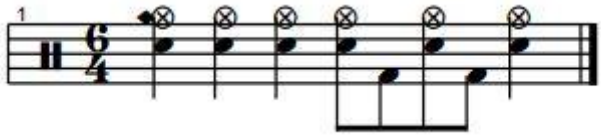


Figure 73 : Skrew, « Seeded », motif *reverse skank beat* sur une mesure à six temps, entendu à 01:54.

Skrew utilise ce patron également de façon variée, comme dans les titres « Once Alive » et « Indestructible ». Dans « Once Alive », les valeurs rythmiques du patron sont démultipliées : la cymbale de charleston est à la double-croche, de même que la grosse caisse, tandis que la caisse claire ne marque pas la noire mais les croches (figure 74).

Figure 74 : Skrew, « Once Alive », patron entendu à 02:12.

Dans « Indestructible », le motif s'ajoute aux doubles-croches à la cymbale charleston, puis aux doubles-croches de la grosse caisse (figure 75). Le jeu de la grosse caisse à la double-croche superposée au *reverse skank beat* se retrouve également dans les titres « Diable » et « Deconstruction » de Pitch Shifter (titre dans lequel le motif standard du *reverse skank beat* est aussi présent).

[367] Le choix d'employer le terme « chorus » au lieu de « refrain » est expliqué dans le chapitre V. Harmonie et forme.

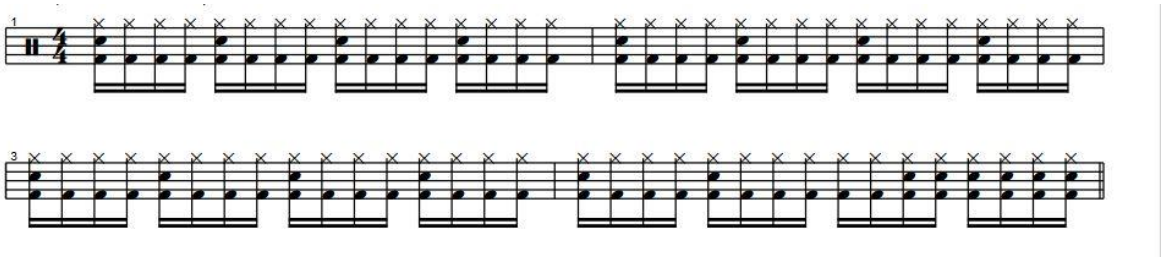



Figure 75 : Skrew, « Indestructible », entendu à 03:14.

On le retrouve également employé par KMFDM et Nailbomb, dans les titres « Flesh » et « Religious Cancer », respectivement. Ces motifs se distinguent des autres par des variations de rythmes à la grosse caisse.

Le *skank beat* contribue à la sensation de rapidité, avec l'accent de la caisse claire en contre-temps. À l'inverse, le *reverse skank beat* est joué ici sur des tempos modérés : 90 BPM pour le plus lent (« Flesh » de KMFDM) et 174 BPM pour le plus rapide (« Drain » d'Optimum Wound Profile), pour des valeurs médianes et moyennes égales à 130 BPM. Ce patron induit alors à l'écoute la sensation « d'écraser » le temps, ainsi que de produire un rythme plus linéaire, puisqu'il n'y a pas de temps plus fort qu'un autre.

**3) Accents décalés et motifs en « 3+3+2 »**

Au lieu de jouer un *backbeat* standard, c’est-à-dire accentuer les deuxièmes et quatrièmes temps de la mesure, la batterie ou la boîte à rythmes créent des motifs en décalant les accents conventionnels marqués par la caisse claire, ou en ajoutant des accents, en plus du *backbeat*, ainsi que de la grosse caisse, qui marque soit le temps, soit des divisions plus courtes comme les croches et certaines doubles-croches. Ces patrons font souvent figure de modèle rythmique sur lequel se greffent la basse et la guitare, et parfois les échantillons. Ils confèrent aussi à l'ensemble une sensation d'instabilité. Cette sensation peut être renforcée par une mesure impaire comme c’est le cas dans le titre « Rest Is War » de Treponem Pal, même si ce type de métrique reste rare dans notre corpus (figure 76).

Figure 76 : Treponem Pal, « Rest Is War », motif principal où la caisse claire est parfois placée en contre-temps, dans une mesure à cinq temps.

Un autre motif rythmique récurrent et reconnaissable est celui que nous surnommons « 3+3+2 », où les croches sont divisées en deux groupes de trois et un groupe de deux dans une mesure en 4/4, et où l'accent est placé sur la première croche de chaque groupe. Ce motif est loin d'être exclusif au metal industriel, il se retrouve en fait dans un nombre incommensurable de chansons pop, rock, dans la musique sud-américaine, etc. Jason Hanley remarque d'ailleurs que ce rythme est fréquemment utilisé par les groupes de musique industrielle de la première génération, comme Cabaret Voltaire dans « The Dada Man », probablement à cause de la présence de ce patron comme rythme pré-enregistré dans les synthétiseurs de l'époque[368]. Si nous choisissons de le considérer comme patron typique du metal industriel, c'est parce qu'il occupe dans certains titres la place de motif principal, marqué de plus par la batterie et pas seulement par les instruments mélodico-harmoniques. L'accentuation 3+3+2 peut par ailleurs être déclinée en plusieurs variations selon les groupes et les titres, par exemple dans « Deconstruction » de Pitch Shifter avec une accentuation en 3+3+3+3+2+2 et « Idol Spiel » d'Optimum Wound Profile avec une accentuation en 3+2+3 (figures 77 et 78).

Figure 77 : Pitch Shifter, « Deconstruction », motif entendu dans l'introduction.

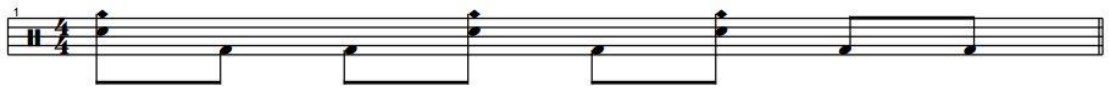


Figure 78 : Optimum Wound Profile, « Idol Spiel », motif entendu à 00:18.

Nous retrouvons ces deux types d'accentuation (caisse claire sur les contre-temps, et accentuation de type 3+3+2) dans 20 titres[369].

**4) Patrons tirés de la musique disco et techno**

Les patrons relevés ici se retrouvaient avant tout dans le disco, avec la grosse caisse marquant tous les temps, et le charleston, soit en contre-temps, soit en doubles-croches, soit les

[368] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 85.
[369] Godflesh : « Cold World », « Life is Easy », « Pulp », « Pure », « Slateman », « Streetcleaner » et « Xnoybis », KMFDM : « Brute », Ministry : « So What », Optimum Wound Profile : « Drain » et « Idol Spiel », Pitch Shifter : « Landfill », « Skin Grip » et « Deconstruction », Skrew : « Once Alive » et « Indestructible », Soulstorm : « Disruption », « Endless Human Failure », « Primal », Treponem Pal : « Rest Is War ».

deux en même temps, où le contre-temps est signalé par l'ouverture du charleston sur la troisième double-croche. La caisse claire est jouée sur les deuxième et quatrième temps, ou peut aussi ne pas être jouée.

On reconnaît ce type de patrons dans la musique industrielle (Laibach, « War ») ainsi que le post-punk (notamment Killing Joke, « Love Like Blood », « Butcher », « Pssyche »), puis dans la techno. Ce patron est donc issu de musiques qui se prêtent tout particulièrement à la danse, ce qui n'est pas le cas du metal. Dans notre corpus, celui-ci est utilisé notamment par Die Krupps (« Metal Machine Music », « Fatherland »), KMFDM (« Light ») et Front Line Assembly (« Millennium »), trois groupes qui ont auparavant joué de l'indus et de l'EBM (figure 79). Mais on le trouve aussi dans le titre « Discipline » de Malhavoc (figure 80) et « So What » de Ministry.

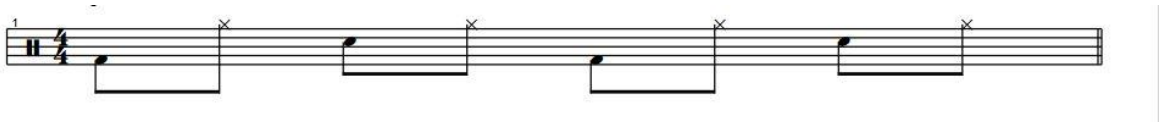


Figure 79 : Front Line Assembly, « Millennium », motif joué pendant le couplet.

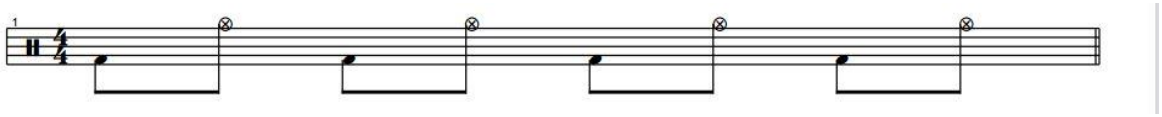


Figure 80 : Malhavoc, « Discipline ».

L'utilisation du charleston en doubles-croches se retrouve aussi dans quelques titres, où la grosse caisse et la caisse claire effectuent des variations dans l'accentuation. On ne décèle donc plus le patron typique mais des motifs qui s'en rapprochent, et par l'accentuation particulière, ces motifs s'éloignent du caractère dansant du patron originel. Nous le relevons par exemple dans les titres « Indestructible » et « Once Alive » de Skrew, et « Nazilover » d'Optimum Wound Profile (figure 81). Il s'agit peut-être d'une volonté de se détacher du disco et de la techno pour se rapprocher du metal.

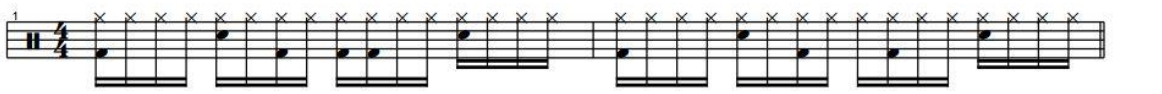



Figure 81 : Optimum Wound Profile, « Nazilover », entendu au début du titre.

**5) Patrons de type *breakbeat***

Ce patron provient du hip-hop. Il s'agit à l'origine des passages provenant de chansons de funk ne faisant entendre que la batterie et parfois la basse, nommés « break ». Les premiers DJ de hip-hop, comme le faisait par exemple le pionnier DJ Kool Herc et sa technique du « Merry-go-round », étaient parvenus à isoler ce passage du reste de la chanson et à le diffuser en boucle[370]. La répétition infinie de ce motif rythmique constituait alors les moments clés des performances des DJ durant les années 1970 dans le quartier du Bronx à New York, destinées à un public de danseurs[371]. Il s'agit ici d'un des premiers cas d'échantillonnage qui s'est depuis généralisé dans la musique populaire : l'échantillonnage devient une pratique courante dans le hip-hop comme pratique compositionnelle, et les *breakbeat*, tirés au départ de titres de James Brown, The Isley Brothers, The Dynamic Corvettes ou encore The Incredible Bongo Band[372], constituent la base de la section rythmique des morceaux de rap.

Ce patron est donc avant tout utilisé dans le hip-hop, créé à partir de échantillons de batterie de funk ou avec une boîte à rythmes, et en reste un élément caractéristique de ce genre musical. Il est ensuite employé dans les courants électro comme la jungle, la drum'n'bass et la breakcore. Il se décline en de nombreuses variantes, mais présente une constance avec des accents à la caisse claire jouée à une intensité moindre sur les contre-temps, appelée ghost notes (figure 82).

[370] WILLIAMS Justin, « Historicizing Breakbeat: Hip Hop's Origins and Authenticity », *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, no 56, 2011, p. 138.
[371] WILLIAMS Justin, *op. cit*., p. 140
[372] *Ibid*., p. 138.

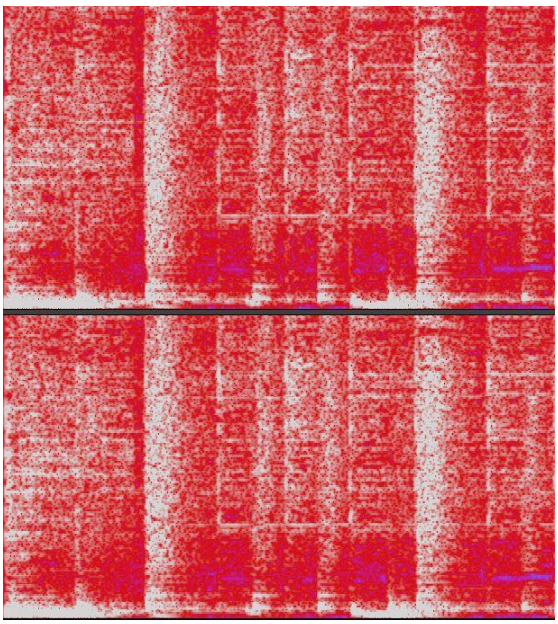


Figure 82 : spectrogramme de la première mesure de l'échantillon « amen break ». Les coups de caisse claire sur les deuxièmes et quatrièmes temps sont représentés par les traits blancs les plus épais. Les *ghost notes* joués sur les contre temps sont représentées par les colonnes plus fines.

Ce patron est minoritaire dans notre corpus (trois titres) mais est suffisamment identifiable et connoté pour le rendre typique. On l'entend ainsi dans les titres « Crusade » de Malhavoc, probablement enregistré sur une véritable batterie, et « Shine 2001 » de Hanzel Und Gretyl, sous forme d'échantillon. Dans ces deux exemples, le motif sert comme base rythmique principale[373]. Il témoigne de l'influence évidente du hip-hop, un genre musical que Justin Broadrick de Godflesh a également présenté comme étant une source d'inspiration importante pour sa musique :

> Sans aucun doute, Big Black a eu un impact sur Godflesh, mais nous recherchions [...] quelque chose qui se rapprochait plutôt des albums de Public Enemy, Eric B. & Rakim, Run D.M.C.
> Je me souviens de la première fois que j'ai entendu [l'album de Run D.M.C.] *King of Rock*, aux alentours de 1985. […] Je voulais faire ce truc metal tordu et abstrait, et avoir des boîtes à rythmes comme ça ! Quelque chose de très monolithique. À cette époque, au milieu des années 1980, quand tu allais aux concerts de hip-hop, tout ce que tu pouvais entendre c'était la boîte à rythmes. J'adorais ça. […] Vraiment, j'étais surtout intéressé par les rythmes massifs, destructeurs. C'était ça le concept. On en riait au début, c'était genre : prenons une boîte à rythmes et commençons à tout accorder plus grave. Accorder la guitare plus grave, accorder la boîte à rythmes plus grave, ajouter un *pitch shifter* sur la voix pour la rendre plus grave. Rendre tous les sons plus graves, sans savoir vraiment ce que nous faisions[374].

[373] Bien que nous ayons choisi de n'inclure qu'un seul titre dans notre corpus, l'écoute des premiers albums de Hanzel Und Gretyl permet de constater que ce pattern est très largement utilisé par ce groupe.

[374] CIMARUSTI Luca, « Artist on Artist: Justin Broadrick of Godflesh talks to producer Sanford Parker », chicagoreader.com, 2014, accessible en ligne : https://chicagoreader.com/film/artist-on-artist-justin-broadrick-of-godflesh-talks-to-producer-sanford-parker/ (consulté le 27/07/2022)
« Without a doubt, Big Black had an impact on Godflesh, but what we were more searching for was […] something much closer to the Public Enemy records, Eric B. & Rakim, Run-D.M.C.

On trouve ce patron dans le titre « Pure » de Godflesh, d'abord sous forme d'échantillon dans l'introduction du morceau (00:00–00:19), puis « retranscris » sur la boîte à rythmes. L'échantillon est tiré du titre « Let the Rythm Hit'Em » d'Erik B. & Rakim[375], légèrement ralenti. De ce patron échantillonné, Godflesh conserve les placements rythmiques de la grosse caisse et de la caisse claire, à l'exception la dernière double-croche du deuxième temps à la caisse claire et du rajout de la grosse caisse sur la dernière double-croche du quatrième temps de la deuxième mesure. Au lieu des croches jouées par la cymbale *ride*, un motif rythmique différent est exécuté au charleston en doubles-croches (figure 83).

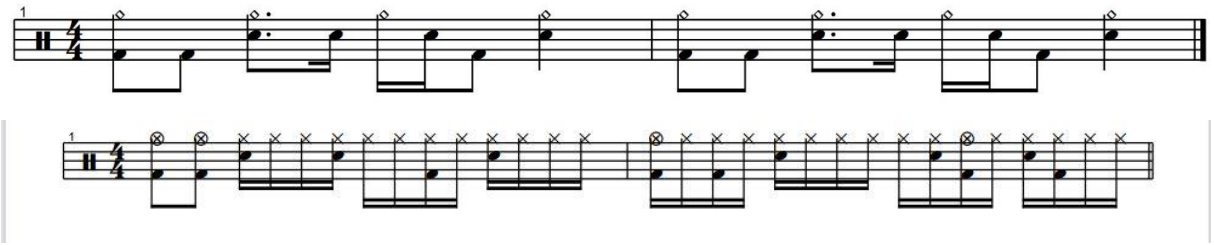


Figure 83 : En haut, l'échantillon de batterie entendu dans « Let the Rythm Hit'Em » d'Erik B . & Rakim, entendu en tant qu'échantillon dans l'introduction de « Pure » de Godflesh entre 00:00 et 00:19. En bas, le premier patron de boîte à rythmes de « Pure », à partir de 00:19, inspiré de l'échantillon.

Que ce soit volontaire ou non, cette transposition d'un échantillon de batterie acoustique à une machine aplatit la dynamique pour ne conserver que les placements rythmiques : le patron se trouve transformé. Dans le patron sur boîte à rythmes, chaque coup de caisse claire est d'intensité égale, ce qui annihile les subtilités de nuances conférant le « groove » de l'échantillon du patron de batterie originel. La mutation du motif ainsi effectuée permet au groupe de se l'approprier, pour ensuite le faire évoluer au cours du morceau vers un nouveau motif, prédominé par la grosse caisse en doubles-croches. Le motif rythmique caractéristique de la caisse claire dans la deuxième mesure du premier patron, où la caisse claire est placée sur le deuxième temps, la deuxième double-croche du troisième temps et sur le quatrième temps, est ici reproduit sur toutes les mesures (figure 84).

I remember the first time I heard [the Run-D.M.C. album] *King of Rock*, in about '85. [...] I want to make this really abstract, sort of fucked-up metal shit and have drum machines that sound like that! Really monolithic. At that time, in the mid-80s, going to hip-hop shows, all you could hear was the fucking drum machine. I used to love it. [...] Really, I was just interested in massive, body-destroying beats. That was more of the concept. And like we were laughing about at first, it was like: How to then get a drum machine and start pitching everything down. Tune the guitars down, tune the drum machine down, add pitch shifters to the voice to tune it down. How to make everything as low as possible without really having any idea of what we were doing. » (nous traduisons).

[375] Erik B. & Rakim, « Let the Rythm Hit'Em », *Let the Rythm Hit'Em*, 1990, MCA.

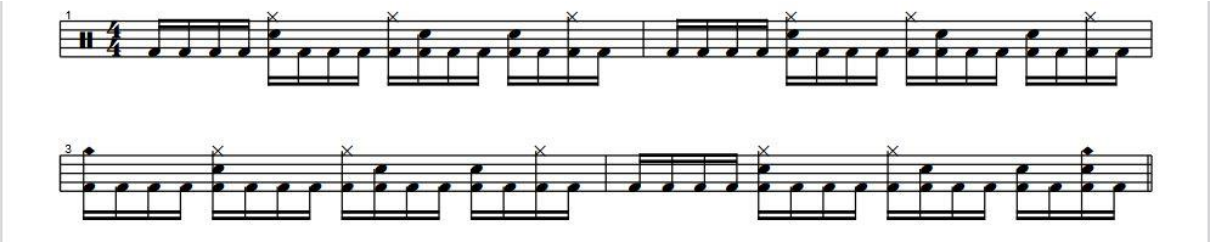



Figure 84 : Godflesh, « Pure », motif entendu à 00:58.

Bien que la méthode que nous avons utilisée pour la constitution de notre corpus fasse que « Pure » soit le seul titre de Godflesh qui présente ce type de patron, nous pouvons également l'entendre de façon évidente dans le titre « Christbait Rising[376] » par exemple. Dans ce titre, le motif de la boîte à rythmes présente des placements rythmiques très similaires au célèbre « amen break », tiré du titre « Amen Brother[377] » par le groupe The Winstons, qui fut échantillonné dans un nombre important de chansons.

Nous notons alors que ce patron se manifeste de deux manières distinctes au sein de notre corpus. La première, à travers les exemples de Malhavoc et Hanzel Und Gretyl, est la plus évidente. Le *breakbeat* est entendu tel quel, tout le long du morceau. Cette utilisation du patron n'est pas spécifique au metal industriel : durant les années 1990, les groupes de musique industrielle ont aussi assimilé les sonorités du hip-hop dans leur musique[378]. Le hip-hop a exercé aussi une influence considérable sur le metal fusion au début des années 1990 (Body Count, Rage Against The Machine) et le neo metal à la fin de la décennie (Limp Bizkit, Linkin Park)[379]. Cette utilisation est représentative de l'influence généralisée du hip-hop, alors très en vogue, sur le reste des musiques populaires[380]. La seconde est plus subtile et sous-entendue : nous avons vu que Godflesh se réapproprie ce motif en le retranscrivant à l'aide de sa boîte à rythmes. Ici, l'instrument qu'est la boîte à rythmes influe grandement sur l'esthétique résultante en transformant le motif. L'impact de la boîte à rythmes sur l'esthétique sonore est développé dans la section suivante.

Cette influence du hip-hop est plutôt implicite et n'est pas forcément prise en compte par les auditeurs ou les critiques. C'est ainsi que nous trouvons Godflesh dans l'arbre généalogique des sous-genres de metal réalisé par Eric Lestrade au milieu du metal extrême sous l'appellation

[376] Godflesh, « Christbait Rising », *Streetcleaner*, Earache Records, 1989.
[377] The Winstons, « Amen Brother », *Color Him Father*, Metromedia Records, 1969.
[378] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 373-374.
[379] PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 598-599.
[380] *Ibid.*, p. 637.

« indus grindcore », et non au sein de la branche « fusion/alternatif » qui regroupe notamment le metal industriel avec comme exemple KMFDM et Ministry. Pourtant, dépassé le simple stade de l'écoute pour une analyse plus approfondie, nous avons pu constater que, tant par les propos du musicien que par ses compositions, l'influence du hip-hop est bel et bien présente, et loin d'être anecdotique ou anodine.

### 6) Remarques sur les patrons typiques

Considérés d'un point de vue strictement musical, nous pouvons regrouper ces patrons en deux groupes : d'un côté nous avons le *reverse skank beat* et les patrons tirés du disco, au rythme régulier, sans accentuations fortes, et de l'autre les patrons aux accents décalés et les patrons de type *breakbeat*, où l'enjeu porte justement sur l'accentuation hors des temps forts. Si nous considérons ces patrons en fonction d'aspects extra-musicaux et des genres auxquels ils appartiennent initialement, nous constatons déjà qu'ils ne présentent pas de lien de parenté avec le metal, mais plutôt avec les musiques de danse que sont l'EBM, le disco (et par la suite la techno) et le hip-hop, ainsi que le post punk. La considération des aspects rythmiques du metal industriel apporte ainsi un premier élément témoignant de l'hybridité musicale de ce genre.

## B) La boîte à rythmes

Une boîte à rythmes est un appareil qui permet de déclencher des sons élaborés à partir d'enregistrements sonores ou conçus par synthèse, imitant, reproduisant les différents éléments d'une batterie ainsi que d'autres percussions. Ces sons peuvent être agencés de façon à créer un motif rythmique pouvant être joué en boucle.

L'apparition de cet instrument remonte à la première moitié du XX e siècle avec le Rythmicon de Léon Thérémine en 1931, puis avec le Rythmate créé par Harry Chamberlin en 1949[381]. Sa conception se développe durant les années 1950 et 1960, pour se concrétiser les décennies suivantes avec de nettes améliorations, incluant des « contrôles pour l'ajustement des dynamiques de chaque son, une augmentation des réglages prédéfinis [« preset »] de rythmes, la possibilité de créer des séquences rythmiques et une mémoire intégrée[382] ». Dans la publicité

[381] BRETT Thomas, « Electronic Percussion [electronic drum, drum machine, rythm machine], *Grove*, en ligne (consulté le 19/12/2021).
[382] BRETT Thomas, op. cit., « controls for adjusting the dynamics of individual sounds, increased number of

accompagnant la sortie du modèle LM-1 en 1980, la firme Linn présente son produit comme étant « facile à faire fonctionner, ne requérant pas de connaissances techniques, […] avec 12 sons différents dont la hauteur peut être accordée, […] une sensation de jeu 'humaine', […] » capable de jouer « des chansons entières (intro, couplet, refrain, break, outro, etc.) » et avec laquelle toutes les métriques sont possibles[383].

La technologie semble donc être un nouveau vecteur d'expression musicale, avec ses possibilités mais aussi ses contraintes spécifiques sur lesquelles nous reviendrons plus bas. Ainsi apparaissent des modèles iconiques à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Les deux grands fabricants sont Roland avec la CR-78 en 1978, la TR-808 en 1980, et la TR-909 en 1984, et Linn Electronics avec la Linn LM-1 en 1980, mais aussi la LinnDrum en 1982, et la Linn 9000 en 1984[384].

**1) La boîte à rythmes dans les musiques populaires**

La boîte à rythme devient ainsi un instrument à l'utilisation répandue dans la musique populaire des années 1980. Les modèles LM-1 de Linn et la TR-808 de Roland sont les deux modèles emblématiques de cette décennie, leurs sonorités pouvant être entendue dans divers genres musicaux. Citons bien sûr le Hip-Hop pour la TR-808, qui se retrouve dès 1982 dans le titre « Planet Rock » d'Afrika Bambaataa[385]. Ce modèle a aussi été utilisé par New Order ou encore Skinny Puppy (qui s'est également servi de la TR-909). New Order a aussi composé l'un de ses titres les plus célèbres, « Blue Monday » (1983), sur une Oberheim DMX, modèle également utilisé par ZZ Top sur son album *Afterburner*. Moins répandu mais plus ancien, le modèle CR-78 de Roland fut aussi bien utilisé par Orchestral Manoeuvres In The Dark que Throbbing Gristle. The Human League, ZZ Top ou encore Prince ont quant à eux utilisé la Linn LM-1. La Linn 9000, apparue en 1984, fut notamment utilisé par Michael Jackson sur son album *Bad* (1987), Queen sur son album *A Kind of Magic* (1986), Nine Inch Nails sur *Pretty Hate Machine* (1989) et Miles Davis dans l'album *Tutu* (1987). Ainsi, nous pouvons constater que d'une part, les groupes ne se limitaient pas forcément à un seul modèle, et d'autre part, qu'un même modèle peut être employé dans des genres aussi divers que la synthpop, la pop, le rock,

preset rhythms, rhythmic sequencing ability, and built-in memory » (nous traduisons).

[383] Publicité Linn LM-1 « easy to operate, requires no technical knowledges » 12 sons différents, tous « tunable » « 'human' rythm feel made possible by special timing circuitry » « plays entire song (intro, verse, chorus, fills, ending, etc.) ».

[384] BRETT Thomas, *op. cit.*

[385] *Ibid*.

la musique industrielle, le jazz et le hip-hop. Loin d'être considéré comme un ersatz de batteur, cet instrument est bien au contraire prisé pour les nouvelles sonorités et expérimentations qu'il offre :

> Depuis *1999*, son quatrième album paru en 1982, Prince utilise extensivement (presque exclusivement) la même boîte à rythmes à plein temps, la LM-1 de Roger Linn. Première boîte à rythmes de l'histoire à utiliser des échantillons de percussions jouées par des musiciens et, plus important, à être intégralement programmable par l'utilisateur, la LM-1 joue un rôle remarquable dans la pop music de la première moitié des années 1980 – c'est également elle que l'on peut entendre sur « Don't You Want Me » de The Human League, premier tube certifié de l'ère de la synth-pop. Aucun musicien cependant n'a exploité les ressources et limitations du drum computer de Roger Linn avec autant d'exaltation, d'inclination et d'inventivité que Prince. Sur le chef-d'œuvre *Parade* (1986), le son de snare drum [caisse claire] notamment fait l'objet d'une recherche plastique intense et débridée : doublé, ralenti, étiré, exagéré, démultiplié par des réseaux d'échos, il est systématiquement au cœur de l'invention. Mais le disque où Prince en fait usage de la manière la plus littérale et, paradoxalement, la plus créative reste le premier où il l'utilise à peu près systématiquement, […] où il l'intègre comme un axiome à ne plus jamais interroger. Sur *1999* (1982), la LM-1 […] sert d'outil œcuménique à Prince pour construire tous ses grooves et raconter toutes ses histoires, comme si les limites techniques et plastiques de cette machine, à l'époque considérée de pointe, avec le recul éminemment limitée, n'importaient pas[386].

Olivier Lamm parvient ici à montrer de façon enthousiaste l'engouement qu'a suscité ce type de machine. Il parvient aussi à faire prendre conscience de l'utilisation créative qu'en ont fait les musiciens de cette époque, cherchant sans cesse à exploiter tout le potentiel de cet instrument, à se l'approprier.

En revanche, s'il est un genre où cet instrument reste quasiment absent, c'est bien le metal. Par exemple, bien que dans un registre plutôt rock, le choix d'utiliser la Linn LM-1 sur l'album *Eliminator* de ZZ Top est initié par le producteur Linden Hudson et du guitariste Billy Gibbons, contre la volonté du batteur Frank Beard[387]. Dans la musique metal, les groupes mettent en avant les prouesses techniques de leur batteur, notamment par le jeu de double grosse caisse de plus en rapide. Cette démonstration de virtuosité se retrouve par exemple dans le titre « Angel of Death » de Slayer (*Reign in Blood*, 1986), où le batteur Dave Lombardo joue un long break à la grosse caisse en doubles-croches (04:23–04:27) alors que tous les autres musiciens s'arrêtent[388]. Ou encore Metallica et son titre « One » (*...And Justice For All*, 1988) : les

[386] LAMM Olivier « Une Parcellaire et Très Subjective Histoire de la Caisse Claire Dans la Musique Pop », *Audimat*, vol. 2, no 2, 2014, p. 114-115.
[387] LEROY Dan, *Dancing to the Drum Machine: How Electronic Percussion Conquered the World*, New York, Blomsburry Academic, 2023, p. 201-203.
[388] Ce moment du morceau, qui est d'ailleurs un classique du groupe toujours joué en concert, est devenu un *gimmick* attendu du public, à tel point que, sur scène, Dave Lombardo n'hésite pas à le rallonger.

instruments se font silencieux pour laisser la place au batteur Lars Ulrich, qui exécute un patron rythmique également fourni en doubles-croches à la grosse caisse (04:34–05:20), dont le motif est ensuite repris en homorythmie par la basse et la guitare. Bien sûr, il existe des contre-exemples, mais parmi ceux-ci s'inscrit notamment une volonté de dissimuler l'emploi d'une boîte à rythmes : le groupe Judas Priest s'en est servi pour l'enregistrement de son album *Ram It Down* (1988), tout en créditant dans l'album leur batteur d'alors, Dave Holland. Ce n'est que bien plus tard – à notre connaissance – que le chanteur du groupe, Rob Halford, avoue les conditions réelles de la conception de l'album :

> La simplicité et le côté direct de Dave [Holland] à la batterie, que nous avions appréciés lorsqu'il a remplacé Les Binks [batteur précédent de Judas Priest], étaient maintenant perçus comme des limites. […]
> La décision a été prise d'utiliser l'échantillonnage. Tout ce que vous aviez à faire était de frapper un fût, une fois ou deux, et puis vous pouviez créer électroniquement les parties de batterie en studio. Cela entraîna que notre pauvre batteur ne joua quasiment pas.
> Ça l'a agacé, et je ne l'en blâme pas – j'aurais moi aussi été irrité si le groupe avait fait venir un robot pour faire la plupart des voix ! Et, si je suis honnête, je pense que la batterie sur cet album sonne artificielle[389].

Le batteur Dave Holland finira d'ailleurs par quitter Judas Priest en 1989, l'année suivant la sortie de l'album. Les groupes de metal ont volontairement exploité les techniques d'enregistrement et de production dans leur quête de précision et de « puissance » pour parfaire leur son (point sur lequel nous reviendrons plus bas), ils restent donc attachés à une idée d'exécution instrumentale humaine (ou du moins la sensation qui doit en résulter à l'écoute). Par conséquent, ils ne peuvent que s'opposer à l'emploi d'instruments électroniques comme les boîtes à rythmes, contrairement aux nombreux autres genres musicaux contemporains que nous avons passés en revue.

### 2) La boîte à rythmes dans le metal industriel

Le recours à la boîte à rythmes par les artistes inclus dans notre corpus d'analyse constitue alors un indice supplémentaire identifiant le metal industriel comme un genre hybride. L'utilisation assumée de cet instrument – rappelons que Godflesh et Pitch Shifter, entre autres, ont longtemps joué sur scène sans batteur – serait une anomalie pour un groupe de metal, tandis qu'il s'agit d'un trait tout à fait habituel, voire systématique, de la musique industrielle. Nous venons de citer Godflesh qui utilisait une Alesis HR-16, mais a aussi enregistré avec un batteur

[389] HALFORD Rob, *Confess : Ma Confession*, Talent Editions, Paris, 2021, p. 260-261.

sur l'album *Songs of Love and Hate* en 1996. Pitch Shifter s'est également servi de la HR-16 sur ses premiers EPs, maquettes et sur leur premier album *Industrial*, puis intégra le percussionniste D.J. Walters, qui joue de la caisse claire, des toms et des cymbales en même temps qu'une boîte à rythmes, à partir de leur deuxième album *Desencitized* ainsi qu'en concert, établissant une distinction nette entre le jeu humain et les patrons programmés[390]. Ajoutons Malhavoc qui a utilisé une Roland TR-909 mais a aussi mélangé des prises de batterie « réelle » avec des boîtes à rythmes[391]. Soulstorm se servait d'une Boss DR-110[392]. Optimum Wound Profile utilise aussi une boîte à rythmes à partir de leur deuxième album, le premier ayant été enregistré avec un batteur. Tout comme Die Krupps, Front Line Assembly, Bile, KMFDM, Nailbomb, bien que pour ce dernier, certains titres de leur unique album aient été enregistré par Iggor Cavalera, batteur de Sepultura, soit la majorité des groupes de notre corpus. Skrew n'utilisait pas à proprement parler de boîte à rythmes mais se servait du logiciel Cakewalk Pro, utilisant un clavier MIDI pour « jouer » la grosse caisse et la caisse claire comme point de départ, puis achevant de concevoir l'écriture des patrons directement sur l'ordinateur[393]. Ministry utilisa, semble-t-il, une Linn LM-1 pour ses albums *Twitch* (1986) et *The Land of Rape and Honey* (1988), mais enregistra les albums suivants, c'est-à-dire *The Mind is a Terrible Thing to Taste* (1989) et *Psalm 69* (1992), soit ceux que nous avons retenu pour nos analyses, avec le batteur Bill Rieflin. Le groupe Treponem Pal a aussi employé un batteur pour l'enregistrement de ses trois premiers albums (inclus dans notre corpus). Toutefois, la sonorité de la batterie dans ces deux groupes reste très proche de celle d'une boîte à rythmes. Nous y reviendrons plus tard[394].

Nous constatons dès lors que dans le metal industriel, à l'instar des autres genres musicaux, il n'y a pas de modèle de boîte à rythmes plus prisé que d'autres, chaque groupe ou musicien ayant choisi tel ou tel modèle pour des raisons d'ordre artistique et probablement pratique (disponibilité du matériel, coût, etc.). Nous n'avons malheureusement pas d'informations sur la façon dont ces musiciens se sont servis de cet instrument pour élaborer leurs propres sonorités, les combinaisons de réglages étant presque infinies et impossibles à reconstruire à l'écoute. Toutefois, Justin Broadrick a déjà renseigné, lors d'une interview, la manière dont il utilisait l'Alesis HR-16 :

[390] CLAYDEN Mark, communication personnelle.
[391] CAVALUZZO James, communication personnelle.
[392] SAGIAS Nick, communication personnelle.
[393] GROSSMAN Adam, communication personnelle.
[394] Cf C – La batterie acoustique et ses traitements sonores.

> C'était une machine extraordinaire. C'est tellement dingue, surtout parce que tu peux superposer des grosses caisses. Tu pouvais superposer n'importe quoi. Le son du Godflesh des débuts c'était ça – tu pouvais littéralement mélanger six grosses caisses. Les autres boîtes à rythmes que nous avions essayées à cette époque sonnaient tellement plus plastique et beaucoup plus synthétique, et elles n'avaient pas la possibilité d'être accordées. Ce que nous faisions c'était de mettre trois grosses caisses ensemble et en accorder deux à -12, des trucs comme ça. Nous ne faisions pas ça de façon parfaitement technique ; nous le faisions parce que ça sonnait rugueux, parce que ça sonnait cru et méchant. On ne se demandait pas « comment ça va sonner une fois compressé ? » ou « est-ce que ça va ressortir dans le mix ? ». On ne pensait pas à ce genre de choses. Nous voulions juste avoir chaque son le plus grave possible[395].

Justin Broadrick met donc en évidence la facette éminemment expérimentale de la façon dont il se servait de la boîte à rythmes, ainsi que son intérêt pour les sonorités qu'il pouvait en tirer, ce qui fait tout à fait écho à la description d'Olivier Lamm de l'utilisation de la LM-1 par Prince. Le timbre intrinsèque de la boîte à rythmes est d'ailleurs l'une des raisons qui poussa certains de ces musiciens à l'intégrer dans leur groupe. Nick Sagias décrit en effet que la Boss DR-110 qu'il utilisait avec Soulstorm possédait « une grosse caisse massive et une caisse claire qui te traverse le crâne[396] » Présentée de cette manière, la boîte à rythmes semble être un instrument aux sonorités aussi nombreuses et uniques qu'il y a de musiciens. Cependant, elle possède quelques constantes en termes de timbre et de modes de jeu, cela nous permettra de déceler quelques traits typiques du metal industriel.

### 3) Conséquences de l'utilisation de la boîte à rythme sur l'esthétique sonore

La première constante se rapporte donc au timbre, lié aux propriétés intrinsèques de cet instrument. Le fonctionnement d'une boîte à rythmes repose sur deux possibilités : le son émis est soit un son pré-enregistré à partir d'une batterie acoustique, soit un son synthétisé. Dans les deux cas, pour diverses raisons (traitement et restitution du signal, réalisme de l'imitation par la synthèse) ce son pris en tant que tel, est souvent facilement discernable d'une batterie acoustique. L'autre caractéristique intrinsèque est également axée sur la différence entre une exécution humaine et celle d'une machine, elle concerne la répétition : à une petite échelle, la répétition

[395] CIMARUSTI Luca, op. cit. « That was an amazing machine. It's fucking mental, mostly because you could layer kicks. You could layer everything. Most of what the Godlfesh early sound was—you could literally blend six kick drums. Other drum machines we played with at the time, they sounded much more plasticky and much more synthetic, and they also didn't have the ability to tune. What we were doing was, like, putting three kick drums together and tuning two of them to -12, and shit like that. We weren't doing it with any sense of technical perfection; we were doing it because it sounded rough, because it sounded raw and nasty. There was no "How's this going to sound when it's compressed?" or "Is it going to cut through the mix?" We didn't think of these things whatsoever. We just wanted to get everything as low as we possibly could. » (nous traduisons).
[396] SAGIAS Nick, communication personnelle. « A massive kick and the snare went right through your skull » (nous traduisons).

de chaque coup et à une plus grande échelle, la répétition d'un patron. Serge Lacasse distingue répétition « autosonique » et « allosonique ». La première concerne une répétition exacte, permise par la technologie, tandis que la deuxième désigne une répétition « rejouée » par un musicien[397]. Cette classification s'applique bien sûr dans plusieurs situations. En ce qui nous concerne ici, elle nous permet de mettre en évidence la différence qu'un patron de batterie connaîtrait s'il était exécuté par une boîte à rythme ou joué par un véritable batteur. En effet, ce dernier ne pourrait jouer deux fois le même coup de caisse claire, si proches soient-ils dans l'intensité de frappe, l'inclinaison de la baguette, le réglage de la peau, etc. Bien que très proches, ces deux sons seront forcément légèrement différents. C'est cette répétition que nous qualifions d'allosonique. Une boîte à rythme, au contraire, fera entendre *exactement* deux fois le même son, c'est une répétition qui peut être qualifiée d'autosonique. En effet, bien que la boîte à rythmes fonctionne majoritairement par la synthèse sonore, il s'agit bien d'un son reproduit à l'identique à chaque fois, même s'il n'a pas été à proprement parler enregistré. Nous avons pris l'exemple de deux coups de caisse claire joué à la suite, mais dans le cas d'un patron plus long, plus complexe (impliquant les autres éléments de la batterie) et encore plus lors d'une chanson entière, voire d'un concert entier, cette différence s'accentuera d'autant plus : un batteur déploiera plus ou moins d'énergie dans sa frappe selon les moments, dépendant de différents facteurs comme la volonté de donner une interprétation appropriée à l'atmosphère du morceau ou de la section, l'état physique du musicien ou encore son humeur du moment, etc. Tandis que la boîte à rythme n'altérera pas une seule fois l'intensité, et donc le timbre, l'intensité d'exécution de chaque « coup ». De plus, à l'écoute d'un patron conçu sur un tel instrument, chaque itération sera parfaitement calée en rythme par rapport au tempo déterminé, à un niveau d'exactitude impossible à obtenir par un être humain puisque géré par un système électronique. Cette perfection rythmique confère déjà un caractère propre à la boîte à rythmes et la rend donc aisément identifiable[398]. Cette capacité à produire une répétition inlassable de chaque son et de chaque patron a pu séduire certains des musiciens. Nick Sagias nous indiquait vouloir composer avec Soulstorm une musique transcendantale, avec un rythme tribal, une répétition hypnotique[399]. Il en va de même pour Mark Clayden de Pitch Shifter, qui « [aimait] l'idée d'utiliser une machine qui serait répétitive, menaçante et tribale[400] ».

[397] LACASSE Serge, « Une Introduction à la Transphonographie », *Volume!*, vol. 7, no 2, 2010, p. 31-57.
[398] Cette affirmation doit être relativisée. Certains genres musicaux parviennent aussi à ce niveau de perfection surhumaine, brouillant les pistes quant à l'utilisation ou non d'un tel instrument, par d'autres moyens comme l'échantillonnage et le traitement informatique, dans la musique metal par exemple, que nous aborderons plus loin.
[399] SAGIAS Nick, communication personnelle.
[400] CLAYDEN Mark, communication personnelle. « We like the idea of using a machine that would be repetitive, menacing and tribal » (nous traduisons).

**4) Conséquences de l'utilisation de la boîte à rythmes sur l'élaboration des patrons**

Le grain caractéristique obtenu par la boîte à rythmes n'est pas la seule spécificité, elle induit aussi des patrons qui la distinguent d'une batterie. Comme le faisait remarquer le fabricant Linn dans sa publicité pour son modèle LM-1, la boîte à rythmes ne requiert pas de connaissances techniques, ni même de savoir jouer de la batterie.

Nous pouvons dénombrer trois types de patrons qui découlent de cette utilisation propre à la boîte à rythmes : les patrons que nous qualifions de « non naturels » ou non instinctifs pour un batteur, les patrons rapides, et enfin les patrons qui nécessitent plus de deux bras pour les jouer. Les deux derniers types de patrons sont donc impossibles à jouer pour un batteur. Cette façon d'exploiter le potentiel machinique, non humain de la boîte à rythmes, peut rappeler l'engouement de certains compositeurs du début du XX e siècle pour les instruments mécaniques. L'arrivée de pianos mécaniques comme le Welte-Mignon en 1904 et du Pianola en 1904[401] inspira des compositeurs comme Hans Haass avec *Capriccio Fugue* et Gerhart Münch et ses *Six Etudes Polyphoniques* à composer spécifiquement pour ces instruments, se passant de musiciens et de leurs limitations physiques, repoussant les possibilités de jeu, notamment dans les domaines de la rapidité d'exécution et de l'intensité, tendant vers un nouvel idéal esthétique où la machine aurait surpassé l'homme[402]. La boîte à rythmes permet aussi d'atteindre un idéal d'exécution de n'importe quel patron, d'exactitude et de précision, c'est un critère supplémentaire qui a motivé des musiciens comme Justin Broadrick et Nick Sagias[403] à s'en servir plutôt que de jouer avec un batteur. Ces tendances peuvent aller à l'encontre d'autres pratiques dans la musique populaire faisant intervenir la boîte à rythmes. La fonction « swing » ou « humanize », qui avait pour but de rendre le rendu plus « humain[404] », était notamment exploitée par les musiciens de hip-hop, dans le but de reproduire de façon plus ou moins prononcée l'irrégularité de croches ternaires que l'on peut entendre dans les *breakbeats* échantillonnés à partir des albums de groupes de soul et de funk[405]. Dans la pop, la boîte à rythmes, qui devint quasiment incontournable dans les années 1980, était souvent programmée par des batteurs professionnels[406]. Waaktar-Savoy expliquait par exemple que lorsqu'il

[401] PATTESON Thomas, *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*, Oakland, University of California Press, 2016, p. 26-28.
[402] PATTESON Thomas, *op. cit.*, p. 32-33.
[403] SAGIAS Nick, communication personnelle.
[404] LEROY Dan, *op. cit.*, p. 140.
[405] FRANE Andrew V., « Swing Rythms in Classic Drum Breaks From Hip-Hop's Breakbeat Canon », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 34, no 3, 2017, p. 293.
[406] LEROY Dan, *op. cit.*, p. 186.

programmait les patrons de la boîte à rythmes pour le groupe suédois a-ha, il s'imaginait « assis derrière un kit de batterie » et ne composait « rien qui ne puisse pas être accompli avec deux mains et deux pieds[407] ». Toutefois, cet éloignement d'une conception humaine du jeu de batterie n'est pas forcément la seule intention des musiciens de metal industriel et nous avons aussi identifié dans le corpus de nombreux patrons tout à fait « réalistes » en termes de jouabilité sur une batterie.

**1 - Les patrons « non-naturels » pour batteurs**

Un batteur de metal (ou même de rock) aurait tendance, instinctivement ou par convention, à marquer la pulsation avec la cymbale *ride* ou la cymbale de charleston, ou, comme c'est le cas par exemple dans le post punk, avec les toms. Or, dans les titres « Deconstruction » (figure 12) et « Diable » (01:24) du groupe Pitch Shifter, à certains moments, seules la grosse caisse et la caisse claire sont utilisées. Citons aussi « Languish » (00:16) de Malhavoc et « Streetcleaner » de Godflesh, où la cymbale de charleston et la caisse claire sont en homorythmie (figure 85). Ce n'est pas un aspect propre à la boîte à rythmes qui soit impossible à reproduire par un batteur, en revanche, ce jeu inhabituel pour un batteur témoigne peut-être du fait que le musicien qui a programmé ce patron sur la boîte à rythmes n'est pas batteur lui-même. Autrement dit, c'est un cas exemplaire d'utilisation de la boîte à rythmes par des non-batteurs, une déviation, une déformation de la batterie. Cependant, ces cas restent rares dans notre corpus.

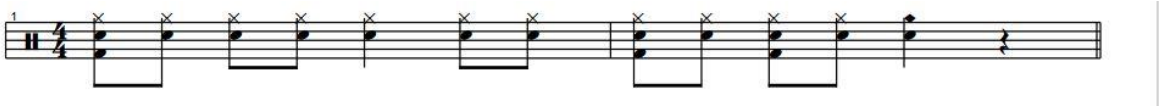


Figure 85 : Godflesh, « Streetcleaner », caisse claire et cymbale charleston en homorythmie, entendu à 02:10.

**2 - Les patrons extrêmement rapides**

Le titre « Sucks » de KMFDM fait entendre à certains moments un patron utilisant la grosse caisse en triples-croches (figure 86). Nous retrouvons ces rythmes à la grosse caisse sur le titre « No I Don't No » du groupe Bile (figure 87).

[407] LEROY Dan, *op. cit.*, p. 216. « imagining I'd be sitting behind a drum kit […] not putting in things that couldn't be achieved with two hands and two feet » (nous traduisons).

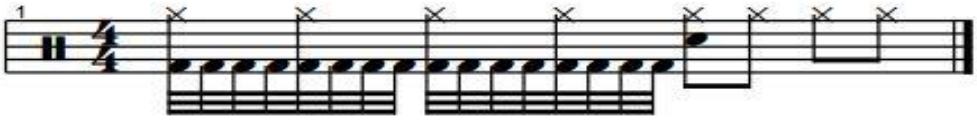


Figure 86 : KMFDM, « Sucks », entendu à 00:56.

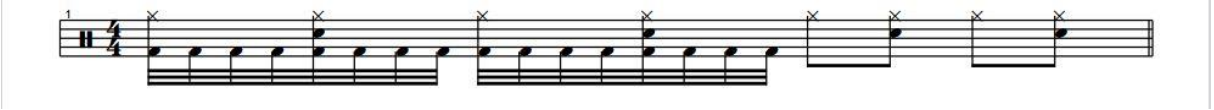



Figure 87 : Bile, « No I Don't No », entendu à 01:00.

Au vu de la ressemblance, il est possible que, le patron de « Sucks » soit un clin d'œil ou un emprunt, au titre « One » de Metallica. Mais ce qui nous intéresse ici est la rapidité à laquelle est jouée la grosse caisse. Étant donné que, ni le ou les batteurs ayant joué dans KMFDM à cette époque ne se soient démarqués par leur maîtrise de la double grosse caisse, ni n'en aient fait un usage fréquent, la composition d'un tel patron sur la boîte à rythmes montre bel et bien la possibilité de créer des patrons trop rapides à jouer pour les musiciens. La rareté de ces patrons dans notre corpus est peut-être par ailleurs le signe que les musiciens en étaient conscients et par conséquent ne pouvaient se permettre d'en utiliser abondamment sous peine de ne pas pouvoir les restituer ensuite sur scène. Le site setlist.fm indique que le titre « Sucks » de KMFDM fut joué seulement durant leur tournée de 1992[408]. Un enregistrement de cette tournée, que l'on peut retrouver sur internet[409], montre bien que le batteur ne joue pas ce patron en concert.

### 3 - Les patrons qui « nécessiteraient trois bras pour les jouer »

Parmi ces patrons, figure un motif récurrent qui consiste à jouer la cymbale de charleston en doubles-croches, tandis que la grosse caisse et la caisse claire jouent généralement le *backbeat* (deuxième et quatrième temps). Exécuté sur une batterie à un tempo modéré ou rapide, ce motif implique d'alterner les doubles-croches entre la main gauche et la main droite, obligeant le batteur à ne pas jouer la première double-croche de la cymbale charleston du deuxième et du quatrième temps pour pouvoir frapper la caisse claire (figure 88). Mais lorsque ce patron est réalisé par une machine, toutes les doubles-croches à la cymbale charleston peuvent être jouées.

[408] Cf https://www.setlist.fm/search?query=kmfdm+sucks consulté le 25/01/2022.
[409] https://www.youtube.com/watch?v=LGN2Ir5Xdn4 le passage en question est à 01:07 (consulté le 05/10/2022).

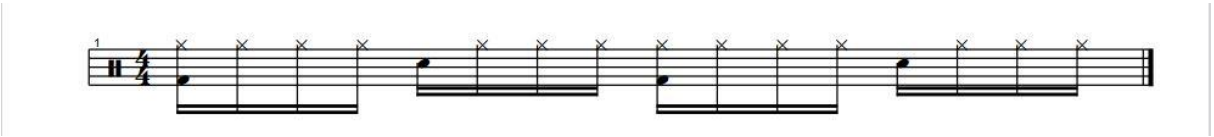


Figure 88 : exemple de patron de batterie avec la cymbale charleston jouée en doubles-croches.

Ce patron apparaît notamment dans le titre « Mothra » de Godflesh (figure 89), sur l'album *Pure* sorti en 1992. En 1996, Godflesh se met à donner des concerts avec un batteur et non plus leur boîte à rythmes. Pour jouer ce titre, le musicien délaisse les doubles-croches pour jouer des croches sur la cymbale de charleston ouverte[410].

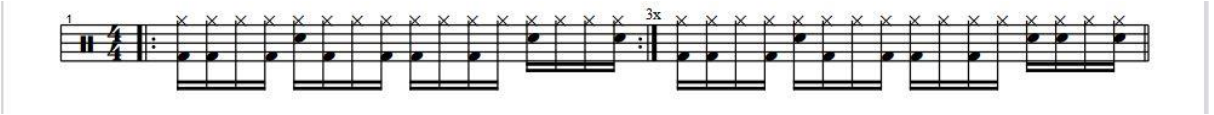



Figure 89 : Godflesh, « Mothra » (version phonographique), entendu à 00:18.

Godflesh utilise aussi ce patron dans les titres « Pure » et « Slateman ». Le groupe KMFDM fait aussi entendre ce motif, sur un rythme de *skank beat* dans le titre « A Drug Against War » ou encore avec un son de charleston ouvert sur le chorus de « Flesh » (figure 90).

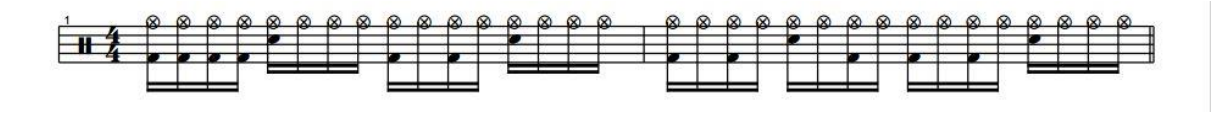


Figure 90 : KMFDM, « Flesh », chorus, entendu à 01:12.

Dans le morceau « Landfill », Pitch Shifter superpose aux doubles-croches de la charleston (dont le timbre se rapproche d'un tambourin) des motifs en doubles-croches à la caisse claire, ainsi que des accents marqués par la cymbale *crash* (figure 91).

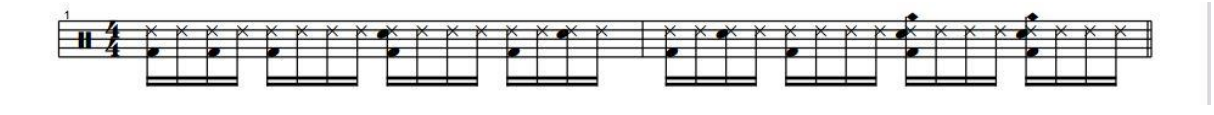


Figure 91 : Pitch Shifter, « Landfill », entendu à 00:27.

Ce patron est présent également dans le titre « Nazilover » du groupe Optimum Wound Profile, dans « Disruption » de Soulstorm dans lequel l'introduction fait entendre un motif joué aux

[410] https://www.youtube.com/watch?v=sTo_R6XMJTY à partir de 20:38 (consulté le 05/10/2022).

toms en même temps que la charleston (figure 92), ou encore « Indestructible » et « Once Alive » de Skrew. Ce dernier montre que la caisse claire joue en doubles-croches simultanément avec les doubles-croches de la cymbale charleston : la boîte à rythmes permet une autonomie polyphonique de chaque élément de percussion, là où la batterie est limitée par les capacités physiques du musicien (figure 93).

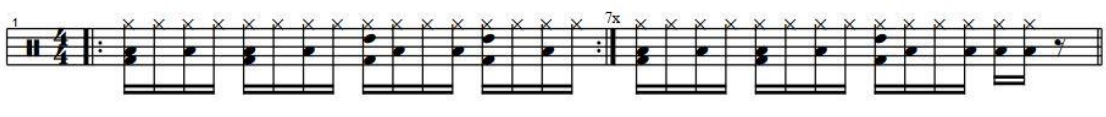



Figure 92 : Soulstorm, « Disruption », introduction.

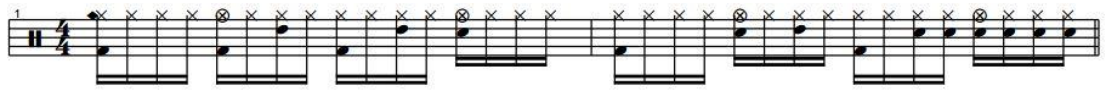


Figure 93 : Skrew, « Once Alive », entendu à 00:29.

Cette indépendance des voix propre à la boîte à rythmes induit la possibilité de composer des patrons faisant jouer par moment la caisse claire, une cymbale et une autre cymbale, ou un tom, en même temps, ce qui est impossible à réaliser pour un seul batteur.

Les titres « Pure » et « Cold World » de Godflesh font entendre un motif régulier sur lequel la cymbale *crash* vient accentuer soit les coups de grosse caisse, soit la caisse claire, tandis que la cymbale de charleston joue en continu des croches ou des doubles-croches (figures 94). Il arrive ainsi que la caisse claire, la cymbale charleston et la cymbale *crash* soient jouées en même temps. L'utilisation simultanée de ces trois éléments se retrouve aussi dans le titre « Skin Grip » de Pitch Shifter.

Figure 94 : Godflesh, « Coldworld », entendu à partir de 00:15.

Dans son titre « Feast », le groupe Skrew emploie un patron répété tout au long du morceau, mais rajoute un motif rythmique joué aux toms lors du chorus : plus qu'un accent ponctuel, il s'agit ici d'une superposition de voix attribuées à différents éléments de la batterie (figure 95).

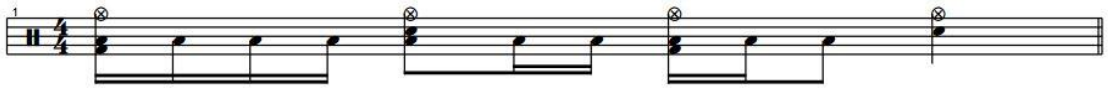



Figure 95 : Skrew, « Feast », chorus, entendu à partir de 00:55.

Dans le titre « Deconstruction » de Pitch Shifter, le premier patron, que nous avons nommé « patron 1 » présente un motif 3+3+3+3+2+2 à la caisse claire. Ce motif est ensuite « transposé » sur le charleston ouvert et la cymbale *crash*, c'est-à-dire que ces cymbales jouent le même rythme, alors que grosse caisse et caisse claire jouent un *reverse skank beat* (motif sans accentuation, contrairement au précédent) que nous avons nommé « patron 2 ». Sur ce patron, une troisième cymbale est ajoutée, sur les croches précédant chaque coup de charleston ainsi que l'avant-dernier coup de *crash* dans la deuxième mesure. Puis, seul le motif de cymbales subsiste, que nous avons nommé « patron 3 » (figures 96, 97 et 98).

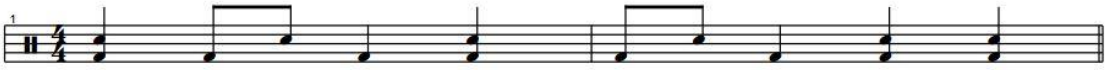


Figure 96 : Pitch Shifter, « Deconstruction », « patron 1 » entendu dès l'introduction.

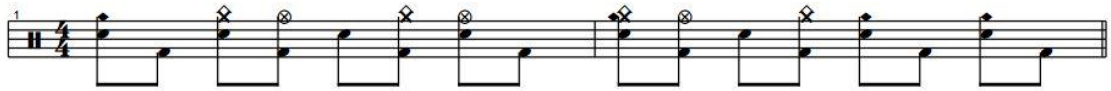



Figure 97 : Pitch Shifter, « Deconstruction », « patron 2 », entendu à 00:19.

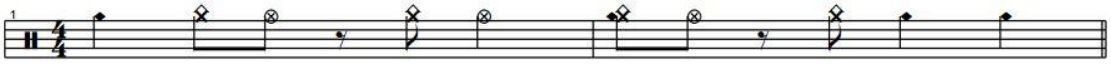


Figure 98 : Pitch Shifter, « Deconstruction », « patron 3 », entendu à 01:37.

Nous retrouvons un procédé similaire dans le titre « Vai Toma No Cu » de Nailbomb, dans lequel une batterie joue le patron principal tandis qu'une seconde grosse caisse joue des double-croches en continu (figure 99). Ici l'utilisation de la boîte à rythmes (et de l'enregistrement multipiste) permet de créer différentes voix sur le même élément ; nous pouvons constater des cas similaires dans le titre « Brute » de KMFDM et les titres « Fatherland » et « Metal Machine Music » de Die Krupps (figure 100).

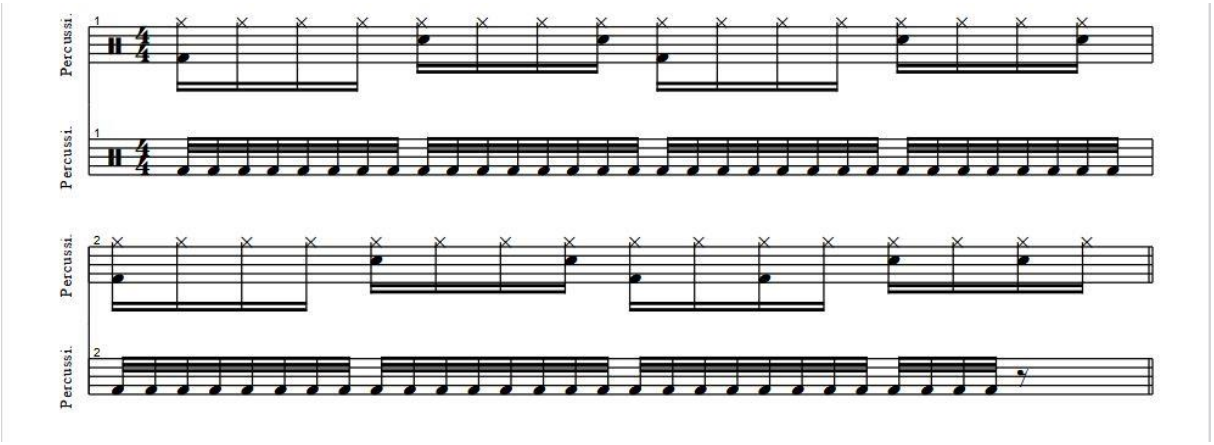



Figure 99 : Nailbomb, « Vai Toma No Cu », superposition de deux pistes de batterie entendue dès l'introduction.

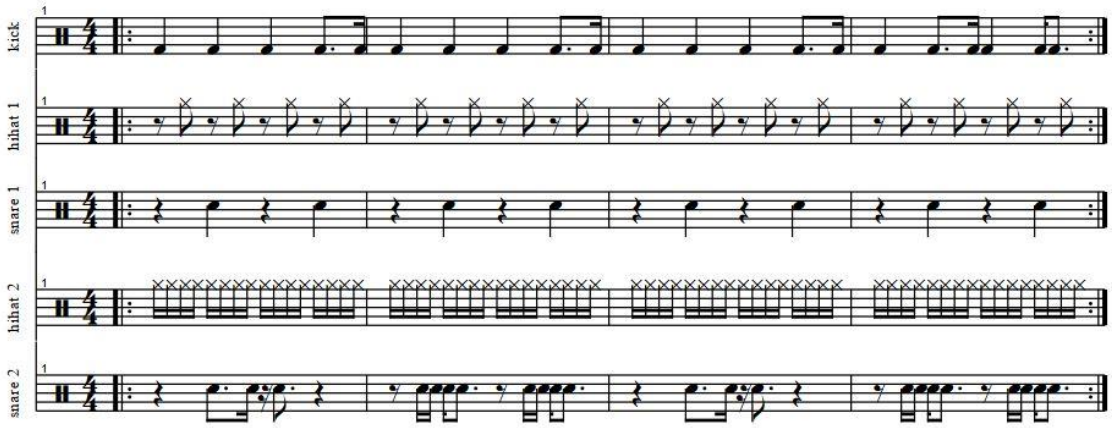



Figure 100 : Die Krupps, « Metal Machine Music », superposition successive des éléments de la boîte à rythmes, à 00:07 (« kick »), 00:14 (« hihat 1 »), 00:22 (« snare1 »), 00:29 (« hihat 2 ») et 00:44 (« snare 2 »).

Les différents exemples présentés, allant de la simple accentuation avec une cymbale par-dessus un patron déjà établi, à la superposition de différentes voix, ainsi que l'utilisation – cependant beaucoup plus rare – de rythmes très rapides, montrent que les musiciens de metal industriel ne se préoccupent pas de la jouabilité de ces patrons. Lors des concerts, ce problème est contourné simplement par l'utilisation de bandes sonores tirées de l'enregistrement en studio, ou bien de la réinterprétation – ou, pourrait-on dire, de la réappropriation – des patrons par un véritable batteur, comme nous l'avons vu avec Godflesh. Dans les deux cas, cette manière de présenter la batterie au public, tant sur les albums studio qu'en concert, est on ne peut plus éloignée des groupes de metal de cette époque, qui, comme nous l'avions expliqué plus haut, cherchaient sans cesse à développer et afficher leur virtuosité.

La boîte à rythmes peut alors être considérée comme synecdoque, pour reprendre la terminologie de Kennedy[411], de la musique industrielle dans le metal. En effet, l'utilisation qui en est faite par ces musiciens, et le fait même de l'employer, sont déjà à l'opposé de ce qu'est la batterie dans le metal à cette époque. Il s'agit donc de l'intégration d'un élément étranger, extérieur à ce genre. Et bien que la boîte à rythmes ait été utilisée dans divers genres musicaux durant les années 1980, son utilisation dans le metal reste affiliée, consciemment ou non, à la musique industrielle.

### C – La batterie acoustique et ses traitements sonores

Les groupes inclus dans notre corpus utilisant une batterie sont minoritaires. Cependant, parmi ces groupes figure Ministry, dont nous avons évoqué l'importance dans l'émergence du metal industriel et qui sera ici le principal cas d'étude. De plus, les traitements et effets utilisés lors de l'enregistrement et du mixage sont notables et variés, contribuant à l'esthétique du metal industriel.

#### 1) Echantillonnage et *triggering*

Nous avons constaté parmi les patrons typiques, la présence du *breakbeat*, provenant de la musique hip-hop. Ce motif est au départ réalisé grâce à la technique de l'échantillonnage, qui consiste à utiliser des enregistrements musicaux ou sonores existant préalablement comme matériau pour une composition originale. Cependant, l'échantillonnage, en anglais *sampling*, n'est pas seulement réservé au *breakbeat*. Au contraire, un groupe comme Front Line Assembly en a fait une pratique généralisée comme en témoigne le musicien Bill Leeb en 1995, après la sortie de l'album *Millennium* :

> Nous n'utilisons plus de boîte à rythmes, à la place nous avons une énorme banque de sons de batterie et de boucles. Je collecte les sons à partir de diverses sources – les albums, les CD, et les différents producteurs avec qui nous avons travaillé. Je fais cela depuis six ans, donc au bout d'un moment tu finis par en avoir beaucoup, mais tu n'en as jamais assez. J'ai un LaserDisc et un lecteur DAT chez moi, donc dès que j'entends un son que je trouve inhabituel, je l'échantillonne. C'est devenu une activité à plein temps[412].

[411] KENNEDY Lewis, *op. cit*., p. 146.
[412] HUMBERSTONE Nigel, « Bill Leeb: Front Line Assembly », *Sound on Sound*, 1995, accessible en ligne : https://www.soundonsound.com/people/bill-leeb-front-line-assembly (consulté le 3/07/2022) « We don't use drum machines any more; instead we have a huge library of drum sounds and drum loops. I collect sounds from various sources — records, CDs, and from various producers who we've worked with. I've been collecting for six

Ces propos sont révélateurs sur deux points. Le premier concerne l'aspect technique : Bill Leeb précise les appareils utilisés pour sa pratique de l'échantillonnage, c'est-à-dire un LaserDisc, support numérique antérieur au CD, et un lecteur DAT (pour Digital Audio Tape), technologie apparue en 1987, qui lui permet d'enregistrer et d'isoler les échantillons. La technologie numérique, en plein développement à cette époque, permet une utilisation domestique et donc une recherche créative et sonore perpétuelle, et pas seulement limitée par les moments où le groupe se trouve en studio d'enregistrement. Dès lors, en extrapolant un tant soit peu ses paroles, l'échantillonnage devient une méthode compositionnelle à part entière, avec les échantillons comme seul matériau, de la même manière qu'un instrumentiste peut composer des riffs, des suites d'accords chez lui avant d'aller enregistrer en studio. Cependant, gardons à l'esprit que comme l'indique le musicien, cette pratique nécessite du temps, mais aussi un certain savoir-faire : Front Line Assembly a commencé au début des années 1980 en se spécialisant dans l'utilisation des instruments électroniques, ce qui n'est pas le cas de tous les groupes de notre corpus. Comme nous le verrons plus tard, l'utilisation d'appareils et d'instruments électroniques n'est donc pas pour autant totalement généralisée et démocratisée dans le metal industriel.

Le deuxième point concerne l'aspect musical : sont échantillonnés autant des sons isolés que des boucles, c'est-à-dire un motif enregistré par une batterie ou une boîte à rythmes, comme le *breakbeat* par exemple. Dans l'absolu, un son isolé, par exemple un coup de caisse claire, peut ensuite être déclenché à l'aide d'un échantillonneur, ou intégré dans une boucle programmée à l'aide d'un séquenceur, ce qui se rapproche du principe d'une boîte à rythmes. Mais il peut aussi être déclenché à l'aide d'un déclencheur. Un déclencheur (en anglais *trigger*) est un appareil captant une impulsion, traduite ensuite en signal midi. Apposés sur chaque élément d'une batterie, celui-ci peut alors proposer de nouvelles sonorités, choisies et programmées en amont. Il devient dès lors possible, au moment du mixage, de mélanger les sons « réels » de la batterie acoustique enregistrée avec des microphones et avec des sons électroniques synthétisés ou échantillonnés à l'aide des déclencheurs, auxquels il est aussi possible d'ajouter des effets tels que la réverbération et la saturation[413].

C'est cette méthode que semble avoir adopté Ministry sur *The Mind is a Terrible Thing to Taste* et *Psalm 69* que nous avons inclus dans notre corpus. En effet, le timbre de la batterie sur ces

years, so after a while you get a lot — but you can never have too many. I have a laser disc at home and a DAT player, so whenever I hear anything that I think sounds unusual I sample it. It's become like a full-time thing. » (nous traduisons).

[413] KOSMICKI Guillaume, *Musiques électroniques : des Avant-gardes aux Dancefloors*, Marseille, Les Mots et le Reste, 2009 (2016) p. 362.

albums est très éloigné de celui d'une batterie acoustique, pourtant il semble bien que ces albums aient été enregistrés avec une véritable batterie et non une boîte à rythmes ou un échantillonneur[414]. Rappelons les méthodes d'enregistrement de Joy Division à la fin des années 1970 : le producteur Martin Hannett cherchait déjà, en enregistrant chaque élément séparément pour ensuite les combiner, à déshumaniser, mécaniser le jeu du batteur[415]. Les procédés supposément employés par Ministry sont alors une actualisation des pratiques initiées par le post-punk.

**2) Mise en boucle**

Comme développé dans la section qui concerne la boîte à rythmes, ce qui la distingue d'une batterie n'est pas seulement son timbre, mais aussi sa capacité à continuellement répéter exactement le même son. La batterie dans les albums de Ministry n'est pas seulement traitée au niveau individuel de chaque élément pour en modifier le timbre, elle est aussi, nous le supposons, mise en boucle sur des durées courtes, comme le temps d'un patron de quelques mesures. Par exemple, le titre « NWO » se compose de deux patrons à la batterie. Le premier, entendu au début du morceau, est d'une longueur de deux mesures. Il n'intervient que ponctuellement, répété deux ou quatre fois (figure 101). Le second patron est répété durant la majorité de la chanson. Il s'agit d'un motif tout à fait conventionnel de *backbeat*, avec la cymbale de charleston en croches, tandis que la grosse caisse appuie les premier et troisième temps sur deux croches, et la caisse claire marque les deuxième et quatrième temps de la mesure (figure 102). Ce patron est synchronisé avec divers sons échantillonnés mis en boucle, dont la répétition est d'une rigueur métronomique puisque joué par l'échantillonneur. Cette synchronisation entre échantillon et batterie reste constante tout au long du morceau, ce qui laisse à penser que la piste de batterie a été conçue en répétant une boucle d'une ou de deux mesures, plutôt qu'une exécution réelle par le musicien durant plus de quatre minutes.

Figure 101 : Ministry, « NWO », motif entendu en introduction.

[414] Comme l'affirme Chris Connelly (CONNELLY Chris, *op. cit.*, p. 79) ainsi que Bill Rieflin dans une interview donnée en 2011 au magazine *Revolver* à propos de l'enregistrement de l'album *The Mind is a Terrible Thing to Taste* (DICK Chris, op. cit., p. 53), et les crédits des albums mentionnant Bill Rieflin à la batterie.
[415] Evoqué dans le premier chapitre.

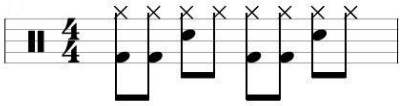


Figure 102 : Ministry, « NWO », motif principal, entendu à 00:18.

### 3) Overdub

L'« overdub » est une pratique découlant de l'enregistrement multipiste. La possibilité technique de superposer un certain nombre de pistes offre aux musiciens l'occasion de démultiplier les voix, les instruments. Un des premiers exemples d'overdub est l'interprétation du standard « How High the Moon » par Mary Ford et Les Paul, sur 12 pistes, publié en 1951[416], dans lequel le guitariste Les Paul superpose différentes pistes d'accompagnement et de solos tandis que la chanteuse Mary Ford enregistre plusieurs mélodies et contrechants. Autre exemple, une simple écoute de Led Zeppelin permet de déceler plusieurs voies différentes jouées à la guitare, que ce soient des motifs doublés, des parties rythmiques et solistes, alors que Jimmy Page était l'unique guitariste du groupe (sur le titre « Ramble On » par exemple). En somme, l'overdub permet de faire entendre, en enregistrant non pas simultanément mais successivement, plus de voix qu'il y a de musiciens dans le groupe.

Dans notre corpus, la pratique de l'overdub concernant la batterie est rare. Nous nous attarderons sur deux titres de Ministry : « Burning Inside » et « Breathe ». Ces deux titres proviennent du même album, *The Mind is a Terrible Thing to Taste*, sorti en 1989, sur lequel a joué et enregistré le batteur Bill Rieflin. Ce dernier affirme avoir enregistré trois voies de batterie pour « Burning Inside ». Rappelons que les conditions de l'enregistrement de cet album étaient que les musiciens allaient et venaient en studio, pour enregistrer leurs idées musicales, seul ou en duo, à la façon d'un « cadavre exquis », pour reprendre les termes du chanteur Chris Connelly, avant que celles-ci ne soient « assemblées » par Al Jourgensen et Paul Barker, qui avaient le dernier mot sur le processus créatif[417]. « Burning Inside » est un titre à l'origine composé par Chris Connelly et Bill Rieflin, qui ne devait comporter que de la batterie et du chant. L'absence de basse et de guitare aurait donc laissé suffisamment de place dans le spectre sonore pour que Bill Rieflin se permette de superposer trois voix de batteries différentes, même si, finalement, des pistes de guitare et de basses furent enregistrées ultérieurement par Al Jourgensen. Le titre « Breathe » fait également entendre plusieurs voies de batterie. Nous

[416] ZAK III Albin J., *op. cit.*, p. 11.
[417] DICK Chris, *op. cit.*, p. 53

pouvons déceler des variations dans les patrons, notamment à la cymbale charleston et aux toms, superposées à un motif répétitif régulier joué à la grosse caisse et aux toms (figure 104). Cette pratique a donc permis à Bill Rieflin de mêler la répétition autosonique du motif principal (probablement mis en boucle) à une exécution plus libre, voire improvisée, venant enrichir l'ensemble de la section rythmique. Le titre « So What » fait également entendre plusieurs overdubs de batterie. Bill Rieflin raconte être parti d'une boucle de percussions, sur lequel lui et le bassiste Paul Barker ont enregistré durant six ou sept minutes. Il s'agit du motif principal, tant à la basse qu'à la batterie, présent durant tout le morceau. Ce patron a consisté à jouer la grosse caisse sur chaque temps, et le charleston fermé en croches, placé à gauche dans l'espace stéréophonique (figure 103). Lors des chorus, où la guitare saturée intervient aussi, un overdub est superposé à ce premier patron. Dans celui-ci, la caisse claire est jouée sur tous les temps avec le charleston ouvert en croches, cette fois placé à droite dans l'espace stéréophonique (figure 104). En plus de ce patron, divers overdubs de *fills* sur les toms sont entendus dans l'ensemble du titre.

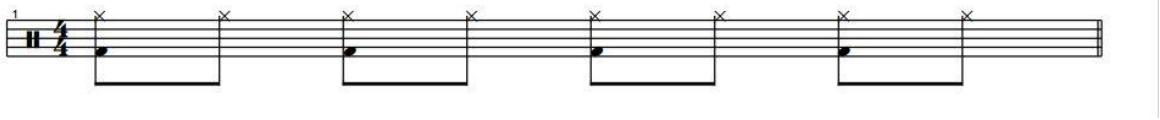


Figure 103 : Ministry : « So What », patron principal.

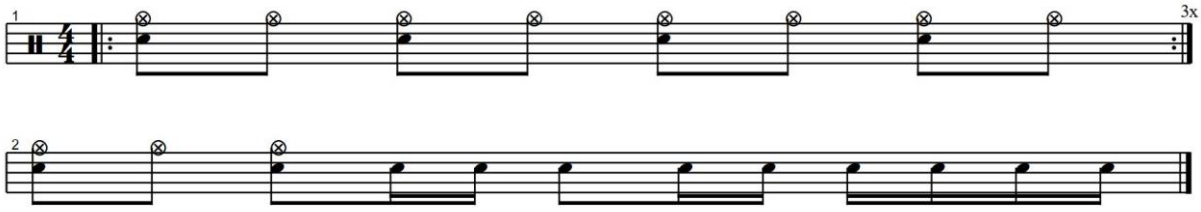



Figure 104 : Ministry, « So What », patron superposé au patron principal, lors des chorus (par exemple à 01:40).

D'un point de vue strictement technique, cette mise en œuvre de l'overdub sur la batterie se rapproche des motifs créés à la boîte à rythmes qui nécessiteraient plus de deux bras au batteur pour les exécuter sur une véritable batterie[418]. C'est encore la technologie qui permet aux musiciens de surpasser leurs limites physiques, sans considération pour une prétendue authenticité sur la jouabilité de ces patrons, ni pour les problèmes pouvant survenir lors d'une

[418] cf B-La boîte à rythme – 4.

recréation en concert. Dans le cas précis de Ministry, ces problèmes furent contournés en concert par la présence d'un second batteur, en l'occurrence Martin Atkins, sur la tournée qui a suivi la sortie de l'album. Le titre « Breathe » était rallongé par une introduction réalisée par les deux batteurs, improvisant et brodant autour du motif principal[419]. Notons que dans cette section, les procédés employés n'induisent pas de patron spécifique, comme c'est le cas avec la boîte à rythmes.

### D – Aparté : la batterie dans le metal depuis les années 1990

L'émergence du metal industriel précède peu une pratique de plus en plus standardisée dans l'enregistrement et le mixage de la batterie dans le metal. Les techniques employées sont parfois similaires, c'est pourquoi il nous semble pertinent de les aborder ici, et de voir en quoi le rendu sonore découlant de ces pratiques se différencie de la batterie du metal industriel.

#### 1) La quête de la précision dans le metal

La texture sonore des albums de metal doit correspondre à ce que les anglophones nomment « heaviness », la lourdeur. Cette qualité sonore prend forme par la saturation importante du son de guitare, mais aussi par les placements stéréophoniques avec les guitares sur les côtés et la batterie au centre, par exemple[420]. Concernant la batterie elle-même, la précision de chaque coup, c'est-à-dire leur synchronisation avec à la fois les autres instruments mais aussi avec une pulsation suggérée, et la constance dans leur intensité, dont découlent le niveau sonore, les transitoires et le timbre, sont des aspects primordiaux lors de la conception d'un album de metal[421].

Le metal industriel possède déjà une précision extrême grâce aux outils technologiques employés pour la création des pistes de batterie. Cependant, nous allons voir que les procédés employés et la finalité de ces manœuvres diffèrent. De plus, une différence fondamentale peut déjà être mentionnée : les groupes de metal industriel sont souvent autoproduits, ou bien manipulent eux-mêmes les boîtes à rythmes et autres outils, ce qui confère à la batterie dans le metal industriel les traits que nous avons relevés. En revanche, les groupes de metal collaborent

[419] cf Ministry, *In Case You Didn't Feel Like Showing Up*, vidéo.
[420] RIZZI Emilio Mayoral, *Music Production in Heavy Metal Music*, University of York, 2016, mémoire de master, p. 14.
[421] MYNETT Mark, *Contemporary Metal Music Production*, University of Huddersfield, 2013. Les affirmations qui suivent sont issues de sa thèse.

souvent avec un producteur pour obtenir un son correspondant aux critères du son metal. Il s'agit donc de procédés surtout réalisés par ledit producteur, qui sont effectués, selon les cas, pendant ou après l'enregistrement.

La complexité des compositions dans le metal, sur les plans ryhtmiques et structurels, ainsi que la masse sonore toujours plus chargée en saturation par les guitares, exigent une précision, tant dans l'exécution instrumentale que dans le rendu sonore après l'étape de mixage. Cette quête de la précision est également poussée par les exigences toujours plus hautes du public, ce dont les producteurs ont bien conscience[422]. En résulte une esthétique sonore que Mark Mynett qualifie d'« hyper-réelle », appellation qui recouvre plusieurs manipulations sur l'enregistrement et qu'Emilio Mayoral Rizzi résume ainsi :

> Le son hyper-réel n'est bien entendu pas quelque chose que l'on peut obtenir durant l'étape d'enregistrement, mais qui doit être élaboré pendant l'étape de post-production. Le montage, la quantification, le *sample reinforcement*, et parfois le *drum replacement* sont la clé pour atteindre cette esthétique hyper-réelle, et la compression, l'égalisation et d'autres processus aident aussi à rendre évidente l'« hyper-réalité », à savoir, mettre en avant et synthétiser des fréquences qui ne sont pas naturellement présentes dans le spectre d'une batterie enregistrée[423].

**2) Les procédés employés**

La précision rythmique est obtenue avant tout en utilisant un métronome, afin que le batteur joue avec une régularité optimale. C'est là un point commun avec le metal industriel, pour lequel l'utilisation d'échantillons et de boucles imposent également une pulsation régulière et synchronisée avec tous les instruments électroniques (séquenceur, échantillonneur, boîte à rythmes). Mais le metal se distingue par une possible variation du tempo au sein d'un même titre, ce que nous n'avons pas constaté dans notre corpus d'étude. De plus, l'enregistrement de la batterie avec un métronome est quasiment systématique pour faciliter les procédés que nous allons aborder ensuite[424].

---

[422] MYNETT Mark, *op. cit.*, p. 188.

[423] RIZZI Emilio Mayoral, *op. cit.*, p. 14, « The hyperreal sound of course is not something that can be achieved in the recording stages but is something that has to be worked on in the post-production stage. Editing, quantization, sample reinforcement and possible drum replacement is key to achieving this hyper-real aesthetic, and compression, equalization and other processes also help to bring out extra 'hyper-reality' – that is to say, emphasize and synthesize frequencies that aren't naturally present in the spectrum of a recorded drum kit. » (nous traduisons ; certaines expressions liées au « jargon » d'ingénieurs du son ont volontairement été conservées en anglais et mises en italiques).

[424] MYNETT Mark, *op. cit.*, p. 193.

La constance et la précision sonores se manifestent surtout sur deux éléments : la régularité du jeu et les placements rythmiques. Pour aboutir à la régularité du jeu, c'est-à-dire une frappe constante et bien définie, une première solution fut d'enregistrer les futs (grosse caisse, caisse claire) sur une batterie électronique, tandis que les cymbales et les toms étaient enregistrées sur une batterie acoustique. Cette méthode aurait été employée dans le death metal, par le producteur Tomas Skogsberg en Suède, comme sur l'album *Left Hand Path* d'Entombed (1990, Earache Records). Des déclencheurs auraient été utilisés sur l'album *Blessed Are The Sick* de Morbid Angel (1991, Earache Records)[425]. Les sons de la batterie électronique tendent à reproduire le plus fidèlement possible ceux d'une batterie acoustique. Avec la démocratisation de l'ordinateur et l'apparition de logiciels d'enregistrement et d'édition à la fin des années 1990 (en anglais DAW, Digital Audio Workstation), les méthodes de « sound replacement » et « sound reinforcement » se sont généralisées. Avec l'utilisation de déclencheur ou d'un logiciel dédié, chaque coup peut être remplacé ou superposé par un ou plusieurs échantillons d'un son de batterie enregistrés isolément, parfois décliné en plusieurs intensités de frappe. Ce procédé se rapproche de ce que nous avons vu plus haut concernant l'utilisation de déclencheur et même du fonctionnement de la boîte à rythmes, à la différence qu'ici le producteur prend le temps de choisir des échantillons d'intensité variées pour préserver un certain « naturel », et que l'échantillon lui-même est créé à partir d'un enregistrement de batterie acoustique[426]. Toujours en utilisant un logiciel d'enregistrement, il est possible de comparer rapidement les différentes prises pour un même morceau, puis d'assembler les meilleures prises de chaque section du titre pour constituer une prise idéale[427]. Concernant le placement rythmique, les logiciels d'enregistrement ont rendu possible le recalage de chaque coup, en se basant sur les pulsations du métronome représentées visuellement sur l'écran par une grille. Il s'agit alors de repérer les attaques, de les couper du reste de la piste et de les déplacer sur la ligne correspondant à la pulsation (ou à sa division en croches, triolets, doubles-croches, etc.), certains logiciels le faisant aussi automatiquement. Là aussi, pour garder un semblant d'« humanité » dans la prise du batteur, le producteur peut choisir de ne pas placer le coup exactement sur la grille, mais un peu avant ou un peu après[428]. Ces manipulations d'homogénéisation de la frappe et de recalage sont aussi appliquées sur la grosse caisse en particulier, qui est mise en avant dans le mixage pour accentuer la « lourdeur » du son global, parfois à un point tel qu'il ne reste rien de l'enregistrement originel[429].

[425] Cf le site : https://geargods.net/editorials/drum-samples-are-real-metal/ consulté le 03/07/22.
[426] MYNETT Mark, *op. cit.*, p. 196.
[427] *Ibid.*, p. 193.
[428] *Ibid.*, p. 194.
[429] *Ibid.*, p. 196.

Avec le développement de l'informatique musicale sont apparus des logiciels permettant d'élaborer des pistes de batterie. En somme, il devient possible, en écrivant sur une piste MIDI, de faire sonner des patrons de batterie préprogrammés ou entièrement écrits par l'utilisateur, où chaque élément de la batterie est conçu à partir d'échantillons de batterie acoustique de différents degrés d'intensité. Le groupe suédois Meshuggah fut, en 2005, l'un des premiers groupes à sortir un album[430] entièrement réalisé à l'aide d'un tel logiciel, à partir d'une banque de sons enregistrés par le batteur du groupe[431]. La démocratisation d'un tel outil a normalisé son utilisation dans le metal autour des années 2010, permettant notamment à des musiciens non-batteurs (principalement des guitaristes) de sortir des albums de metal (le sous-genre le plus en lien avec ce phénomène étant le djent) avec des pistes de batterie programmées[432], pour un résultat réaliste[433].

### 3) Conséquences

La généralisation de ces pratiques a entraîné plusieurs conséquences. La complexité toujours plus importante dans les compositions metal a poussé les musiciens à améliorer constamment leur technique instrumentale. Mais parfois, cela ne suffit pas à produire la précision sonore attendue lors de l'écoute d'un album enregistré en studio. Ainsi, ce qui est entendu ne correspond probablement pas à ce qui a été enregistré à l'origine, le producteur œuvrant à élaborer une prise de batterie idéale. À partir du milieu des années 2000, il est même devenu difficilement possible de discerner une prise de batterie acoustique d'une piste créée de toutes pièces à l'aide d'un logiciel. Ce qui conduit Mark Mynett à qualifier la batterie metal d'« hyper-réelle[434] », terme que nous opposons dès lors à celui de synthétique, qualificatif que nous choisissons d'appliquer sur la batterie du metal industriel.

En effet, si ces deux mondes musicaux peuvent utiliser des outils similaires comme le déclencheur et le métronome pour élaborer une piste de batterie en studio, l'objectif recherché reste fondamentalement différent. Les groupes de metal industriel ont exploité la technologie pour déshumaniser le jeu de batterie, le rendre parfois impossible à jouer dans l'absolu, par la

[430] Meshuggah, *Catch Thirtythree*, 2005, Nuclear Blast.
[431] Cf https://alarm-magazine.com/2011/guest-spots-meshuggah-on-the-drumkit-from-hell/ (consulté le 04/07/22).
[432] HEPWORTH-SAWYER Russ, HOGDSON Jay, MARRINGTON Mark (eds.), *Producing Music*, New York, Routledge, 2019, p. 60.
[433] HAUKUR Hannes Reynisson, *Man vs Machine: a comparative study on MIDI programmed and recorded drums*, Linnaeus University, 2015, p. 14.
[434] MYNETT Mark, *op. cit*., p. 186.

simultanéité des frappes et la répétitivité parfaite. Au contraire, la technologie fut un moyen pour les producteurs de metal de rendre la batterie toujours plus précise, régulière, tendant vers un idéal sonore tout en essayant de préserver son timbre caractéristique d'instrument acoustique joué par un véritable être humain. Ajoutons que cette idéalisation a probablement motivé les générations successives de batteurs à surpasser la précédente.

La déshumanisation de la batterie du metal industriel n'a pas conduit à une complexité toujours plus riche, elle a au contraire stagné sur des patrons relativement simples, à des tempos lents ou mediums. Cette approche esthétique très différente s'est donc vite rendue obsolète, voire désuète aux oreilles des fans de metal, ce qui a peut-être contribué au désintérêt des labels et du public pour ce genre musical à la fin des années 1990.

**E – Conclusion : la batterie synthétique du metal industriel**

Les analyses et réflexions que nous venons de proposer sur la batterie dans le metal industriel nous ont permis d'affirmer que, d'une part, les motifs rythmiques sont inspirés de différents genres musicaux comme le post punk, le disco et la techno, le hip-hop et la musique industrielle, parfois du metal. D'autre part, la technologie a pris le dessus sur le geste humain dans l'exécution de ces motifs, que ce soit par l'utilisation – majoritaire – de la boîte à rythmes, ou, un peu plus rare, par les différentes techniques permises par certains outils et instruments électroniques ainsi que le studio d'enregistrement. Toutes ces techniques employées peuvent être combinées, ou certaines préférées à d'autres pour certains titres ou certains albums. Chaque groupe a aussi, selon sa culture musicale, ses capacités techniques et matérielles, une utilisation parfois personnelle, unique, de ces outils. Il en résulte donc une variété dans les moyens mis en œuvre, pour un résultat cependant homogène. En effet, nous pouvons qualifier les sonorités des percussions de synthétiques, dans la mesure où la répétition exacte, à différentes échelles (de la frappe au motif entier), la modification ou le caractère intrinsèque des timbres des différents éléments, et la grande difficulté à les jouer réellement sont des aspects prépondérants révélés dans nos analyses. Nous avons pu constater aussi les différences d'ordres technique et esthétique que le metal industriel manifeste par rapport au metal. Cet instrument (dans son acception la plus large) tient clairement plus de la musique industrielle, ainsi que du post punk et de certains genres musicaux électroniques, que du metal.

## II. Instruments mélodico-harmoniques : guitare électrique, basse électrique, synthétiseur

### A - La guitare électrique

Avant d'aborder l'analyse des instruments mélodico-harmoniques que sont la guitare électrique, la basse électrique et le synthétiseur, il nous faut préciser que la guitare électrique reste l'instrument le plus proéminent des trois, tant par la place occupée dans le spectre sonore global que par son omniprésence dans tous les titres, ce qui n'est pas le cas du synthétiseur ni de la basse. Par conséquent, certains aspects généraux comme l'architecture des riffs (ou microstructure) est abordée dans l'étude de la guitare, mais peuvent aussi concerner la basse et le synthétiseur.

#### 1) Timbre et accordage

Comme nous l'avons déjà sous-entendu précédemment, la guitare électrique dans le metal est systématiquement jouée avec une saturation à haut gain[435], dit « distorsion ». Ce paramètre est considéré comme un critère commun à tous les titres de notre corpus. En effet, nous n'avons pas constaté l'utilisation de son saturé autre que la distorsion. Cela pourrait déjà constituer en soi un élément de distinction entre le metal industriel et d'autres genres comme l'indus, le rock industriel et le post punk, où la saturation employée est généralement avec un gain moins élevé (souvent qualifié de « crunch » ou d'« overdrive »). Une écoute des albums de Big Black et de Killing Joke par exemple permet de confirmer nos propos.

Toutefois, si la distorsion appliquée à la guitare est un trait commun à l'ensemble des sous-genres de metal, d'autres aspect tels que l'accord de la guitare (et par conséquent de la basse) constitue de fait un élément distinctif entre certains sous-genres, mais aussi certaines époques. En effet, Mark Mynett sépare le heavy metal traditionnel, en anglais « traditionnal Heavy Metal », que l'auteur abrège en THM, et le metal « contemporain », ou « contemporary metal music », abrégé en CMM. Le THM concerne donc la période d'apparition du metal durant les années 1970 et son développement dans les années 1980, tandis que le CMM englobe les multiples sous-genres qui ont émergé depuis[436]. Concernant l'accord des guitares, le THM

[435] Le son « clair » (dénué de saturation) étant surtout utilisé pour les transitions, les introductions et codas, des ballades, etc. Le titre « One » de Metallica en est un exemple : les arpèges du début sont joués en son clair, mais la guitare lead est jouée en saturation.
[436] MYNETT Mark, *op. cit*., p. 123.

repose sur l'accord standard (du grave à l'aigu : *mi-la-ré-sol-si-mi*), alors que le CMM présente un accordage plus grave, dit « down tuning[437] ». Alors que l'accordage dans le THM est dit en *mi* standard, par rapport à la corde la plus grave de l'instrument, le *down tuning* consiste à descendre les cordes pour atteindre un accordage en *do* ou *si*[438]. Ainsi, le *down tuning* produit un son « plus profond, plus sombre et plus lourd[439] ».

Nous ajouterons que le *down tuning* peut aussi descendre jusqu'au *si* bémol et au *la*. Nous prenons également le parti de considérer l'accordage en *do* dièse comme du downtuning. Si l'on effectue un rapide tour d'horizon des sous-genres de metal contemporains aux albums inclus dans notre corpus (1988-1996), nous constatons que les groupes de heavy metal comme Judas Priest, Saxon et Iron Maiden, et les groupes de thrash metal tels que Slayer, Megadeth et Metallica sont accordés en *mi* ou en *mi* bémol. Dans le grindcore, Napalm Death est accordé en *do* dans son deuxième album *From Enslavement to Obliteration* (1988), et Carcass en *si* dès son premier album, *Reek of Putrefaction*, sorti en 1988. Dans le death metal, le groupe Morbid Angel est accordé en *mi* bémol sur ses deux premiers albums, *Altars of Madness* en 1989 et *Blessed Are the Sick* en 1991, alors que le groupe Bolt Thrower est accordé en *la* sur son album *Realms of Chaos* sorti en 1989. Morbid Angel change pour l'accordage en *si* bémol sur son troisième album, *Covenant*, publié en 1993. Le groupe n'effectue pas cette modification par la pratique du *down tuning*, mais par l'emploi de guitares à sept cordes. La guitare à sept cordes est à la base accordée en *mi* standard, la septième corde, plus grave que les autres, étant accordée en *si*, qui équivaut à la note atteinte par le biais du *down tuning*. Elle apparaît dans les années 1990, et son utilisation se généralise dans le death metal puis le neo metal avec notamment le groupe Korn à partir de 1994[440].

Pour résumer, la fin des années 1980 et surtout le début des années 1990 voient se développer le *down tuning*, particulièrement dans le metal extrême. Au milieu et à la fin des années 1990, la guitare à sept cordes facilite cette pratique et la généralise[441]. Comme pour confirmer de façon quelque peu paradoxale cette évolution, les années 2010 ont vu l'émergence de groupes de « revival » de heavy metal et de thrash metal des années 1980, utilisant des guitares à six cordes accordées en *mi* standard et non en *down tuning*, se plaçant ainsi en décalage total avec

[437] MYNETT Mark, *op. cit.*, p. 146.
[438] *Ibid.*, p. 146.
[439] *Ibid.*, p. 146.
[440] PIRENNE Christophe, *op. cit.*, p. 601.
[441] Si l'on continue d'avancer dans le temps, la quête d'un son toujours plus grave à la guitare se poursuit dans les années 2000 et 2010 avec la guitare à huit cordes (*fa* dièse), puis neuf cordes (*si*).

leurs contemporains, mais respectant pleinement ce qui a contribué à définir le metal de cette époque révolue. Les titres de notre corpus d'étude ont donc été publiés pendant une période de transition en ce qui concerne l'accord de la guitare dans le metal, où les genres les plus extrêmes comme le death metal et le grindcore entament cette transition vers le *down tuning*, tandis que les genres plus anciens comme le thrash metal et le heavy metal restent en *mi* ou en *mi* bémol.

Dans notre corpus, certains groupes utilisent plus d'un accordage. Godflesh utilise l'accordage en *si* sur son premier album en 1989, avant de se stabiliser sur un accordage en *do* dièse sur les albums suivants. De même, Pitch Shifter débute avec son premier album en 1991 avec un accordage en *do*, avant de passer en *ré* sur son deuxième album en 1993. Toujours dans le *down tuning*, Soulstorm joue en *si* sur tous les titres de notre corpus, tandis que sur deux titres, Malhavoc est en *do* dièse, de même pour le groupe Scorn.

Le *down tuning* est donc employé par cinq des groupes de notre corpus, mais pas forcément de façon permanente. Les autres groupes sont en majorité accordés en *ré* : Bile, Die Krupps, Front Line Assembly, Hanzel Und Gretyl, KMFDM (sur quatre titres), Nailbomb, ainsi que Pitch Shifter. Trois titres de KMFDM sont joués en *mi*, ainsi que tous les titres de Ministry, Optimum Wound Profile et de Treponem Pal, et certains de Nailbomb, tandis que le groupe Skrew utilise exclusivement l'accordage en *mi* bémol, de même que Malhavoc sur la plupart de ses titres. Mais cette approche quantitative ne suffit pas : les années de sortie des albums nous révèlent en revanche que ces groupes n'ont pas suivi la tendance générale du metal (ou plutôt du CMM) vers l'utilisation majoritaire du *down tuning* durant les années 1990. En effet, tous les titres où les groupes jouent accordés en *ré* sont sortis en 1993 ou après, tandis que les titres en *down tuning* les plus graves (*si* et *do*) sont sortis entre 1989 et 1994. Ces observations vont donc à l'encontre de ce que nous avons énoncé à propos de l'évolution générale de l'accordage de la guitare dans le metal.

Une autre approche, qui consiste à classer les groupes selon leurs liens (expérience des guitaristes dans d'autres groupes, influences) avec les différents sous-genres de metal, nous apporte toutefois des hypothèses différentes et sûrement plus pertinentes. Ainsi, prenons les groupes Die Krupps, Skrew, Nailbomb, Malhavoc et Ministry. Ces groupes sont liés au thrash metal (et par extension au crossover, qui est, rappelons-le, un croisement entre le thrash metal et le hardcore) : Die Krupps, Nailbomb et Ministry comptent des guitaristes ayant joué dans des

groupes de thrash metal et de crossover[442] tandis que Skrew et Malhavoc jouaient du thrash metal et du crossover avant de jouer du metal industriel (pour rappel, Skrew officiait sous le nom Angkor Wat avec lequel il a sorti deux albums). Tous ces groupes sont accordés en *mi*, *mi* bémol ou *ré*, soit l'accordage conventionnel.

Prenons maintenant les groupes Godflesh, Scorn et Soulstorm, ils sont eux liés au death metal et au grindcore[443]. Ces groupes sont accordés en *down tuning*, en *do* dièse, *do* ou *si*. Nous constatons alors deux grandes tendances dans le metal industriel : celle héritée du thrash metal et celle héritée du death metal. Il est notable que dans chacune de ces tendances se trouvent les deux groupes pionniers et emblématiques du genre, Godflesh et Ministry. En prenant en compte des éléments constatés dans l'histoire des groupes comme des tournées communes, des labels en commun ou des musiciens en communs, ou en supposant des influences, nous pouvons alors placer les groupes restants dans l'une ou l'autre tendance.

KMFDM et Front Line Assembly présentent des similitudes dans leur parcours : après des albums de musique industrielle, le virage amorcé au début des années 1990 avec l'utilisation d'échantillons de riffs de guitare de Slayer ou Pantera, ainsi que la sortie de leurs albums sur le label Wax Trax! et une tournée avec Ministry pour KMFDM permet de les classer dans la tendance thrash metal. De même, le groupe Pitch Shifter, dont les albums ont été publiés par le label de death metal Earache (également responsable de la sortie des albums de Godflesh), peut être placé dans la tendance death metal.

La distinction entre THM et CMM de Mark Mynett devient alors pertinente pour notre étude, si nous décidons d'associer l'accordage conventionnel tendance thrash metal avec le THM, typique du metal des années 1980, et l'accordage *down tuning* tendance death metal avec le CMM, significatif de l'évolution du metal à partir des années 1990. Reste alors ce que nous pourrions considérer comme une troisième catégorie, qui se situe au milieu des années 1990 avec les groupes Bile et Hanzel Und Gretyl, n'ayant pas de lien avec le thrash ou le death metal, accordés uniquement en *ré*, soit plus grave que l'accordage conventionnel tendance thrash metal THM et plus aigu que le *down tuning* death metal CMM. Durant cette même période, ils

[442] Pour rappel, Die Krupps a enrôlé les guitaristes Frank Thoms et René Schütz du groupe Accuser, puis Lee Altus du groupe Heathen, Nailbomb a été formé par Max Cavalera du groupe Sepultura et Ministry a engagé le guitariste Mike Scaccia du groupe Rigor Mortis.
[443] Justin Broadrick de Godflesh et Mick Harris de Scorn ont joué dans le groupe Napalm Death, Nick Sagias de Soulstorm a joué dans les groupes Overthrow et Pestilence.

sont « rejoints » par KMFDM qui bascule de l'accordage conventionnel au *ré,* et par Pitch Shifter qui passe du *down tuning* au *ré*.

Il ressort de tout cela une certaine instabilité et une difficulté à unifier l'ensemble du corpus, ou même à en faire naître de véritables sous-catégories. Les deux tendances que nous avons proposées sont d'ailleurs établies sur la base du seul critère de l'accordage et il nous faut les compléter par l'étude des autres aspects musicaux tels que les riffs de guitare ou le chant.

**2) Techniques de jeu guitaristique et architecture des riffs**

La musique metal se caractérise notamment par des riffs de guitare dans lesquels est répété une note, le plus souvent la corde à vide la plus grave. Le fait de répéter une note unique plutôt que d'en jouer plusieurs différentes permet à la fois au musicien de jouer des rythmes plus complexes (alternant croches, doubles-croches, triples-croches, etc.) mais aussi de construire le riff autour de cette note, qui occupe le rôle de tonique ou de fondamentale, et donc d'établir clairement la « tonalité » du morceau. Cette note constitue une pédale, autour de laquelle sont jouées d'autres notes plus aiguës, sous forme soit de dyade ou de triade, soit de *power chords*. De plus, la note jouée en pédale est généralement exécutée avec la technique du *palm muting*[444] (figures 105 et 106), qui consiste à étouffer les cordes au niveau du chevalet avec la paume de la main qui tient le médiator. Cette technique a pour conséquence de mieux définir l'attaque des notes et d'en raccourcir la résonnance, tout en faisant ressortir les fréquences les plus basses, surtout lorsque le son est saturé.

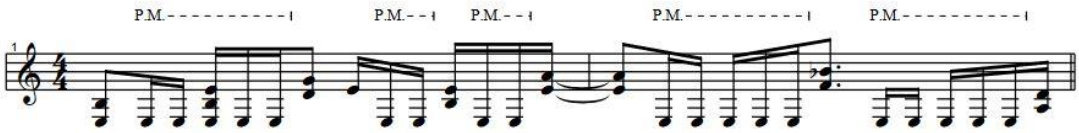



Figure 105 : Judas Priest, « White Heat, Red Hot » (1978), riff utilisant la technique du *palm mute*, entendu à 00:42.

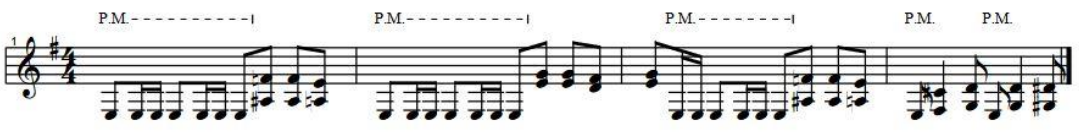



Figure 106 : Metallica, « Battery » (1986), riff utilisant la technique du *palm mute*, entendu à 01:06.

[444] MYNETT Mark, *op. cit.*, p. 141-143.

Cette élaboration des riffs, typique donc du metal, se retrouve abondamment dans notre corpus, puisque nous l'avons détectée dans 31 titres. Un exemple représentatif est par exemple le riff du titre « Just One Fix » de Ministry (figure 107).

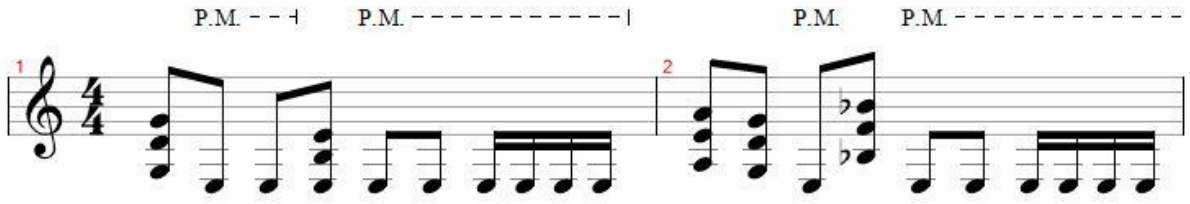



Figure 107 : riff principal du titre « Just One Fix » de Ministry, entendu à partir de 00:22.

Dans ce riff, tandis que sont placés des *power chords* avec les fondamentales *sol*, *la* et *si* bémol, joués « relâchés », sans étouffer les cordes, la pédale sur la note de *mi*, jouée en *palm mute*, alterne entre croches et doubles-croches. Un autre exemple est celui du riff principal du titre « A Drug Against War » de KMFDM (figure 108).

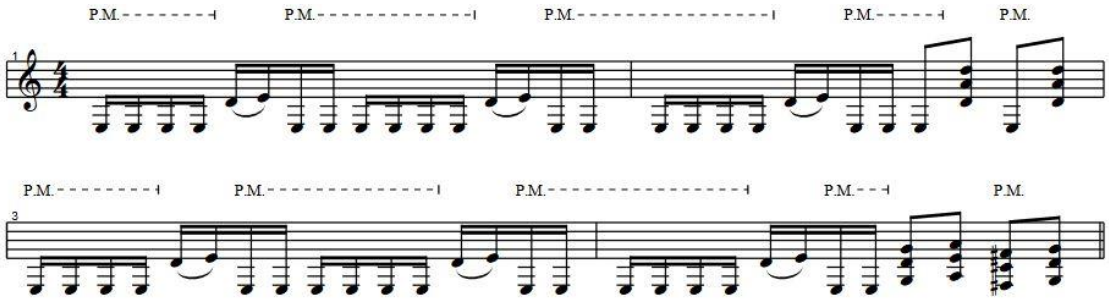



Figure 108 : riff principal du titre « A Drug Against War » de KMFDM.

Dans celui-ci, la technique du « hammer on[445] » est utilisée depuis la note *ré* pour attaquer la note *mi*, puis, tandis que la corde grave jouée en *palm mute* est en doubles-croches, des *power chords* sont joués en croches.

Il y a aussi deux titres où le principe de pédale jouée en *palm mute* est appliqué sur une autre note que la corde à vide la plus grave. Dans le titre « Once Alive » de Skrew, la pédale est jouée sur un *fa* dièse, soit la deuxième case sur la corde la plus grave (figure 109). Dans le titre « Pushing You Too Far », la pédale est jouée sur la cinquième corde, qui correspond à la note *la*, mais le principe est le même, à la subtile différence près que les autres notes sont jouées

[445] Technique qui consiste à appuyer avec le doigt sur la frette pour faire sonner la note, sans attaquer la note avec le médiator. Cela produit un son plus « lié » entre les deux notes, équivalent au legato.

avec la technique de l'harmonique artificielle (harmonique produite avec le pouce qui tient le médiator) (figure 110).

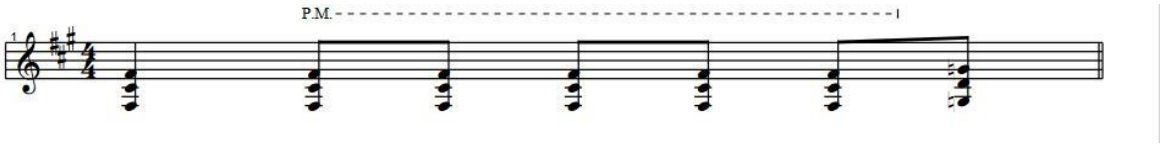



Figure 109 : riff final du titre « Once Alive » de Skrew, entendu à 03:15.

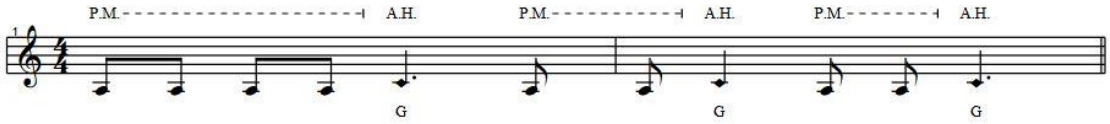



Figure 110 : riff du titre « Pushing You Too Far » de Treponem Pal, alternant *palm mute* et harmoniques artificielles, entendu à partir de 00:45.

L'utilisation de la saturation comme timbre principal sur la guitare électrique, le jeu en *palm mute* sur une pédale de la note la plus grave et l'utilisation quasi systématique des *power chords*[446] inscrivent la guitare électrique dans le metal industriel comme l'un des éléments les plus signifiants issus du metal.

Mais il nous faut maintenant nous interroger sur l'existence de spécificités propres au metal industriel. En effet, les différents sous-genres du metal font entendre des riffs dont les caractéristiques diffèrent et permettent d'identifier le sous-genre en question, et ce malgré des aspects de base communs que nous avons passés en revue (distorsion, modalité et enchaînements d'intervalles, jeu en *palm mute*, *power chords*, etc.).

Un premier point notable concerne la durée des riffs. En effet, de nombreux riffs ne durent pas plus de deux mesures, certains seulement une mesure, d'autres vont au contraire jusqu'à quatre. Un autre point est l'emploi d'un nombre restreint de notes. En considérant les *power chords* comme une seule note (c'est-à-dire que l'on admet que la quinte de l'accord ne soit pas prise en compte puisqu'elle possède un rôle de l'ordre du timbre et non de l'harmonie, si bien qu'il ne reste que la fondamentale), certains riffs présentent alors un nombre inférieur à quatre notes et le plus souvent des notes conjointes. Les intervalles principalement utilisés (seconde mineure,

[446] A l'exception des titres « Sterile Prophet » de Godflesh, « Discipline » de Malhavoc et « Religious Cancer » de Nailbomb, tous les autres titres de notre corpus font entendre, à un moment ou un autre, des *power chords*.

tierce mineure et quinte diminuée notamment) sont traités dans la sous-partie consacrée à l'harmonie.

Des exemples notables sont les riffs des titres « No I Don't No » de Bile avec trois notes (figure 111), « Shine 2001 » d'Hanzel Und Gretyl avec trois notes, « NWO » de Ministry avec deux notes, « Thieves » de Ministry avec trois notes, « Religious Cancer » et « World of Shit » de Nailbomb avec deux notes (figure 112), « Nazilover » d'Optimum Wound Profile avec deux notes, « Deconstruction », « Diable », « Landfill » et « Skin Grip » de Pitch Shifter avec un nombre entre deux et quatre notes (figure 113).

Figure 111 : riff simplifié du titre « No I Don't No » de Bile, utilisant un réservoir de trois notes conjointes.

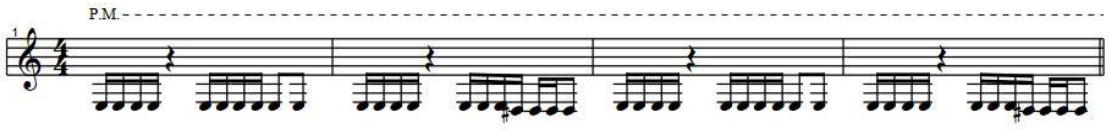



Figure 112 : riff du titre « Religious Cancer » de Nailbomb, dont le réservoir de notes compte deux notes conjointes.

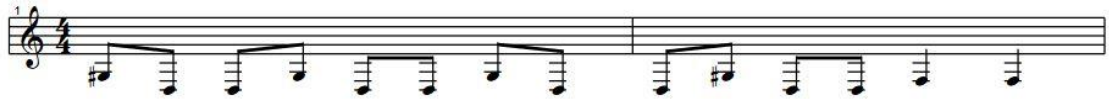


Figure 113 : riff principal simplifié du titre « Deconstruction » de Pitch Shifter, dont le réservoir de notes compte trois notes.

Un autre point notable est la présence de certains riffs constitués uniquement de *power chords* joués dans un registre medium, sans aucun *palm mute*, sur un rythme régulier de croches (ou plus rarement de doubles-croches). Nous trouvons cette architecture particulière dans les titres « No I Don't No » de Bile (01:12), « Flesh » de KMFDM (01:11), « So What » de Ministry (01:40), « Vai Toma No Cu » (1'08) de Nailbomb, « Drain » d'Optimum Wound Profile (dont la construction et le choix des notes le rend assez proche du riff de « So What » de Ministry, figures 114 et 50) et « Pushing You Too Far » (04:00) de Treponem Pal. Ces riffs sont remarquables car répétés un grand nombre de fois dans le morceau lorsqu'ils constituent le riff principal du titre (« So What » de Ministry, figure 115), ou bien ils apparaissent dans des

sections occupant une place importante dans la hiérarchie de la structure, comme le préchorus (« Flesh » de KMFDM, figure 116) ou le chorus (« Vai Toma No Cu » de Nailbomb, figure 117).

Figure 114 : riff du titre « Drain » d'Optimum Wound Profile, entendu à 01:28.

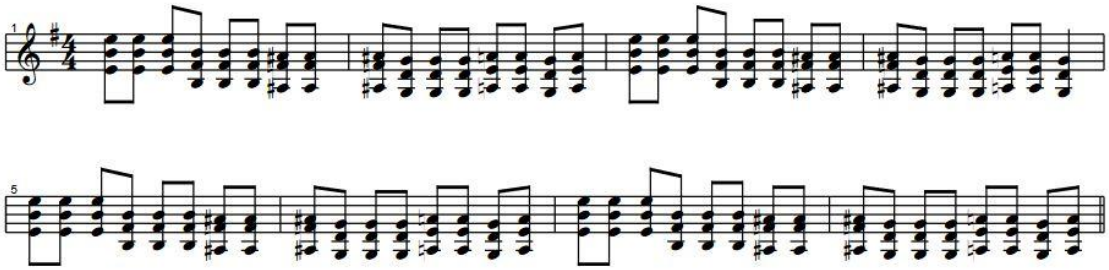


Figure 115 : riff principal du titre « So What » de Ministry, entendu à 01:40.

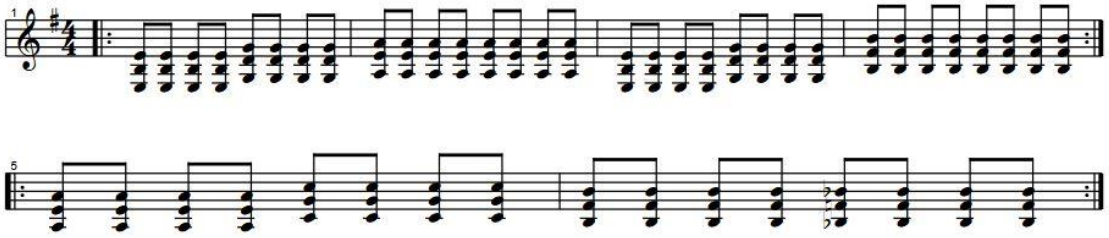


Figure 116 : riff du préchorus du titre « Flesh » de KMFDM, entendu à 01:11.

Figure 117 : riff du chorus du titre « Vai Toma No Cu » de Nailbomb, entendu à 01:08. Ce riff est le seul exemple du corpus à être joué en doubles-croches et non en croches.

Si nous reprenons la classification établie dans notre étude de l'accordage, à savoir trois catégories, la tendance death metal, la tendance thrash metal et la troisième catégorie qui n'est liée ni au death ni au thrash metal, nous remarquons que les riffs de cette catégorie sont joués uniquement par les groupes de la deuxième et de la troisième catégorie. Autrement dit, les groupes liés au death metal n'utilisent pas ce genre de riffs, situés dans un registre medium (en plus du fait que les guitares ne sont pas accordées en *down tuning*), rythmiquement très simples et sans la technique du *palm mute*.

Enfin, l'ultime point notable concernant les riffs de guitare concerne leur homorythmie avec les patrons de batterie. Les riffs présentent des accents, mis en valeur notamment par l'alternance des notes graves jouées en *palm mute* et des notes plus aiguës jouées relâchées, parfois en accord, par exemple.

Le terme homorythmie est certes quelque peu exagéré car inexact, mais nous l'utilisons à dessein pour souligner l'idée que certains riffs présentent une accentuation synchronisée avec celle des patrons de batterie. Les deux instruments jouent parfois des motifs dont les rythmes sont dépendants, si bien que la guitare ne joue pas exactement le même rythme que la batterie, mais à la venue d'un nouvel accord par exemple, son intervention correspond avec l'accentuation proposée par la batterie.

Nous trouvons parfois des accentuations proches, souvent placées en dehors du *backbeat* (accentuation du deuxième et du quatrième temps). Par exemple, un des riffs du titre « Lick Forever Dog » de Scorn suit plus ou moins l'accentuation donnée par la caisse claire (figure 118).

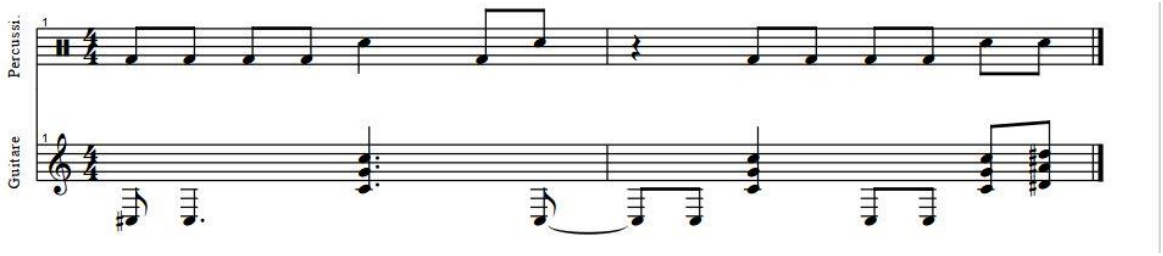



Figure 118 : Scorn, « Lick Forever Dog », riff entendu à 01:00.

Le groupe Optimum Wound Profile fait entendre dans les couplets du titre « Idol Spiel » une mise en place similaire (figure 119).

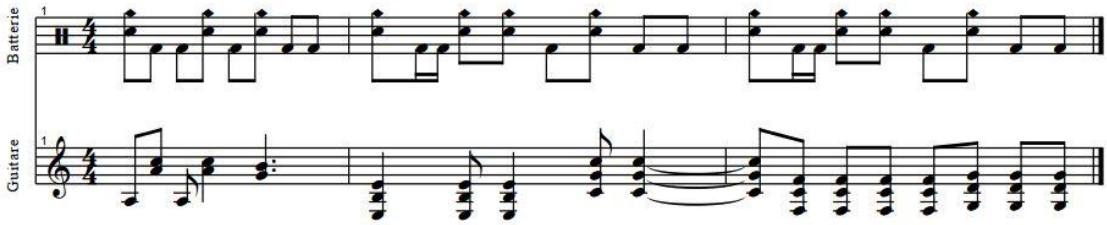



Figure 119 : Optimum Wound Profile, « Idol Spiel », couplet, entendu à 00:17.

Cependant, nous ne pouvons pas déceler une logique derrière les choix conduisant à accentuer certains accords. Par exemple, dans la première mesure, la guitare joue deux fois de suite un *la* grave puis une dyade de *la* mineur (*la-do*). La caisse claire et la cymbale *crash* accentuent d'abord le *la* grave, puis sur la deuxième itération, la tierce mineure, jouée en contre-temps. Dans la deuxième mesure, la caisse claire joue en même temps que chaque accord, excepté le dernier. Bien qu'il y ait des accentuations rythmiques proches, nous ne pouvons effectivement pas parler d'homorythmie.

Le titre « The Rest is War » de Treponem Pal contient un riff où les tritons et les « single notes » sont jouées en même temps que certains coups de caisse claire, tandis que la corde la plus grave (*mi*), jouée à vide et en *palm mute*, correspond à la plupart des coups de grosse caisse (figure 120).

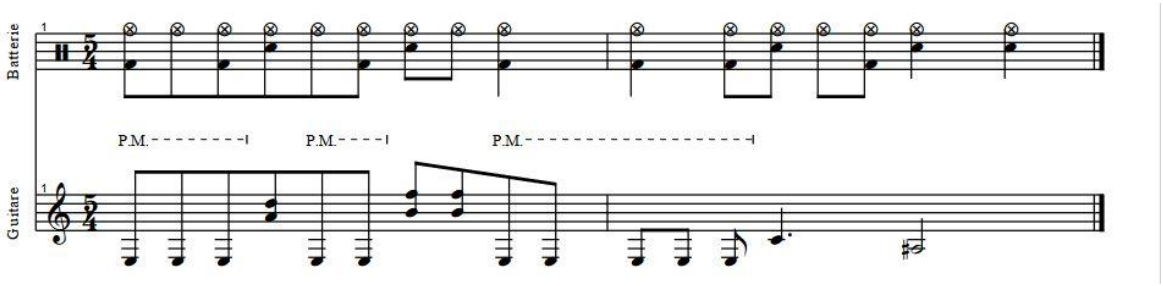



Figure 120 : Treponem Pal, « Rest is War », riff principal, entendu à partir de 00:05.

Sans pour autant parler d'homorythmie, il s'agit là d'une synchronisation privilégiée entre la batterie et la guitare. Ils présentent cependant des traits caractéristiques que nous allons constater dans d'autres titres dans lesquels leur présence est bien plus significative. L'un des traits est que la caisse claire, en suivant l'accentuation du riff de guitare, ne joue pas forcément le *backbeat*, comme nous l'avons déjà constaté dans notre analyse des patrons typiques de batterie. Un autre élément notable est l'association de la grosse caisse avec la corde grave de la guitare, souvent jouée en *palm mute*. Enfin, ces motifs recèlent parfois une richesse et une complexité rythmiques que nous ne retrouvons pas ou peu dans les autres titres.

Dans le titre « Xnoybis » de Godflesh, le motif de batterie est construit sur deux mesures, où la première fait entendre la caisse claire marquer tous les temps, et la deuxième des variations de rythme, avec notamment un accent sur la deuxième croche du premier temps. Sur ce modèle rythmique, la guitare suit également, et associe son entrée à contretemps avec un changement d'harmonie (figure 121).

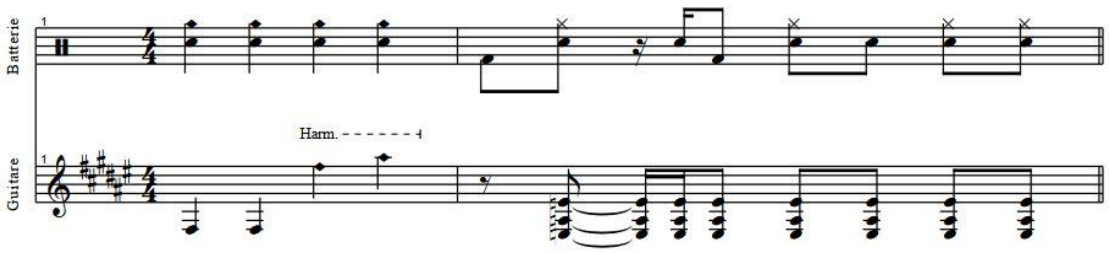



Figure 121 : Godlfesh, « Xnoybis », riff principal, entendu à partir de 00:08.

Ici, excepté la grosse caisse sur le premier temps de la deuxième mesure, la guitare et la batterie sont en totale homorythmie. La première note de guitare sur la deuxième mesure est de plus accentuée par la caisse claire et la cymbale *crash*. Plus tard dans le morceau, les variations de hauteurs se multiplient dans le riff de guitare, mais le schéma rythmique reste identique. Le riff se partage en quatre occurrences, où la troisième et la quatrième constituent une variation de la première et de la deuxième, respectivement. La batterie peut donc « broder » autour par l'ajout de croches à la grosse caisse sur la première mesure et d'un motif régulier sur le début de la deuxième mesure, évitant précisément de souligner le contretemps de la guitare, qui change régulièrement de timbre (figure 122).

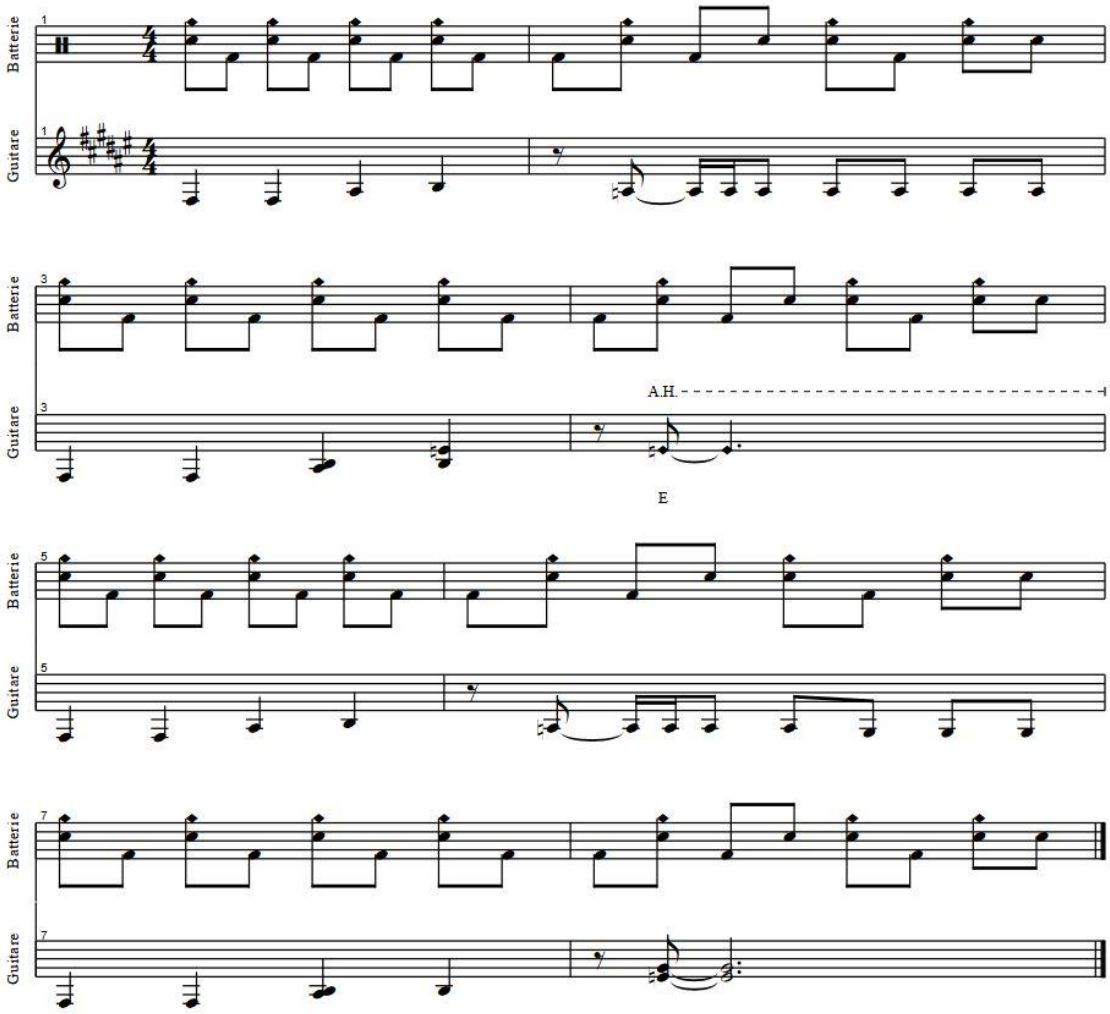



Figure 122 : Godflesh, « Xnoybis », post-couplet, entendu à 01:13.

Dans le titre « Slateman » de Godflesh toujours, l'introduction n'est pas particulièrement spécifique au metal industriel, elle pourrait très bien avoir été composée dans d'autres styles. Mais elle préfigure l'accentuation presque systématique des riffs de la guitare par la batterie dans ce titre de Godflesh (figure 123).

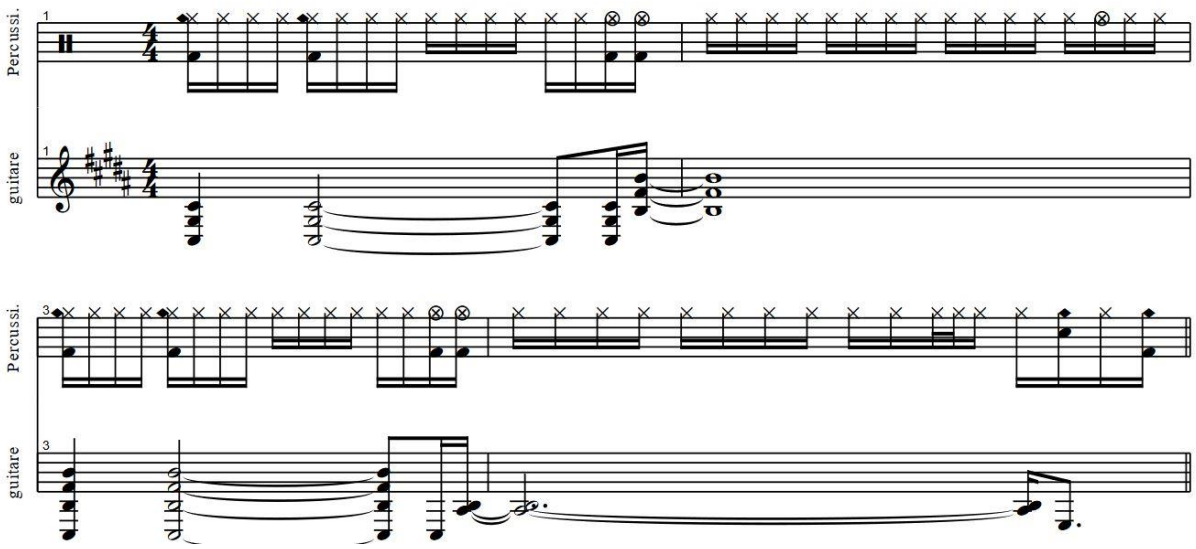



Figure 123 : Godflesh, Slateman, intro.

Ici, la guitare joue des notes de durées longues (blanche et blanche pointée, sur un tempo relativement lent d'environ 65 BPM), dont la sensation est renforcée par la division des temps en doubles-croches au charleston fermé. Alors que cet élément est indépendant avec ses propres variations rythmiques et accentuations, les autres éléments soulignent eux le rythme de la guitare. Les deux dernières doubles-croches de la première et de la troisième mesure sont marquées à la fois à la guitare et par la grosse caisse et le charleston ouvert. La guitare suit aussi l'accentuation sur les deux premiers temps de la première et la troisième mesure (marqués par la grosse caisse et la cymbale *crash*). Enfin, l'antépénultième double-croche de la quatrième mesure (seule note jouée à la guitare dans cette mesure) est marquée par la caisse claire et la cymbale *crash*. La batterie « rajoute » un ultime accent, cette fois indépendant de la guitare, sur la dernière double-croche marquée par la grosse caisse et la cymbale *crash*.

Dans le riff principal du morceau, le charleston reste souvent indépendant, servant soit à marquer la pulsation à la croche, soit à ornementer le motif rythmique, par exemple avec les triples-croches sur le premier temps de la première mesure (figure 124). Mais il arrive qu'il serve aussi à renforcer certains accents, au même titre que la cymbale *crash*, comme sur le troisième temps de la deuxième mesure. Ce sont donc la grosse caisse, la caisse claire et la cymbale *crash* qui soulignent principalement les accentuations du riff de guitare. Ce riff se compose d'un motif de deux mesures, joué deux fois et dont la deuxième occurrence est variée : dans la deuxième mesure, l'accord n'est plus un *power chord* de *si* mais de *la* dièse, et le dernier temps est marqué par la note *mi*, jouée en l'air, au lieu des deux croches sur le *power chord* de *mi*.

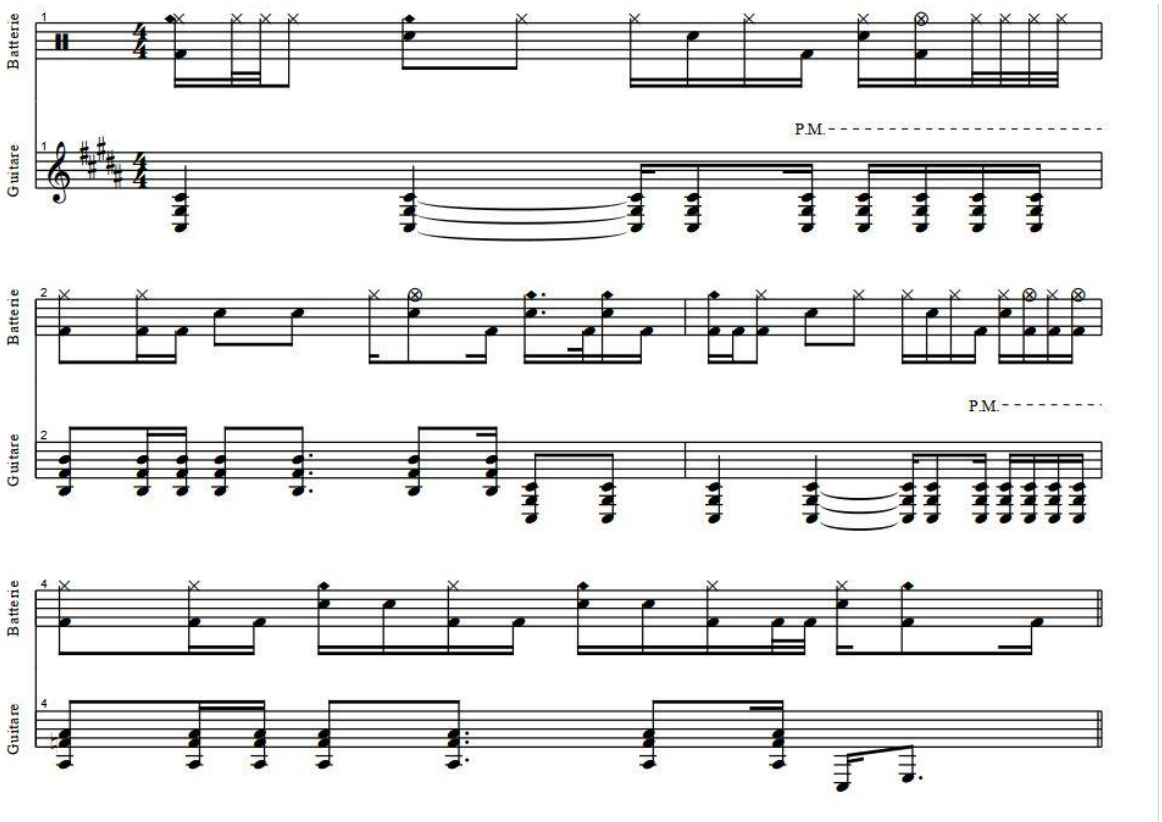



Figure 124 : Godflesh, « Slateman », riff principal, entendu à partir de 00:30.

Dans la première occurrence, le rythme joué par la batterie est très proche de celui de la guitare, seules des rajouts sur le dernier temps de chaque mesure viennent contrecarrer la parfaite homorythmie, sans pour autant annuler la synchronicité des accents.

Dans la deuxième occurrence, la batterie agrémente le premier temps de doubles-croches à la grosse caisse, mais suit précisément la guitare sur le dernier temps. En revanche, elle se dissocie davantage de la guitare dans la deuxième mesure par un motif répété sur les deuxième et troisième temps, avant de marquer le *mi* de la syncope finale de la guitare sur le dernier temps. Le *backbeat* conventionnel est présent, puisque la caisse claire marque les deuxièmes et quatrièmes temps de chaque mesure, mais il est en quelque sorte « noyé » par les autres accentuations synchronisées avec la guitare – notamment au troisième temps de la deuxième et de la quatrième mesure, qui, dans un *backbeat* standard, auraient été joués à la grosse caisse et non à la caisse claire – ainsi que les ornements joués par le charleston ou la grosse caisse.

Dans les exemples que nous venons de présenter, les accentuations de la guitare sont renforcées soit à la grosse caisse, soit à la caisse claire. Mais nous avons relevé aussi un autre schéma

d’accentuation systématique, répandu dans notre corpus qui consiste à associer la corde à vide jouée en *palm mute* avec la grosse caisse, et les autres notes de guitare à la caisse claire. Toujours dans le titre « Slateman », nous constatons un motif exemplaire de ce schéma (figure 125).

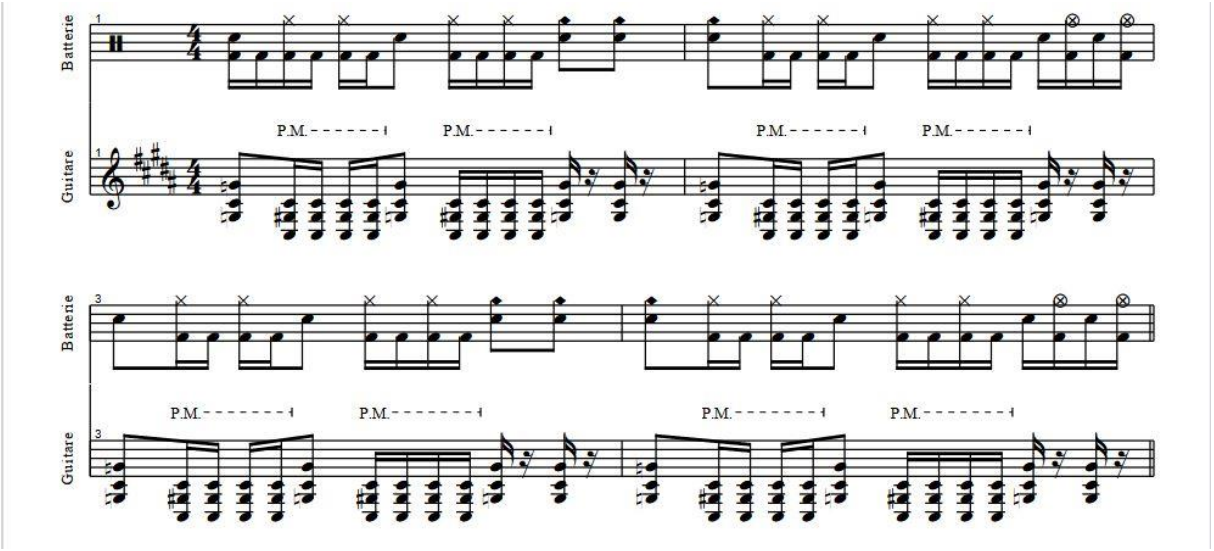



Figure 125 : Godflesh, « Slateman », pont, entendu à 02:27.

Le riff de guitare consiste en l’alternance d’un accord de triton *sol-do* dièse-*sol* avec un *power chord* de *do* dièse joué en *palm mute* sur un rythme de doubles-croches. L’accentuation suit le modèle « 3+3+2 », où l’accord de triton est joué toutes les trois croches, puis sur les deux croches finales de chaque mesure. Hormis quelques ajouts de grosse caisse, la batterie propose un patron rythmiquement semblable.

Le titre « Streetcleaner » constitue un autre exemple représentatif, où l’alternance caisse claire et grosse caisse suit l’alternance entre accord lâché et accord en *palm mute* sur la corde à vide grave (figure 126).

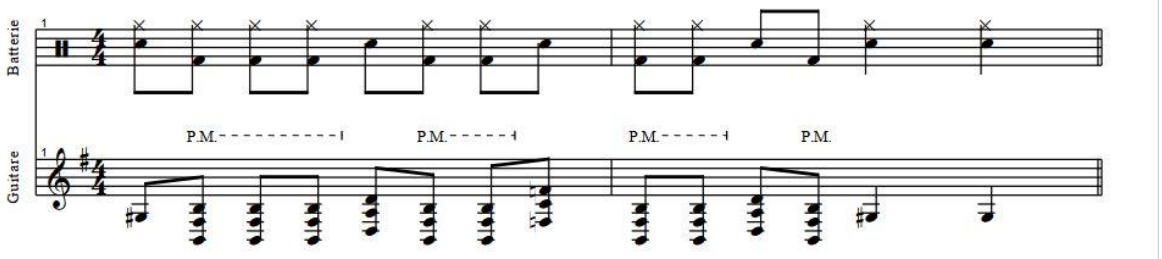



Figure 126 : Godflesh, « Streetcleaner », premier riff, entendu à 00:40.

Là aussi, l'accentuation présente le modèle « 3+3+2 », mais non pas sur l'ensemble des deux mesures, mais en leur centre, à partir du troisième temps de la première mesure jusqu'au deuxième temps de la seconde mesure. Le motif évolue ensuite avec une descente chromatique en croches au lieu des deux noires finales, geste souligné par la caisse claire (figure 127).

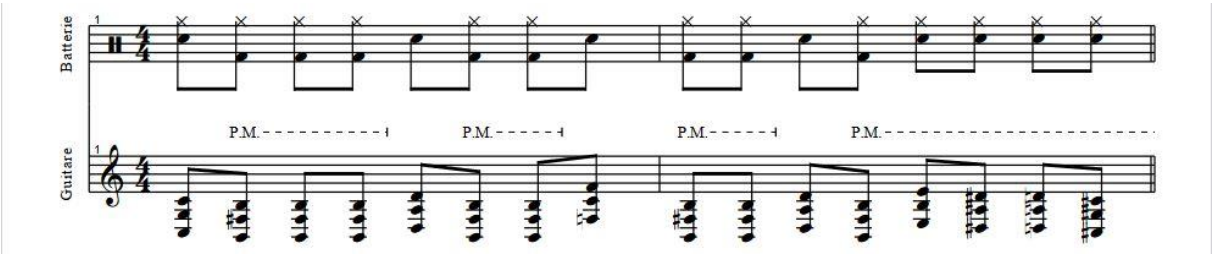



Figure 127 : Godlfesh, « Streetcleaner », première variation du riff, entendu à 01:05.

Certes, ce mouvement chromatique est joué en *palm mute*, mais il ne s'agit pas du *power chord* construit à partir de la corde à vide (*si*), la logique est donc respectée. La batterie joue ensuite en doubles-croches, tandis que le riff de guitare reste identique (figure 128). Cependant ce changement continue de suivre l'accentuation de la guitare, toujours sur les mêmes temps et contre-temps.

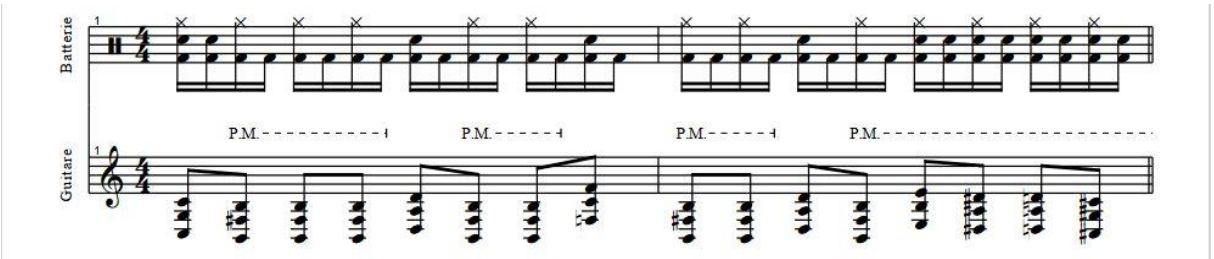



Figure 128 : Godflesh, « Streetcleaner », deuxième variation du riff, entendu à 01:31.

Plus tard dans le morceau, un autre riff survient, différent. Mais là aussi, l'association de la grosse caisse aux *power chords* en *palm mute* du riff de guitare persiste (figure 129).

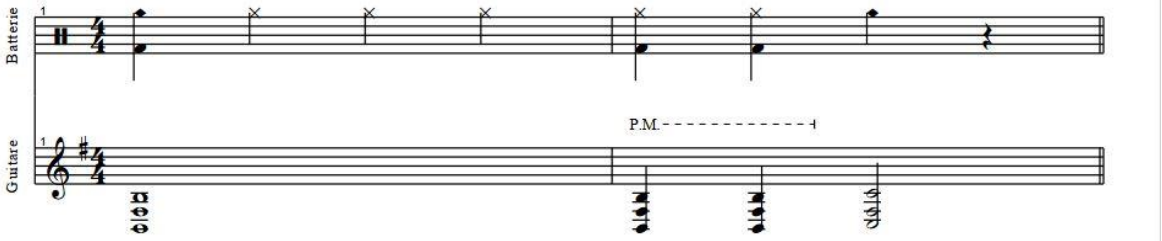



Figure 129 : Godlfesh, « Streetcleaner », deuxième riff, entendu à 01:57.

Ce riff connaît lui aussi une évolution, tout en gardant ce trait typique (figure 130).

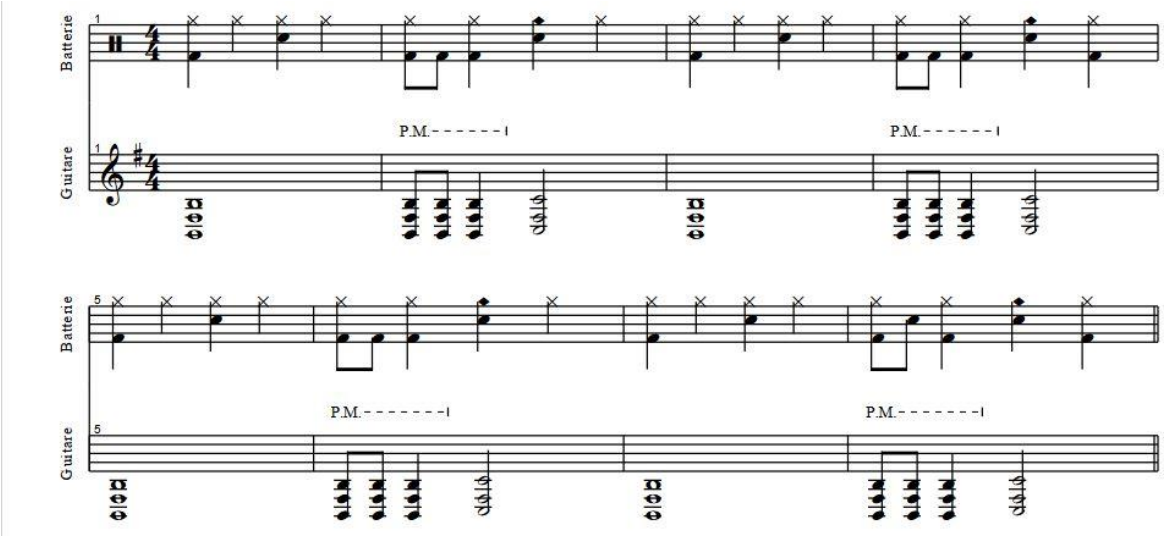



Figure 130 : Godflesh, « Streetcleaner », variation du deuxième riff, entendu à 04:32.

La caisse claire joue le *backbeat* alors que la grosse caisse suit les accords en *palm mute*. Nous avons ici une façon bien plus conventionnelle de synchroniser la guitare et la batterie que dans les exemples précédents.

Comme nous l'avons vu dans l'analyse des instruments rythmiques et de leurs patrons typiques, l'accentuation hors du *backbeat* est un trait caractéristique dans notre corpus, et l'accentuation similaire de la guitare se retrouve dans certains de ces cas. Godflesh n'est donc pas le seul groupe à présenter ce trait. Nous le retrouvons chez Pitch Shifter dans les titres « Deconstruction », « Landfill » et « Skin Grip ».

L'introduction de « Deconstruction » nous montre l'accentuation « 3+3+3+3+2+2 » à la caisse claire (figure 131), la guitare rejoignant la grosse caisse sur les autres croches.

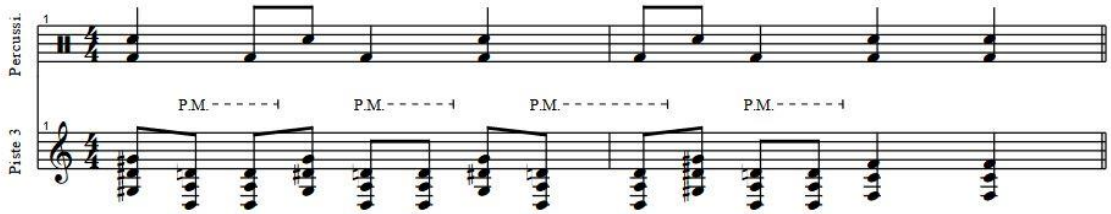



Figure 131 : Pitch Shifter, « Deconstruction », intro, entendu à 00:06.

Ces éléments se désolidarisent ensuite pour un autre patron typique, celui du *reverse skank beat*, qui évolue lui-même avec la grosse caisse en doubles-croches. Toutefois, l'accentuation est conservée puisque « transposée » sur le charleston ouvert et la cymbale *crash* (figures 132 et 133).

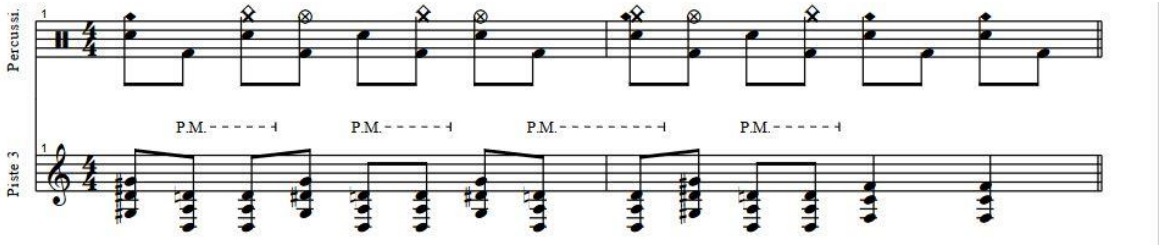



Figure 132 : Pitch Shifter, « Deconstruction », riff principal, entendu à 00:19.

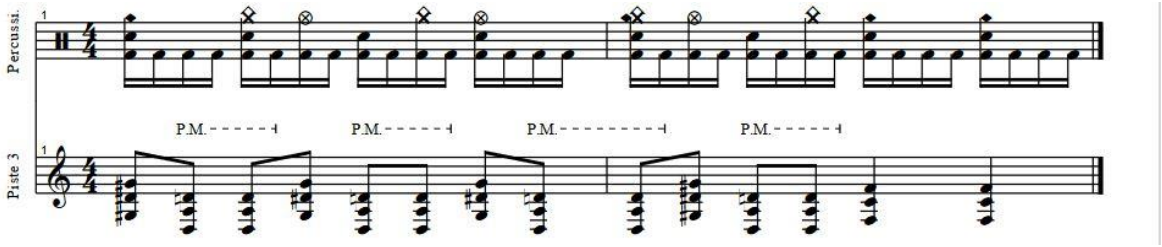



Figure 133 : Pitch Shifter, « Deconstruction », variation du riff principal, entendu à 00:32.

Nous observons une évolution similaire dans le titre « Landfill », dans lequel le riff de guitare reste identique, mais toujours lié aux accentuations de la batterie malgré les variations de patrons (figure 134).

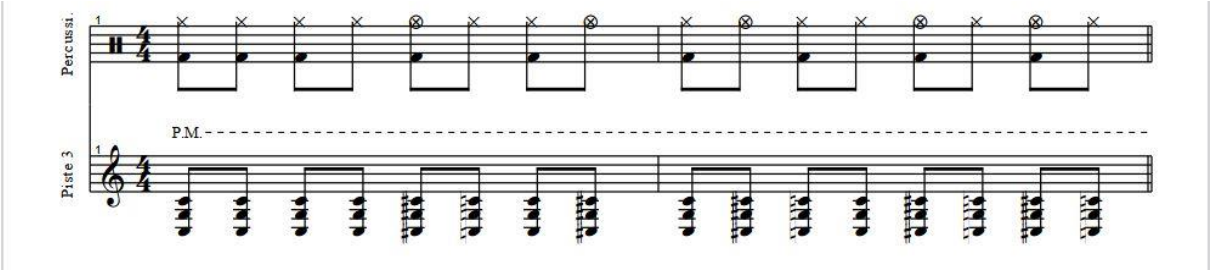



Figure 134 : Pitch Shifter, « Landfill », intro, entendu à 00:13.

C'est d'abord le charleston ouvert qui souligne l'accord de *do* dièse (figure 134), puis la caisse claire (figure 135).

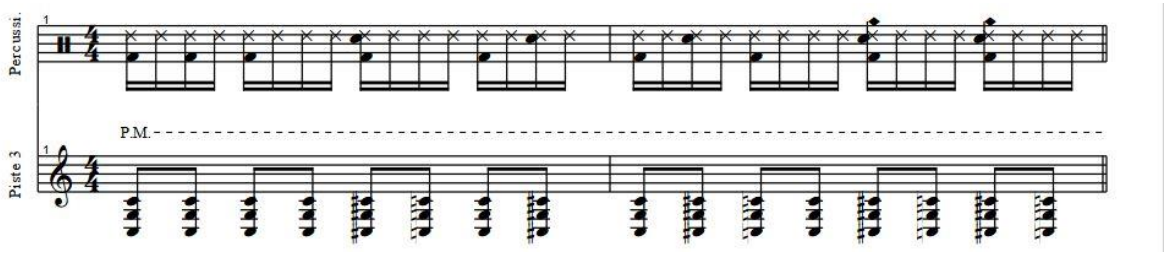



Figure 135 : Pitch Shifter, « Landfill », riff principal, entendu à 00:27.

Il en va de même pour le titre « Skin Grip », dans lequel le riff d'introduction sert de modèle de base pour les riffs suivants (figure 136). Sur un rythme très sommaire, ce riff ne compte que deux accords.

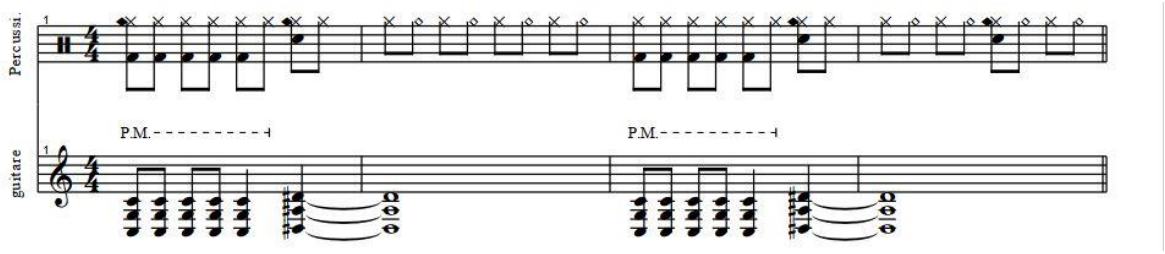



Figure 136 : Pitch Shifter, « Skin Grip », intro, entendu à 00:26.

Le *power chord* de *ré* dièse, joué lâché, geste de suspension que la batterie remplit par des croches au charleston en alternant fermé et ouvert. Puis le riff se complète par des croches sur le *power chord* de *do* dièse (figure 137).

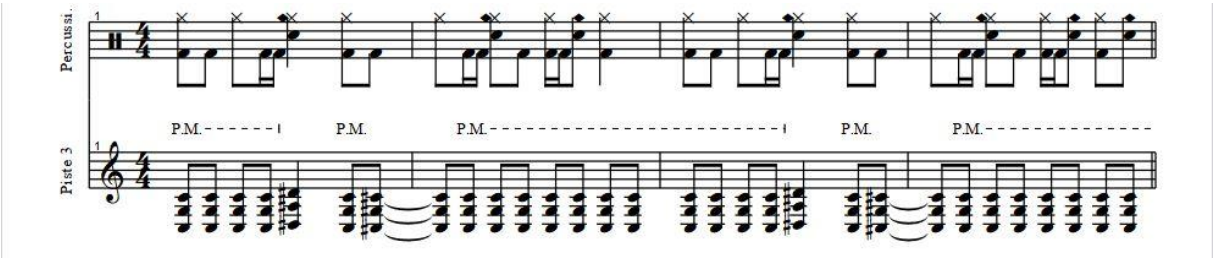



Figure 137 : Pitch Shifter, « Skin Grip », première variation, entendu à 01:30.

La batterie est également agrémentée de doubles-croches à la grosse caisse, placées juste avant la caisse claire, qui, elle, marque le *power chord* de *ré* dièse, dans la première et la troisième mesure. Cette cellule rythmique est répétée dans la deuxième et quatrième mesure, cette fois indépendamment du motif rythmique de la guitare. Le riff connaît ensuite une deuxième modification avec l'ajout de deux *power chords*, *fa* et *ré* bécarre (figure 138).

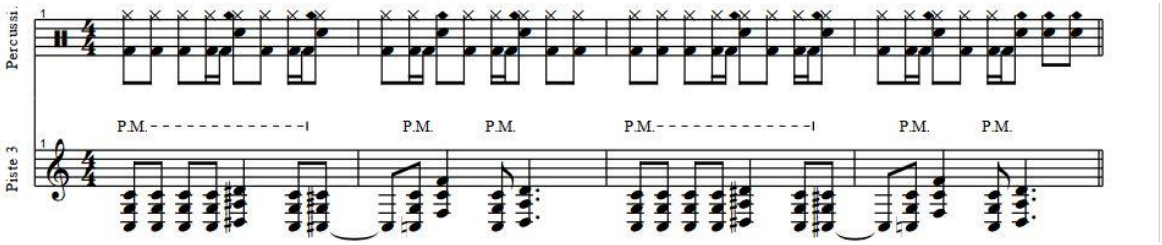



Figure 138 : Pitch Shifter, « Skin Grip », deuxième variation, entendu à 02:02.

Cette fois, le *power chord* de *do* dièse est marqué par la caisse claire, précédé par deux doubles-croches à la grosse caisse. Autre différence avec le motif précédent, la grosse caisse joue presque toutes les croches de chaque mesure, sauf pendant les coups de caisse claire. Ici la caisse claire est synchrone avec tous les *power chords* qui ne sont pas en *do*, et qui ne sont pas joués en *palm mute* (à l'exception du *ré* dièse de la première mesure). Les deux doubles-croches à la grosse caisse qui précèdent chaque coup de caisse claire sont accompagnées d'un *power chord* de *do* en *palm mute* en croche, anticipant ainsi l'accentuation de la caisse claire. Cette anticipation est d'autant plus mise en évidence dans les syncopes de la guitare dans les deuxième et quatrième mesures.

Le groupe Soulstorm suit aussi ce principe, mais avec quelques différences. Le titre « Primal » est un exemple de plus quant au motif rythmique accentué en « 3+3+2 » (figure 139).

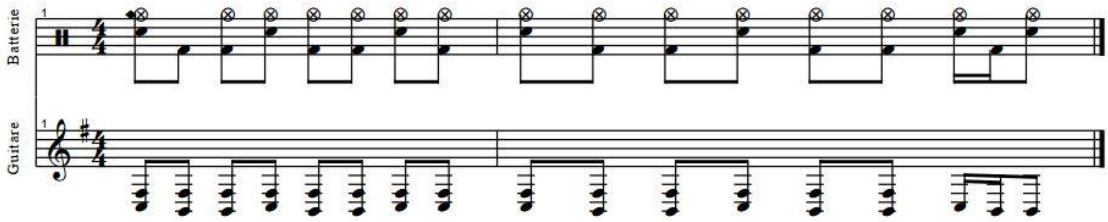



Figure 139 : Soulstorm, « Primal », riff principal, entendu à 00:19.

Dans le titre « Disruption », la corde grave à vide n'est pas jouée en *palm mute*, mais hormis cette légère différence le principe reste d'application (figure 140).

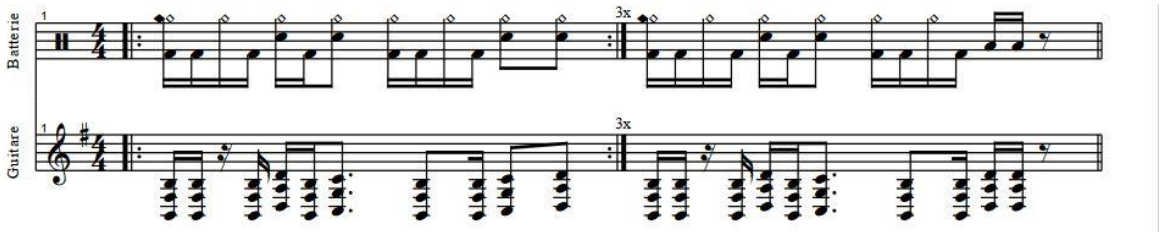



Figure 140 : Soulstorm, « Disruption », riff principal, entendu à 00:24.

L’homorythmie entre batterie et guitare est presque parfaite, excepté le troisième temps marqué par la grosse caisse tandis que l’accord précédent continue de résonner. Puis, pendant le couplet, la batterie garde le même patron tandis que la guitare joue cette fois des *power chords* à la ronde, avec une broderie chromatique sur la troisième mesure (figure 141).

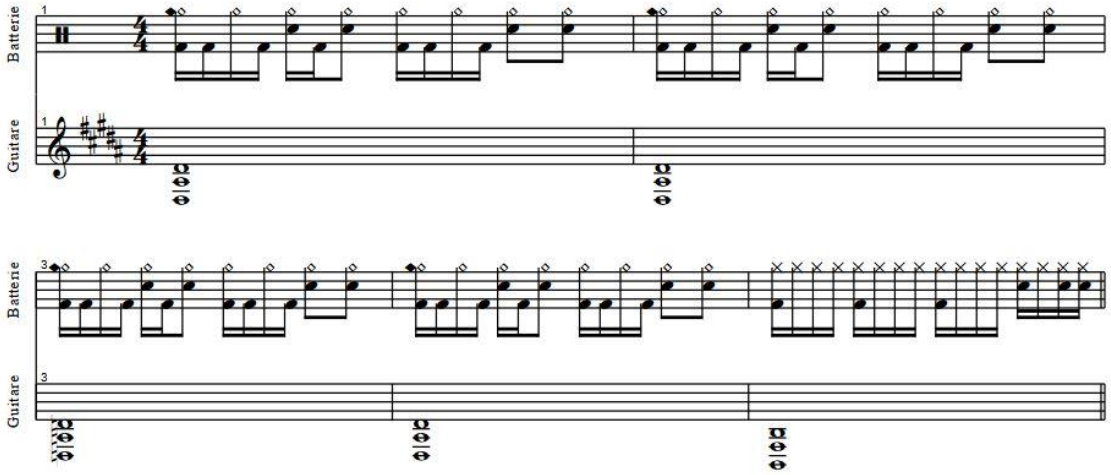



Figure 141 : Soulstorm, « Disruption », couplet, entendu à 00:33.

Un autre riff survient, présentant là aussi une homorythmie notable entre la batterie et la guitare (figure 142).

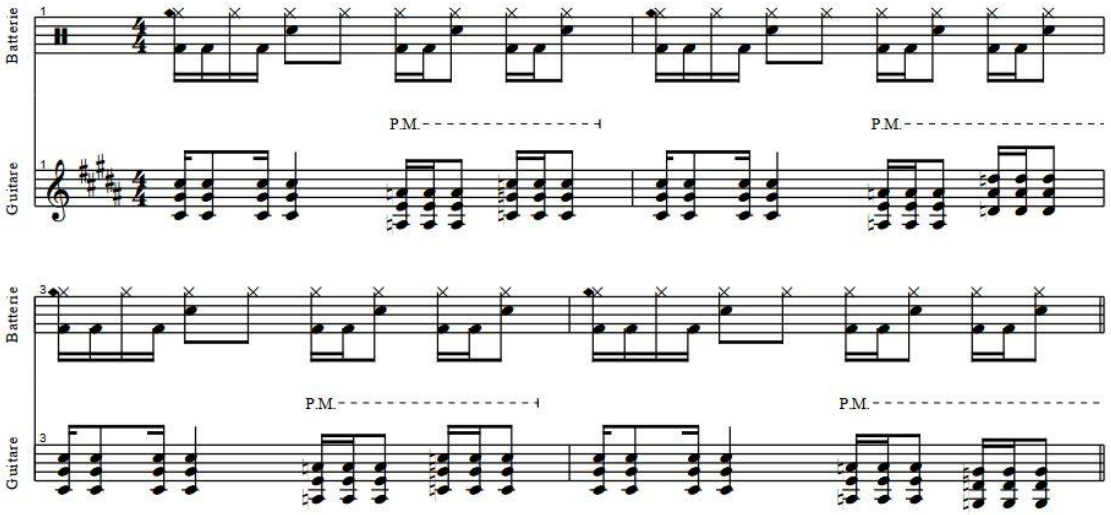



Figure 142 : Soulstorm, « Disruption », deuxième riff, entendu à 01:23.

Plusieurs points paraissent ressortir de l’étude de ces riffs. La relation entre la microstructure, qui concerne les riffs, et la macrostructure, qui concerne l’enchaînement de ces riffs, donnant ainsi forme aux morceaux, se réalise de trois façons différentes.  Dans les titres de Godflesh

que nous venons d'analyser, l'évolution des patrons de batterie et des riffs de guitare s'effectue conjointement. Les motifs rythmiques sont parfois d'une grande complexité, notamment par les variations et les ornements apportés par la batterie, tandis que les riffs de guitare sont plus répétitifs.

Le groupe Pitch Shifter emploie une méthode compositionnelle similaire dans son titre « Skin Grip ». Cependant les titres « Deconstruction » et « Landfill » se différencient de ceux de Godflesh, car les riffs n'évoluent pas ou peu, tandis que se succèdent différents patrons de batterie.

Le groupe Soulstorm utilise un procédé inverse de celui de Pitch Shifter, en conservant les patrons de batterie mais en proposant de nouveaux riffs de guitare. Dans le titre « Disruption », la cellule rythmique en syncope constitue le noyau des riffs de guitare, malgré leurs grandes différences harmoniques et rythmiques.

De plus, nous constatons bien sûr que ces riffs se calquent sur des patrons de batterie spécifiques, que nous avons classés dans la section « accents décalés et 3+3+2 ». Une telle synchronisation poussée entre l'écriture des riffs de guitare et des patrons de batterie amène à s'interroger sur un ordre présumé dans le processus créatif, à savoir si la batterie est composée en premier, ou la guitare. Nous savons notamment que Pitch Shifter composait toujours les riffs de guitare avant de programmer leur boîte à rythmes[447]. Si nous ne pouvons avoir la même certitude concernant Soulstorm et Godflesh, il est à noter que, respectivement, Justin Broadrick fut un temps batteur avant de passer à la guitare, il peut donc avoir une vision d'ensemble dans la composition, tandis que Nick Sagias est bassiste et s'occupait aussi de programmer la boîte à rythmes. La pratique d'un instrument à cordes (guitare ou basse) chez ces musiciens qui utilisent la boîte à rythmes peut donc expliquer cette proximité rythmique entre les riffs et les patrons. Enfin, il est surtout notable que nous avons classé ces trois groupes, lors de notre étude sur l'accordage de la guitare, dans la catégorie death metal.

**3) Solos et « riffs lead »**

Robert Walser affirmait que les chansons de heavy metal des années 1980 comptaient presque toutes un solo de guitare[448]. Cette pratique, héritée du rock, met en lumière la virtuosité

[447] CLAYDEN Mark, communication personnelle.
[448] WALSER Robert, *op. cit.*, p. 50.

du guitariste, dont l'inspiration provient aussi de la musique savante[449]. Mais ce n'est pas le cas de la Contemporary Metal Music, puisque Mark Mynett indique, au contraire, que le solo est quasiment absent des morceaux[450]. La disparition des solos de guitare est donc un élément distinctif entre le heavy metal traditionnel des années 1970 et 1980 et les nombreux sous-genres apparus depuis, au même titre que l'utilisation d'un accordage standard ou d'un accordage en *down tuning*.

Dans notre corpus, peu de titres présentent des solos de guitare. En fait, le titre « Metal Machine Music » de Die Krupps compte tout de même trois solos (à 01:14, 02:45 et 04:58), et KMFDM fait entendre des solos dans les titres « A Drug Against War » (à 2'22), « Flesh » (à 04:28), « Money » (02:27) et « Rules », qui présente l'exception de faire entendre un solo d'orgue électrique (02:42). Enfin, le titre « Languish » (à 03:02) de Malhavoc compte aussi un solo de guitare, qui se distingue par son aspect bien plus bruitiste, moins virtuose et mélodieux que les autres titres cités.

C'est donc une minorité de titres au sein de notre corpus, composés par des groupes que nous avons classé dans la catégorie thrash metal, tant pour l'accordage de guitare que pour l'expérience des musiciens. Ce constat suffirait à affirmer que ce sont des groupes influencés principalement par le metal traditionnel des années 1980, alors que leurs titres que nous analysons sont sortis dans la décennie suivante ; en d'autres termes, que ce sont des groupes qui n'ont pas adapté leur musique au changement stylistique sinon opéré. Cependant, il faut garder à l'esprit que KMFDM et Die Krupps évoluaient à l'origine dans la musique industrielle, qui est un genre musical qui s'est non seulement construit en assimilant les autres genres de musique populaire[451], mais qui n'hésite pas non plus à user de l'ironie dans son propos[452]. Pour appuyer cela nous proposons de nous pencher sur un autre groupe, Ministry, dont le titre « Hero » (non inclus dans notre corpus) est présent dans l'album *Psalm 69* (1992). Ce titre ressemble fortement à du speed metal, et le texte glorifie les soldats américains de façon exagérée, agrémenté d'échantillons tiré du dessin animé *GI Joe*[453]. Ce titre fait aussi entendre un solo de guitare heavy metal traditionnel (joué par Mike Scaccia), et voici comment Al Jourgensen en parlait à l'époque de la sortie de l'album :

[449] WALSER Robert, *op. cit.*, p. 57.
[450] MYNETT Mark, *op. cit.*, p. 143.
[451] L'exemple du groupe Fœtus est remarquable, cf KASAVETI Ursula-Helen, « Fœtus-art-terrorism: Deciphering genre, intertextuality and noise in J.G. Thirlwell's early musical corpus (1981-1988) », *Punk & Post-Punk*, vol. 3, no 2, 2014, p. 147-158.
[452] VECCHIO Ruth, *op. cit.*, p. 43.
[453] https://www.prongs.org/ministry/samples#psalm (consulté le 06/10/2022).

> Ecoutez le solo de guitare sur « Hero ». C'est juste ridicule ! […] Tel un *guitar hero*, le voici, le super héros de vos rêves, *Mr Lead Player*. C'est pour ça qu'on l'a fait, c'était censé être une farce[454].

D'ailleurs, le seul autre titre de l'album à faire entendre un solo est « Jesus Built My Hotrod ». Les paroles de ce titre, qui est un pastiche de musique country, usent également d'un ton humoristique, voire surréaliste[455], et le solo de guitare est joué, comme dans la tradition country, au bottleneck. Rien à voir donc avec la musique metal. Cette ironie est également présente chez KMFDM, qui chante notamment dans son titre « Sucks » à 00:43 (dont le refrain consiste à scander « KMFDM sucks », c'est-à-dire, « KMFDM craint ») :

*Our music is sampled* (notre musique est échantillonnée)
*Totally faked* (complètement factice)
*It's done by machines* (elle est jouée par des machines)
*'Cause they don't make mistake* (parce qu'elles ne font pas d'erreurs)

La suite de cette phrase fait d'ailleurs entendre un très court solo de guitare à 00:49, comme pour contredire ce qui vient à peine d'être affirmé. En effet, le solo de guitare est, comme nous l'avons écrit plus haut, une preuve de la virtuosité du guitariste, un moment obligatoire qui prouve son authenticité de musicien de rock ou de metal. Il est donc très probable que la présence de solos de guitare dans les titres de KMFDM tienne de l'ironie, cohérente avec leur discours ancré dans les principes artistiques de la musique industrielle.

La présence comme l'absence des solos de guitare dans le metal industriel tiennent donc d'une volonté de la part de ces musiciens de se désolidariser du rock et du metal traditionnel, en passant soit par l'ironie typique de l'indus, soit en s'inscrivant dans la démarche musicale alors nouvelles des sous-genres de metal qui apparaissent durant les années 1990, que Mark Mynett regroupe sous l'appellation Contemporary Metal Music.

Nous avons décelé encore une autre particularité liée à la pratique des solos de guitare et que nous nommons « riff lead ». Un riff lead consiste en un motif, le plus souvent d'une durée égale

---

[454] *Pulse*, Octobre 1992, p. 54 « Listen to the guitar solo on Hero. It's just ridiculous! […] Just like a guitar hero, like here he is, the superhero of your dreams, Mr Lead Player. That's why we did it, it was meant to be farcical. » (nous traduisons. Nous avons conservé l'anglais pour certains termes, que nous avons écrits en italique.).
[455] MILLER Monica, « 'No man with a good car needs to be justified': Preaching Rock and Roll Salvation from O'Conor Wise Blood to Ministry's'Jesus Built My Hotrod' », *Flannery O'Connor Review*, 2014, p. 86-87.

au riff principal, joué dans les registres medium et aigu de la guitare, qui vient se superposer aux autres riffs (grâce à l'enregistrement multipiste notamment). La plupart du temps, c'est un court motif répété un certain nombre de fois, à la manière d'un échantillon déclenché par un séquenceur. Nous en trouvons dans les titres « Light », « Money », « Rules » et « Sucks » de KMFDM, « Naked » de Malhavoc, « NWO » et « Just One Fix » de Ministry, « Vai Toma No Cu » de Nailbomb, « Pushing You Too Far » de Treponem Pal ainsi que dans tous les titres de Pitch Shifter : « Deconstruction », « Diable », « Landfill », « Skin Grip » et « Triad ».

Le titre « Landfill » compte deux riffs lead. Le premier consiste en une transposition à l'octave supérieure du riff principal de guitare (figure 143). Il est joué en single note et non en *power chord*. Il s'agit du riff lead le plus proche de la section rythmique dans notre corpus.

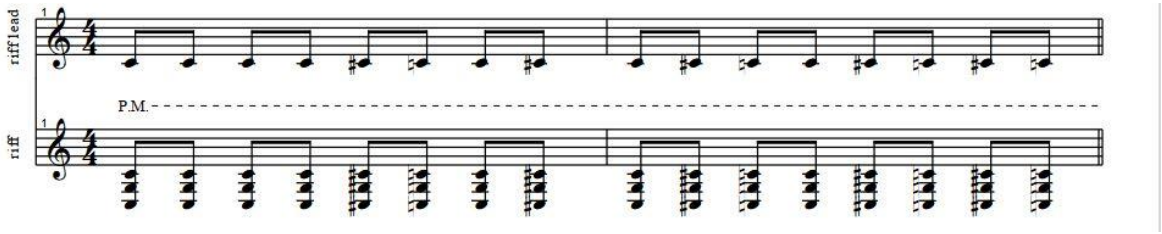



Figure 143 : Pitch Shifter, « Landfill », guitare rythmique et premier riff lead, entendu à 00:27.

Le deuxième riff lead est joué aussi sur un rythme continu de croches, mais contient un motif mélodique bien distinct (figure 144).

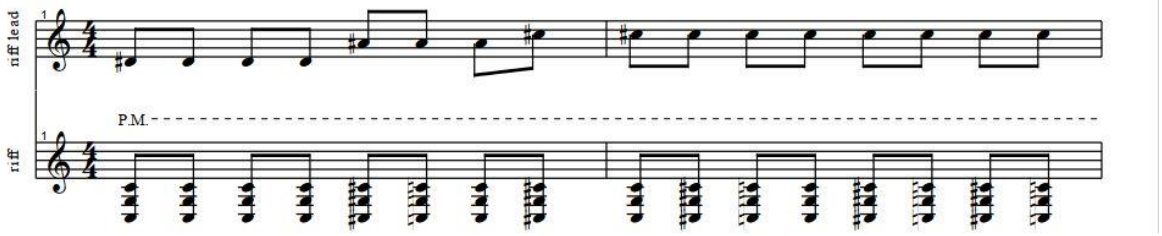



Figure 144 : Pitch Shifter, « Landfill », guitare rythmique et deuxième riff lead, entendu à 01:25.

Le titre « Deconstruction » présente une élaboration du riff lead en trois parties. La première consiste à appuyer les deux derniers accords du riff principal (*power chord* de *fa*) en jouant aussi un *fa* à l'octave supérieure de la fondamentale du *power chord* (figure 145). Ce motif est joué toutes les deux occurrences du riff.

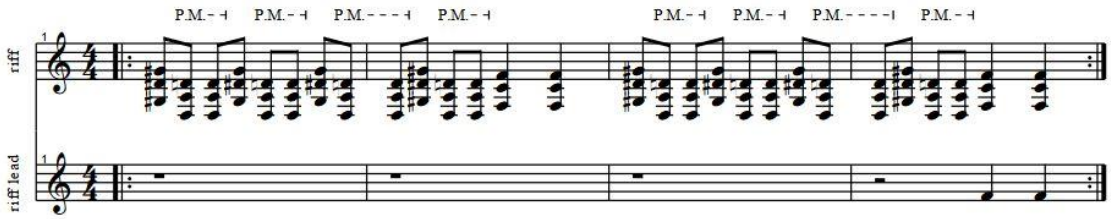



Figure 145 : Pitch Shifter, « Deconstruction », guitare rythmique et premier riff lead, entendu à 00:06.

La deuxième partie succède à la première en rejouant la même note, *fa*, cette fois sur le premier temps (figure 146). La rythmisation de cette note est calquée sur les accents rythmiques de la première mesure du riff de guitare. La seconde mesure se différencie du rythme du riff principal en montant encore plus haut dans les aigus, par une alternance des notes *si* et *do*, dans la première occurrence puis *mi* et *fa* dans la deuxième occurrence.

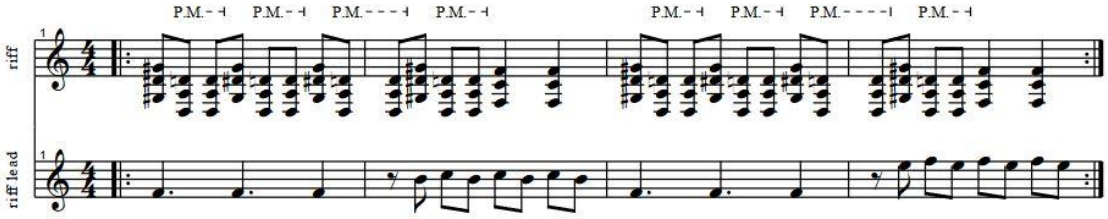



Figure 146 : Pitch Shifter, « Deconstruction », guitare rythmique et deuxième riff lead, entendu à 00:32.

La troisième partie reprend la structure globale du deuxième riff lead avec quelques changements (figure 147). Le *fa* de la première mesure du motif poursuit dans le registre aigu qui vient d'être atteint à l'octave supérieure. L'alternance des notes *di* et *do* et des notes *mi* et *fa* est substitué par les notes *sol* dièse et *la*. La note *do* est réemployée pour appuyer les deux derniers temps de la deuxième mesure, suivant le rythme du riff principal. L'élaboration rythmique de ce troisième riff lead est donc plus proche du riff principal que le deuxième riff lead, car son accentuation des deux noires finales lui fait adopter de façon plus lisible le patron rythmique 3+3+3+3+2+2.

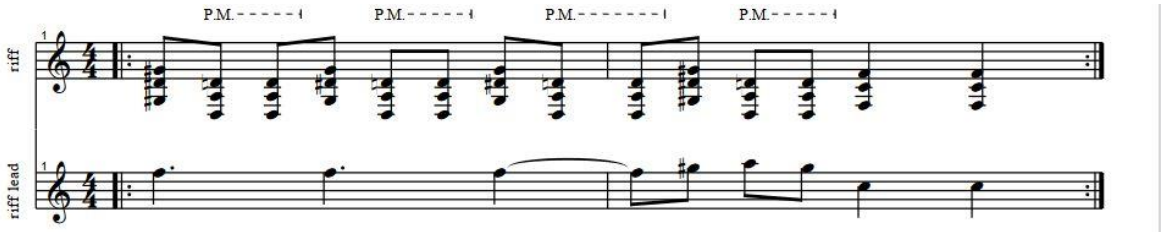



Figure 147 : Pitch Shifter, « Deconstruction », guitare rythmique et troisième riff lead, entendu à 00:45.

Nous venons d'aborder ici deux exemples de riffs lead dont la composition est élaborée autour du riff principal. Cependant nous trouvons aussi des riffs lead tout à fait distincts des autres riffs, comme c'est le cas dans les titres « Light » de KMFDM (figure 148) et « Pushing You Too Far » de Treponem Pal (figure 149). Ces motifs sont courts, répétés de nombreuses fois et uniques ; ils ne connaissent aucune variation.

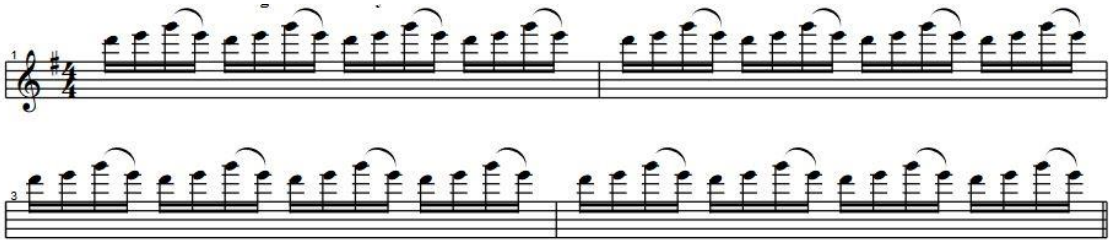


Figure 148 : KMFDM, « Light », riff lead, entendu à 02:42.

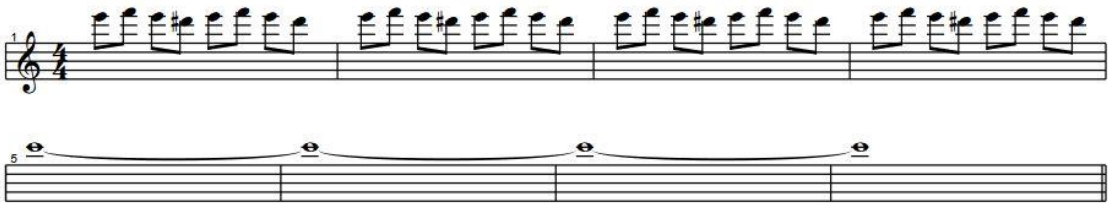


Figure 149 : Treponem Pal, « Pushing You Too Far », riff lead, entendu à 02:31.

Le titre « Vai Toma No Cu » de Nailbomb présente plusieurs cycles courts qui se répètent et se succèdent, formant une section entière qui n'apparaît qu'une seule fois dans le morceau (figure 150).

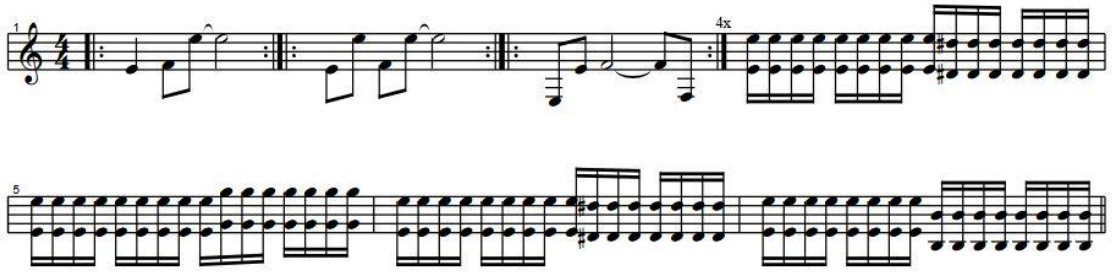



Figure 150 : Nailbomb, « Vai Toma No Cu », riff lead, entendu à 02:28.

Nous trouvons aussi des riffs lead qui s'étendent sur des cycles plus longs, et par conséquent dont le nombre de répétitions est moins grand. Seuls les titres « Rules » de KMFDM, « Just One Fix » et « NWO » de Ministry présentent cette particularité.

Le riff lead de « Rules » de KMFDM est joué à l'aide d'un bottleneck, ce qui permet notamment d'entretenir la résonnance des notes sur une plus longue durée (figure 151).

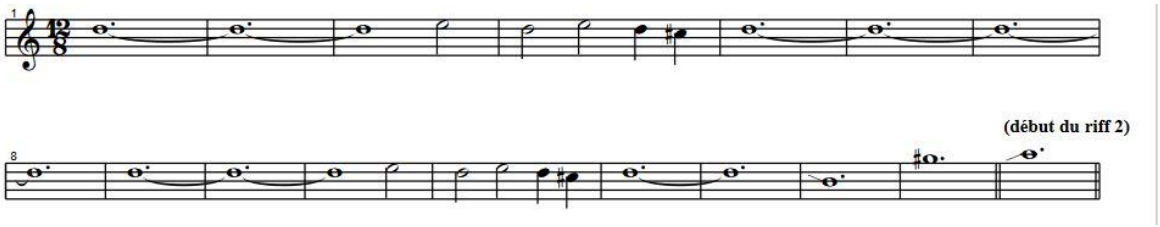



Figure 151 : KMFDM, « Rules », riff lead, entendu dès l'introduction.

Ce riff lead avec sa répétition variée de huit mesures est joué durant le motif d'introduction du synthétiseur basse, en *mi*, qui précède le riff principal, en *la*. La guitare jouant le riff lead effectue la liaison entre ces deux sections en atteignant à la fin de sa phrase le *la* qui initie le riff principal.

« NWO » de Ministry se caractérise par une ligne mélodique qui n'est jouée qu'une fois, construite sur un motif répété, transposé et varié (figure 152).

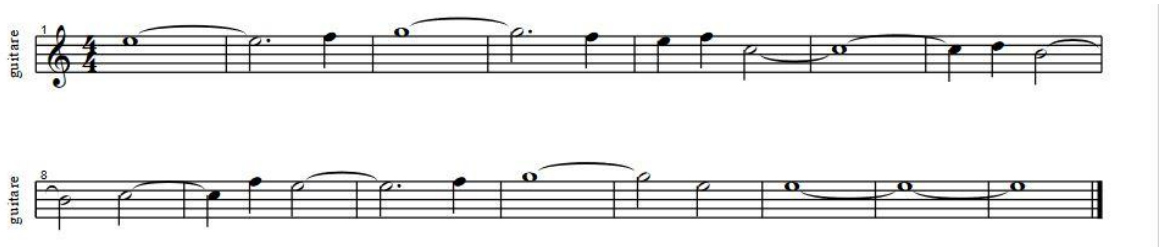



Figure 152 : Ministry, « NWO », riff lead, entendu à 02:13.

Le riff lead de « Just One Fix » est le fruit d'une élaboration plus complexe. Il se compose d'un motif mélodique de quatre notes (*si*, *la* dièse, *mi*, *ré* dièse), joué trois fois au début du morceau (figure 153). Cette section se conclut sur la note *mi* qui est tenue durant 13 mesures et dont la résonnance est entretenue par les coups de médiator, avant de finir sur un effet larsen.

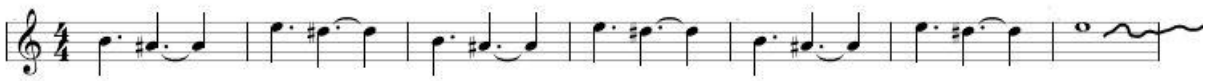



Figure 153 : Ministry, « Just One Fix », premier riff lead, entendu à 00:37.

Après le premier chorus, suivi d'un break, c'est le même enregistrement de cette note d'aboutissement, le *mi* prolongé, qui a été replacé, mais dont les deux premières mesures ont

été coupées, enlevant ainsi l'attaque de la note (01:48). Ensuite, avant le troisième et ultime couplet, le riff lead du début est à nouveau joué trois fois, complété cette fois par un nouveau motif plus court (deux mesures), répété en boucle jusqu'à la fin en fade out du morceau (figure 154).

Figure 154 : Ministry, « Just One Fix », troisième et ultime riff lead, entendu à 03:54.

Entre les motifs dont le squelette rythmique est établi à partir du riff principal et les motifs dont la durée des notes et des motifs eux-mêmes s'étendent sur des cycles plus longs, la notion de « riff lead » que nous proposons englobe de fait des caractéristiques diverses pour désigner des motifs qui, par leur registre situé dans les aigus et leur aspect mélodique proéminent, tiennent à la fois du solo et par leur répétitivité et leur simplicité, du riff. Il s'agit làd'un trait tout à fait spécifique du metal industriel, puisqu'il ne se manifeste pas dans les sous-genres de metal, ni dans l'indus. Cependant, il nous faut relativiser son importance en tant qu'élément significatif du style, car cet élément est sous-représenté dans le corpus et semble surtout employé par les groupes Pitch Shifter et Ministry.

**4) Doublage et superpositions des riffs**

Dans le metal, l'enregistrement des guitares en studio comporte une pratique devenue la norme depuis le premier album de Black Sabbath publié en 1970[456], qui consiste à enregistrer deux fois la partie de guitare, et de placer ensuite ces deux enregistrements aux extrêmes gauche et droite de l'espace stéréophonique[457]. Cette méthode permet de mettre en avant le son de guitare, apportant la « lourdeur » (« heavyness ») à l'ensemble, tant recherchée par les musiciens de metal. Il s'agit donc de doubler – voire quadrupler[458] – chaque riff ; car placer simplement la même piste à gauche et à droite reviendrait à la faire entendre au centre. Ce sont donc les subtiles variations dans l'exécution du ou des guitaristes qui confèrent au résultat global cette masse sonore caractéristique. En nous basant sur l'idée de « sound-box »

[456] NIALL Thomas, *The Development of Techonology and its Influence on Recorded Heavy Metal Music 1969 – 2015*, University of Hull, 2015, p. 118-119.
[457] NIALL Thomas, *op. cit.*, p. 119.
[458] MYNETT Mark, *op. cit*., p. 2.

développée par Alan Moore et Ruth Dockwray[459], ainsi que le schéma de « sound box » proposé par Thomas Niall[460] pour le titre « Black Sabbath » de Black Sabbath[461] nous pouvons déduire le schéma suivant à titre de représentation graphique du placement stéréophonique typique du metal (figure 155).

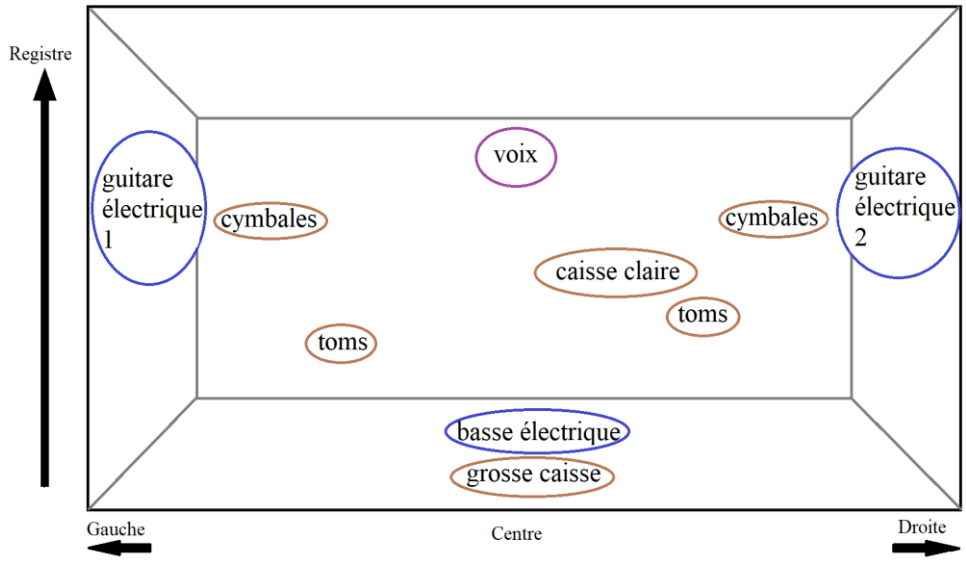



Figure 155 : sound-box représentative du style metal.

Les variations et manipulations possibles à partir de ce modèle concernent le thème des paramètres technologiques que nous abordons plus loin. Toutefois, l'écoute de notre corpus permet de constater que dans la majorité des titres, ce modèle est suivi en ce qui concerne la guitare. Il s'agit là aussi, en plus des traits déjà énumérés (accordage, distorsion, technique du *palm mute*, *power chords*, etc.), d'une caractéristique typique de la guitare dans le metal. Partant de là, il convient de préciser que lorsque nous montrons des transcriptions des riffs de guitare, il est implicitement établi que ces riffs ont été enregistrés au moins deux fois, par le ou les guitaristes du groupe.

Cependant, nous avons aussi relevé des riffs présentant des variations, plus ou moins importantes, d'ordre rythmique ou mélodique, joués simultanément. Le premier type de variation existe déjà dans le metal[462] et consiste à transposer un motif mélodique suivant un

[459] DOCKWRAY Ruth, MOORE Allan F., « Configuring the Sound-box 1965-1972 », *Popular Music*, vol. 2, no 29, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 181-197.
[460] NIALL Thomas, *op. cit.*, p. 128.
[461] Black Sabbath, « Black Sabbath », *Black Sabbath*, 1970, Vertigo.
[462] Ecouter par exemple les riffs doublés à la tierce dans les titres « The Trooper » (à 0'12) et « Aces High » (durant l'introduction puis pendant le riff principal à partir de 0'25) d'Iron Maiden, ou encore le riff à partir de 1'46 dans « Angel of Death » de Slayer.

intervalle choisi et de le faire jouer par la seconde guitare. Par exemple, le titre « A Drug Against War » de KMFDM fait entendre durant le pont un riff présentant un mouvement chromatique descendant (figure 156), doublée à la tierce majeure la première fois (à la quatrième mesure) puis à la quarte juste la deuxième fois (à la huitième mesure).

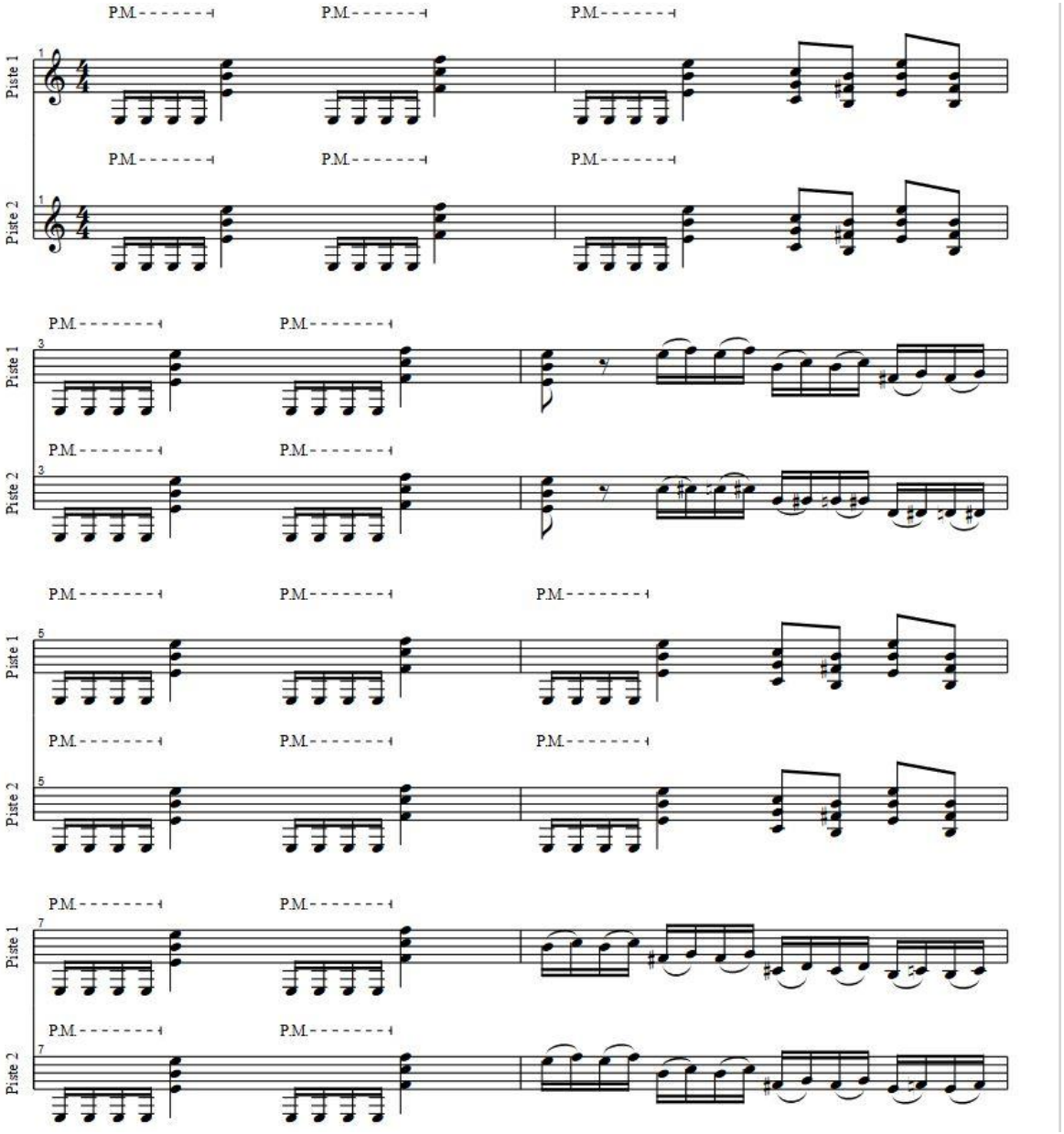



Figure 156 : KMFDM, « A Drug Against War », pont, entendu à 01:05.

De la même façon, nous trouvons des riffs dont certaines mesures sont doublées à la tierce mineure dans le titre « Metal Machine Music » de Die Krupps (figure 157).

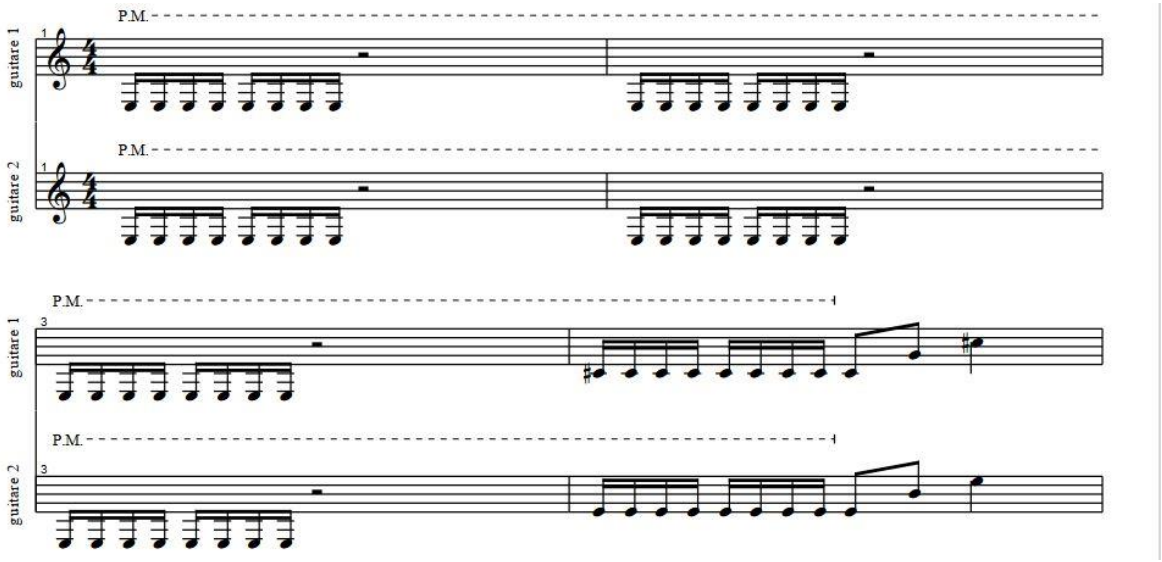



Figure 157 : Die Krupps, « Metal Machine Music », entendu à 00:58.

Le riff du titre « Just One Fix » de Ministry présente une subtile variation rythmique, une guitare jouant des croches sur la corde de *mi* en *palm mute* tandis que la seconde guitare joue des doubles-croches (figure 158).

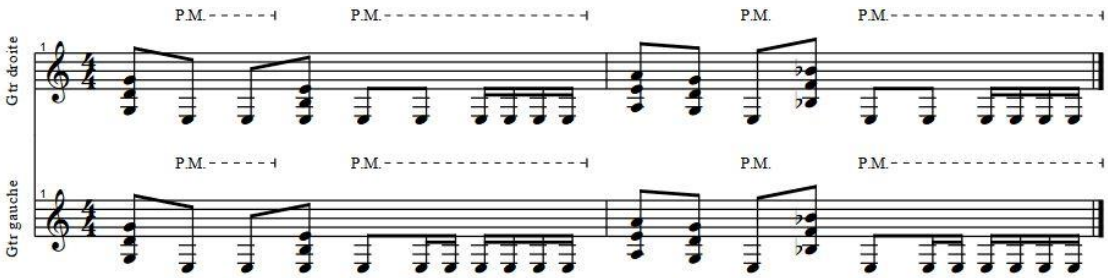



Figure 158 : Ministry, « Just One Fix », riff principal et sa variation rythmique jouée en simultané, entendu de 00:22 à 00:52.

D'une autre façon, dans le titre « World of Shit », le groupe Nailbomb insère des silences dans une seule des deux guitares, tandis que l'autre continue de jouer, créant ainsi des différences de dynamique et d'effet panoramique (figure 159).

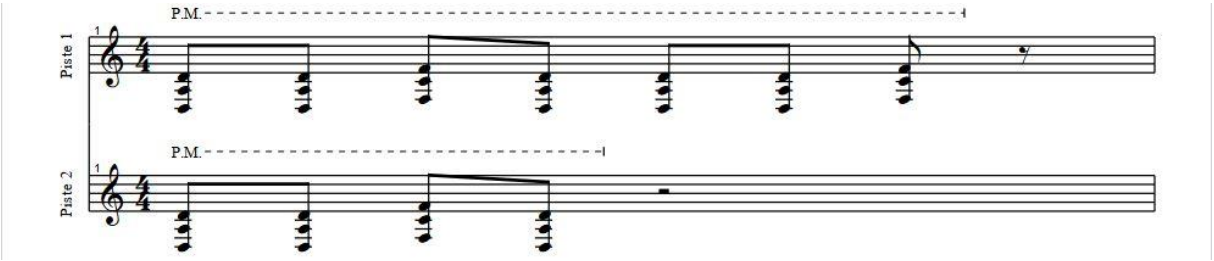



Figure 159 : Nailbomb, « World of Shit », riff principal, entendu dès l'introduction.

Le riff de « Religious Cancer » est quant à lui construit sur l'alternance des guitares gauche et droite, qui finissent le riff ensemble (figure 160).

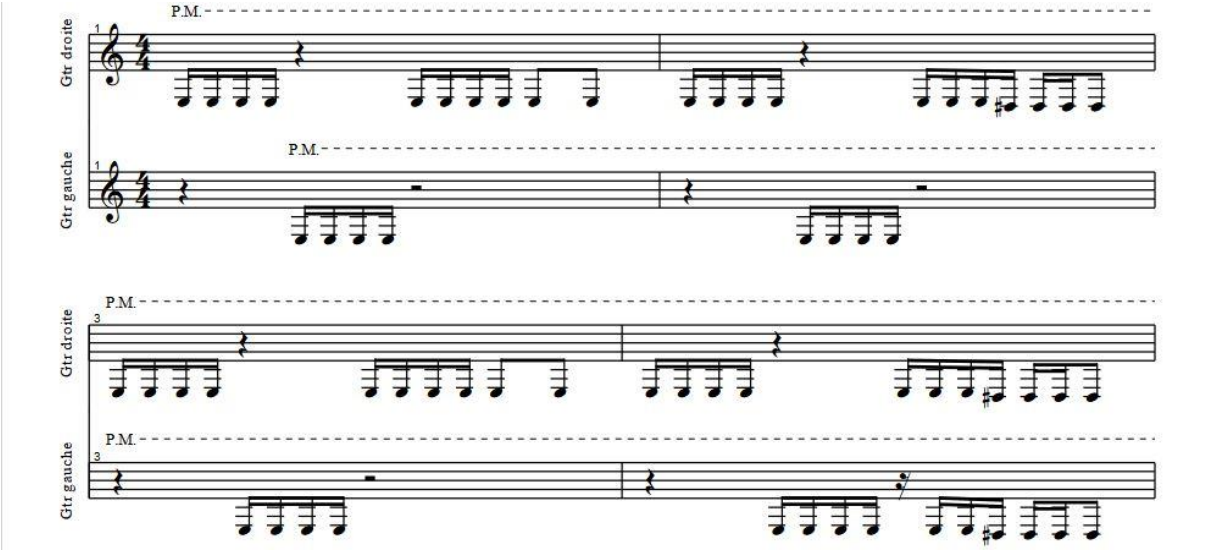



Figure 160 : Nailbomb, « Religious Cancer », riff principal, entendu dès l'introduction.

Cette manière d'alterner deux guitares différentes (tant dans le motif joué que dans son enregistrement et son placement stéréophonique) se retrouve également dans le titre « Burning Inside » de Ministry (figure 161). Il ne s'agit pas ici d'une alternance entre les guitares droite et gauche mais d'un riff enregistré par deux guitares placées en stéréo, auquel s'ajoute une troisième guitare, placée plus proche du centre.

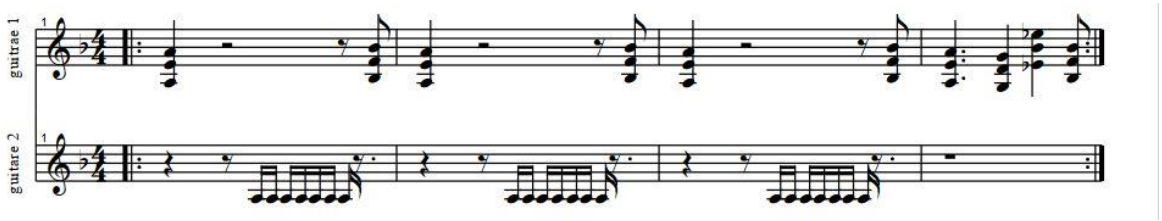



Figure 161 : Ministry, « Burning Inside », deuxième variation du riff principal, entendu à 01:40.

Dans le chorus du titre « Light », KMFDM fait entendre un doublage inhabituel : les deux guitares jouent un motif similaire, puisque l'enchaînement des accords (*mi*, *sol*, *ré*, La) s'effectue dans les mêmes mesures, mais les motifs rythmiques à l'intérieur de ces mesures diffèrent (figure 162).

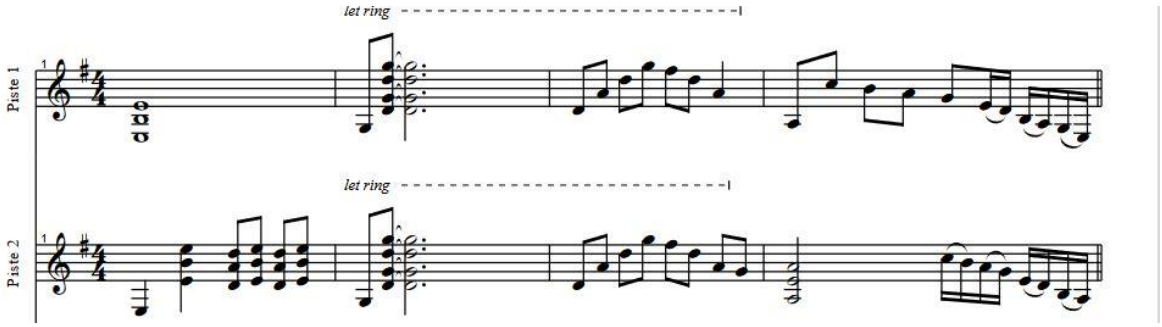



Figure 162 : KMFDM, « Light », chorus, entendu à 01:28.

« Money », autre titre de KMFDM, présente aussi des variations dans l'exécution des riffs par les guitares (figure 163).

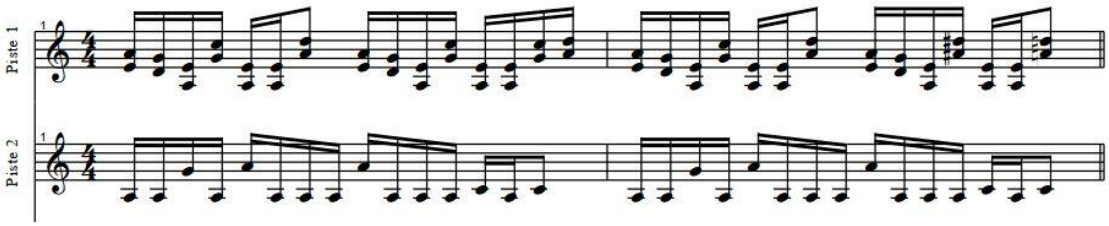



Figure 163 : KMFDM, « Money », riff principal, entendu à 00:23.

Plus rare encore, le titre « Rest is War » de Treponem Pal fait entendre durant l'ensemble du morceau deux guitares jouant des riffs similaires au niveau rythmique, mais dont les différences sont nombreuses (figure 164). De plus, la guitare placée à gauche dans l'espace stéréophonique joue sensiblement les mêmes motifs que la basse et est sous-mixée par rapport à la guitare placée à droite, au niveau sonore plus fort et aux motifs bien distincts.

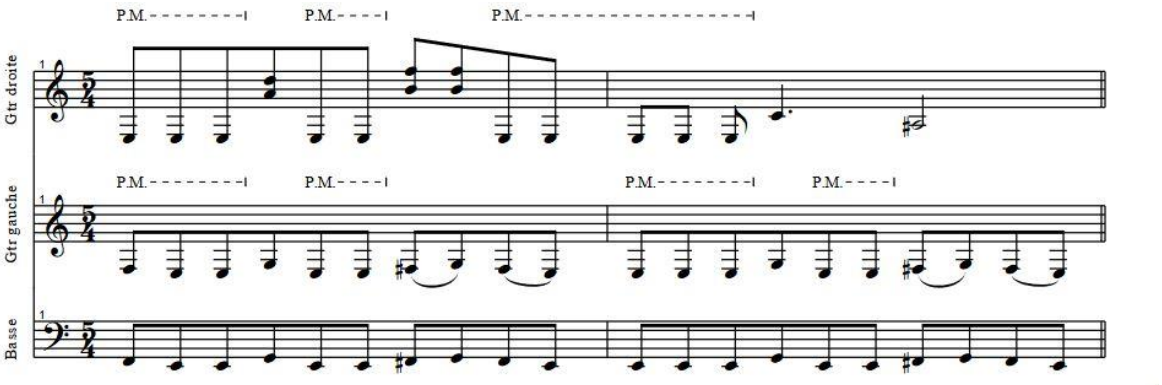



Figure 164 : Treponem Pal, « Rest is War », riff principal avec guitare principale, guitare secondaire et basse, entendu dès l'introduction.

Le doublage de la partie de basse par une guitare secondaire sous-mixée a également été détecté dans le couplet de « Thieves » de Ministry. Ici, alors que la guitare principale joue le motif caractéristique en doubles-croches, une guitare secondaire suit le rythme établi par la basse et la grosse caisse de la batterie (figure 165).

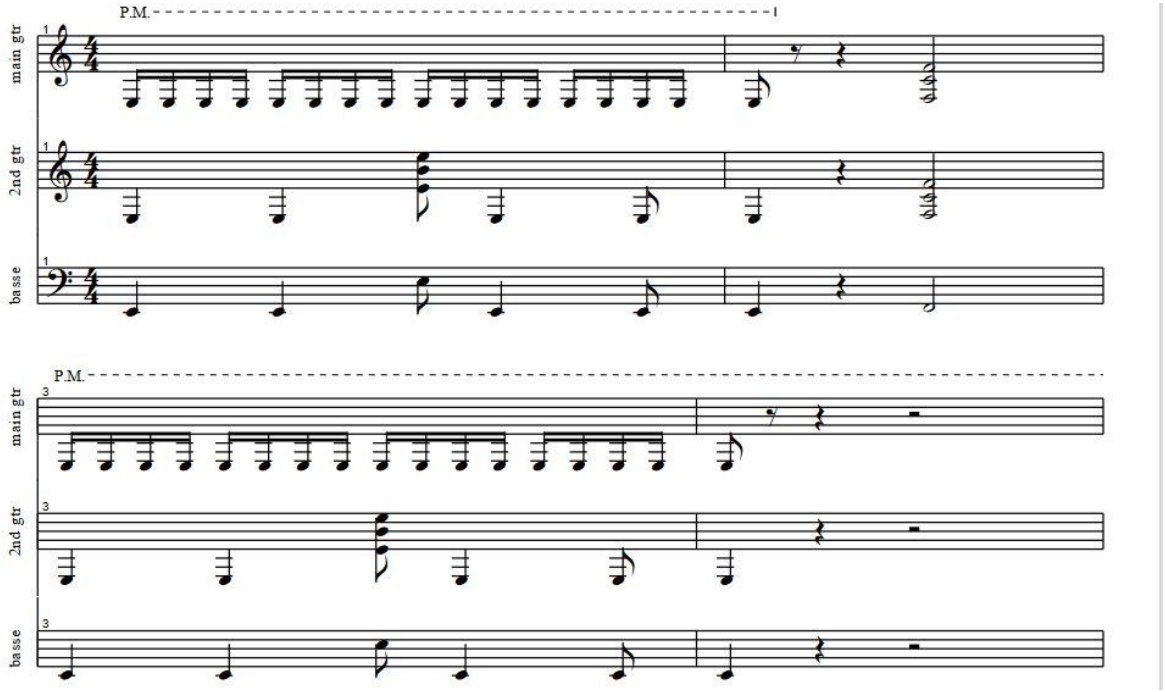



Figure 165 : Ministry, « Thieves », couplet, avec guitare principale, guitare secondaire et basse, entendu à 00:34.

Nous avons aussi noté l'emploi de l'empilement des pistes afin de superposer différents riffs de guitare, la différence avec le cas précédent réside dans le fait que les motifs joués simultanément sont entièrement différents. De plus, il s'agit soit de riffs qui s'ajoutent au fur et à mesure, soit des riffs déjà présents de façon alternée dans des sections précédentes durant le morceau, qui se retrouvent cette fois empilés simultanément.

Nous relevons la première possibilité dans le titre « NWO » de Ministry, dont l'ensemble des pistes (batterie, basse, guitares, échantillons) est en fait agencé selon un empilement progressif au cours du morceau. Le riff de guitare est donc constitué en fait de deux pistes distinctes (figure 166). Le premier motif est joué par une guitare au centre qui exécute des croches sur la corde à vide de *mi* en *palm mute*, le deuxième motif est doublé par deux guitares à gauche et à droite, qui jouent deux *power chords* de *fa* et de *mi*.

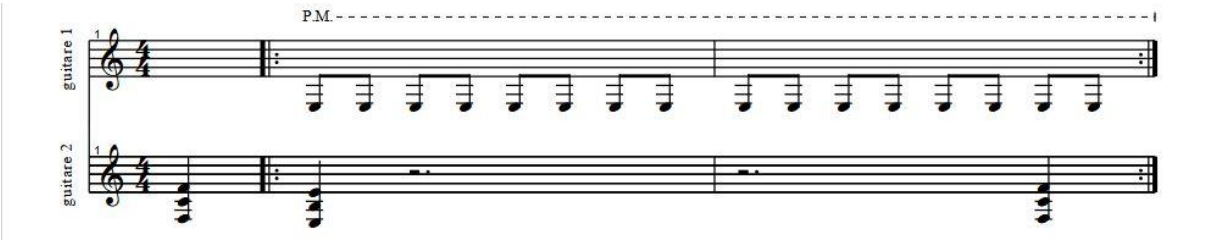



Figure 166 : Ministry, « NWO », riff principal, entendu à partir de 00:41.

Le deuxième cas se présente dans les titres « Light » de KMFDM et « Pushing You Too Far » de Treponem Pal. Dans le titre « Light », le chorus est constitué d'une superposition de deux parties de guitares rythmiques, l'une jouant en *palm mute* les fondamentales sur un rythme de croches-deux doubles-croches et l'autre jouant des *power chords* sur lesquelles s'ajoute le riff lead (figure 167).

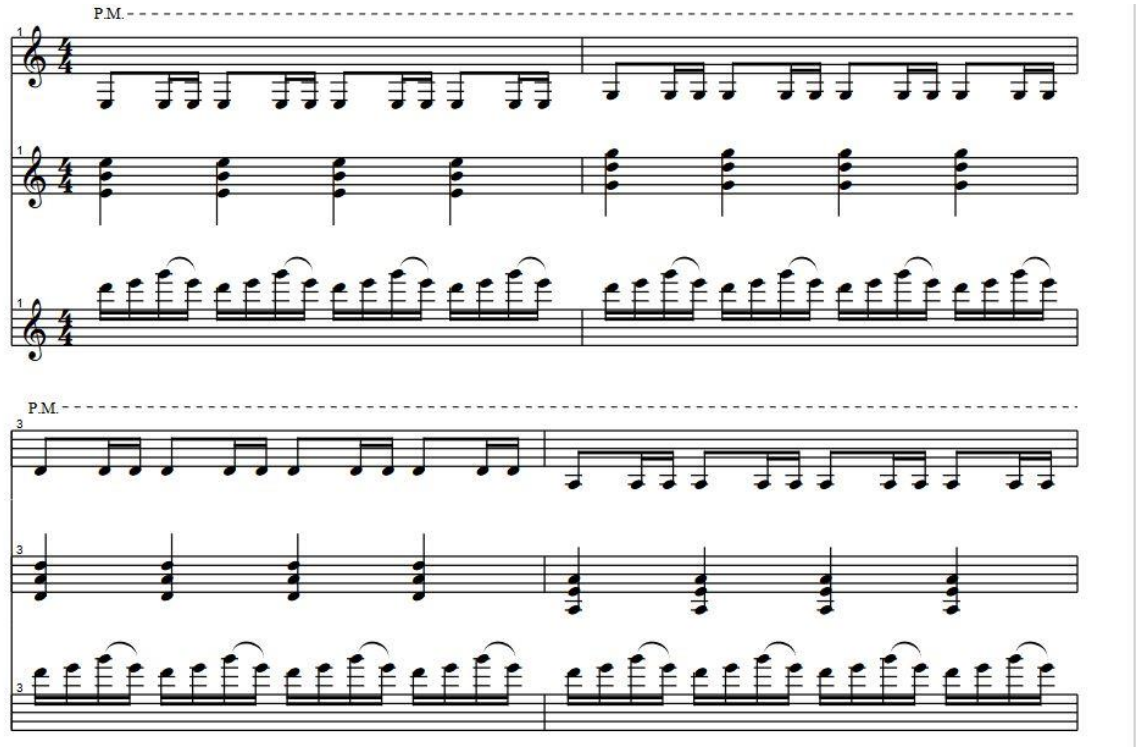



Figure 167 : KMFDM, « Light », troisième chorus, entendu à 04:11.

Le même principe s'applique pour le titre « Pushing You Too Far » de Treponem Pal, puisque la section postchorus consiste en la superposition du riff principal et du riff du chorus (figure 168).

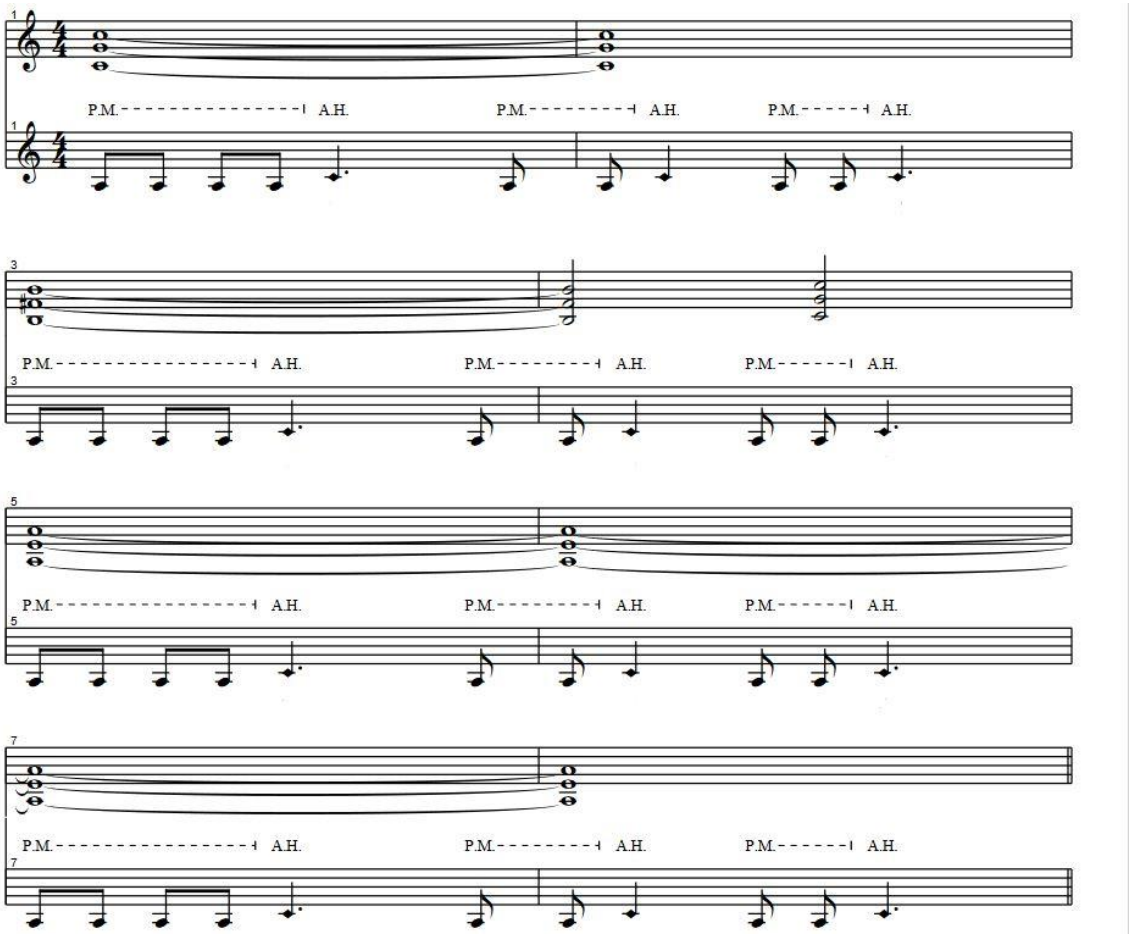



Figure 168 : Treponem Pal, « Pushing You Too Far », section postchorus, entendu à 02:09.

S'il est possible d'empiler les enregistrements de riffs de guitare, c'est parce que ceux-ci ont été enregistrés sur un même tempo, fixé pour toute la durée d'un morceau. Ce point a déjà été évoqué dans l'analyse des instruments rythmiques : l'utilisation d'une boîte à rythmes, ou l'échantillonnage d'un patron de batterie pour le jouer en boucle induit une pulsation régulière, immuable. Il en va par conséquent de même pour les autres instruments. Une fois enregistrée, la piste de guitare peut ainsi être segmentée pour isoler chaque riff, qui pourra ensuite être dupliqué, superposé à d'autres éléments dans n'importe quelle section du titre, selon la volonté des musiciens. Le riff (ainsi que le riff lead) de guitare, d'une durée moyenne de deux mesures, est par conséquent traité comme un échantillon, mis en boucle, et dont la répétition peut être qualifiée d'autosonique. Ceci est particulièrement flagrant dans les titres de Ministry, comme « NWO », « Burning Inside » et « Just One Fix », ou encore dans les titres de Pitch Shifter, de KMFDM (« A Drug Against War ») et de Nailbomb, eux aussi très répétitifs. Front Line Assembly utilise lui de véritables échantillons de riffs de guitare issus d'autres chansons : le riff

du couplet de « Millennium » a été créé à partir du riff du titre « A New Level » du groupe de metal Pantera[463] (figures 169 et 170).

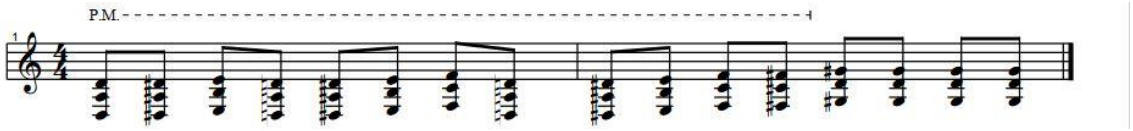



Figure 169 : Pantera, « A New Level » (1992), riff entendu à 00:16.

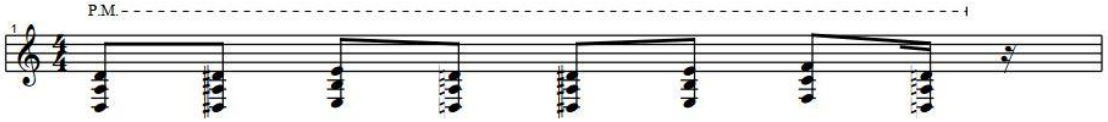



Figure 170 : Front Line Assembly, « Millennium », riff principal, échantillonné à partir du riff de Pantera, « A New Level », entendu à 00:42. L'échantillon a été coupé sur le dernier temps de la première mesure.

Nous proposons maintenant une étude de cas sur le titre « Burning Inside » de Ministry afin d'analyser plus en détail la façon dont peut être traité un riff de guitare, non plus comme un motif joué sur un instrument, mais comme une séquence enregistrée. Si l'on suit l'ordre chronologique du titre, nous recensons quatre riffs. Le premier est le riff principal, constitué de *power chords* sur *la, sol, mi* bémol et *si* bémol, dont la durée ne dépasse pas la noire. Ce riff est enregistré par deux guitares, placées à gauche et à droite de l'espace stéréophonique. Ce riff est joué au début du morceau puis pendant les couplets (figure 171).

Figure 171 : Ministry, « Burning Inside », riff principal, entendu à 00:37.

Le second riff est une variation du premier : ici, les *power chords* de *la* résonnent jusqu'aux *power chords* de *si* bémol, mais hormis cette différence, l'ensemble est similaire au riff principal (voir figure 172). Comme le premier riff, il s'agit de deux guitares, à gauche et à droite. Ce riff suit le premier couplet, le chant s'arrête, excepté pour prononcer les mots « burning inside ».

[463] Pantera, « A New Level », *Vulgar Display of Power*, 1992, Atco Records.

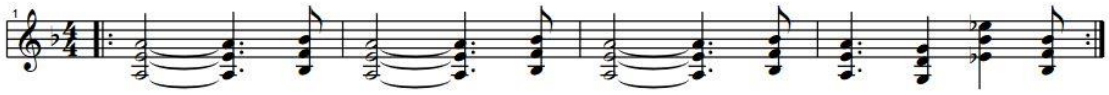



Figure 172 : Ministry, « Burning Inside », première variation du riff principal, entendu à 01:28.

A ce riff en succède une autre variation, que nous avons déjà présenté dans la figure 96. Il s'agit du riff principal (qui est le premier riff) auquel est ajoutée une troisième guitare, placée plus au centre du point de vue panoramique, et dont le timbre est moins distordu. Cette troisième guitare joue durant les silences du riff principal des doubles-croches sur la note *la* (figure 173).

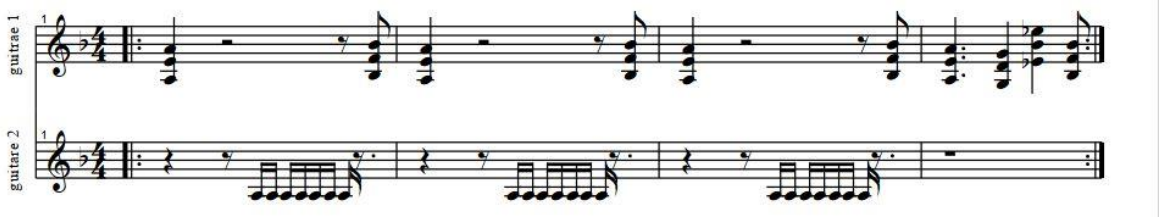



Figure 173 : Ministry, « Burning Inside », deuxième variation du riff principal, entendu à 01:40.

Enfin, le dernier riff à apparaître est celui du chorus. Celui-ci est beaucoup plus court, puisqu'il ne dure qu'une mesure, qui est en fait la dernière du riff principal, répétée huit fois (figure 174). Comme le riff principal, il y a deux guitares enregistrées, une à gauche et une à droite.

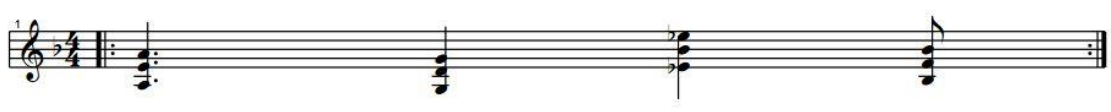



Figure 174 : Ministry, « Burning Inside », chorus.

Ce sont là tous les riffs qui constituent le morceau. Ils se succèdent selon l'agencement suivant : introduction échantillons (0:00-0:25) – patron de batterie (0:25-0:37) – riff principal (0:37-1:02) couplet 1/riff principal (1:02-1:28) – variation 1 (1:28-1:40) – variation 2 (1:40-2:05) – couplet 2/riff principal (2:05-2:30) – chorus (2:30-2:43) – riff principal (2:43-3:08) – couplet 3/riff principal (3:08-3:33) – chorus (3:33-3:45) – break (3:45-3:58) – variation 2 (3:58-4:23) – chorus répété ad lib, fade out (4:23 jusqu'à la fin).

Mais nous supposons que l'ordre d'élaboration des riffs et leur ordre d'apparition dans la chanson diffère. Ce qui apparaît dans le morceau comme la « première variation » du « riff principal » serait en fait l'enregistrement initial à partir duquel ont été conçus tous les autres riffs.

En effet, les silences dans le riff principal semblent indiquer que le son de la guitare a été coupé (plutôt de façon abrupte) directement sur la bande magnétique de l'enregistrement, et non pas réalisé par le guitariste en étouffant les cordes lors de son exécution réelle. Cette découpe du son tend à corroborer notre hypothèse que le riff principal a en fait été élaboré à partir de ce que nous appelions la première variation, en raison de l'ordre d'apparition dans la chanson. La seconde variation a consisté à enregistrer une guitare supplémentaire, venant combler ces silences artificiels et le chorus est en fait la dernière mesure du riff, isolée et mise en boucle (figure 175).

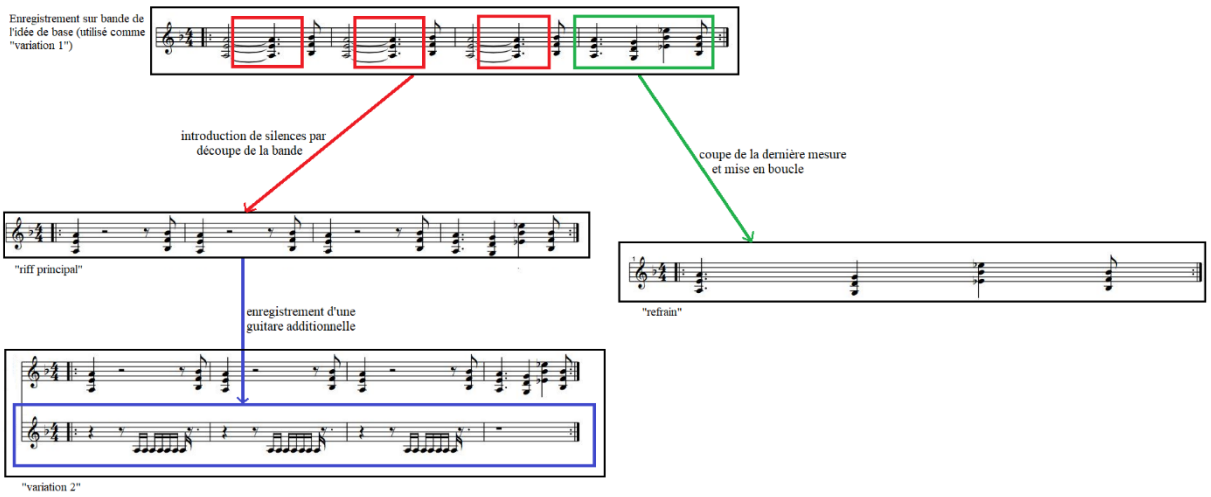



Figure 175 : schéma récapitulatif de l'élaboration des différents riffs du titre « Burning Inside » de Ministry.

Les pistes de guitare de la plupart des titres de notre corpus ont donc été enregistrées afin d'obtenir des séquences pouvant être mises en boucles, empilées ou manipulées de diverses manières. Ces procédés sont semblables à ceux employés dans la musique industrielle et confèrent à la guitare cette précision et cette constance dans l'exécution des riffs répétés à outrance, exécution qui paraît artificielle pour l'auditeur. A l'instar des instruments rythmiques, la manière dont est traité l'enregistrement de la guitare a peu à voir avec les notions d'authenticité et de virtuosité prônées par les groupes de metal. Ces aspects touchent aussi aux paramètres technologiques que permet le studio d'enregistrement, que nous abordons dans un chapitre ultérieur.

Cependant, le groupe Godflesh, que nous avions présenté dans la première partie comme un groupe emblématique et pionnier du genre, se distingue grandement de cette esthétique « mécanique », électronique, apportée à la guitare électrique originaire du metal. L'écoute des titres de Godflesh révèle notamment l'utilisation fréquente de l'effet Larsen. Ce phénomène est obtenu surtout lorsque la guitare est jouée à un niveau sonore élevé : le son émis par les haut-

parleurs de l'amplificateur sont captés par les microphones de la guitare, et réinjectés dans l'amplificateur. Il en résulte la plupart du temps un son strident et aigu. Si cet effet est peu utilisé par les autres groupes (voire pas du tout), il reste cependant un apport esthétique parfois employé dans la musique bruitiste et l'indus.

Lorsque nous avons entrepris les transcriptions de la guitare, nous avons aussi remarqué que les titres de Godflesh ont la particularité de présenter des micro-variations dans le jeu de guitare, difficiles à noter de façon exacte et représentative sous forme de partition. Ces variations se retrouvent d'une part dans les overdubs, c'est-à-dire que plusieurs guitares présentes en même temps ne jouent pas exactement la même chose, et d'autre part dans la répétition des riffs sur une même piste de guitare : il s'agit donc ici d'une répétition allosonique.

Tous ces facteurs confèrent à la guitare un aspect brut, donnant l'impression d'avoir été enregistrée en direct, d'une traite (en condition « live »). Elle échappe à l'idée de contrôle et de rigueur intrinsèques aux instruments électroniques, telle que la boîte à rythmes, dont Godflesh est cependant un utilisateur significatif. Ce n'est pas pour autant une manifestation de l'authenticité et de la virtuosité du musicien de metal : la guitare est spontanée, imprévisible, imprécise, bruitiste.

La guitare chez Godflesh reflète ainsi plus la première génération (1975-1981) de groupes de musique industrielle, celle qui favorisait l'improvisation, le manque de compétence instrumentale, les sons bruités ; que la rigueur et la régularité des séquenceurs prisés par les groupes de la seconde génération (1981-1989).

**5) Conclusion**

La guitare électrique dans le metal industriel est très probablement un des éléments les plus signifiants issus du metal. Dans leur construction, les riffs de guitare des titres de notre corpus présentent les caractéristiques typiques du metal : un effet de saturation élevé, un accordage soit standard, soit en *down tuning*, le recours quasiment constant à la pédale de la note la plus grave jouée en *palm mute* et l'usage fréquent de *power chords*. L'utilisation de tel ou tel accordage révèle aussi des influences particulières au sein des sous-genres et des époques du metal ; nous avons ainsi classé des groupes dans un accordage issu du thrash metal des années 1980 d'un côté (accordage standard), et les groupes utilisant l'accordage du death metal

des années 1990 de l'autre (accordage *down tuning*). Enfin, une troisième voie minoritaire utilise un accordage situé entre les deux registres, en *ré*. Cette dernière catégorie apparaît plus tard, au milieu des années 1990. Mais contrairement à la complexité et la virtuosité typique du metal, les riffs de guitare du metal industriel relèvent plutôt de la simplicité apparente, avec un choix de notes réduit (deux à quatre notes environ) et une courte durée de deux ou quatre mesures.

Nous avons aussi noté deux spécificités dans l'architecture des riffs. La première est la composition de riffs avec un rythme régulier de croches sur un enchaînement de *power chords* dans un registre medium. Cette spécificité peut être rattachée à la catégorie de groupe utilisant l'accordage standard. La deuxième spécificité concerne l'interdépendance rythmique entre les riffs de guitare et les patrons de batterie. Nous rattachons cette spécificité aux groupes utilisant l'accordage *down tuning*. Cette interdépendance se traduit notamment par l'association presque systématique de la corde grave de la guitare jouée en *palm mute* avec la grosse caisse, et les *power chords* avec la caisse claire.

Enfin, nous avons vu que le riff de guitare, une fois enregistré sur bande magnétique, peut devenir un matériau sonore manipulable à souhait (découpe de la bande, mise en boucle, etc.). Ce procédé dépasse le simple jeu de guitare et tient aussi des pratiques liées à l'enregistrement et à l'utilisation d'outils et d'instruments électroniques (magnétophone, échantillonneur) qui favorisent la répétition autosonique. Ce dernier aspect tient lui de la musique industrielle, où la pratique de l'échantillonnage est caractéristique depuis le début des années 1980.

Selon les trois niveaux d'élaboration du riff, de ses aspects sonores et instrumentaux fondamentaux, en passant par leur architecture tonale et rythmique, jusqu'à leur agencement dans la structure globale du morceau en tant qu'enregistrement, nous pouvons conclure que l'hybridité du metal industriel, et les deux genres qu'elle assemble, le metal et l'indus, se manifeste à différents degrés. Il y a ainsi, au premier niveau (fondation sonore et instrumentale), les traits typiques du metal. Au deuxième niveau (composition et architecture des riffs), ce sont des traits inédits, propres aux groupes de metal industriel, qui dominent. Enfin, le troisième niveau, qui concerne le traitement sonore dans sa globalité, tient des pratiques de la musique industrielle. Nous proposons alors un schéma afin de résumer notre hypothèse (figure 176).

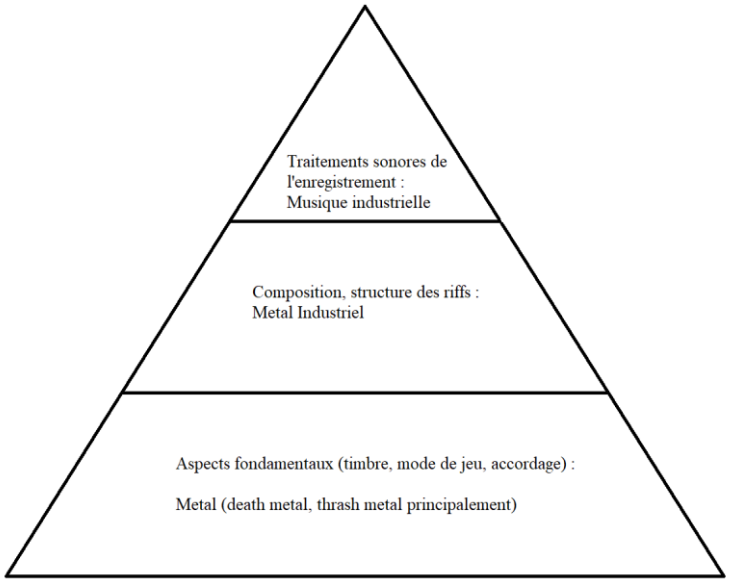



Figure 176 : schéma récapitulatif de l'hybridité de la guitare dans le metal industriel.

## B - La basse électrique

### 1) La basse comme instrument caractéristique du metal

Dans le metal, le rôle de la basse électrique est généralement de suivre ce que joue la guitare rythmique, à l'octave inférieure, sans utiliser la technique du *palm mute*, ni jouer des accords[464]. Nous retrouvons cela dans l'ensemble de notre corpus, où la basse reproduit les motifs joués à la guitare électrique, parfois de manière simplifiée. Par exemple, dans le titre « Thieves » de Ministry, la basse stagne sur des notes *mi* en noires au lieu de la décomposition en croches faisant de surcroît intervenir un *fa* comme broderie à la guitare (figure 177).

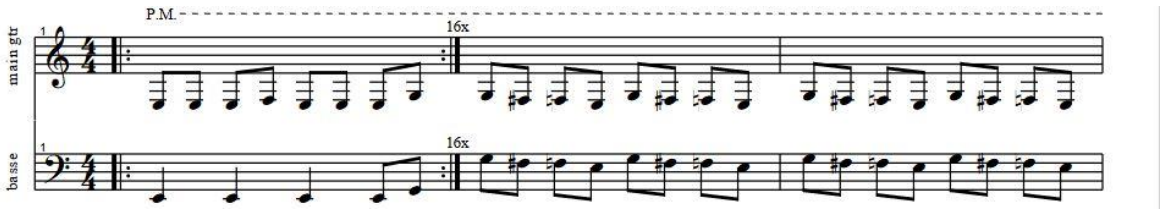



Figure 177 : Ministry, « Thieves », riff de guitare et de basse, entendu à 00:18.

[464] MYNETT Mark, *op. cit.*, p. 148.

Notre étude de cet instrument pourrait donc s'arrêter ici et l'on pourrait en déduire que la basse sert simplement d'instrument jouant « les riffs de guitare avec un plus haut niveau de lourdeur[465] », ce qui est effectivement le cas dans la majorité des titres de notre corpus. Cependant, nous avons aussi noté que la basse était également entendue « seule » à certains moments, c'est-à-dire, sans que la guitare ne joue. Nous proposons donc maintenant d'observer le rôle de la basse à travers le prisme d'une probable influence du post-punk.

**2) La basse comme instrument caractéristique du post-punk**

Comme nous l'avions déjà signalé dans le premier chapitre (racines et influences), les groupes de post-punk ont présenté la particularité de mettre en avant la basse électrique, notamment avec l'influence du dub et du reggae[466], plutôt que la guitare, qui est habituellement l'instrument au premier plan dans le rock[467]. Dans le metal, la basse est comme « fondue » avec la guitare, car elle exécute le même motif dans le même registre, ou plus grave d'une octave. L'indépendance de la basse par rapport à la guitare peut donc se se manifester par le biais de critères à l'opposé de ce que joue la basse dans le metal : le motif joué présente des différences en termes de notes et de rythmes, le registre est très éloigné. Ce dernier point se traduit le plus souvent par des motifs joués à la guitare dans les aigus, par la production de larsen ou en laissant simplement résonner les cordes plutôt que de jouer.

Par exemple, les couplets du titre « Drain » d'Optimum Wound Profile laissent entendre la basse jouer le riff tandis que les guitares s'arrêtent de jouer, laissant résonner leur ultime accord jusqu'au larsen (00:54–01:16, 01:41–02:03, 02:14–02:36). Le titre « The Black Box » de Treponem Pal met en avant de façon évidente la basse, qui joue un motif bien distinct, tandis que la guitare alterne entre un *power chord* de *mi* dans les graves et des accords en slide dans les aigus. Dans certaines sections du morceau (00:36–00:43, 01:12–01:18, 02:48–02:54), la guitare s'efface complètement alors que la basse est toujours présente.

Le titre « Life is Easy » de Godflesh est un cas similaire, où la basse joue le motif principal alors que la guitare alterne entre larsens et accords ou notes en dissonance avec elle, durant tout le morceau. « Pulp » de Godflesh toujours, est un autre exemple notable de l'indépendance de

[465] MYNETT Mark, *op. cit*., p. 148, « an instrument that renders the guitar riffs with a greater level of heaviness » (nous traduisons).
[466] HADDON Mimi, « Dub Is the New Black: Modes of Identification and Tendancies of Appropriation in Late 1970s Post-Punk », *Popular Music*, vol. 36, no 2, 2017, p. 288-289.
[467] PIRENNE Christophe, *op. cit*., p. 309.

la basse. Cette chanson a la particularité de comporter un unique patron de batterie, répété 120 fois du début à la fin. Sur ce modèle rythmique, la basse joue en même temps que la grosse caisse, tandis que la guitare suit le rythme de la caisse claire en double-croches durant le riff principal (figure 178).

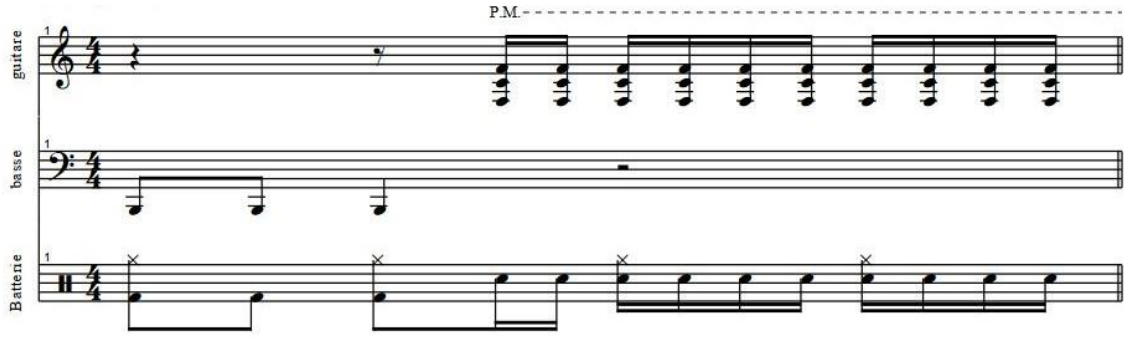



Figure 178 : Godflesh, « Pulp », riff principal, guitare et basse.

Pendant les couplets, la basse persiste sur le même motif alors que la guitare se fait plus « aérienne », en allant dans le registre medium/aigu, sur un rythme syncopé (figure 179).

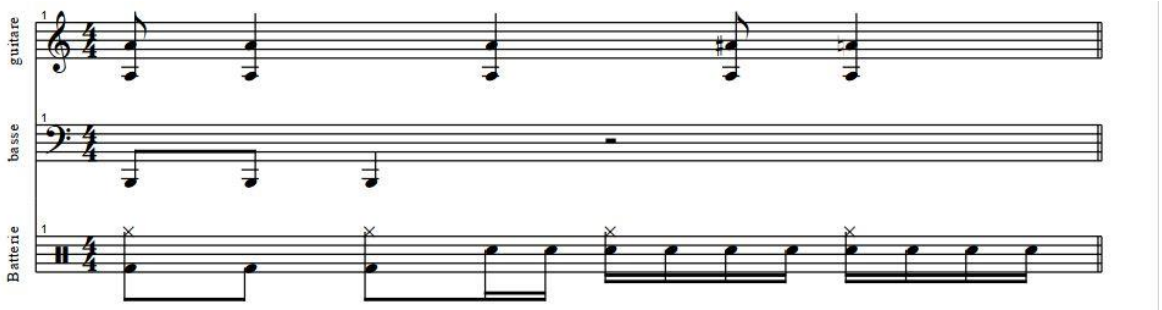



Figure 179 : Godflesh, « Pulp », couplet.

Dans les titres « Religious Cancer » et « World of Shit », le groupe Nailbomb crée un contraste dans les couplets, par la répétition du riff, mais sans la guitare. On peut ainsi observer la proportion, en termes de durée, qu'occupent ces sections dans les figures 180 et 181. Il ne s'agit pas d'une courte introduction ou d'un interlude, mais bel et bien de sections entières.

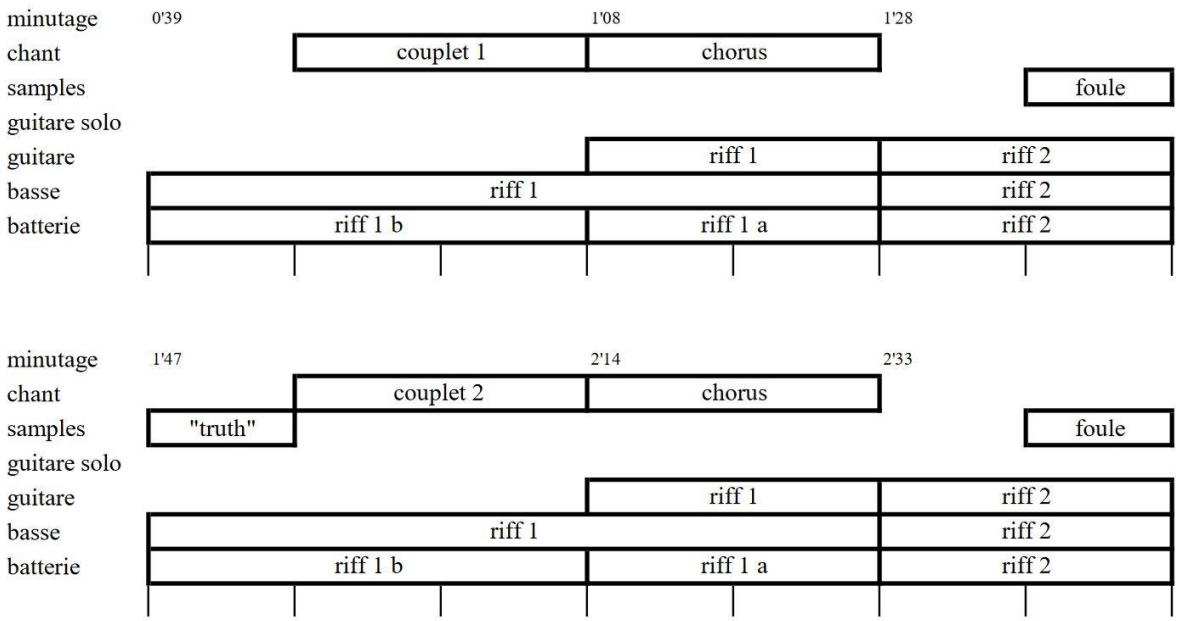



Figure 180 : Nailbomb, « Religious Cancer », cycles couplet-chorus de 00:39 à 02:52. Les barres verticales en dessous de la ligne de batterie équivalent à quatre mesures.

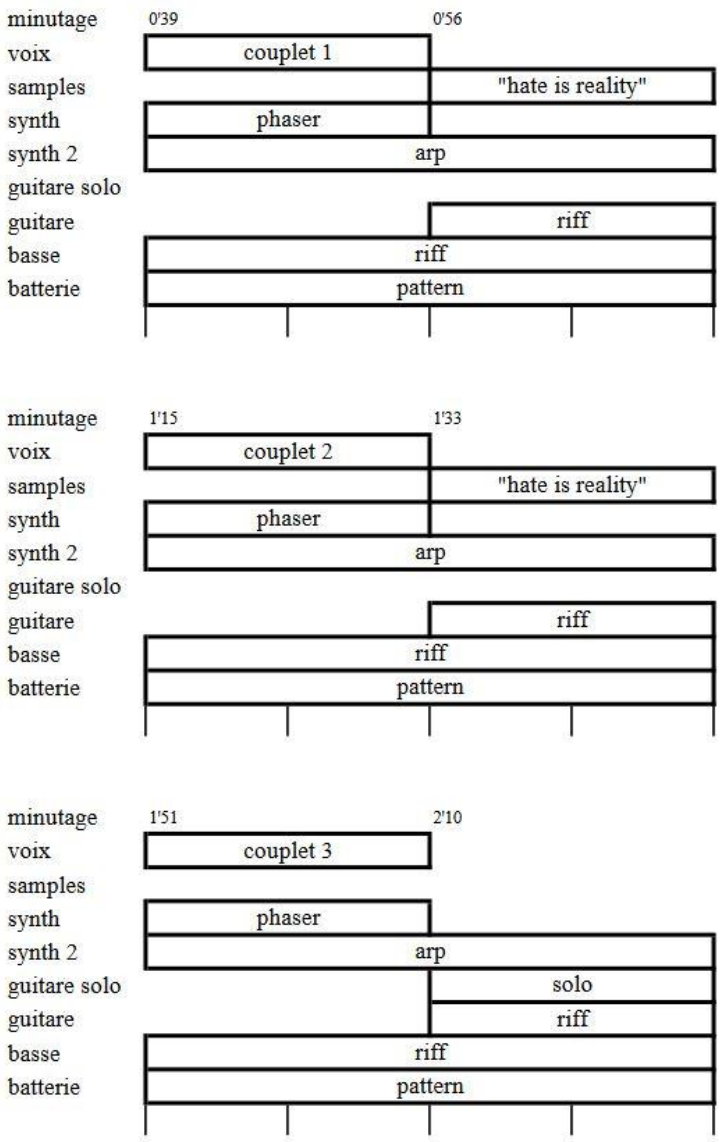



Figure 181 : Nailbomb, « World of Shit », cycles couplet-chorus de 00:39 à 02:28. Les barres verticales en dessous de la ligne de batterie équivalent à quatre mesures.

Mais ce qui peut apparaître comme un changement de dynamique entre le couplet (basse seulement) et le chorus (guitare et basse) n'est pas le seul schéma structurel qui met en avant la basse. Le groupe Pitch Shifter, qui nous l'avons vu dans la section précédente sur l'analyse de la guitare, utilise fréquemment des « riffs lead » dans ses compositions, laisse ainsi une grande part du titre « Diable » à la basse, pendant que la guitare ne joue que des harmoniques, des larsens et des riffs lead dans le registre aigu (figure 182).

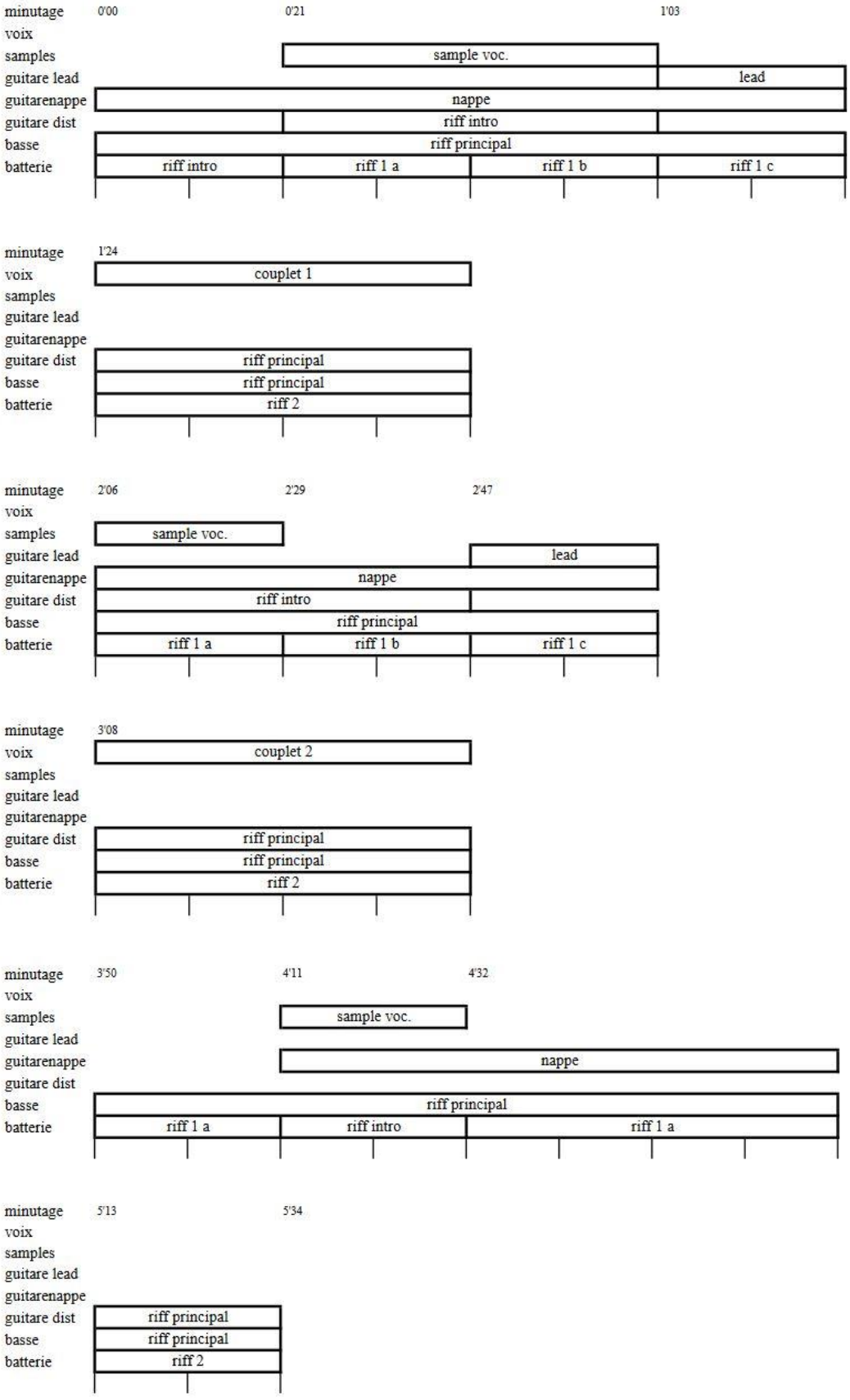



Figure 182 : Pitch Shifter, « Diable », structure strophique complète. Les barres verticales en dessous de la ligne de batterie équivalent à quatre mesures.

Dans ce schéma, nous pouvons noter l'omniprésence du riff de basse du début à la fin. Le riff d'introduction de la guitare (« riff intro » dans le schéma) est une version allégée du riff principal qui ne garde que les quatre dernières notes du riff[468]. Cette ponctuation n'a lieu que toutes les deux mesures sur les deux derniers temps, laissant ainsi toute la place à la basse. Dans les autres sections hors couplets, la guitare exécute des riffs lead ou produit des nappes sonores dans un registre aigu. Après le second couplet, entre 03:50 et 04:32, la guitare s'arrête totalement de jouer, laissant alors encore plus de place pour la basse. Durant les couplets, la guitare joue un riff conventionnel de metal en *palm mute* et en *power chord*, reprenant le dessus sur la basse en occupant la majeure partie du spectre. Nous pouvons aussi noter que durant ce moment, la batterie joue un motif de *reverse skank beat*, tandis que durant le reste du morceau (soit quand la basse est mise en avant), elle joue un patron axé sur l'utilisation des toms[469]. Les couplets sont donc les moments les plus dynamiques, mais n'occupent que 40 mesures sur les 128 mesures que compte la chanson. Il s'agit ici d'un schéma inverse de celui présenté pour les titres de Nailbomb dans les deux exemples précédents dans le sens où la basse seule est mise en avant entre les couplets, mais qui ont comme point commun de mettre en avant la basse électrique par rapport à la guitare dans certaines sections de la chanson.

Le dernier exemple de notre corpus est probablement le plus remarquable. Il s'agit du titre « So What » de Ministry, dont la structure consiste à répéter un unique riff de basse, sur lequel alternent des moments calmes où la batterie exécute un patron de type reggae et la guitare en son clair produit des harmoniques artificielles, et des moments plus énergiques où la guitare se joint à la basse, jouant le riff avec un son saturé sur un patron de *reverse skank beat* à la batterie.

D'après Chris Connelly[470], qui chante sur ce titre et en a écrit les paroles, « So What » a été composé à partir d'un titre du groupe The Blackouts. Pour rappel, il s'agit de la formation post punk dans laquelle jouaient le bassiste Paul Barker et le batteur Bill Rieflin avant de rejoindre Ministry. Le titre en question, bien qu'il n'ait pas été dévoilé par Connelly, est très probablement la chanson « Everglades », tirée de l'EP *Lost Soul's Club*, produit par Al Jourgensen et sorti sur le label Wax Trax! en 1985. « Everglades » est une chanson plutôt longue (environ 12:37), dominée par une section rythmique largement inspirée par le reggae et le dub. La batterie joue la grosse caisse sur tous les temps ou presque de la mesure, avec un rythme syncopé de caisse claire, frappée sur le cercle (et non sur la peau), conférant ce son percussif aigu typique. Un

[468] Voir transcription en annexe.
[469] Voir transcriptions des patterns en annexe.
[470] CONNELLY Chris, *op. cit.*, p. 81.

effet de *delay*, en rythme de triolet, est par moments appliqué sur la caisse claire (02:48, 04:30, 04:54, 05:35, 05:47–06:01, etc.), une pratique caractéristique du dub[471]. La basse joue un unique motif (figure 183), dont le contour mélodique et l'élaboration rythmique sur le groupement typique 3+3+2 en croches le rendent similaire à celui de « So What » (figure 184).

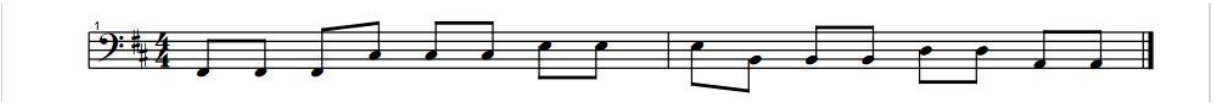



Figure 183 : The Blackouts, « Everglades », riff de basse.

Figure 184 : Ministry, « So What », riff de basse.

Enfin, la guitare ne joue que dans le registre aigu, laissant à la basse plus de place dans le registre grave. C'est donc l'idée d'une superposition d'un patron de batterie inspiré du reggae, d'une ligne de basse répétitive et d'une guitare en retrait, confinée dans le registre aigu qui a été conservée pour la composition des couplets de « So What », qui occupent 176 des 260 mesures du titres (figure 185).

[471] KOSMICKI Guillaume, *op. cit.*, p. 167, HITCHINS Ray, « Rythm, Sound and Movement: The Guitarist as Participant-Observer in Jamaica's Studio Culture », *Ethnomusicology Forum*, vol. 22, no 1, 2013, p. 38, (VEAL Michael E., *Dub : Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2007, 352 p.).

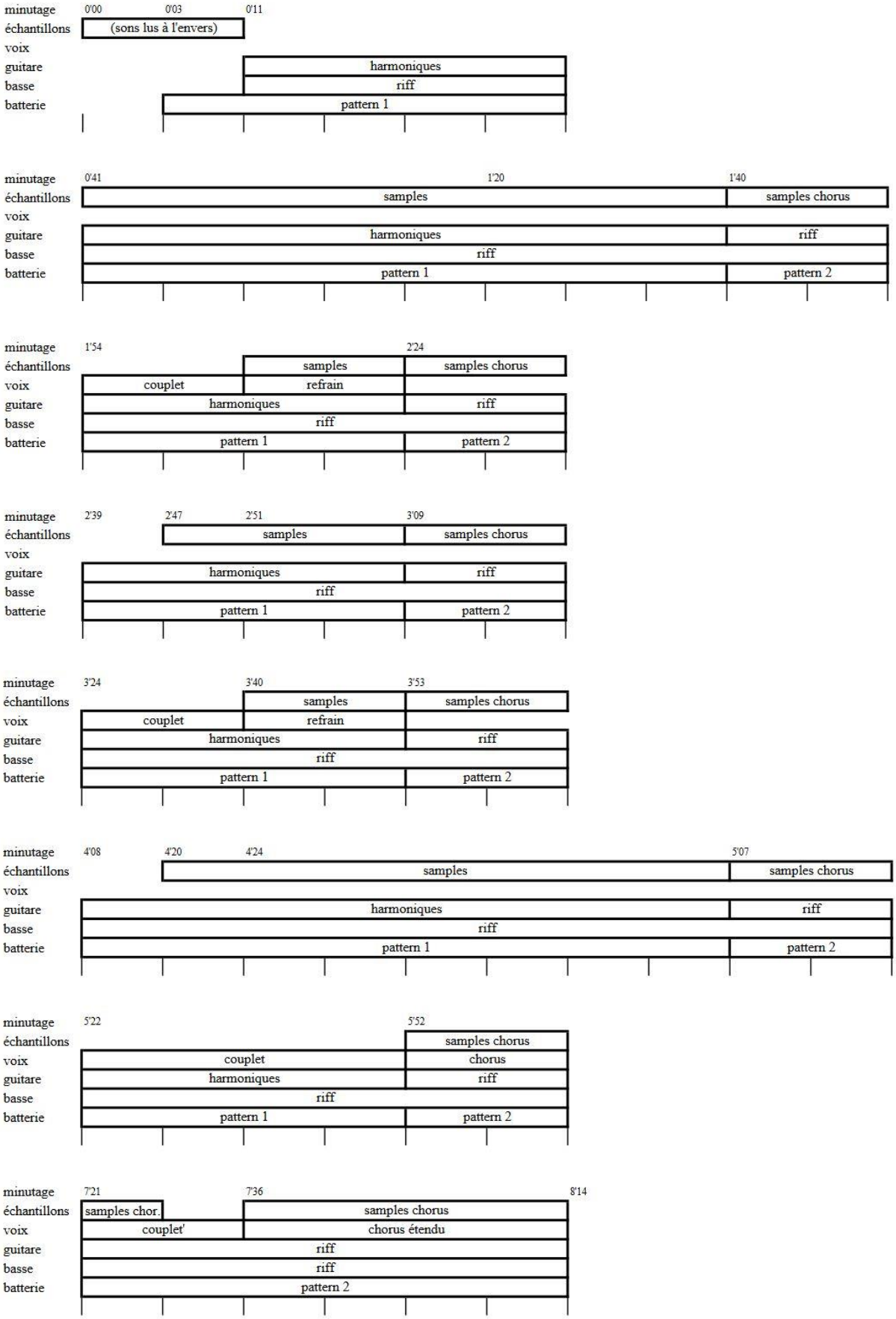



Figure 185 : Ministry, « So What », structure de l'ensemble du morceau. Les barres verticales en dessous de la ligne de batterie équivalent à quatre mesures.

Sur ce schéma, nous constatons effectivement que les chorus (dans lesquels la guitare joue le « riff » et la batterie le « patron 2 ») occupent une faible part de la durée totale du titre. Le « patron 1 » pour la batterie et les « harmoniques » pour la guitare indiquent les moments les plus calmes, dans lesquels, la batterie joue le patron inspiré de « Everglades » et la guitare joue des harmoniques artificielles dans le registre aigu. S'il n'atteint pas les 12 minutes de « Everglades », le titre « So What » dure quand même plus de huit minutes, et son interprétation en concert peut donner lieu à des versions plus longues[472], ce qui le rapproche d'autant plus du titre des Blackouts. En ce qui concerne les titres « Diable » de Pitch Shifter et « So What » de Ministry que nous venons d'évoquer, nous notons que c'est la combinaison de la basse et de la batterie qui présente des traits typiques communs avec le post punk. Enfin, nous pourrions citer en exemple d'autres titres non inclus dans notre corpus qui mettent la basse en avant de façon évidente, comme « Cannibal Song » de Ministry (*The Mind is a Terrible Thing to Taste*), « New Flesh » (*Industrial*) et « To Die is Gain » (*Desensitized*) de Pitch Shifter, trois titres où la guitare est totalement absente.

### 3) Conclusion

Nous remarquons une dualité dans la manière dont la basse est employée dans les compositions de metal industriel. Elle présente, dans la majeure partie du temps, les caractéristiques typiques du metal, à savoir la restitution des riffs de guitare qui permet de compléter le bas du spectre. Dans ce cas, cela consiste à jouer note pour note ou de façon simplifiée le même riff que celui de la guitare, dans le même registre ou plus bas d'une octave. Mais elle tient aussi du post punk, où le rôle de la basse est à l'opposé de celui dans le metal. La mise en avant de la basse dans le post punk, héritée du reggae et du dub, s'opère par une indépendance rythmique et harmonique face à la guitare et plus encore avec une différence de registre importante, cantonnant la guitare dans les mediums et les aigus. Mais ce qui pouvait être une constante dans le post punk devient ici une caractéristique qui met en valeur une section, un moment dans un morceau, et ne vaut donc plus comme trait unifiant l'entièreté d'un titre. Ces moments de mise au premier plan de la basse contrastent dès lors avec les sections où la basse laisse transparaître ses influences venant du metal, ce qui est un témoignage supplémentaire de la cohabitation des divers styles musicaux qui s'assemblent dans le metal industriel.

[472] 11'30 pour la version de *In Case You Didn't Feel Like Showing Up (Live)* (Sire, 1990) et 11'55 pour la version de *Last Tangle in Paris – Live 2012* (UDR, 2014).

## C - Le synthétiseur

### 1) Aspects techniques et historiques du synthétiseur

Le synthétiseur est un « appareil musical électronique ou un programme informatique utilisé pour générer ou combiner des signaux audios, employant aussi bien des procédés analogiques que digitaux[473] ». Le synthétiseur est capable de générer plusieurs formes d'ondes (en dent de scie, carrée, sinusoïdale, triangulaire), permettant ainsi d'obtenir une grande variété de timbres dans le but d'imiter des instruments déjà existants ou de créer des sons alors inédits[474].

Le contrôle sur les paramètres du son sont de plus rendus possibles grâce aux réglages qui affectent l'enveloppe sonore : attaque, déclin, entretien, chute, (en anglais attack, decay, sustain, release, souvent abrégés en ADSR) ainsi que par des filtres agissant sur le spectre fréquentiel[475].

Une fonction notable du synthétiseur est l'arpégiateur. Mark Vail définit ce dernier comme étant

> une aide à l'interprétation qui joue automatiquement une note à la fois à partir d'un groupe de notes maintenues ou verrouillées à un rythme réglable manuellement ou synchronisé avec une horloge externe, souvent à des vitesses qui seraient extrêmement difficiles, voire impossibles, à jouer pour un être humain ; les arpégiateurs proposent généralement des modes pour jouer des motifs de notes sur plusieurs octaves et dans un ordre ascendant, descendant, ascendant et descendant, joué tel quel et aléatoire ; certains arpégiateurs sont capables de jouer des accords et permettent des motifs rythmiques programmables[476].

Autrement dit, il permet de « programmer de courtes cellules mélodico-rythmiques (la mémoire est en effet encore limitée sur ces séquenceurs matriciels) » et de les jouer en boucle[477]. En verrouillant ainsi un motif répété en boucle par la machine, les mains du musicien « sont alors libres de moduler le son à l'aide des différents potentiomètres et instruments de réglage à leur

---

[473] DEVINE Kyle, « synthesizer », *Grove Music Online*, en ligne (consulté le 24/10/2022), « Electronic musical device or software program used to generate and combine audio signals, using either analog or digital processes » (nous traduisons).
[474] VAIL Mark, *The Synthesizer: A Comprehensive Guide to Understanding, Programming, Playing, and Recording the Ultimate Electronic Music Instrument*, Oxford University Press, 2014, p. 12.
[475] VAIL Mark, *op. cit*., p. 20-21.
[476] *Ibid*., p. 53, « a performance aid that automatically steps one note at a time through a group of held or latched notes at a manually adjustable rate or synchronized to an external clock, often at speeds that would be extremely difficult if not impossible for a human to play; arpeggiators commonly provide modes for playing note patterns through multiple octaves and in order of ascending, descending, up and down, as-played, and random; some arpeggiators are capable of playing chords and allow programmable rythm patterns » (nous traduisons)
[477] KOSMICKI Guillaume, *op. cit*., p. 47.

disposition, créant une musique basée sur la matière sonore plus que la hauteur (ou la mélodie). Le geste compositionnel est ainsi profondément influencé par l'instrument[478] ». Citons en exemples représentatifs de l'utilisation de l'arpégiateur dans la musique populaire les titres « On The Run » de Pink Floyd en 1973[479] et « Spiral » de Vangelis en 1977[480].

Apparu à la fin des années 1940, le synthétiseur devient modulaire (chaque fonction ou appareil du synthétiseur pouvant être branché entre eux de multiples façons possibles) avec les fabricants Buchla et Moog dans les années 1960, utilisé aussi bien dans la musique savante que populaire[481]. Le synthétiseur Moog est fabriqué en série dès 1967 et devient donc le synthétiseur le plus répandu à cette époque[482]. D'autres modèles de diverses marques apparaissent au fil des années 1970 et 1980, trouvant une utilisation grandissante dans la musique populaire, comme ARP ou Oberheim[483], qui propose d'ailleurs le premier synthétiseur polyphonique[484] ; ainsi que Yamaha, Roland, Electronic Music Studios et Palm Products GmbH[485].

**2) Le synthétiseur et l'arpégiateur dans la musique populaire**

Dans la musique populaire, le synthétiseur est utilisé dans de très nombreux genres, comme la pop, le rock (plus particulièrement le krautrock et le rock progressif), le funk, le dub, le disco, les musiques électroniques émergentes (techno, electro-funk), le hip-hop, la musique industrielle, etc. Certains modèles constituent des références et sont utilisés par des artistes d'horizons divers, comme le Roland JP-4 (aussi appelé Jupiter 4) apparu en 1978, utilisé par Gary Numan, Duran Duran, Stevie Wonder, Tomita, Michael Jackson, Vangelis, David Bowie, Tangerine Dream, le Prophet V de Sequential Circuits sorti en 1978 également, utilisé par Kraftwerk, Pink Floyd, Terry Riley, Pat Metheny, Jean-Michel Jarre, Joe Zawinul, Nine Inch Nails[486] (Martino Lozej p. 4). Dans les années 1980, le Roland Jupiter 8 (sorti en 1982) est utilisé par Michael Jackson, Tangerine Dream, Duran Duran, le Korg Mono-Poly par Depeche Mode, l'Oberheim OB8 par Prince, The Police et Depeche Mode[487].

[478] KOSMICKI Guillaume, *op. cit.*, p. 47.
[479] *Ibid*., p. 47.
[480] LOZEJ Martino, *The Arpeggiator: a Compositionnal Tool for Performance and Production*, mémoire de master, York University, Toronto, 2016, p. 38.
[481] DEVINE Kyle, *op. cit*..
[482] KOSMICKI Guillaume, *op. cit*., p. 45.
[483] DEVINE Kyle, *op. cit*.
[484] KOSMICKI Guillaume, op. cit., p. 47
[485] *Ibid*., p. 47.
[486] LOZEJ Martino, *op. cit*., p. 4.
[487]*Ibid*., p. 5.

Le parallèle avec l'utilisation de la boîte à rythmes est rapidement établi : les musiciens emploient des modèles rendus plus accessibles sur le marché et peuvent s'en servir dans différents styles musicaux. Mais un autre point commun lie le synthétiseur à la boîte à rythmes. En effet, alors que le synthétiseur devient un instrument prépondérant dans un grand nombre de genres musicaux, le metal fait là aussi figure d'exception.

Selon Ian Christe, le synthétiseur est « le plus méprisé des instruments[488] » dans le metal, son utilisation étant tabou et les musiciens de metal se devant de le détester[489]. Preuve en est que même si certains groupes y recourent, ils le font de façon discrète en studio, et de manière quasiment cachée sur scène, car le claviériste était contraint de jouer depuis les coulisses, comme ce fut le cas pour Black Sabbath et Dio au début des années 1980[490]. Cependant, quelques groupes de metal alternatif commencent à l'utiliser ouvertement dans les années 1990, comme Faith No More et Type O Negative[491].

Penchons-nous maintenant sur la portée esthétique du synthétiseur et plus spécifiquement de l'arpégiateur. S'il est déjà utilisé durant les années 1970, l'arpégiateur devient un élément fréquemment intégré aux synthétiseurs à partir des années 1980, son utilisation dans la musique populaire s'accroît par conséquent à cette époque[492].

Lozej rappelle que le synthétiseur, et par extension l'arpégiateur, ont dès les années 1950 été associés au cinéma de science-fiction. L'analogie entre les robots, cyborgs et autres androïdes avec un instrument ou une machine contrôlée par un humain étant une idée répandue. Les synthétiseurs étaient aussi employés pour créer des sons intra-diégétiques émis par des objets technologiques futuristes imaginaires dans les films[493].

Cette esthétique futuriste associée au synthétiseur (ainsi que la boîte à rythmes et le vocoder), est introduite dans la musique populaire par Kraftwerk dans les années 1970. Ce groupe influence largement les musiciens afro-américains de hip-hop et d'electro qui adoptent visuellement et thématiquement l'esthétique afro-futuriste, comme le groupe pionnier de la techno de Detroit, Cybotron, les musiciens de hip-hop Afrika Bambaata, Grandmaster Flash,

[488] CHRISTE Ian, *Sound of the Beast : l'Histoire Définitive du Heavy Metal*, Paris, Flammarion, 2007, p. 265.
[489] CHRISTE Ian, *op. cit*., p. 265.
[490] *Ibid*., p. 266.
[491] *Ibid*., p.,266-268.
[492] LOZEJ Martino, *op. cit*., p. 5.
[493] *Ibid*., p. 7-9.

Whodini, ainsi que le disco européen (aussi appelé italo disco) comme Giorgio Moroder, Cerrone, The Droids, Space, Disco Dream and the Android, également portés sur la science-fiction[494].

Jason Hanley a montré que la musique industrielle utilise aussi grandement le synthétiseur et puise son inspiration dans la science-fiction d'Aldous Huxley, le modernisme et les avant-gardes du XX e siècle comme le futurisme italien[495]. Karen Collins a indiqué également les affinités des musiciens indus pour le cyber-punk, sous-genre de science-fiction apparu en 1984 avec le roman *Le Neuromancien* de William Gibson[496].

Le synthétiseur est donc synonyme et symbole de technologie futuriste dans les musiques électroniques populaires. Lozej avance que l'arpégiateur est devenu indissociable de la musique électronique, et plus encore de la musique électronique de danse (en anglais electronic dance music, abrégé en EDM) :

> L'arpégiateur est l'un de ces outils emblématiques de l'EDM. Cet instrument incarne les caractéristiques les plus marquantes de la musique électronique : précision, répétitivité, accent mis sur le rythme et la pulsation régulière, pouvant être programmé et automatisé, et agissant comme une extension ou un substitut de la capacité de performance humaine. Le son de l'arpégiateur est le son de la musique électronique[497].

Il ajoute que la répétition est un élément essentiel pour la danse, ce que permet l'arpégiateur, et que cet élément se trouve également dans les origines africaines de l'EDM :

> La répétition est liée aux tropes des avancées technologiques, de l'industrialisation et de l'automatisation, tout en étant également fondamentale pour la transe et l'hypnose [...]. En répétant automatiquement des phrases musicales synthétisées, l'arpégiateur a la capacité de connoter tout ce qui est synthétique et mécanique dans notre culture [...] tout en promouvant des éléments de la musique diasporique africaine [...]. En bref, la répétition est la propriété la plus significative de l'arpégiateur que la musique traditionnelle afro-américaine et l'EDM partagent. Par conséquent, il n'est pas surprenant que l'arpégiateur ait été un élément régulier de diverses formes de musique de danse urbaine américaine depuis les années 1970[498].

---

494 LOZEJ Martino, *op. cit*., p. 11-12.
495 HANLEY Jason, *op. cit*.
496 COLLINS Karen, « Dead Channel Surfing: The Commonalities between Cyberpunk Literature and Industrial Music », *Popular Music*, vol. 24, n°2, 2005, p. 165-178.
497 LOZEJ Martino, *op. cit*., p. 18-19 ? « The arpeggiator is one such tool that is emblematic of EDM. This instrument is the embodiment of the most prominent defining characteristics of electronic music: precise, repetitive, an emphasis on rythm and steady pulse, programmable, automated, and acting as an extension or replacement of human performance capability. The sound of the arpeggiator is the sound of electronic music. » (nous traduisons).
498 LOZEJ Martino, *op. cit*., p. 20, « Repetition is connected to tropes of technological advancements,

Enfin, Lozej souligne que, si des instruments électroniques comme le synthétiseur et la boîte à rythmes ont été intégrés dans différents styles de musique populaire sans pour autant y apporter une connotation particulière, ce n'est pas le cas de l'arpégiateur :

> Ajouter un arpégiateur ou un élément 'arpégiateur-esque' à une œuvre musicale pour fournir ou renforcer le groove aura souvent pour conséquence que la musique soit admise comme ayant une influence 'electro', 'techno', 'dance', 'industriel' ou 'futuriste' (à part quelques très rares exceptions), de la même manière qu'ajouter un sitar à un groupe de jazz ou de rock change la perception de sa musique, ayant alors une influence indienne/spirituelle/psychédélique[499].

Lozej cite ainsi des exemples variés de l'utilisation de l'arpégiateur dans la musique populaire[500], comme Herbie Hancock[501], Cerrone[502], Orchestral Manœuvres in the Dark[503], Depeche Mode[504], Duran Duran[505], Eurythmics[506], Cyndi Lauper[507], ainsi que dans la musique industrielle, comme Throbbing Gristle[508] et The Normal[509]. Nous ajouterons comme exemple de l'utilisation de l'arpégiateur dans la musique industrielle les groupes D.A.F.[510], Front 242[511], Die Krupps[512], Skinny Puppy[513], Nitzer Ebb[514] et Front Line Assembly[515], entre autres.

---

industrialization and automation, while also being fundamental to trance and hypnosis […]. By automatically repeating synthesized musical phrases, the arpeggiator has the capacity to connote all that is synthetic and mechanical in our culture […] while, at the same time, promoting elements of African diasporic music […]. In short, repetition is the most significant property of the arpeggiator that both traditional African-American music and EDM share. Therefore, it is not surprising that the arpeggiator has been a regular fixture in various forms of urban American dance music since the 1970s. » (nous traduisons).

499 LOZEJ Martino, *op. cit*., p. 45-46, « Adding an arpeggiator or "arpeggiator-esque" elements to a musical work to provide or strengthen the groove will often result in the music being acknowledged as having some form of "electro", "techno", "dance," "industrial" or "futuristic" influence (with very few exceptions), the same way that adding a sitar to a jazz or rock ensemble changes the perception of the music as now having an Indian/spiritual/psychedelic influence. » (nous traduisons, guillemets de l'auteur)

500 *Ibid*., p. 46.

501 Herbie Hancock, « Nobu » (*Dedication*, 1974, Columbia).

502 Cerrone, « Supernature » (*Supernature*, 1977, Malligator).

503 Orchestral Manœuvres in the Dark, « Enola Gay » (*Organisation*, 1980, Dindisc).

504 Depeche Mode, « New Life » (*Speak & Spell*, 1981, Mute Records).

505 Duran Duran, « Rio » (*Rio*, 1983, Capitol Records).

506 Eurythmics, « Love is a Stranger » (*Sweet Dreams (Are Made of This)*, 1983, RCA).

507 Cyndi Lauper, « Girls Just Wanna Have Fun » (*Twelve Deadly Cyns… And Then Some*, 1983, Epic Records) .

508 Throbbing Gristle, « Still Walking » (*20 Jazz Funk Greats*, 1979, Industrial Records).

509 The Normal, « Warm Leatherette » (*T.V.O.D./Warm Leatherette*, single, 1978, Mute).

510 D.A.F. « Der Mussolini » (*Alles Ist Gut*, 1981, Virgin).

511 Front 242, « Art and Strategy » (*Geography*, 1982, New Dance).

512 Die Krupps « Risky Soul Version » (*Entering The Arena*, 1985, Statik Records).

513 Skinny Puppy, « Dead Lines » (*Bites*, 1985, Nettwerk).

514 Nitzer Ebb « Murderous » (*That Total Age*, 1987, Mute Records).

515 Front Line Assembly « Big Money » (*Gashed Senses & Crossfire*, 1989, Third Mind Records).

Reed ne manque pas de souligner que ce sont les possibilités permises par la technologie, mais aussi ses limites, qui ont amené les musiciens de la pop et de l'indus à présenter des points communs. Ainsi la conception même des séquenceurs et des arpégiateurs incitaient les musiciens à composer une musique binaire, construite sur des motifs de huit ou 16 mesures[516]. De fait, les groupes de musique industrielle exploraient au même moment que la pop les avancées technologiques dans la production musicale, devenues plus accessibles[517]. Cette exploration qui eut lieu au début des années 1980 a amené la musique industrielle, volontairement ou non, à se rapprocher de la pop, ou à en assimiler des éléments, comme l'ont expliqué Reed et Hanley[518], rendant les frontières entre les deux d'autant plus « floues[519] ». Concluons ce tour d'horizon de l'utilisation du synthétiseur et de son arpégiateur en citant Reed : « [a]u lieu de séparer l'indus de la pop, la technologie les rapproche[520] ».

### 3) Le synthétiseur dans le metal industriel

#### 1 - Le synthétiseur comme substitut de la basse électrique

Par sa grande étendue de registre, le synthétiseur peut aisément prendre en charge un motif habituellement exécuté par la basse. Les groupes KMFDM, Die Krupps et Front Line Assembly, qui ont joué de l'EBM et de l'indus durant les années 1980 avant de se tourner vers le metal industriel, ont utilisé le synthétiseur comme instrument mélodico-harmonique principal, voire comme le seul. Il se trouve que la transition vers le metal industriel, en ce qui concerne ces groupes, s'est opérée par l'intégration de la guitare électrique mais pas (systématiquement) de la basse[521].

Les lignes de « basse » jouées au synthétiseur sont généralement produites à l'aide d'un séquenceur ou d'un arpégiateur. Le timbre est le plus souvent lisse, sans saturation, plutôt éloigné du son conventionnel de la basse électrique. De plus, la répétition rigoureuse qu'induisent ces machines contribue également à les distinguer de l'instrument à cordes, de la même façon qu'une boîte à rythmes se distingue d'une batterie acoustique. Comme l'indiquait

[516] REED Alexander, *op. cit*., p. 266.
[517] *Ibid*., p. 265.
[518] Cf Chapitre I.
[519] REED Alexander, *op. cit*., p. 269.
[520] *Ibid*., p. 270.
[521] Précisons que KMFDM a tout de même parfois utilisé la basse électrique.

Lozej, cette utilisation du synthétiseur contribue à conférer aux chansons concernées un aspect d'autant plus électronique.

KMFDM le met en avant dans l'introduction du titre « Rules » (figure 186), durant laquelle le synthétiseur se détache de la guitare lead jouée au slide dans le registre aigu ; ainsi que dans le pont de « Flesh », où le synthétiseur joue un solo riche en chromatismes (figure 187).

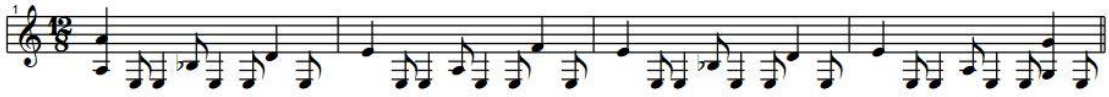



Figure 186 : KMFDM, « Rules », motif de basse dans l'introduction et les couplets.

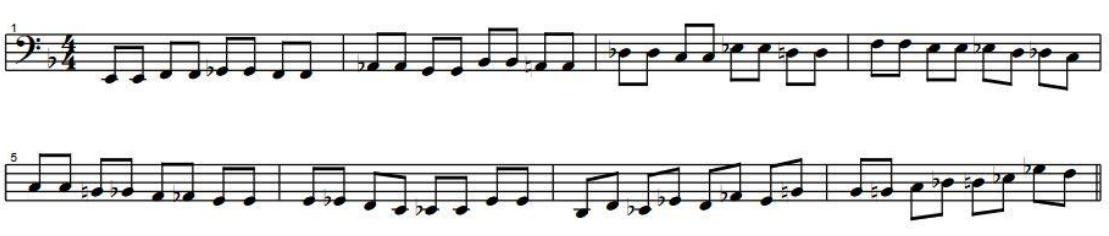



Figure 187 : KMFDM, Flesh, solo de synthétiseur basse durant le pont, entendu à 03:12.

Les octaves jouées en rythmes de croches ou de doubles-croches sont également un point notable, par exemple chez Die Krupps dans le titre « Fatherland », dans lequel le motif mélodico-rythmique du séquenceur est décliné pour toutes les sections, que ce soit le riff principal et couplet, le chorus ou encore le pont (figure 188).

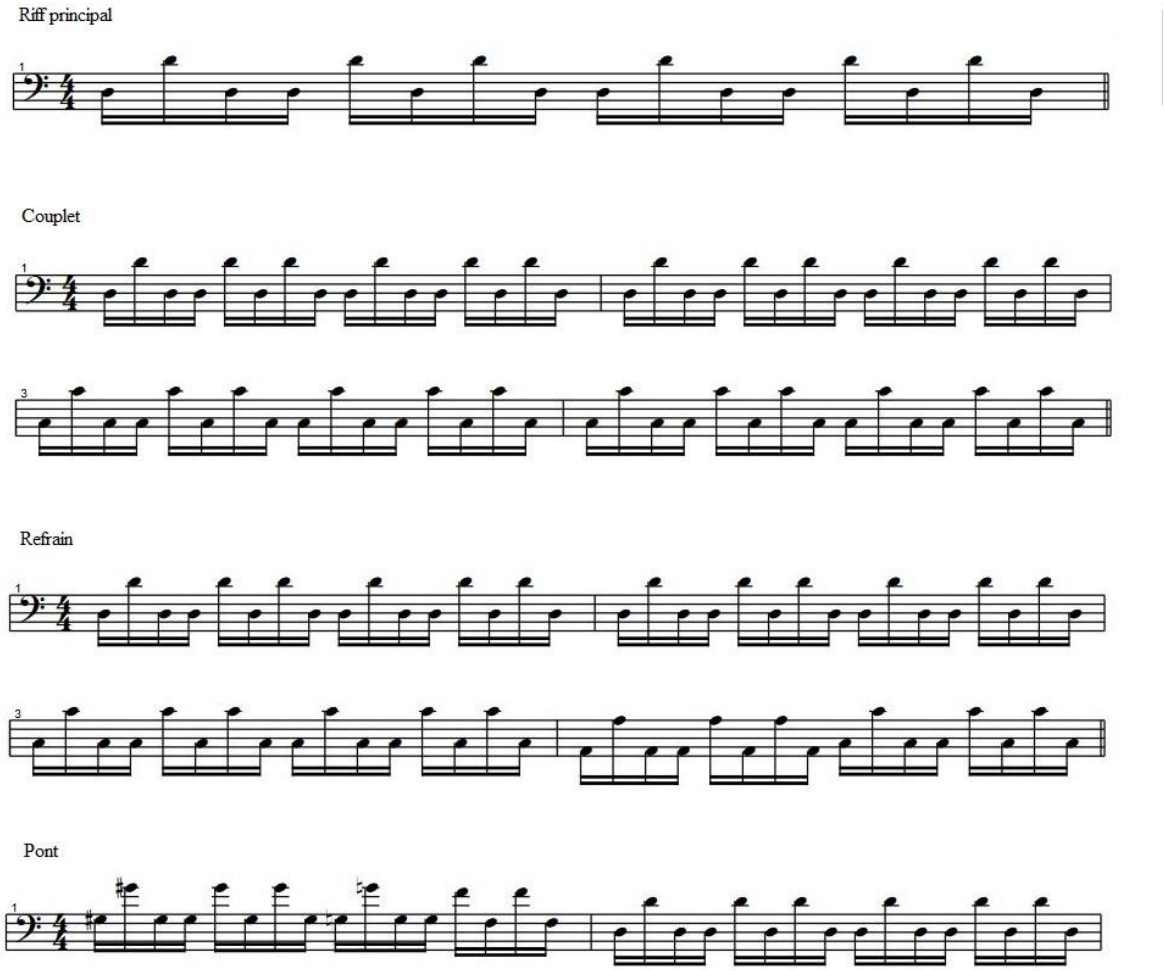



Figure 188 : Die Krupps, « Fatherland », motifs joués au synthétiseur basse durant le riff principal (dès l'introduction), les couplets (00:40), les chorus (01:04) et le pont (02:23).

Ce type de ligne de synthétiseur basse est aussi présent chez Front Line Assembly (figure 189) et Malhavoc, dans le titre « Discipline » durant toute la chanson 04:34, et dans « Naked » durant le préchorus 01:14 (figures 190 et 191).

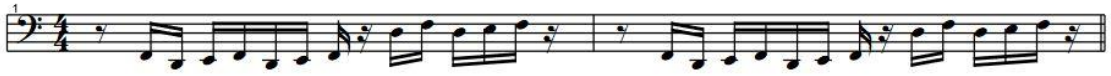



Figure 189 : Front Line Assembly, « Millennium », motif de synthétiseur durant le couplet, entendu à 01:11.

Figure 190 : Malhavoc, « Discipline », motif du synthétiseur basse durant l'entièreté du morceau, clairement audible à 04:34.

Figure 191 : Malhavoc, « Naked », motif de synthétiseur basse durant le préchorus, entendu à 01:14.

Nous remarquons que ces motifs, typiques de ce qu'il est possible d'obtenir avec un séquenceur, sont rythmiquement distincts des riffs de guitare. Par exemple, dans le chorus de « Fatherland » de Die Krupps, la guitare joue des powerchords tenus sur la durée, alors que le synthétiseur reste sur son rythme de doubles-croches (figure 192).

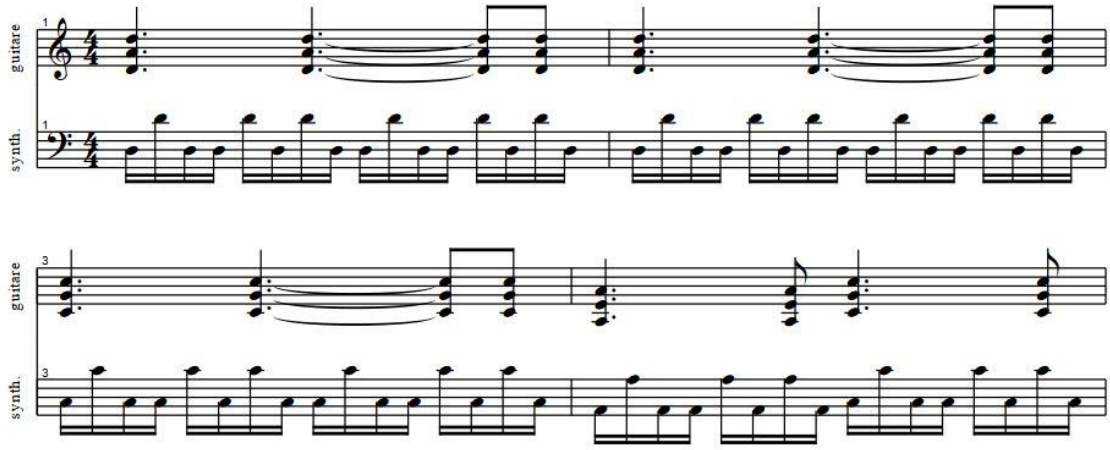



Figure 192 : Die Krupps, « Fatherland », guitare et synthétiseur basse durant le chorus (01:04).

Nous allons voir maintenant que chez les groupes Die Krupps et KMFDM, le synthétiseur est aussi employé dans un registre et un timbre équivalents à ceux de la guitare électrique.

### 2 - Le synthétiseur en cohabitation avec la guitare électrique

Le titre « Metal Machine Music » de Die Krupps présente une utilisation exemplaire de l'arpégiateur comme élément significatif de la musique électronique de danse (EDM), exécutant un motif sur lequel se greffe la guitare électrique. Cette dernière joue une multitude de variations autour de ce motif, alors que le motif de l'arpégiateur reste statique (voir figure 193). Ici cohabitent donc la répétitivité de la musique électronique avec une certaine complexité typique du metal, qui se manifeste par les différences subtiles dans les riffs de guitare.

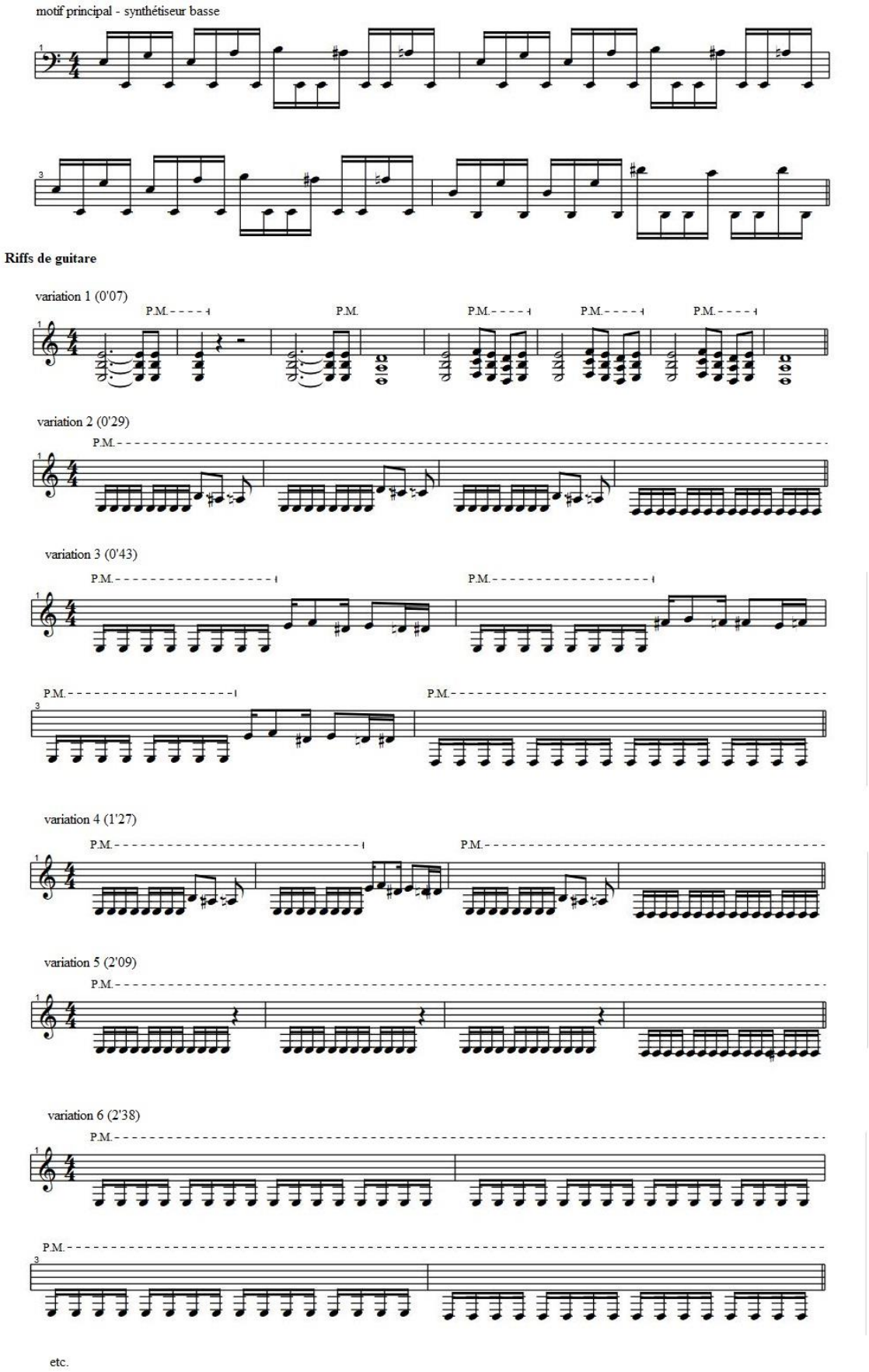



Figure 193 : Die Krupps, « Metal Machine Music », motif principal du synthétiseur basse et les différentes variations de guitare autour de ce motif. Par souci de place la liste des variations n'est pas exhaustive.

Dans ce cas, malgré la construction similaire des motifs par le placement rythmique identique de la descente chromatique *si*, *si* bémol et *la* ainsi que le passage de l'accord de *mi* à l'accord de *ré*, la distinction entre synthétiseur et guitare est claire, puisque leur timbre diffère et – comme c'est le cas lorsque le synthétiseur se substitue à la basse – la répétitivité machinique du synthétiseur et le jeu « humain » de la guitare électrique s'opposent.

Le titre « World of Shit » de Nailbomb, fait entendre un arpégiateur de façon discrète puisque celui-ci est en retrait dans le mix, tandis que la guitare et la basse prédominent. Il s'agit donc ici d'un ajout ou d'un ornement plutôt que d'un complément à la guitare (figure 194).

Figure 194 : Nailbomb, « World of Shit », motif de synthétiseur joué durant la majeure partie du morceau, clairement audible entre 02:28 et 04:47.

Les titres « Sucks » et « Money » de KMFDM présentent un nouveau cas de figure dans lequel le timbre du synthétiseur se confond avec celui de la guitare électrique (figure 195).

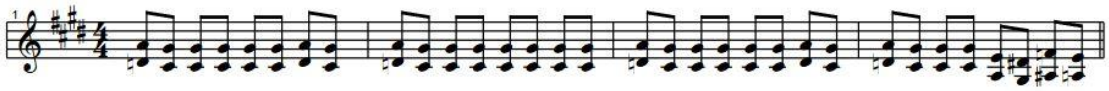



Figure 195 : KMFDM, « Sucks », riff de synthétiseur durant le couplet (entendu à partir de 00:29).

Ici le synthétiseur se substitue quasiment à la guitare et en occupe le rôle dans l'arrangement. Il n'y a pas de séquenceur ou d'arpégiateur qui soit employé, les accords de quinte à vide rappellent de plus les *power chords* de la guitare dans le metal : en somme, il est probable que le groupe ait cherché ici à évoquer cet instrument par des moyens électroniques.

D'une façon encore plus discrète, il semblerait que Ministry double les riffs de guitare de ses compositions à l'aide d'un synthétiseur, plus grave d'une octave, afin de renforcer la présence spectrale de celle-ci. Cette dernière affirmation reste hypothétique puisque Al Jourgensen en a fait part dans une interview de 2007[522], et que le seul enregistrement isolé des sons électroniques

[522] « Ministry's Al Jourgensen and Mike Scaccia: Bludgeon Brothers », *Yamaha All Access*, no 13, 2007, accessible en ligne : https://www.yamaha.com/allaccess/artists/issue13-ministry.asp?issue=issue13 (consulté le 02/11/2022).

que nous ayions provient d'un document vidéo datant de 2018[523]. Dans celui-ci, le musicien John Bechdel, dont le rôle est de déclencher en concert tous les sons électroniques pré-enregistrés, fait entendre les échantillons de voix du titre « Just One Fix », avec en fond le riff principal joué par un synthétiseur[524].

S'il est avéré que le groupe double les riffs de guitare avec un synthétiseur, ce dernier reste imperceptible en tant que tel pour l'auditeur. Le synthétiseur serait donc ici plus un outil pour le mixage qu'un instrument apportant avec lui une esthétique qui lui soit propre.

### 3 - Le synthétiseur en supplément

Le synthétiseur est aussi employé pour les textures sonores qu'il permet d'élaborer, mais aussi pour sa capacité d'instrument monophonique autant que mélodique, en dehors des riffs de guitare et de basse. Il peut exécuter des mélodies, de façon monophonique comme dans le chorus de « Fatherland » de Die Krupps (figure 196) ou polyphonique comme dans l'introduction de « Money » de KMFDM.

Figure 196 : Die Krupps, « Fatherland », mélodie du synthétiseur pendant le chorus.

Il peut aussi servir à créer des « nappes », en réglant dans les paramètres de l'enveloppe sonore une attaque longue et un déclin également long, évoquant un ensemble à cordes, comme dans le chorus et la coda de « Millennium » de Front Line Assembly (clairement audible à partir de 05:56), ou encore dans introductions respectives les titres « Coldworld » et « Streetcleaner » de Godflesh.

Enfin, le synthétiseur peut générer des sons bruités dont la hauteur est indéfinie. Ces sons, plutôt courts, regorgent dans les titres de KMFDM et Front Line Assembly, et sont utilisés aussi avec parcimonie par les autres groupes, comme un son semblable à des cloches dans « Xnoybis » de Godflesh (entendu à 05:01, puis de 05:34 jusqu'à la fin).

[523] « In The Loop Magazine Video Exclusive: John Bechdel of Ministry on Live Sampling », vidéo, youtube.com, accessible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=4jOZAT5AR38 (consulté le 02/11/2022).
[524] *Ibid*., à 3'47 de la vidéo.

### 4) Conclusion

Le synthétiseur est minoritaire dans le corpus, mais il est employé de nombreuses manières. Son utilisation la plus répandue se trouve dans les groupes qui l'utilisaient déjà auparavant, c'est-à-dire avant de passer au metal industriel[525]. Il est très présent dans la musique de KMFDM, Die Krupps et Front Line Assembly, où il occupe aussi bien le rôle de la basse, remplace la guitare ou cohabite avec, enrichit le morceau avec des sons bruités, ainsi qu'avec des mélodies et des nappes. Le synthétiseur peut devenir, au même titre que la boîte à rythmes, un élément signifiant de la musique industrielle et de façon générale de la musique électronique, notamment par l'utilisation de l'arpégiateur, mais aussi par les multiples possibilités d'élaboration de timbre qu'il permet.

Chez les autres groupes, son utilisation n'est pas proscrite mais reste plutôt discrète. C'est là que cet instrument se distingue de la boîte à rythmes dans le metal industriel. En effet, la boîte à rythmes est très répandue dans notre corpus, peut-être grâce à sa facilité d'utilisation, et est devenue par conséquent un élément important d'identification du metal industriel. Au contraire, le synthétiseur, instrument tabou dans le metal pendant les années 1980, et dont l'utilisation semble nécessiter un savoir-faire que possèdent avant tout des groupes ayant fait leurs débuts dans la musique industrielle et sa branche la plus dansante, l'EBM, n'a pas été aussi largement utilisé.

## E – Conclusion : une cohabitation entre instruments électriques et électroniques

Nous avons consacré une large part de cette section à l'étude de la guitare électrique, proportion qui reflète finalement la place qu'elle occupe dans le metal industriel. Ainsi la guitare électrique, avec toutes les caractéristiques qu'elle présente dans le metal (timbre, modes de jeu, architecture des riffs), reste probablement l'instrument mélodico-harmonique le plus représentatif aussi du metal industriel. Le rôle emblématique qu'elle occupe déjà dans le metal des années 1980[526] a probablement suffi pour attirer le public metal vers les groupes de metal industriel. Inversement, la guitare électrique dans le metal va à l'encontre de l'éthique de la

[525] A l'exception de Ministry, qui n'utilise plus de façon prépondérante le synthétiseur depuis 1989, de Malhavoc, qui a largement intégré le synthétiseur après des débuts dans le thrash metal, ainsi que de Treponem Pal.
[526] WALSER Robert, *op. cit.*, p. 41.

musique industrielle et du post punk, deux genres qui, dès les années 1970, n'utilisaient pas ou peu cet instrument, dans une volonté de se démarquer du punk et du rock en général. La guitare électrique et tous les traits virtuoses qu'elle véhiculait dans le rock et le metal ont alors été refoulés en masse par le post punk et l'indus. Le post punk s'est démarqué du rock en s'inspirant du reggae, du dub et du disco, mettant en valeur la basse et la rythmique, reléguant la guitare à des motifs simples d'inspiration funk, placés au second plan. Quant à la musique industrielle, ses groupes avaient pour la plupart évité son utilisation, ou alors de façon bruitiste ou expérimentale, pour finir par s'orienter vers une musique toujours plus dansante dominée par le synthétiseur au cours des années 1980[527]. En prenant en compte ce contexte, la simple présence de riffs de guitare metal, superposés à une rythmique piochant dans le post punk, le disco, la techno et le hip-hop[528], en fait alors de suite et de façon évidente un élément significatif de l'influence du metal. Et c'est là que l'hybridité du metal industriel se manifeste une fois de plus : au milieu d'instruments électroniques qui ne requièrent pas de technique instrumentale, la guitare électrique fait figure d'intru, tant à un niveau esthétique que technique. Cette intrusion est immédiatement décelable par l'auditeur : par son timbre et son registre, la guitare occupe de façon prépondérante le mixage général des morceaux de metal industriel. Mais cette manifestation du « son metal » peut toujours être soumise de façon subtile aux traitements électroniques de mise en boucle et de découpe du matériau sonore une fois les riffs de guitare enregistrés sur bande magnétique. La guitare électrique est donc, « à première vue » si l'on peut dire, l'élément le plus représentatif du metal, mais elle reste, en réalité, malléable aux techniques et à l'esthétique de l'indus (inspirée, entre autres, du *cut-up*) et de la musique électronique.

La basse, bien qu'elle se contente la plupart du temps de doubler les riffs de guitare, hérite cependant directement des traits du post punk, et de façon indirecte, du reggae et du dub. Elle se retrouve parfois au premier plan, contrebalançant alors la présence proéminente de la guitare. Enfin, le synthétiseur reste lui un élément moins significatif. Non pas que sa présence ne change rien, bien au contraire : la simple utilisation de l'arpégiateur apporte systématiquement avec lui l'esthétique de la musique électronique de danse. Il nécessite un certain savoir-faire, non pas comme la guitare pour exécuter des motifs musicaux, mais pour leur élaboration, leur coloration par le timbre, le filtrage, etc. ; leur exécution étant assurée la plupart du temps par un séquenceur ou un arpégiateur. A l'instar de la boîte à rythmes, le synthétiseur se caractérise souvent par la

[527] Nous pourrions bien sûr rappeler quelques exceptions de l'utilisation de la guitare dans ces deux genres, comme Cabaret Voltaire à ses débuts pour la musique industrielle, et Killing Joke pour le post punk.
[528] Cf section I batterie et boîte à rythmes.

répétition autosonique des notes, et son utilisation tient plus de la programmation que de l'exécution. Il a été présent massivement dans la musique pop, ainsi que dans la musique industrielle, comme la boîte à rythmes, et sa présence dans le metal était taboue ; toutefois, il n'a pas reçu autant de considérations que la boîte à rythmes par les musiciens de metal industriel. Nous pouvons donc avancer l'idée que cet instrument ne joue qu'un rôle secondaire dans l'identification du metal industriel en tant que style musical.

En considérant le metal industriel uniquement par son instrumentation, il semble alors que ce soit la guitare, et ce qu'elle apporte avec elle, qui soit le seul élément contribuant à associer le metal industriel au metal et ses sous-genres. Cela semble bien peu au vu des nombreux autres éléments rythmiques et mélodico-harmoniques que nous venons d'étudier, mais il s'agit là, d'une considération poïétique. D'un point de vue esthésique, ce simple élément a apparemment suffi aux labels de metal pour publier au début des années 1990 des albums de metal industriel, et au public amateur de metal pour apprécier le metal industriel.

## III. L'échantillonnage

### A - Cadre théorique et historique

#### 1) Définition

L'échantillonnage, en anglais « sampling », peut être défini comme suit :

> L'échantillonnage est l'utilisation (numérique) de matériau sonore externe pour produire de la nouvelle musique. Le traitement de matériau interne peut être considéré comme de l'échantillonnage si celui-ci ne vient pas d'être récemment produit (auto-échantillonnage)[529].

D'une part, le terme est ici employé dans le contexte de l'étude et la pratique musicale. Comme le rappelle Liechti, l'échantillonnage est dans son acception première la conversion de signaux sonores analogiques en données numériques, constituées d'échantillons individuels. Par extension, le terme peut aussi désigner le stockage de ces données numériques[530]. C'est donc là la fonction d'un échantillonneur :

> Le sampleur [*sic*] peut être décrit comme un processeur dont la fonction essentielle est le codage numérique du son. Toute sonorité y est ainsi convertie en données numériques, et mise en mémoire (sous la forme d'un certain nombre de 0 et de 1). Elle peut ensuite être restituée sous une forme audible, rejouée à l'identique ou modifiée[531].

D'autre part, cette définition est assez proche de celle donnée par J. Peter Burkholder de l'emprunt musical, acte consistant à « prendre quelque chose d'une pièce de musique et l'utiliser dans une nouvelle pièce[532] ». Toutefois, la présence du terme « numérique » dans la définition donnée par Liechti sous-entend l'utilisation d'un appareil électronique, auparavant un échantillonneur (en anglais *sampler*) et aujourd'hui le plus souvent avec un logiciel de type séquenceur audio sur ordinateur. L'idée de matériau sonore est donc en fait synonyme

---

[529] LIECHTI Hannes, *This Track Contains Politics: The Culture of Sampling in Experimental Electronica*, Berne, Norient Books, 2022, p. 43, (« Sampling is the (digital) use of external sound material to produce new music. The processing of internal material can be conceived of as sampling if it has not been newly produced (self-sampling). » nous traduisons).

[530] LIECHTI Hannes, *op. cit*., p. 39.

[531] HEUZE Bruno, « Le Sampleur, Catalyseur de Nouvelles Géographies Musicales », dans HOUDART Sophie et al., *Humains, Non-Humains*, La Découverte, 2011, p. 302.

[532] BURKHOLDER J. Peter, « The Uses of Existing Music : Musical Borrowing as a Field », *Notes*, vol. 50, no 3, 1994, p. 863.

d'enregistrement sonore. De plus, si l'auteur reste vague quant à la caractérisation de ces « matériaux sonores », celle-ci peut en fait être extrêmement diverse, comme l'écrivait par exemple Guillaume Kosmicki. Evoquant le cas de l'échantillonnage au sein des musiques techno et house, il indiquait en effet que « tout son fixé est susceptible d'être utilisé[533] ». Enfin, la suite de la définition de Liechti induit, elle, l'éventualité qu'un échantillon ne soit pas forcément créé par une source extérieure à la personne qui choisit d'échantillonner ce son. Nous avons alors traduit le fait qu'une personne échantillonne des sons qu'elle a produit elle-même par le terme auto-échantillonnage (« self-sampling »). Cependant, dans le cadre de l'analyse de notre corpus, nous discuterons plus bas de cette proposition, en affirmant l'idée que l'auto-échantillonnage *peut* concerner aussi des sons récents, voire composés expressément pour un titre spécifique.

**2) L'échantillonneur et son utilisation dans la pop**

Si le mellotron peut être considéré comme l'ancêtre analogique de l'échantillonneur, ce dernier commence à être utilisé de façon répandue dans la musique populaire à la partir de la fin des années 1970, avec la sortie du Fairlight CMI en 1979[534], et de la création du format MIDI en 1981[535]. Comme l'écrit Bruno Heuzé, les échantillonneurs sont des appareils électroniques qui

> […] se présentent sous la forme d'un boîtier métallique possédant ou pouvant être relié à un clavier, qui permet de jouer les notes de la gamme comme on peut le faire sur un piano ou sur un orgue. Le boîtier est lui-même muni de différentes prises audio dédiées à l'entrée et à la sortie du son, de prises Midi permettant le dialogue et la synchronisation avec d'autres instruments électroniques, et plus récemment de prises USB assurant l'échange direct d'informations numériques avec les ordinateurs. Selon les modèles, des touches, molettes ou curseurs, ainsi qu'un écran LCD ou rétroéclairé, ornent la façade et permettent la sélection et l'affichage des diverses fonctions, le contrôle et le réglage des paramètres concernant l'enregistrement et le traitement du son[536].

Un échantillon peut être créé à partir d'un enregistrement sonore réalisé avec un microphone branché directement sur l'échantillonneur, ou en branchant la sortie ligne d'un lecteur audio,

[533] KOSMICKI Guillaume, « Musique techno, mix, sample : un défi à la notion de propriété », *Gradhiva*, vol. 12, Paris, Musée du quai Branly, 2010, p. 98-115
[534] KOSMICKI Guillaume, *op.cit*., p. 100.
[535] SANJEK David, « Don't Have to DJ no more : Sampling and the 'Autonomous' Creator », WOODMANSEE Martha, JASZI Peter (eds.), *The Construction of Authorship : Textual Appropriation in Litterature and Law*, Durham, Duke University Press, 1994, p.607-624.
[536] HEUZE Bruno, *op. cit*., p. 302.

comme une platine vinyl, un lecteur CD, ou un magnétophone [537] sur l'entrée de l'échantillonneur. Passé la manœuvre de saisie, le son, devenu alors échantillon numérique, peut être soumis à de nombreux traitements permettant de le transformer, « dans sa texture comme dans sa tessiture[538] ». Il est ainsi possible de changer les paramètres de son enveloppe, de le découper, de le superposer à d'autres échantillons. Il peut être aussi « étiré (time-stretching), modulé en hauteur (pitch-stretching), joué à l'envers ou mis en boucle (loop)[539] ».

En reprenant le concept de « rétentions tertiaires » de Bernard Stiegler, Bruno Heuzé inscrit l'échantillonneur dans la catégorie des « dispositifs techniques ayant pour but la mémorisation et la répétition des objets temporels[540] ». Ainsi, de la même manière que la boîte à rythmes, l'échantillonneur permet la répétition autosonique d'un son, et va donc de façon plus ou moins prononcée contribuer à la répétitivité de la musique populaire des années 1980.

Le Fairlight CMI (pour Computer Musical Instrument) est l'un des premiers échantillonneurs à être employé dans la musique pop au début des années 1980. Elaboré par les australiens Kim Rye et Peter Vogel entre 1976 et 1979, l'objectif initial était de concevoir un synthétiseur numérique, capable d'émuler n'importe quel instrument acoustique, avec une modification possible des sons en temps réel. Finalement, au lieu d'utiliser la synthèse sonore, ce sont des échantillons sonores préenregistrés qui seront utilisés[541]. Le Fairlight CMI est donc conçu comme un synthétiseur mais fonctionnant comme un échantillonneur[542]. Il permet, dès le départ, d'enregistrer soi-même des échantillons sonores.

Le Fairlight CMI est constitué d'une unité centrale avec deux lecteurs de disquette, d'un clavier d'ordinateur, d'un moniteur video avec stylet optique et d'un clavier musical[543]. 25 disquettes contenant 22 sons chacune sont fournies avec l'instrument[544]. Sur celles-ci, se trouvent surtout des sons d'instruments acoustiques et d'orchestre[545].

---

[537] HEUZE Bruno, *op. cit.*, p. 302.
[538] *Ibid*., p. 302.
[539] *Ibid*., p. 303.
[540] *Ibid*., p. 303.
[541] TINGEN P., « Fairlight: The Whole Story », *Audio Media Magazine*, January, 1996, p. 48-55, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.anerd.com/fairlight/fairlightstory.htm (consulté le 31/01/2023).
[542] TELLIER Albéric, *Nouvelles Vibrations : S'inspirer des Stars du Rock, de la Pop et du Hip Hop pour Innover*, Caen, EMS Editions, 2020, p. 23.
[543] TELLIER Albéric, *op. cit*., p. 23, TINGEN P., *op. cit*., en ligne.
[544] FINK Robert, « The Story of ORCH5, or, the Classical Ghost in the Hip Hop Machine », *Popular Music*, vol. 24, no 3, 2005, p. 3, TINGEN P., *op. cit*., en ligne.
[545] TINGEN P., *op. cit*., en ligne.

Peter Vogel se rend en Angleterre en 1979 afin de vendre son produit, et y rencontre le musicien Peter Gabriel, qui en acquiert un exemplaire et créée une structure de distribution pour l'Europe. Peter Gabriel l'utilise sur son troisième album, *Melt*, sorti en mai 1980, à la fois comme synthétiseur numérique et comme échantillonneur. Il enregistre ainsi des sons, comme des bouteilles de verre en train de se briser, que l'on peut entendre sur la fin du titre « I Don't Remember[546] ».

Mais l'album *Never For Ever*, enregistré par Kate Bush entre 1979 et juin 1980 et sorti plus tard la même année, est le premier « à utiliser pleinement le Fairlight[547] ». C'est grâce à Peter Gabriel[548] que Kate Bush découvre le CMI et inclut ainsi dans ses chansons des bruits de vaisselles cassées dans « Babooshka »[549], des claquements de porte dans « All We Ever Look For », le rechargement d'un fusil dans « Army Dreamers »[550]. Kate Bush, et son assistant Richard Burgess exploitent les possibilités du clavier musical du Fairlight CMI, transposant ainsi la hauteur de ces bruits enregistrés, les jouant en accord, voire en cluster[551]. Les possibilités permises par le clavier apportent donc une nette amélioration dans le traitement et la manipulation des sons enregistrés :

> Burgess pouvait utiliser le Fairlight CMI pour organiser et jouer ces sons en utilisant un clavier d'une manière qui n'était pas possible lorsqu'on utilisait les technologies plus anciennes de la bande magnétique, du ruban adhésif, et des ciseaux[552].

Le clavier permet donc d'organiser « rythmiquement et mélodiquement[553] » n'importe quel son enregistré, ce qui était presque impossible à faire avec des bandes magnétiques, et très limité avec un Mellotron. De plus, la possibilité de jouer l'échantillon sur le clavier, comme un motif musical mélodico-rythmique, induit donc la transposition immédiate de cet échantillon, de le faire entendre sous différents angles, le faisant entrer

---

[546] HARKINS Paul, « Following the Instruments, Designers, And Users: The Case of The Fairlight CMI », *Journal on the Art of Record Production*, no 10, 2015, en ligne, disponible à l'adresse suivante : https://www.arpjournal.com/asarpwp/following-the-instruments-designers-and-users-the-case-of-the-fairlight-cmi/ (consulté le 31/01/2023).
[547] TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 22.
[548] *Ibid.*, p. 24.
[549] HARKINS Peter, *op. cit.*, en ligne.
[550] TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 22.
[551] HARKINS Peter, *op. cit.*, en ligne.
[552] HARKINS Peter, *op. cit.*, en ligne. (« Burgess was able to use the Fairlight CMI to organise and perform these sounds using a keyboard device in ways that were not possible using the older technologies of magnetic tape, sellotape, and scissors », nous traduisons).
[553] *Ibid.*, en ligne.

> dans les développements de la gamme musicale, rehaussant certains de ses reliefs selon la hauteur de la note, jouant avec ses harmoniques ou ses dissonances, créant des effets de tuilage selon sa cadence interne, et étalant sa texture sur l'éventail de l'accord[554].

Kate Bush utilisera le Fairlight CMI encore sur les deux albums suivants, *The Dreaming* en 1982 et *Hounds of Love* en 1985[555]. Cette utilisation n'était pas du tout celle prévue et promue par les concepteurs du Fairlight. Rappelons en effet qu'il devait s'agir à l'origine d'un synthétiseur capable d'avoir tous les sons de l'orchestre à portée de main[556]. De plus, l'écran devait constituer le point fort du Fairlight CMI, permettant à l'utilisateur de visualiser à la fois les ondes sonores de chaque échantillon en trois dimensions, mais aussi de les redessiner avec le stylet optique. Mais cette idée de pouvoir sculpter un son par une interface graphique s'est révélée être une chimère, vite décriée tant par les acteurs de la lutherie électronique comme Roger Linn[557] que par les musiciens, comme Nick Rhodes, claviériste de Duran Duran, qui qualifia le résultat comme forcément « affreux[558] ».

En 1982, dans ses publicités, le fabricant met alors l'accent sur la capacité du Fairlight à échantillonner et jouer toutes sortes de sons, musicaux ou non[559], suivant ainsi l'intérêt principal porté par les musiciens à cet appareil, et appliquant au pied de la lettre la considération de Kosmicki quant à savoir que tout « son fixé est susceptible d'être utilisé ».

La même année sort la version II du CMI, qui propose notamment comme nouveauté un séquenceur intégré baptisé Page R. Ce dernier a prédéfini la configuration du séquenceur tel qu'on le connaît aujourd'hui :

> Le point fort de Page R était la représentation graphique des notes, disposées en couches dans des flux horizontaux allant de gauche à droite, qui étaient facilement accessibles et modifiables. En outre, il a introduit la quantification, ainsi que le concept de cycles de mesures, auxquels des sons peuvent être ajoutés ou retirés […][560]

[554] HEUZE Bruno, *op. cit.*, p. 305.
[555] TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 31.
[556] *Ibid*., p. 23.
[557] HARKINS Paul, *op. cit.*, en ligne.
[558] TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 27.
[559] TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 27, FINK Robert, *op. cit*., p. 3.
[560] TINGEN P., *op. cit.*, en ligne. (« Page R's strength was the graphic representation of notes, layered in horizontal streams running from left to right, that were easily accessible and editable. Moreover, it introduced quantisation, as well as the concept of cycling patterns of bars, to which sounds could be added or taken out », nous traduisons).

Ce nouvel outil rend le Fairlight CMI d'autant plus attrayant, à tel point que certains musiciens l'auraient acheté juste pour cela[561]. Le modèle IIx, sorti peu après, permet la lecture du format MIDI, apparu en 1981. Le CMI Series III, commercialisé en 1985, étend largement la capacité de durée d'échantillonnage d'un son, qui était d'une seconde sur le premier modèle[562], atteignant désormais presque trois minutes[563].

Le Fairlight CMI est donc devenu l'instrument de référence au début des années 1980 pour composer avec des échantillons conçus par les musiciens eux-mêmes. Ainsi peut-on voir Stewart Copland, batteur du groupe The Police, aller enregistrer de la musique traditionnelle extra-européenne, en extraire des fragments afin de se constituer une banque de sons dans laquelle il puise pour constituer des motifs rythmiques et mélodiques sur le Fairlight CMI, couplé à une boîte à rythmes[564].

Mais la création d'échantillons n'est pas la seule raison du succès du Fairlight CMI et de son utilisation alors répandue dans la pop. Ainsi les échantillons préenregistrés sur les disquettes livrées avec l'appareil vont aussi servir dans les compositions, à tel point que certains échantillons, comme l'« ORCH5 », tiré d'un enregistrement d'un accord d'orchestre dans *L'Oiseau de Feu* d'Igor Stravinski, est devenu synonyme de la musique de cette époque[565]. C'est finalement cette attitude « paresseuse[566] », consistant à se reposer sur l'emploi des sons déjà fournis, qui prévaut alors.

C'est notamment cette utilisation devenue « d'une triste banalité[567] » qui va provoquer le déclin du Fairlight CMI, en plus de son prix bien trop élevé pour le rendre accessible au plus grand nombre. En effet, le premier modèle s'élevait à environ 13 000 livres, le second autour des 30 000[568] et le troisième coûtait près de 60 000 livres[569]. Les principaux acheteurs, outre les studios d'enregistrement professionnels, certains départements et instituts universitaires, ou encore des studios radiophoniques comme la BBC (qui en possède un dès 1981)[570], sont donc des musiciens à la carrière déjà bien établie, comme John Paul Jones, Alan Parsons, Trevor

[561] TINGEN P., *op. cit.*, en ligne.
[562] TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 27.
[563] TINGEN P., *op. cit.*, en ligne.
[564] Disponible en ligne à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=bDsS7LYP6lY (consultée le 31/01/2023), démonstration à partir de la 17e minute. Vidéo mentionnée dans TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 29.
[565] FINK Robert, *op. cit.*, p. 3.
[566] TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 28.
[567] *Ibid.*, p. 29.
[568] TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 27.
[569] TINGEN P., *op. cit.*, en ligne.
[570] HARKINS Paul, *op. cit.*, en ligne.

Horn, Stevie Wonder, Herbie Hancock, Joni Mitchell[571], Mike Oldfield, Jean-Michel Jarre, Ryuichi Sakamoto[572] ou encore Jon Hassel[573].

De plus, d'autres fabricants concurrencent Fairlight, comme Akai avec sa série S dès 1984 – dont le modèle S612 (1985) coûtait moins de 900 livres, puis avec le fameux S1000 sorti en 1988[574] –, Ensoniq avec le Mirage en 1985[575], ou encore le SP-1200 par E-Mu en 1987[576]. Ces modèles, plus petits et plus économiques, mais performants, attireront un grand nombre d'acheteurs pour qui le Fairlight CMI était tout simplement inaccessible[577].

**3) L'échantillonnage dans le rap et l'Electronic Dance Music**

Comme mentionné dans la section consacrée à l'analyse de la batterie à propos des patrons de type *breakbeat*, l'échantillonnage est indissociable de la naissance de la musique rap. L'utilisation des « breaks » des chansons funk et soul des années 1960 et 1970, isolés et mis en boucles afin que le maître de cérémonie puisse poser sa voix par-dessus, pose les bases musicales du rap. Les patrons de type « amen break », échantillonnés, gardés tels quels ou ralentis, ou encore reproduits sur boîte à rythmes, sont des rythmiques emblématiques du genre, et leurs caractéristiques musicales intrinsèques sont devenues bien plus significatives et populaires que l'œuvre d'origine[578]. Mais la batterie ne sera pas l'unique instrument échantillonné, puisque la composition des titres de rap n'hésite pas à reposer entièrement sur cette pratique, initiée notamment par Grandmaster Flash[579].

L'échantillonnage a d'abord permis aux rappeurs et producteurs de contourner certaines contraintes d'ordre matériel et socio-culturel : il était en effet plus simple et pratique pour certains d'échantillonner plutôt que de devoir enregistrer tout un ensemble de musiciens, ou d'avoir accès à l'apprentissage d'un instrument de musique[580]. Cela a valu aux rappeurs pratiquant l'échantillonnage d'être considérés comme des voleurs, de ne pas savoir jouer de

[571] TINGEN P., *op. cit.*, en ligne.
[572] TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 28.
[573] HEUZE Bruno, *op. cit.*, p. 304.
[574] TINGEN P., *op. cit.*, en ligne, HEUZE Bruno, op. cit., p. 305.
[575] FINK Robert, *op. cit.*, p. 3.
[576] TELLIER Albéric, *op. cit.*, p. 29.
[577] *Ibid.*, p. 29.
[578] SANJEK David, *op. cit.*, p. 614.
[579] *Ibid.*, p. 614.
[580] DEON Maxence, « L'échantillonnage comme choix esthétique, l'exemple du rap », *Volume !*, vol. 8, no 1, 2011, p. 281.

vrais instruments, ce qui a conduit *in fine* au préjugé que le rap n'est pas vraiment de la musique[581].

La recherche d'extraits musicaux à échantillonner constitue déjà une pratique à part entière, surnommée « digging in the crate »[582]. Les producteurs vont s'appliquer à déceler le passage au sein d'une chanson (souvent de funk ou de soul) qui va servir de base à leur composition. Il s'agit souvent d'une boucle de quelques mesures, qui sort dès lors tout à fait du contexte harmonique qui caractérisait l'œuvre d'origine. La vitesse et la hauteur des échantillons peuvent être modifiées, amenant à la création d'une nouvelle grille harmonique[583]. Ainsi, lorsque Maxence Déon analyse l'échantillonnage d'un extrait de la chanson « As Long As I've Got You » de The Charmels, échantillonné par le Wu Tang Clan dans son titre « C.R.E.A.M. », il considère que

> [l]'écoute du morceau de rap modifie notre rapport au morceau original. Dans le fond, on retrouve ici la leçon de Pierre Schaeffer, qui nous apprenait déjà au milieu du vingtième siècle, grâce à la technique du sillon fermé, que tout objet sonore mis en boucle sonnera de façon nouvelle par rapport à l'échantillon sonore dans son contexte original. C'est bien le cas ici, où la mise en boucle de ces deux mesures nous fait découvrir une nouvelle musique à laquelle les créateurs du titre « As Long as I've Got You » n'avaient certainement pas pensé[584].

Il est de plus fréquent que les producteurs de rap traitent les échantillons en filtrant certaines fréquences, afin de mettre en avant les instruments mélodico-harmoniques ou au contraire la section rythmique, et pouvoir ainsi superposer et orchestrer plusieurs échantillons entre eux, ou les ajouter à une boîte à rythmes, par exemple[585]. Il arrive aussi bien entendu que l'échantillonnage se couple à l'emploi d'instruments électroniques, comme l'avait fait Afrika Bambaata, à l'aide de l'ingénieur du son Arthur Baker et le claviériste John Robie, dans son tube « Planet Rock » en 1982 – dont l'album du même nom est le premier de rap à utiliser un échantillonneur[586] – s'appuyant sur la banque d'échantillons du Fairlight CMI (le précité « ORCH5 ») en plus de la boîte à rythmes et des synthétiseurs[587]. Mais pour revenir au phénomène de l'échantillonnage comme procédé compositionnel principal, Maxence Déon précise également que

[581] WALSER Robert, « Rythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy », *Ethnomusicology*, vol. 39, no 2, 1995, p. 195.
[582] DEON Maxence, *op. cit.*, p. 284.
[583] *Ibid.*, p. 291.
[584] *Ibid.*, p. 284.
[585] *Ibid.*, p. 291.
[586] KOSMICKI Guillaume, *op. cit.*, 2010a, p. 218.
[587] FINK Robert, *op. cit.*, p. 5-6.

> [c]ette « recontextualisation » a été expérimentée à l'extrême durant les années 1989/1990 par des artistes tels que De La Soul, Public Enemy ou encore les Beastie Boys : il n'est pas rare que les *samples* soient reconnaissables (même parfois très connus), mais leur foisonnement et leur situation dans un contexte neuf nous donnent une nouvelle composition à chaque fois et nous fait entendre ces airs connus sous un regard étonnamment nouveau[588].

Mais la capacité à extirper un passage musical de son environnement original ne constitue pas la seule innovation musicale par les producteurs de rap. Le travail sur le timbre, par l'emploi de l'échantillonneur, est une méthode évoquée par exemple par Robert Walser à propos de Shocklee, producteur de Public Enemy. Ce dernier pouvait ainsi additionner quatre sons de grosse caisse différents pour obtenir le résultat désiré. Il lui arrivait également d'échantillonner volontairement à une fréquence d'échantillonnage faible, voire de rééchantillonner plusieurs fois le même son, pour conférer à l'échantillon un grain particulier[589]. La musique n'est pas la seule source sonore à échantillonner, on peut ainsi entendre des bruits (coups de feu, sirènes de police notamment, comme sur « Straight Outta Compton » de NWA) échantillonnés et mis en musique. Comme le disait à juste titre Shocklee, « nous pensons que la musique n'est rien que du bruit organisé. Tu peux prendre n'importe quoi – des sons de la rue, nous qui parlons, ce que tu veux – et faire de la musique en l'organisant[590] ». Certains rappeurs vont au contraire conserver fidèlement le matériau échantillonné, comme Puff Daddy avec « I'll Be Missing You » (tiré de « Every Breath You Take » de The Police) ou encore « Been Around the World » (tiré de « Let's Dance » de David Bowie)[591].

Durant les années 1990, l'échantillonnage a connu une perte de vitesse pour plusieurs raisons. Entre autres, les procès en lien avec les droits d'auteurs se multipliaient et posséder une collection importante de disques n'était finalement pas accessible à tous (Shocklee possèderait plus de 19 000 disques[592]). Ces inconvénients ont mené à l'apparition de genres de rap comme le G-Funk qui se passe de l'échantillonnage. Mais cette pratique est cependant restée un gage d'authenticité pour les producteurs de rap, en faisant un aspect essentiel et constant dans cette musique[593].

---

[588] DEON Maxence, *op. cit.*, p. 284. Nous mettons en italiques.
[589] WALSER Robert, *op. cit.*, p.197.
[590] *Ibid.*, p. 198 (« We believe that music is nothing but organized noise. You can take anything-street sounds, us talking, whatever you want-and making music by organizing it », nous traduisons).
[591] DEON Maxence, *op. cit.*, p. 284-285.
[592] WALSER Robert, *op. cit.*, p. 196.
[593] DEON Maxence, *op. cit.*, p. 280-281.

Concernant l'Electronic Dance Music (EDM), avec notamment la house et la techno qui apparaissent durant la seconde moitié des années 1980, l'échantillonnage constitue également une pratique courante, mêlée à l'utilisation d'instruments électroniques, boîte à rythme et synthétiseur principalement.

Là aussi, toute source sonore est propice à l'échantillonnage, qu'elle soit musicale ou non. Par exemple, le titre « Little Fluffy Clouds » de The Orb (1991) fait entendre une interview radiophonique de la chanteuse Rickie Lee Jones, des notes d'harmonica tirées de la bande originale du film *Il Etait une Fois dans l'Ouest* composée par Ennio Morricone, ainsi qu'un fragment d'*Electric Counterpoint* de Steve Reich[594]. Alors que l'échantillon d'harmonica est plutôt court et entendu durant l'introduction, l'échantillon tiré de la pièce de Reich devient une boucle de quatre mesures faisant entendre les accords de *la* majeur 7 et *fa* majeur 7, pleinement intégrée à l'accompagnement musical. Enfin, les phrases prononcées par la chanteuse Rickie Lee Jones, décrivant le ciel de son Arizona natal[595], sont pour la plupart gardées telles quelles, ne laissant pas percevoir de motif rythmique défini. Cependant, le groupe de mots « little fluffy clouds » est répété plusieurs fois, avec un jeu rythmique sur le mot « little », tronqué et répété sur un rythme syncopé. Ce fragment devient donc un élément mélodico-rythmique.

L'échantillonnage dans la techno s'inscrit dans la remise en question du statut de l'auteur en musique, puisque les créations de cette musique appellent systématiquement à être réappropriées par d'autres musiciens, à être mixées par les DJs, etc[596]. Cette vision des choses ne s'accorde évidemment pas avec celle de l'industrie du disque, qui ne tardera pas à réagir. L'âge d'or de l'échantillonnage est donc généralement situé entre 1986 et 1992, que ce soit dans le hip-hop, avec notamment *Fear of a Black Planet* de Public Enemy, ou l'EDM[597]. Cette époque précède une vague de procès qui vise les artistes composant avec des échantillons de matériaux musicaux soumis à des droits d'auteurs. La seconde moitié des années 1990 voit alors la pratique de l'échantillonnage diminuer drastiquement, désormais réservée aux musiciens *underground* dont les sorties musicales passent inaperçues aux yeux des plaignants, ou bien aux musiciens ayant assez de moyens financiers pour se permettre d'utiliser légalement des échantillons[598].

---

[594] HOLM-HUDSON Kevin, « Quotations and Context: Sampling and John Oswald's Plunderphonics », *Leonardo Music Journal*, vol. 7, 1997, p. 18.
[595] HOLM-HUDSON Kevin, *op. cit.*, p. 18.
[596] KOSMICKI Guillaume, 2016, *op. cit.*, p. 279-280.
[597] LIECHTI Hannes, *op. cit.*, p. 12-13.
[598] LIECHTI Hannes, *op. cit.*, p. 12-13.

**4) L'échantillonnage dans la musique industrielle**

Influencée par les avant-gardes du début du XX e siècle, dont le futurisme et le bruitisme, la musique industrielle a dès ses débuts à la fin des années 1970 cherché à intégrer le bruit, sous différentes formes et avec différents moyens. Ce dernier est généré ou synthétisé électroniquement, mais aussi échantillonné, il peut provenir de sources immédiates, directes au musicien (son environnement), des médias (reportages radiophoniques et télévisés, films, documentaires). La pratique du cut-up initiée par Bryon Gisin et William Burrough, réemployée par la musique industrielle, est aussi un moteur à la manipulation des objets sonores, quelque soit leur origine. Comme l'affirme Alexander Reed en écrivant que « la technique du cut-up ne distingue pas les dialogues, les guitares, les textures de synthé ou le champ ethno-musical des enregistrements[599] ».

Le titre « Valley of the Shadow of Death » de Throbbing Gristle (1978) est construit à partir d'enregistrements réalisés par Peter Christopherson à l'aide d'un magnétophone et d'un microphone, se rendant dans la rue pour discuter avec des hommes prostitués et leurs clients, par exemple. Ce titre fait aussi bien entendre le bruit environnant de la rue que les différentes voix, superposées à certains moments. Les membres de Cabaret Voltaire utilisaient eux aussi des échantillons de voix, provenant de discours politiques (prononcés par le gang Baader-Meinhof par exemple)[600] ou de films, comme dans le titre « Yashar » (1981) et son échantillon tiré du film *The Outer Limits*.

Laibach réalise entre 1981 et 1982 ses premiers enregistrements qui sont effectués au sein de différentes usines, regroupés et sortis sous le nom d'« Industrial Ambients ». Certains de ces sons étant parfois réemployés dans d'autres de leurs chansons, comme le titre « Sredi Bojev », dont le bruit des machines fait naître le patron rythmique joué par la batterie durant tout le morceau. Les échantillons de voix sont également utilisés, notamment des discours de Josip Broz Tito, ancien dictateur de la Yougoslavie, dont Laibach est originaire. Le groupe n'hésite pas non plus à échantillonner des extraits musicaux, comme la bande originale du film *Evil Dead*, pour le titre « Vier Personen ».

L'avènement de l'échantillonneur (ainsi que des autres instruments électroniques : boîte à rythmes, synthétiseur, séquenceur) est pleinement embrassé par les groupes de musique

[599] REED Alexander, *op. cit.*, p. 87.
[600] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 263.

industrielle durant les années 1980. Skinny Puppy, entre autres, l'utilise massivement pour échantillonner dialogues et fragments de paroles dans ses titres[601]. Au milieu de la décennie, Al Jourgensen acquiert un Fairlight CMI (le modèle IIx, semble-t-il) et l'utilise partiellement sur le deuxième album de Ministry, *Twitch*. Mais lorsqu'il forme le groupe Revoltig Cocks, avec Richard 23 de Front 242 et le musicien Luc Van Acker, le premier album du groupe, *Big Sexy Land*, recèle d'échantillons en tous genres, qui constituent la base des morceaux, soutenus par une batterie électronique et une basse. Leur tout premier titre publié, « No Devotion », sorti en single en 1986, fait d'ailleurs entendre l'un des sons préenregistrés du Fairlight CMI[602]. Le troisième album de Ministry, *The Land of Rape and Honey* (1988), repose lui aussi sur une utilisation florissante d'échantillons, et particulièrement de voix[603].

La musique industrielle a donc, parallèlement au rap et à la pop, puis à l'EDM, constitué au même titre que ces derniers, un courant musical où l'échantillonnage occupe une place significative parmi ses traits caractéristiques.

**B – Etude du corpus**

Hannes Liechti a élaboré un outil pour analyser l'échantillonnage qu'il a baptisé le « curseur de visibilité » (Fader Of Visibility, ou FOV)[604]. Prenant pour modèle les curseurs d'une table de mixage, ces dispositifs servent ici à déterminer certains paramètres relatifs aux échantillons. En plus d'un curseur de « master » faisant la moyenne de l'ensemble des curseurs, cet outil contient cinq curseurs traitant les paramètres suivants : audibilité, médiation (ou signalisation), référentialité, reconnaissabilité et signalisation contextuelle. Si nous n'appliquons pas strictement cet outil dans nos analyses sur les échantillons pour différentes raisons[605], certains des curseurs se sont révélés particulièrement pratiques pour notre étude.

[601] Voir les nombreux échantillons relevés dans le lien suivant : https://www.skinnypuppy.eu/sample_film.htm (consulté le 31/01/2023).
[602] https://www.whosampled.com/Revolting-Cocks/No-Devotion/ (consulté le 16/06/23).
[603] Voir là aussi la liste fournie sur le lien suivant : https://www.prongs.org/ministry/samples#land (consulté le 14/02/2020).
[604] LIECHTI Hannes, *op. cit.*, p. 101-107.
[605] Il est possible que dans le cas de notre étude certains curseurs soient plus pertinents que d'autres. De plus, les informations dont nous disposons quant à l'origine des échantillons présents dans notre corpus sont parfois limitées, notamment à cause d'un manque d'échange possible avec les musiciens. Ce problème a été contourné par Hannes Liechti en constituant son corpus uniquement à partir des œuvres composées par des artistes avec qui il avait pu entrer en communication.

**1) Considérations poïétiques**

L'émergence des groupes de metal industriel coïncide avec l'apparition de modèles d'échantillonneurs plus accessibles. Hormis le groupe Ministry, qui, comme mentionné plus haut, utilisait le Fairlight CMI, les autres groupes du corpus ont plutôt employé, à notre connaissance, des modèles plus récents et moins onéreux. Ainsi les échantillonneurs Akai ont été utilisés par Pitch Shifter et Skrew, pour des raisons cependant opposées. Mark Clayden de Pitch Shifter nous a confirmé ne s'être servi que de l'Akai S1000, « parce que c'était le seul appareil grand public que l'on pouvait acheter à cette époque[606] ». Au contraire, Adam Grossman de Skrew évoque les appareils Akai comme étant alors « très onéreux » mais aussi un « standard de l'industrie musicale » pour l'enregistrement en studio[607]. Le modèle EPS16 Plus d'Ensoniq est également mentionné par Nick Sagias de Soulstorm[608].

Concernant l'échantillonnage comme part du processus créatif et compositionnel, Hannes Liechti souligne que

> [l]es principales étapes impliquées dans le processus de l'échantillonnage sont : la recherche et/ou l'écoute ; la sélection ; l'accès (téléchargement, conversion, ou enregistrement) ; le stockage ; et l'édition (traitement/manipulation). […] Le processus de l'échantillonnage en tant que tel n'est qu'une partie d'un processus plus large : celui de la production musicale en général[609].

Bien évidemment, l'évocation du « téléchargement » s'applique dans le cadre d'une étude des pratiques musicales du XX[e] siècle, à partir duquel l'informatique s'est généralisée. Mais l'ensemble des étapes énumérées par Liechti sont fréquemment évoquées par les musiciens de notre corpus.

Les films étaient probablement l'un des matériaux les plus échantillonnés par les groupes de metal industriel, comme le raconte Max Cavalera de Nailbomb : « nous étions à fond dans tous

[606] Mark Clayden, communication personnelle décembre 2022, « because it was the only mass market device available to the general public to buy at that time. » (nous traduisons).
[607] Adam Grossman, communication personnelle, février 2023. « I can say that probably the sampler that was most used on SKREW stuff were the AKAI samplers because they were the best at the time, expensive as all hell but that was just kind of the industry standard at the time when it came to recording. » (nous traduisons).
[608] Nick Sagias, communication personnelle, octobre 2021. « It was after we recorded *Darkness Visible* that I got an EPS 16 Plus so I could sample things as well as add more instruments to our sound » (nous traduisons).
[609] LIECHTI Hannes, *op. cit.*, p. 44. « The main stages involved in the process of sampling are: research and/or listening; selection; access (download, conversion, or recording); storing; and editing (processing/manipulation). […] the sampling process as such is part of a greater process: that of musical production in general. » (nous traduisons).

ces films cool et underground, nous les regardions en attente d'un truc cool à échantillonner[610] ». Même témoignage pour Adam Grossman de Skrew : « il y avait des fois où on s'asseyait, on regardait un film avec tout le matériel prêt et branché, et à chaque fois que l'on entendait quelque chose qui nous semblait exploitable on l'échantillonnait[611] ». De même Mark Clayden « […] notait chaque fois qu'il entendait un son intéressant » pour ensuite le récupérer[612]. Cette première étape de collecte de matériau telle qu'elle est décrite par ces musiciens semble dépendante de découvertes occasionnelles et imprévues. A l'inverse, Paul Barker et Bill Rieflin de Ministry décrivaient un processus plus méthodique pour l'enregistrement de leur album *The Mind Is a Terrible Thing to Taste* : « la pré-production à cette époque consistait à grappiller un tas de sons intéressants pour ensuite les ajouter au paysage sonore[613] ». Mais plus encore :

> La pré-production sur cet album a largement été faite par Paul [Barker] et moi [Bill Rieflin]. Chez Paul et Al [Jourgensen]. En ces temps, la pré-production ne signifiait rien d'intelligent comme composer des idées musicales. Ce que ça voulait dire c'était s'assoir et écouter des films sur cassettes vidéo, et quand nous trouvions quelque chose d'intéressant ou d'entraînant d'un point de vue sonore nous l'échantillonnions. Nous avons passé un mois à échantillonner[614].

Cette étape décrite par Bill Rieflin constitue donc littéralement une première phase au sein du processus global de la « production musicale » dont parle Liechti. Rappelons aussi les propos de Bill Leeb de Front Line Assembly qui considérait la collecte de sons comme une activité à plein temps[615]. Il peut donc s'agir aussi bien d'une étape définie dans le temps, que d'un processus parallèle à la composition et l'enregistrement. D'ailleurs, Mark Clayden de Pitch Shifter et Adam Grossman de Skrew expliquaient tous les deux que leur processus compositionnel avait quasiment toujours comme point de départ un riff de guitare, plus rarement un patron de batterie pour Skrew. La pratique de l'échantillonnage ne donnait donc pas naissance à de nouvelles idées de morceaux ; au contraire, les échantillons étaient ajoutés

[610] WIEDERHORN Jon, *Revolver* 2017 Nailbomb « We were into a lot of these underground cool movies and we'd sit around watching them, waiting for something cool to sample. » (nous traduisons).
[611] Adam Grossman, communication personnelle, janvier 2023. « There were times we would just sit and watch a film on video with the gear set up and everytime we heard something that we thought we might be able to use, we would just sample it. » (nous traduisons).
[612] Mark Clayden, communication personnelle, décembre 2022. « I would make a note anytime I thought that I heard something useable and we would steal it! » (nous traduisons).
[613] DICK Chris, *op. cit.*, 2011 « Well, pre-production at that time was scrounging up a bunch of interesting sounds to therefore add to the soundscape. » (nous traduisons).
[614] DICK Chris, *op. cit.*, 2011 « The pre-production on that record was largely done by Paul and I. At Paul and Al's place. In them days, pre-production didn't mean anything intelligent like writing material. What that meant was sitting around listening to movies on videocassette, and when we found something interesting or sonically moving we'd sample it. We spent a month sampling. » (nous traduisons).
[615] Déjà citée dans le chapitre Analyse de la batterie.

une fois que les patrons et les riffs étaient écrits[616]. Adam Grossman de Skrew considère les sons électroniques comme « une couleur en plus à ajouter à la palette[617] », tandis que Mark Clayden précise que les échantillons de voix (tirés de films et de documentaires) devaient correspondre spécifiquement à chaque sujet abordé par les paroles des chansons, sous-entendant que les paroles étaient donc déjà écrites[618]. Cependant, Marco Neves de Treponem Pal expliquait, lui, que les échantillons pouvaient parfois être ajoutés une fois le titre composé, comme sur « Pushing You Too Far », parfois servir d'idées de base, « selon les titres ça peut varier et être dans un sens ou l'autre[619] ».

Pour la plupart de ces musiciens, les motivations qui les poussent à pratiquer l'échantillonnage sont liées à la musique industrielle, ou l'influence que celle-ci exerce sur eux. Des groupes comme KMFDM, Die Krupps, Ministry et Front Line Assembly trouvent leurs racines dans la musique industrielle et ont utilisé des échantillons bien avant de se tourner vers le metal. L'influence du cut-up déjà mentionnée par Alexander Reed est d'ailleurs explicitée par Al Jourgensen :

> J'étais fasciné par les méthodes littéraires du cut-up de William Burroughs et Bryon Gysin et la façon dont on pouvait changer la narration d'une histoire ou dans mon cas, d'une chanson, à travers la manipulation, dès lors changer entièrement l'atmosphère d'un riff assez rudimentaire ou d'une intrigue[620].

Du côté des musiciens de metal, l'influence de la musique industrielle a pu jouer un rôle, comme pour Max Cavalera de Nailbomb, qui raconte que c'est Alex Newport qui suggère d'utiliser un échantillonneur, puisqu'ils sont tous les deux admirateurs de Godflesh, Ministry, Treponem Pal, Front Line Assembly et Einstürzende Neubauten[621]. Nick Sagias mentionne lui aussi l'influence de Ministry, Einstürzende Neubauten, Godflesh, Pitch Shifter et les groupes du label Wax Trax![622]. D'autres musiciens évoquent des motivations similaires à la musique industrielle, sans la mentionner. Ainsi Mark Clayden dit simplement que les membres de Pitch Shifter étaient

---

[616] Adam Grossman, Mark Clayden, communication personnelle, décembre 2022 et janvier 2023.
[617] Adam Grossman, communication personnelle, janvier 2023. « Electronics are, […] just another color to add to the pallet. » (nous traduisons).
[618] Mark Clayden, communication personnelle, décembre 2022.
[619] Marco Neves, communication personnelle, mars 2023.
[620] « The guitarguitar Interview: Ministry », *guitarguitar.co.uk*, publié le 2 août 2019, en ligne, https://www.guitarguitar.co.uk/news/140741/ (consulté le 16/06/2020). « I was fascinated with the cut up literary methods of Williams Burroughs and Bryon Gysin and the way you could change the narrative of a story or in my case a song through manipulation thereby changing the entire atmosphere of a pretty rudimentary riff or storyline. » (nous traduisons).
[621] WIEDERHORN Jon, *op. cit.*, 2017, en ligne.
[622] Nick Sagias, communication personnelle, 2021.

« juste fous de technologie, de remix et d'échantillons[623] ». Adam Grossman de Skrew raconte l'origine de son intérêt pour l'échantillonnage en ces termes :

> J'étais totalement un passionné de films. En fait, le cinéma était même mon premier amour avant la musique. Alors quand c'est devenu possible d'utiliser un clavier échantillonneur pour sortir des sons de vidéos et de la télévision avec une si bonne qualité, ça nous a rendu fous. […] Pendant mes premières années à l'université je devais apprendre comment éditer des sons en découpant les bandes magnétiques. C'est un véritable art qui est depuis tombé dans l'oubli à cause de l'arrivée du numérique. Je parvenais à créer des boucles sonores avec une double platine « Jam Box » que j'avais, en faisant alterner des petits bouts de sons d'une platine à l'autre. J'avais entendu des choses comme Stockhausen, Steve Reich, et des trucs plus anciens comme la Musique Concrète et bien sûr ce que je considère être le premier manipulateur sonore, un ingénieur radio égyptien du nom d'Halim El-Dahb. […] Je créais ces paysages sonores pour des projets cinématographiques sur lesquels je travaillais à l'école[624].

Ici Adam Grossman énonce précisément ses inspirations et révèle l'origine, non pas musicale, mais cinématographique, de sa pratique de la manipulation de matériau sonore, et par extension, de l'échantillonnage. Cet attrait pour le cinéma va de pair avec le fait que les matériaux échantillonnés sont souvent des dialogues et des bruitages de film, comme nous allons le voir ci-dessous. Enfin, il mentionne également des références musicales provenant de la musique savante qu'il a supposément découvert lors de ses études universitaires. Dans son cas, la pratique de l'échantillonnage et de la manipulation électronique de sons acquises lors de son parcours académique s'est alors retrouvée mêlée aux chansons hardcore de son premier groupe Angkor Wat, déterminant ce qui allait devenir Skrew.

Nous venons de le voir, le processus créatif entourant l'échantillonnage peut différer selon les groupes et seuls des témoignages permettent de le constater. Une autre difficulté pour l'analyse de l'échantillonnage concerne aussi l'origine des échantillons. C'est ce que Liechti propose de jauger avec le critère de « reconnaissabilité[625] ». Le problème est que dans le cas de notre corpus, aucun des échantillons n'est crédité dans les albums. S'il est alors aisé de différencier une voix

---

[623] Mark Clayden, communication personnelle, décembre 2022. « We were just crazy about technology, remixes, samples. » (nous traduisons).

[624] Adam Grossman, communication personnelle, janvier 2023. « I'm a totally movie nerd. In fact film was my first love even before music. So when it became possible to use a sampling kybd to pull stuff off video and television with such good sound quality, we just would go crazy. […] In my first couple of years at University I had to learn how to edit sound by actually cutting tape. This is a true art that is long forgotten due to digital editing techniques. I figured out a way of creating sound loops with a dual deck "Jam Box" that I had by bouncing short clips of sound from one deck to the other. I had heard stuff like Stockhausen, Steve Reich, and earlier stuff like the Musique Concrete and of course what I think may be the first sound manipulator an Egyptian radio engineer name Halim El-Dabh. […] I was creating these soundscapes for the film projects that I was working on in school. » (nous traduisons).

[625] LIECHTI Hannes, *op. cit.*, p. 103.

parlée d'une percussion métallique, pouvoir déterminer de quelle source provient cette voix, et ce son percussif – ou comment et par qui il a été enregistré – demeure incertain. C'est là que la dimension esthésique entre en jeu. En effet, avec le temps et la détermination de fans, les connaissances quant à l'origine de certains échantillons ont pu se développer et se transmettre, notamment par internet, et surtout lorsqu'il s'agit de matériaux audiovisuels. Ces découvertes offrent aux fans des degrés de lecture supplémentaires lors de l'écoute de chanson, d'où leur rôle dans la dimension esthésique de ces chansons et de toute musique utilisant de façon similaire l'échantillonnage. Ces informations peuvent aussi servir de première étape pour une investigation plus poussée, comme établir le minutage précis des films desquels des phrases et dialogues ont pu être prélevés, afin de comparer le matériau original et sa version échantillonnée pour découvrir des manipulations de découpages, par exemple. Dans tous les cas, ces connaissances restent tout à fait non exhaustives, et vont orienter, voire limiter l'analyse de l'échantillonnage, comme le soulignait déjà Liechti[626].

Comme en témoignent les propos des musiciens retranscrits ci-dessus, l'un des matériaux majoritairement exploité par ces groupes est d'ordre audiovisuel, que ce soient des films, des documentaires ou encore du contenu médiatique (journaux télévisés, reportage). Bill Rieflin racontait effectivement que lui et Paul Barker *écoutaient* des films pendant la phase de pré-production de *The Mind Is a Terrible Thing to Taste* de Ministry. Barker précise d'ailleurs que « les paramètres pour les voix parlées, c'était la clarté de l'échantillon, et son timbre[627] ». Le titre « Thieves » contient des échantillons du film *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) et du documentaire *The War at Home*, « So What » utilise des dialogues de *Scarface* (Brian de Palma, 1983) et *The Violent Years* (1956), « NWO » contient lui des dialogues et bruitages du film *Apocalypse Now* (1979) et des discours de George W. Bush senior. Adam Grossman cite notamment le film *The Jacob's Ladder*[628], dont on retrouve des fragments de dialogues dans le titre « Feast ». Il indique aussi avoir par exemple échantillonné un bruit de coup de feu de pistolet qu'il superposait ensuite à la caisse claire, ou encore utiliser des bruitages de films de science-fiction. Mark Clayden affirme lui aussi avoir échantillonné des films et des documentaires pour Pitch Shifter[629], on peut notamment entendre des phrases du tueur en série Ed Kemper, interviewé pour le documentaire *The Killing of America* (1981) dans le titre « New Flesh » (non inclus dans notre corpus), tiré de leur premier album, *Industrial*. Max Cavalera se

[626] *Ibid*.., p. 69.
[627] DICK Chris, *op. cit.*, 2011, « The parameters for a spoken word would be clarity of the sample, as well as the timbre of it. » (nous traduisons).
[628] Adam Grossman, communication personnelle, janvier 2023.
[629] Mark Clayden, communication personnelle, décembre 2022.

souvient avoir échantillonné, entre autres, le film *Salvador* (1986)[630], ainsi que le film *Henry Portait of a Serial Killer*, également échantillonné par Godflesh dans leur titre « Streetcleaner ». Nick Sagias mentionne les films *Hellraiser*[631], notamment dans le titre « Endless Human Failure » de l'album *Darkness Visible.* Dans le titre « Millennium » de Front Line Assembly, on retrouve des dialogues de *Full Metal Jacket*, déjà cité, ainsi que *Falling Down*. Nous retrouvons également des fragments de dialogues non identifiés dans les titres « Drain » et « Nazilover » d'Optimum Wound Profile.

La musique déjà existante est également échantillonnée par quelques groupes. Déjà cité dans l'influence du hip-hop sur les patrons de type *breakbeat* de la batterie, nous trouvons l'échantillon d'Erik B. & Rakim, « Let the Rythm Hit 'Em » dans le titre « Mothra » de Godflesh. Mentionné également dans l'analyse de la guitare, les échantillons des riffs du titre « A New Level » de Pantera dans « Millennium » de Front Line Assembly. Mark Clayden de Pitch Shifter affirme, lui aussi, avoir échantillonné des « sons et des rythmes de batterie, des larsens de guitare d'autres groupes publiés commercialement sur CD », reconnaissant, de façon sûrement ironique, avoir « volé » ces sons, sans toutefois mentionner précisément quels groupes sont concernés[632]. Max Cavalera de Nailbomb a révélé avoir échantillonné toute sa collection de disques pour ensuite les inclure dans ses propres titres. « Guerillas » contient par exemple des échantillons de « Procreation of the Wicked » de Celtic Frost, tandis que l'introduction de « Wasting Away » (tous deux non inclus dans notre corpus) a été réalisée à partir d'échantillons de Sonic Youth, de la basse de Lemmy Kilmister de Motörhead et de Big Black, « mais on ne peut pas le deviner parce que tout a été ralenti au point où c'est complètement non reconnaissable[633] ».

Enfin, il arrive aussi que les musiciens conçoivent eux-mêmes les échantillons. Encore une fois, seuls leurs témoignages permettent de l'affirmer. La création de ces sons peut passer par le martèlement de pièces métalliques, utiliser des cordes de piano recouvertes de papier aluminium percutées avec des canettes vides [634] ou frapper une machine à laver avec une batte

[630] WIDERHORN Jon, *op. cit*., 2017, en ligne.
[631] Nick Sagias, communication personnelle, mars 2021. Voir aussi http://web.archive.org/web/20040724082554/www.sloth.org/samples/grouplist.txt (consulté le 10/01/2023).
[632] Mark Clayden, communication personnelle, décembre 2022. « We sampled drum beats, drum sounds and guitar feedback from other bands from commercially released CDs albums. I would make a note anytime I thought that I heard something useable and we would steal it! » (nous traduisons).
[633] WIEDERHORN Jon, *op. cit*., 2017, en ligne. « The crazy intro of the first song « Wasting Away » has Sonic Youth, mixed with Lemmy Kilmister's bass and some Big Black noise, but you can't tell because it's all slowed down to the point where it's completely unrecognizable. » (nous traduisons).
[634] Adam Grossman, communication personnelle, janvier 2023.

de baseball, aller dans la rue pour enregistrer le bruit de sa propre voiture roulant à pleine vitesse[635], ou le bruit d'un train qui passe, ou bien tapoter avec son pouce sur la portière d'une voiture[636]. Ces expérimentations sonores servant à constituer une banque de sons dans laquelle le musicien pourra ensuite puiser[637]. Pour le titre « Thieves » de Ministry, Al Jourgensen raconte avoir enregistré le son des différents appareils électriques et instruments médicaux, dont la fraise, dans le cabinet de dentiste de son oncle, à l'aide de son enregistreur portable Sony Nagra[638]. Comme il le précisait ailleurs[639], le fait de créer soi-même sa banque de sons était simplement une nécessité, puisqu'il n'existait pas de sons disponibles prêts à l'emploi à cette époque.

**2) Précisions typologiques**

Liechti propose de différencier les échantillons selon leur origine et leur qualité (figure 197). L'origine d'un échantillon peut être interne (« internal »), à savoir, enregistré ou produit par le musicien lui-même ou externe (« external »), c'est-à-dire emprunté à un produit audio ou multimédia préexistant. Ainsi le son de fraise de dentiste dans « Thieves » de Ministry est d'origine interne, tandis que le *breakbeat* dans « Mothra » est d'origine externe. La qualité des échantillons recouvre trois catégories : environnementale (« environnmental »), musicale (« musical ») et médiatique (« media material »)[640]. Nous retrouvons ces trois catégories parmi tous les exemples cités plus haut de matériaux échantillonnés. Les échantillons de *breakbeat* d'Erik B. & Rakim par Godflesh ou les riffs de Pantera par Front Line Assembly sont musicaux, les divers sons de train, de voiture, d'objets métalliques frappés sont environnementaux, et les nombreux dialogues et paroles extraits de films sont bien évidemment médiatiques. Liechti propose le tableau suivant pour établir les six combinaisons – certaines plus répandues que d'autres – entre les qualités des échantillons et leur origine.

| | **origine** | |
|---|---|---|
| **qualité** | externe | interne |
| environmentale | | |
| musicale | | |
| médiatique | | |

Figure 197 : tableau de classification des échantillons selon leur origine et leur qualité, d'après Hannes Liechti (Liechti, 2022, 85).

635 WIEDERHORN Jon, *op. cit.*, 2017, en ligne.
636 STINGLEY Mick, 2016 « We Are Witnessing the Return of Industrial Metal », *Metal Hammer*, June 15, 2016, en ligne, loudersound.com, (consulté le 27/05/2023).
637 Adam Grossman, communication personnelle, janvier 2023.
638 « The guitarguitar Interview: Ministry », *guitarguitar.co.uk*, publié le 2 août 2019, en ligne, *op. cit*. (consulté le 16/06/2020)
639 STINGLEY Mick, *op. cit*., 2016, en ligne.
640 LIECHTI Hannes, *op. cit*., p. 86.

Un échantillon « médiatique » d'origine interne est sûrement plus rare mais peut tout à fait exister. Al Jourgensen explique par exemple avoir enregistré une conversation téléphonique avec une amie, qui se met alors à parler de ses rêves, dans le titre « Dream Song »[641] dans l'album *The Mind Is a Terrible Thing to Taste*. Max Cavalera avait volontairement fait une blague au téléphone qu'il a enregistrée et utilisée dans la chanson « While You Sleep I Destroy the World »[642].

Nous avons déjà été confrontés à la présence d'échantillons sonores dans les précédentes analyses. Concernant la batterie, l'échantillonnage a consisté à se servir de *breakbeats*, de la même façon que le font les producteurs de rap, ou encore d'échantillonner des sons pour les superposer aux percussions, notamment avec la technique du *triggering*. Ces derniers sont plus difficiles à déceler, et c'est surtout grâce à l'explication des musiciens en interview que l'on peut s'informer d'une telle pratique. En analysant la guitare électrique, nous avons pu remarquer que les riffs sont parfois traités comme une boucle sonore parmi d'autres, ou encore que des musiciens comme ceux de Front Line Assembly vont puiser dans des enregistrements de riffs préexistants pour les intégrer dans leurs morceaux, parfois alternés avec des riffs enregistrés expressément pour l'occasion.

Enfin, nous avons noté que dans des groupes comme Die Krupps et Front Line Assembly encore, l'utilisation de synthétiseurs fournissait un grand nombre de couches sonores aux textures et aux durées variées, allant de nappes à des sons courts et stridents. Il est clair que là aussi, au vu de la complexité et de la variété des timbres dans un titre comme « Millennium » de Front Line Assembly, nous ne pouvons pas d'une part déceler exactement quels ont été les arrangements réalisés sur les différents synthétiseurs, et d'autre part savoir si ces sons ont été conçus avec un synthétiseur ou un échantillonneur. Car comme nous venons de le voir, un échantillonneur comme le Fairlight CMI pouvait tout à fait être joué comme un synthétiseur grâce à son clavier, et c'était notamment l'une des innovations qu'il a apportées lors de sa sortie.

Nous nous tiendrons donc ici à considérer seulement les échantillons qui peuvent être, à l'écoute, considérés comme tels (en écartant les échantillons de batterie ou de guitare que nous avons déjà traités). Il peut s'agir d'échantillons musicaux et non-musicaux : voix (documentaire, film, télévision), bruitages, etc. Sur le curseur de visibilité de Liechti, cette classification repose sur

[641] JOURGENSEN Al, WIEDERHORN Jon, *op. cit.*, 2013, p. 95-96.
[642] WIEDERHORN Jon, *op. cit.*, 2017, en ligne.

le deuxième curseur, celui de la signalisation. Ce curseur indique si le son entendu est perçu ou non comme échantillon. En l'occurrence, les échantillons dont il est question ici nous amèneraient à pousser le curseur au maximum : il s'agit clairement (sauf exception) d'échantillons. Par exemple, un dialogue de film ne peut pas être confondu avec un instrument de musique ou la voix d'un chanteur[643].

Le titre « Millennium » déjà cité constitue un exemple représentatif de la diversité des échantillons possibles (figure 198). Bill Leeb, l'un des membres de Front Line Assembly, affirmait ainsi ne plus utiliser de boîte à rythmes mais seulement des échantillons de percussions, qu'il collectait au fil du temps, pour ensuite les séquencer. La piste de batterie a donc été conçue très certainement à partir d'échantillons. Certains riffs de guitare sont échantillonnés à partir du riff du titre « A New Level » de Pantera. Enfin, « Millennium » contient aussi des échantillons vocaux, tirés de dialogues provenant des films *Full Metal Jacket* et *Falling Down* (entendus à 01:39, 02:50 et 05:13). C'est à cette dernière catégorie d'échantillons que nous nous intéresserons tout particulièrement ici. Toutefois nous pouvons employer le tableau de Liechti pour procéder à un premier classement concernant la qualité et l'origine de chacun de ces échantillons.

| | **origine** | |
|---|---|---|
| **qualité** | externe | interne |
| environmentale | | |
| musicale | -Riff de « A New Level » de Pantera<br>-Sons et boucles de batterie divers. | |
| médiatique | Dialogues des films *Full Metal Jacket* et *Falling Down* | |

Figure 198 : Répartition des échantillons du titre « Millennium » de Front Line Assembly selon leur origine et leur qualité d'après la classification proposée par Liechti.

### 3) Analyse quantitative

40 titres, sur les 55 au total, contiennent des échantillons de ce type (figure 199). Seul le groupe Malhavoc ne présente pas de titre avec des échantillons (dans notre corpus du moins), tous les autres groupes ont dans leur production au moins un titre avec des échantillons. S'il

[643] Citons comme exceptions « So What » et « NWO » de Ministry, dans lesquels certains échantillons se confondent avec le chant et avec la guitare, respectivement.

s'agit évidemment de la majorité des titres, nous pouvons nuancer ce constat en nous intéressant cette fois, au sein de ces 40 titres, à la proportion qu'occupent les échantillons, sur la durée totale de chaque morceau[644]. Nous avons pour cela compté le nombre de mesures contenant des échantillons. En comptant ensuite le nombre total de mesure de chaque titre, un produit en croix permet calculer une valeur en pourcentage. Dans les résultats obtenus, le score minimum est de 2,27% pour « The Rest is War » de Treponem Pal et 100% pour « Breathe » de Ministry et « Picasso Trigger » de Skrew. 22 titres ont un score de moins de 50%, les 18 titres restants sont à 50% et plus, pour une moyenne de 47,73%. Ces résultats indiquent donc une présence extrêmement éparse des échantillons dans les morceaux, répartis sur une large fourchette. Autrement dit, leur présence constitue un élément significatif du style metal industriel, mais leur absence ou quasi-absence ne permet pas d'affirmer le contraire. Ces données ne suffisent pas alors à déterminer la « place » qu'occupent les échantillons dans l'ensemble des pistes constituant un morceau.

Nous avons donc en plus, cette fois de façon subjective, voulu quantifier, à l'écoute, leur présence en évaluant leur niveau sonore au sein du mixage global. Pour le formuler autrement, nous nous sommes demandé si ces sons étaient facilement audibles ou non. Pour répondre à cela, nous proposons quatre niveaux d'audibilité, allant d'une étoile (*), quasiment inaudible, à quatre étoiles (****), tout à fait audible, voire plus fort que les autres instruments. Ce paramètre, et la façon de l'évaluer, sont inspirés du premier curseur de Liechti, celui de l'audibilité. Il s'agit ici de déterminer la mise en avant (ou non) des échantillons dans chaque composition. Nous pouvons supposer, d'un point de vue poïétique, que leur niveau de niveau sonore dans le mixage global soit le fait de l'intention des musiciens (et pas seulement de l'ingénieur du son)[645].

Ces deux facteurs sont donc indépendants : un titre peut ne comporter qu'une faible part d'échantillons, mais ceux-ci peuvent être tout à fait audibles. C'est le cas d'« A Drug Against War » de KMFDM, dont les échantillons ne sont entendus que dans 30,34% de la durée totale du titre, mais dont nous avons évalué l'audibilité à quatre étoiles. A l'inverse, « Breathe » de Ministry fait entendre une boucle d'échantillons du début à la fin, obtenant ainsi un score de 100%. Mais cette boucle, entendue seule (à un niveau sonore modéré) durant l'introduction, est ensuite « enterrée » dans le mixage global par les autres instruments durant la majeure partie de la chanson. Ce qui implique par conséquent que cette évaluation reste instable, puisque les

[644] Ce paramètre ne fait pas partie des curseurs de Liechti.
[645] Ce qui semble probable dans le cas de notre corpus, où la plupart des groupes (ou au moins certains membres) s'occupent eux-mêmes du mixage, ou collaborent avec des ingénieurs du son.

échantillons sont plus ou moins audibles en fonction des sections d'un morceau. C'est pourquoi il nous a semblé nécessaire de mettre dans certains cas deux évaluations, séparées d'un « / » plutôt que d'en faire une moyenne.

| groupe | titre | place des samples sur la durée | présence/volume dans le mix |
|---|---|---|---|
| Bile | Ura fucking looser | 25% | ** |
| Bile | No i don't no | 48% | * |
| Die Krupps | Metal Machine Music | 10% | *** |
| FLA | Millenium | 19,23% | **** |
| Godflesh | Mothra | 66,67% | **/*** |
| Godflesh | Pure | 50% | **** (intro), ** |
| Godflesh | Sterile Prophet | 88,89% | **** |
| Godflesh | Streetcleaner | 3,64% | **** |
| Hanzel Und Gretyl | Shine 2001 | 83,33% | **** |
| KMFDM | A Drug Against War | 30,34% | **** |
| KMFDM | Brute | 9,68% | **** |
| KMFDM | Flesh | 5,17% | **** |
| KMFDM | Light | 4,08% | **** |
| KMFDM | Money | 30,51% | **** |
| KMFDM | Sucks | 12,50% | **** |
| Ministry | Breathe | 100% | ** |
| Ministry | Burning Inside | 70% | *** |
| Ministry | Just One Fix | 93,62% | **/**** |
| Ministry | NWO | 90,91% | **** |
| Ministry | So What | 75,38% | **** |
| Ministry | Thieves | 55,88% | **** |
| Ministry | TV II | 4,44% | **** |
| Nailbomb | Religious Cancer | 39,39% | *** |
| Nailbomb | Vai Toma No Cu | 30,77% | *** |
| Nailbomb | World of Shit | 55,17% | **** |
| OWP | Drain | 63,53% | **** |
| OWP | Idol Spiel | 69,05% | ***/**** |
| OWP | Nazilover | 48,15% | **** |
| Pitch Shifter | Diable | 33,33% | **** |
| Pitch Shifter | Triad | 80,78% | ** |
| Scorn | Lick Forever Dog | 75,47% | *** |
| Skrew | Feast | 53,57% | *** |
| Skrew | Indestructible | 46,67% | **** |
| Skrew | Once Alive | 87,88% | ****/*** |
| Skrew | Picasso Trigger | 100% | **** |
| Skrew | Seeded | 40,91% | **** |
| Soulstorm | Disruption | 11,54% | *** |
| Soulstorm | Primal | 33,33% | ***/** |
| Treponem Pal | Pushing You Too Far | 7,04% | *** |
| Treponem Pal | The Rest is War | 2,27% | **** |

Figure 199 : proportion des échantillons sur la durée et audibilité dans les titres contenant des échantillons.

Cette disparité des résultats montre la relative signifiance de l'échantillonnage dans le metal industriel. C'est en effet une pratique soumise à un certain nombre de facteurs. La présence importante ou faible d'échantillons dans un titre peut refléter simplement des choix d'ordre purement compositionnel. Elle peut être liée à l'intérêt plus (Skrew, Ministry) ou moins (Treponem Pal, Malhavoc) grand porté à cette pratique, aux moyens matériels et financiers dont disposent les musiciens et à leur aisance à manipuler les échantillonneurs. Ces groupes émergent de plus à une période où l'échantillonnage commence à poser des problèmes de droits d'auteur. Pour son premier album *Burning in Water…*, Skrew a dû retirer certains échantillons de ses morceaux, peu avant la sortie officielle de l'album. Celui-ci a d'abord circulé au format cassette pour la promotion, contenant les versions originales. Le titre « Prey Flesh » (non inclus dans notre corpus) diffère notamment entre la version promotionnelle et la version définitive, dans laquelle le chant remplace les échantillons qui occupaient à l'origine une grande partie du morceau. Nous avons vu aussi que l'échantillonnage était une étape secondaire lors du processus compositionnel, souvent postérieur à l'écriture des riffs de guitare et des patrons de batterie. Il y a quelques exceptions comme Ministry, qui accorde volontairement beaucoup de temps à l'échantillonnage et qui obtient un haut score de présence des échantillons (excepté « TV II ») ainsi qu'une haute audibilité. A tel point que Chris Connelly racontait que les échantillons étaient considérés à égale importance avec le chant, l'échantillonnage servant même de base pour composer des chorus, voire à remplir des sections entières[646].

**4) Analyses qualitatives**

Commençons par aborder une catégorie d'échantillon que nous avions seulement évoquée jusqu'ici, à savoir le « self-sampling », que nous traduisons par auto-échantillonnage. Comme cité plus haut Liechti écrit que « le traitement de matériau interne peut être considéré comme de l'échantillonnage si celui-ci ne vient pas d'être récemment produit[647] ». Autrement dit il s'agirait d'une réutilisation d'idées musicales enregistrées antérieurement. Mais dans notre cas nous employons le terme d'auto-échantillonnage pour désigner des sons très probablement, voire sûrement, conçus par les musiciens, mais qui, par leur durée courte, leur aspect parfois non-musical (voix parlée), leur répétition autosonique au cours de la chanson sont considérés

[646] DICK Chris, *op. cit.*, 2011, en ligne.
[647] LIECHTI Hannes, *op. cit.*, p. 43.

et utilisés comme des échantillons par les musiciens. Nous entendons par exemple les mots « metal machine music » prononcés d'une voix impersonnelle et traitée avec un léger effet de filtrage dans la chanson du même titre de Die Krupps. Ce matériau apparaît quatre fois entre 00:12 et 00:30, durant l'introduction, puis quatre fois entre 01:04 et 01:26, juste avant et pendant le solo de guitare, à nouveau quatre fois entre 02:10 et 02:39 avant le second solo de guitare. De même dans le titre « Shine 2001 », dont le chant est en majorité exécuté par la chanteuse Vas Kallas, alors que la voix grave et traitée avec un effet de saturation du chanteur Kaiser Von Loopy offre un contraste lors du chorus. Le mot « shine » est d'abord chanté par Vas Kallas sur une note longuement tenue, suivie par la voix parlée et distordue de Kaiser Von Loopy, prononçant le même mot mais cette fois de façon plus succincte. La répétition de cet effet à chaque chorus est autosonique, de sorte que le « shine » de la voix masculine peut finalement être perçue comme un échantillon. Un dernier exemple se trouve dans le titre « NWO » de Ministry, dans lequel un groupe de mots ou de syllabes (incompréhensibles) est chanté et longuement tenu, avec un très fort effet de saturation. Ce matériau vient ponctuer chaque couplet (01:17, 01:52, 03:12) avant d'être répété en boucle sur la fin du morceau, à partir de 04:42.

La place des échantillons au sein de la structure de chaque titre peut varier. Cependant, nous notons quelques placements récurrents. Il arrive que les échantillons soient présents seulement dans l'introduction et/ou la coda d'un morceau. Par exemple, « Streetcleaner » de Godflesh fait entendre un échantillon vocal superposé à une nappe de synthétiseur pendant les 38 premières secondes, mais celui-ci ne réapparaîtra plus jamais. Il s'agit d'un monologue tiré du film *Henry: Portrait of a Serial Killer*, dont des fragments de phrases ont été découpés et par moments répétés. Les phrases « I didn't hear voices » et « it was a conscious decision on my part » ainsi que le groupe de mot « power thing » sont répétés plusieurs fois à partir de 00:21, d'abord de façon alternée, puis les fragments « I didn't hear voices » et « power thing » sont superposés et répétés en même temps deux fois à partir de 00:28, puis une troisième où le fragment « it was a conscious decisison on my part » s'ajoute à la polyphonie à 00:32, où le mot « decision » est tronqué en « deci », puis « power thing » est répété une quatrième et ultime fois. Ces répétitions confèrent un semblant de rythme à l'ensemble, mais qui est vite interrompu. De plus, la nappe de synthétiseur en fond accentue l'effet de stase arythmique plutôt que d'engendrer une sensation de musique pulsée. Dans « Brute » de KMFDM intervient un pont entre 02:06 et 02:24 où la rythmique principale s'interrompt, les guitares effectuent des effets de « dive bomb » avec le vibrato, alors que des *breakbeats* et des effets de scratch surviennent par intermittence. Puis le riff de préchorus ressurgit à 02:24 auquel se superposent des échantillons

de dialogues de voix masculines non identifiées, pendant quatre mesures, avant que le chorus revienne à 02:31. Les échantillons de voix ne présentent aucune répétition, ni aucun patron rythmique perceptible. Dans ces cas, les échantillons ont plutôt le rôle de créer un interlude ou une cassure dans la chanson, et ne vont pas se marier avec les motifs rythmiques et mélodiques principaux.

Un autre cas de figure est celui où les échantillons constituent un motif plus ou moins défini rythmiquement et mélodiquement et occupent les sections entre les couplets. Dans le titre « Drain » d'Optimum Wound Profile, un ensemble d'échantillons de voix parlées (non identifiées) répète la phrase « I'm gonna bash you » de plusieurs façons. Cet ensemble d'échantillons survient à chaque fois après le chorus (01:38–02:03, 03:01–03:23), lorsque la guitare est en retrait. Autre exemple, le titre « Diable » de Pitch Shifter, qui repose sur un riff unique de basse et des patrons répétitifs de batterie, fait entendre des échantillons de voix pendant 16 mesures entre 00:21 et 01:03, avant de laisser la place à la guitare lead, puis au premier couplet. Ces mêmes échantillons succèdent à ce premier couplet sur huit mesures de 02:06 à 02:29, et précèdent à nouveau la guitare lead. Après le second couplet (03:08–03:50), seule la batterie et la basse subsistent pendant huit mesures, avant que les échantillons ne soient à nouveau entendus sur huit mesures également (04:11–04:32)[648]. Ici, c'est la répétition autosonique et discursive des échantillons qui en font un motif récurrent, voire rythmique. La répétition autosonique musématique se retrouve quant à elle dans le titre « World of Shit » de Nailbomb par exemple, avec la phrase « hate is reality » répétée trois fois et ponctuée par la phrase « don't you know God hates ? » (figure 200).

[648] Voir la structure en annexe.

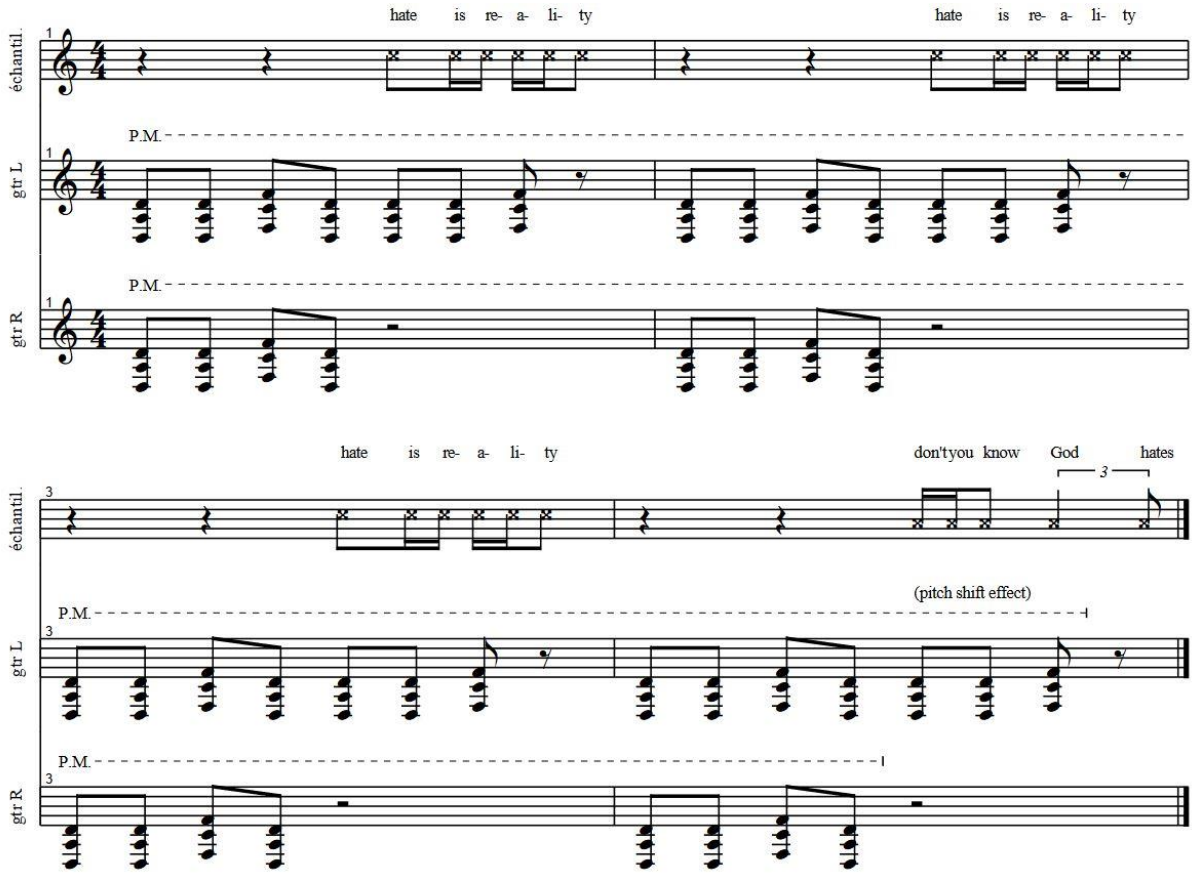



Figure 200 : riff principal de guitare et motif rythmique des échantillons de "World of Shit" de Nailbomb.

Ces échantillons sont placés en rythmes par rapport au riff de guitare. Celle-ci n'est doublée qu'une fois sur deux, si bien que l'échantillon est superposé sur les deuxième et quatrième occurrences, lorsqu'il n'y a que la guitare de gauche qui exécute le riff. Les mots « hate » et « reality » sont placés sur les troisième et quatrième temps, respectivement. La structure globale du titre alterne entre les couplets avec seulement la basse et la batterie, et le riff de guitare sur lequel se superpose le motif rythmique des échantillons. Ainsi le morceau débute avec une énonciation de « hate is reality », puis le riff est joué entre 00:01 et 00:20. Entre le premier et le deuxième couplet ( 00:56–01:15) et le deuxième et troisième couplet (01:33–01:51), le riff est réitéré. Après le troisième couplet un solo de guitare survient en lieu et place des échantillons (02:10–02:28). Pendant le pont (02:28–02:47), le motif des échantillons est à nouveau présent mais les phrases « hate is reality » sont tronquées pour ne garder que le mot « hate ». Ces trois titres montrent chacun de leur manière une utilisation des échantillons comme motif (mélodico-) rythmique qui vient compléter le riff de guitare ou alterner avec lui. Il est assez répétitif et est lui-même reproduit plusieurs fois au cours de la chanson selon un schéma structurel déterminé, le mettant en valeur au même titre qu'un motif de guitare lead ou qu'un riff.

Un cas moins fréquent est celui du titre « NWO » de Ministry, où de nombreux échantillons sont répétés et s'alternent durant toute la chanson. L'échantillon vocal prononçant l'interjection « eh » est répété durant toute la chanson, sur les deuxième et quatrième temps de chaque mesure. Un son de sirène accompagne également en grande partie cet échantillon, ainsi qu'un discret échantillon de percussions. Par sa répétitivité instrumentale (un riff et un patron uniques, probablement mis en boucle, parfois seulement interrompus par un second motif), c'est l'addition ou le retrait d'échantillons mis en boucles qui permet d'apporter de la variation au cours du morceau. Certains échantillons apparaissent rarement, comme « it's alright, it's alright » tiré du film *Apocalypse Now*, à 00:14, 00:27, 02:09 et 03:37. Nous trouvons aussi un son bruité saturé, assez sourd à 00:54. Ce son dure huit mesures et précède le premier couplet. Il est répété pendant le solo de guitare à 02:38. Des bruitages divers et irréguliers sont insérés pendant les breaks à 02:09 et 03:37. Un bruit de foule survient à la fin du solo de guitare à 02:49. L'échantillon probablement conçu par auto-échantillonnage évoqué plus haut vient ponctuer chaque couplet et est ensuite mis en boucle à la fin du morceau. Des bruits de toussotement, répétés en boucle sur un rythme régulier, sont joués après cet échantillon chanté, à 01:29. Ils sont ensuite rejoués à 03:42 et 04:30. Après les trois couplets et le dernier break à 03:25, les échantillons se multiplient et leur répétition se fait plus fréquente. Entre 03:54 et 04:42, un échantillon de guitare électrique (03:54, 04:18), tiré du film *Apocalypse Now*, alterne avec une phrase de Georges W. Bush, « what we are looking at is good and evil, right and wrong » (seulement à 04:06) suivie d'une acclamation de foule. Puis les mots « a new world order » de George Bush toujours, qui donnent son titre à la chanson, sont répétés (04:15 puis 04:30). S'alternent ainsi les échantillons de guitare et de Georges Bush. A partir de 04:42, tous ces échantillons sont joués en boucle indéfiniment jusqu'à la fin du morceau en fondu.

Ainsi les échantillons peuvent présenter des qualités rythmiques, ou au contraire être indéfinis et ne pas suivre la pulsation. Par exemple, les titres « Nazilover » d'Optimum Wound Profile et « Picasso Trigger » possèdent des échantillons de voix rythmiques. Le titre « Feast » de Skrew fait entendre des sons bruités durant la majeure partie du morceau, en rythme avec la batterie. En revanche, le pont fait entendre des échantillons vocaux tirés du film *Jacob's Ladder* (notamment « everybody home ? », « everybody in there ? », « I must be out of my fucking mind », « there is only one Hell ») à 02:23 qui semblent tout à fait « flotter » au-dessus du riff. Dans « Millennium » à 05:13, Front Line Assembly intègre un échantillon vocal issu du film *Falling Down* (1993), « -everybody stay out of my way, and nobody'll get hurt. -fuck you ! » (à 01:03:40 dans le film). En enregistrant soi-même l'extrait du film pour en tirer un fichier audio, une simple juxtaposition avec un séquenceur comme Ableton Live de l'extrait en

question avec le titre de Front Line Assembly permet de constater que l'échantillon n'a que très peu été modifié (figure 201).

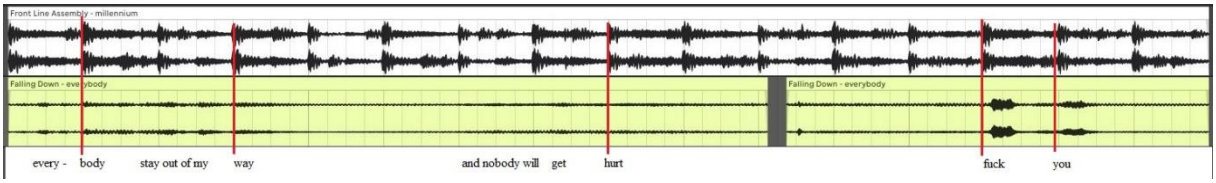



Figure 201 : Capture d'écran du logiciel Ableton Live avec annotations. La piste du dessus (item blanc) présente le titre « Millennium » de Front Line Assembly (05:13), la piste du dessous (items jaunes) présente l'enregistrement audio du passage du film *Falling Down* (01:03:40) échantillonné. La zone grise entre les deux items jaunes montre que cet échantillon a été découpé pour que la fin contenant les mots « fuck you » soient placés sur les temps.

La phrase « everybody stay out of my way » a été placée de sorte que le mot « way » soit sur le quatrième temps de la première mesure. Le reste, « and nobody'll get hurt », suit tel quel, avec le mot « hurt » coïncidant au premier temps de la troisième mesure. Toujours dans la troisième mesure sur le troisième temps, l'extrait a été coupé et la suite a été décalée de trois triples-croches, de sorte que les mots « fuck » et « you » correspondent respectivement aux deuxième et troisième temps de la quatrième mesure. Il s'agit d'un ajustement minime qui soulève des interrogations quant au caractère supposément hasardeux ou réfléchi de cette réalisation. En revanche, les échantillons dans le postchorus, constitués exclusivement de monosyllabes (« port », « arms », « yes », « sir ») ont été chacun placé sur la pulsation selon le motif rythmique suivant (figure 202).

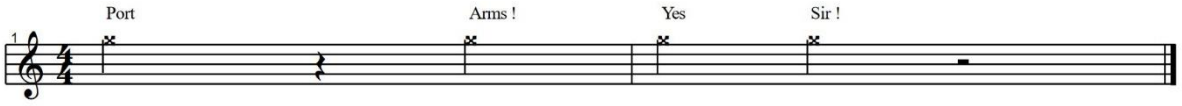



Figure 202 : Motif rythmique avec les échantillons tiré du *Full Metal Jacket* dans « Millennium » de Front Line Assembly.

Les échantillons étudiés jusqu'ici sont plutôt de durée courte, mais il arrive que certains titres présentent des échantillons de longue durée, comme « So What » de Ministry. De longs fragments d'un monologue tiré du film *The Violent Years* sont intégrés dans la chanson (figures 203 et 204).

| Phrase échantillonnée | Apparition(s) dans la chanson | Apparition dans l'œuvre d'origine |
|---|---|---|
| You have had all that money can give you, but that wasn't enough. You became a thrill seeker. | 00:42 | 45:35 |
| Kill for a thrill. | 00:53<br>01:07<br>02:49<br>04:20 | 46:14 |
| This thrill seeking became the one great thing in your life, piling one thrill on another until [...] the murder. | 00:57 | 45:35 |
| Kill for the love of killing. | 01:05 | 46:09 |
| The thrill seeker comes from all walks of life [...] comes from the home... the home where the parents are too busy to [...] train their children respect. | 01:09 | 46:17 |

Figure 203 : Tableau détaillant le premier grand fragment utilisant des échantillons du film *The Violent Years* dans le titre « So What » de Ministry.

| Phrase échantillonnée | Apparition dans la chanson | Apparition dans l'œuvre d'origine |
|---|---|---|
| Some people think newspapers exaggerate juvenile crime, or that it's confined mostly to large cities.[…]<br>Juvenile delinquency is on the rise...[…]<br>thus apparent that something has gone wrong with the environment.[…] | 04:24 | 00:52:17<br>00:52:34<br>00:52:49 |
| Adults create the world children live in. […] | | 00:53:00 |
| Juvenile delinquency is always rooted in adult deliquency,[…] and in this process parents play the key role | | 00:53:34 |
| When children grow up among adults who refuse to recognize anything that is fine and good or worthy of respect. | | 00:53:07 |

Figure 204 : Tableau détaillant le second grand fragment utilisant des échantillons du film *The Violent Years* dans le titre « So What » de Ministry.

Nous remarquons que certains fragments ont été tronqués et que la dernière phrase du second fragment (« when children grow up… ») est en fait située dans un passage antérieur à l'avant-dernière phrase (« juvenile deliquency… »). Ces deux passages, qui surviennent à 00:42 et 04:24 respectivement, ont, outre l'absence de rythme perceptible, le point commun de terminer par le mot « respect ». Dans le deuxième fragment, ce mot est ensuite répété avec une modification sur sa fréquence (04:58–05:05). Dans le premier fragment, il donne naissance à une boucle élaborée avec ce mot et un rire tiré du film *Scarface*. De ce film, Ministry n'utilise que des mots isolés, ainsi qu'un rire. Hormis les mots criés « go ahead ! » par le personnage principal Tony Montana à la fin du film (à 02:42:14), les autres échantillons sont issus d'une seule et même scène. Le mot « assassinate » apparaît deux fois, l'une par Elvira Hancock, la femme de Frank Lopez (00:34:19 dans le film), qui prononce à l'origine le mot « assassinate », en accentuant fortement les syllabes « ssa » et « ssin ». Il est fort possible que la dernière syllabe « ate » ait été tronquée par les musiciens, ou bien elle est simplement inaudible. L'autre itération est prononcée par le personnage Frank Lopez (00:34:22 dans le film) et là aussi, la dernière

syllabe est bien plus faible que les autres. Sont inclus également un échantillon de rire du même personnage Frank Lopez et les mots « kill me » prononcés encore par lui, d'une voix plus grave (figure 205).

| **Fragment/mot échantillonné** | **Apparition(s) dans la chanson** | **Apparition dans l'œuvre d'origine** |
|---|---|---|
| Hahaha [rire] | 01:21–01:39<br>02:24–02:39<br>02:53<br>02:56–03:09<br>03:09–03:24<br>03:53–04:08<br>05:06<br>05:07–05:22<br>06:50–07:02<br>07:06–07:21 | 34:25 |
| Assassinate<br>(voix masculine) | 02:51<br>03:03<br>07:02 | 00:34:22 |
| Assasin[ate] (voix féminine) | 00:55<br>02:56–03:09<br>04:22<br>06:50–07:02<br>07:06–07:21 | 00:34:19 |
| Kill me | 01:06<br>03:04<br>07:05<br>07:20 | 00:34:24 |
| Go Ahead | 01:40–01:54<br>02:24–02:39<br>03:09–03:24<br>03:53–04:08<br>05:07–05:22<br>06:07<br>07:21 | 02:42:14 |

Figure 205 : Tableau détaillant l'utilisation des échantillons du film *Scarface* dans le titre « So What » de Ministry.

Ces échantillons de mots ou de groupes de mots sont parfois combinés avec des mots tirés du film *The Violent Years*, « so what » (en trois versions : deux d'une voix masculine et une d'une voix féminie) et « kill for a thrill », échantillon parfois tronqué pour ne garder que le mot « kill ». A la fin du premier grand fragment du monologue tiré de *The Violent Years,* le mot « respect » est répété en boucle, alterné avec l'échantillon de rire du personnage Frank Lopez de *Scarface* (figure 206).

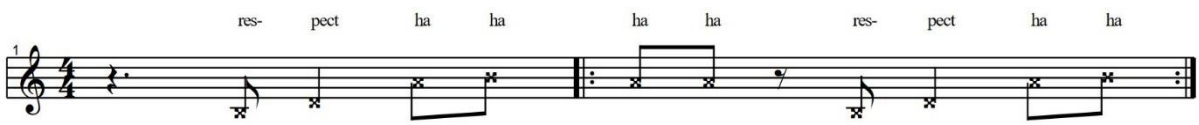



Figure 206 : Boucle constituée avec les échantillons « respect » et le rire, 01:20–01:39.

Ici le rire est joué sur le temps. En revanche, il est ensuite joué en contre-temps dans d'autres sections. Il est par exemple combiné avec l'échantillon « go ahead » lors des passages où la guitare saturée joue le riff principal (figure 207).

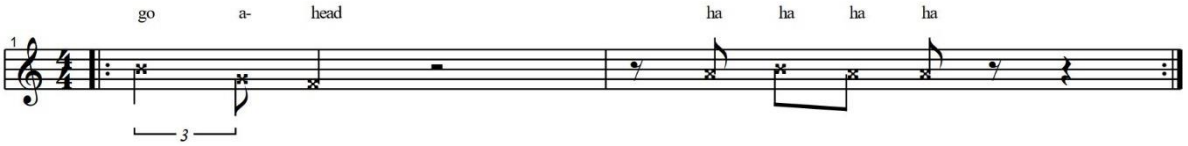



Figure 207 : Boucle constituée avec les échantillons « go ahead » et le rire, 02:24–02:39, 03:09–03:24, 03:53–04:08, 05:07–05:22.

Il est aussi joué en contre-temps en alternance avec les mots « assassin[ate] » masculin et féminin dans deux longs motifs présentant des boucles.

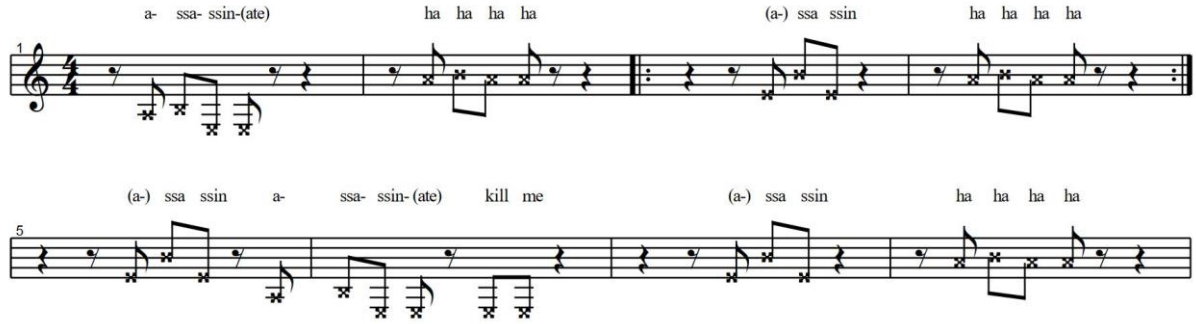



Figure 208 : Premier motif où de multiples échantillons sont utilisés pour créer des boucles 02:51–03:08.

Dans le premier motif (figure 208), la voix masculine, plus grave, est jouée en premier. Puis c'est l'alternance entre la voix féminine et le rire qui est répétée deux fois, avant une variation avec le placement du « assassinate » masculin suivi des mots « kill me ». Puis l'échantillon « assassin » féminin est à rejoué, suivi du rire. Le deuxième motif (figure 209) présente deux sections de huit mesures chacune.

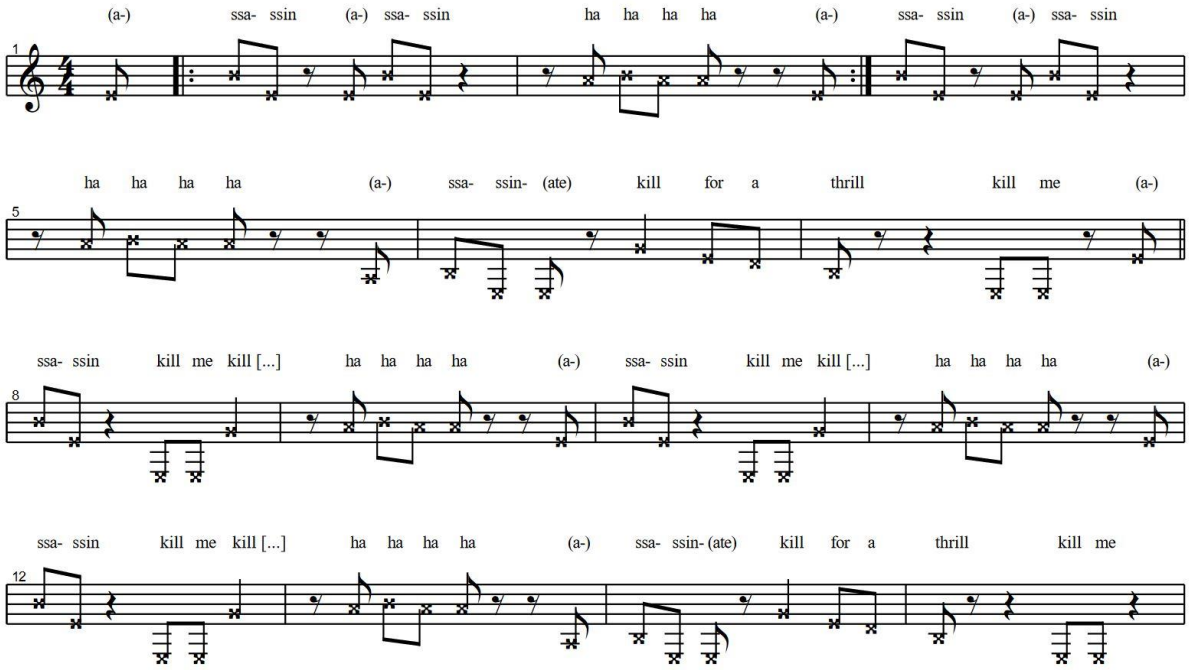



Figure 209 : Deuxième motif où de multiples échantillons sont utilisés pour créer des boucles 06:51–07:20.

Dans la première section, l'échantillon « assassin » féminin est joué deux fois d'affilée avant d'être ponctué par le rire. Cette boucle est répétée trois fois avant une variation sur la quatrième répétition avec l'échantillon « assassinate » masculin, ainsi que « kill me » et le fragment « kill for a thrill » qui provient de *The Violent Years*. Dans la seconde section, ce sont les « assassin » féminin, « kill me » et le mot »kill » extrait de « kill for a thrill » (présent à la fin de la première section) ainsi que le rire, qui constituent une boucle, avec une variation sur la dernière itération où le mot « assassinate » masculin remplace la version féminine, suivi du fragment « kill for a thrill » et de « kill me ».

Enfin, les mots « so what » échantillonnés du film *The Violent Years* sont joués aux moments où Chris Connelly chante le titre de la chanson, « so what ». Il y a ainsi une alternance entre voix chantée et voix parlée échantillonnée. Selon les moments, la voix et l'échantillon suivent un rythme en noires, parfois en croches à contre-temps.

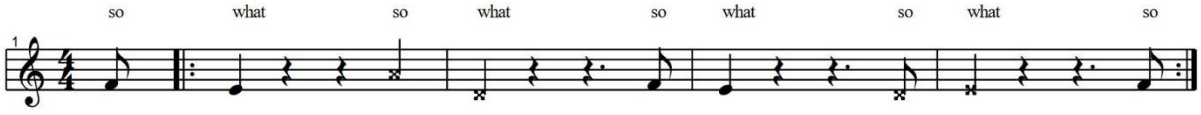



Figure 210 : Premier motif avec les échantillons « so what », 02:09–02:24, 03:40–03:53.

Dans la figure 210, les mots « so what » chantés précèdent un premier échantillon des mots « so what » par une voix féminine. C'est ensuite un échantillon de voix masculine, plus grave et en rythme de croches qui succède à la deuxième itération du chant.

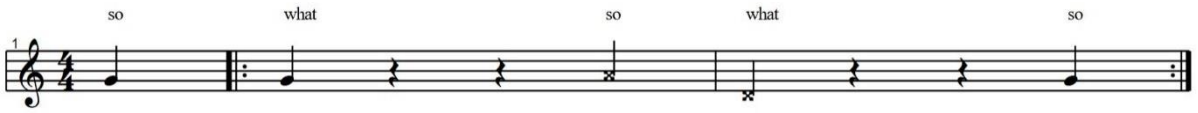



Figure 211 : Second motif avec les échantillons « so what », 05:52–06:02.

Dans la figure 211, seul l'échantillon de voix féminine est employé, sur la section du morceau avec le riff de guitare saturée (habituellement joué avec les échantillons « go ahead »). Ici la voix suit le rythme en noires.

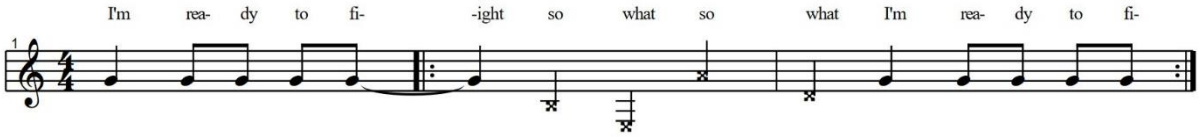



Figure 212 : Troisième motif avec les échantillons « so what », dans la section finale du morceau, 07:36–08:14.

Dans la section finale (figure 212), un autre échantillon de voix masculine, également en rythme de noires comme celui de voix féminine, est employé pour précéder l'échantillon « so what » féminin, tandis que le chant répète la phrase « I'm ready to fight ». L'ensemble de ces motifs rythmiques se placent dans la structure globale du morceau selon le schéma suivant (figure 213).

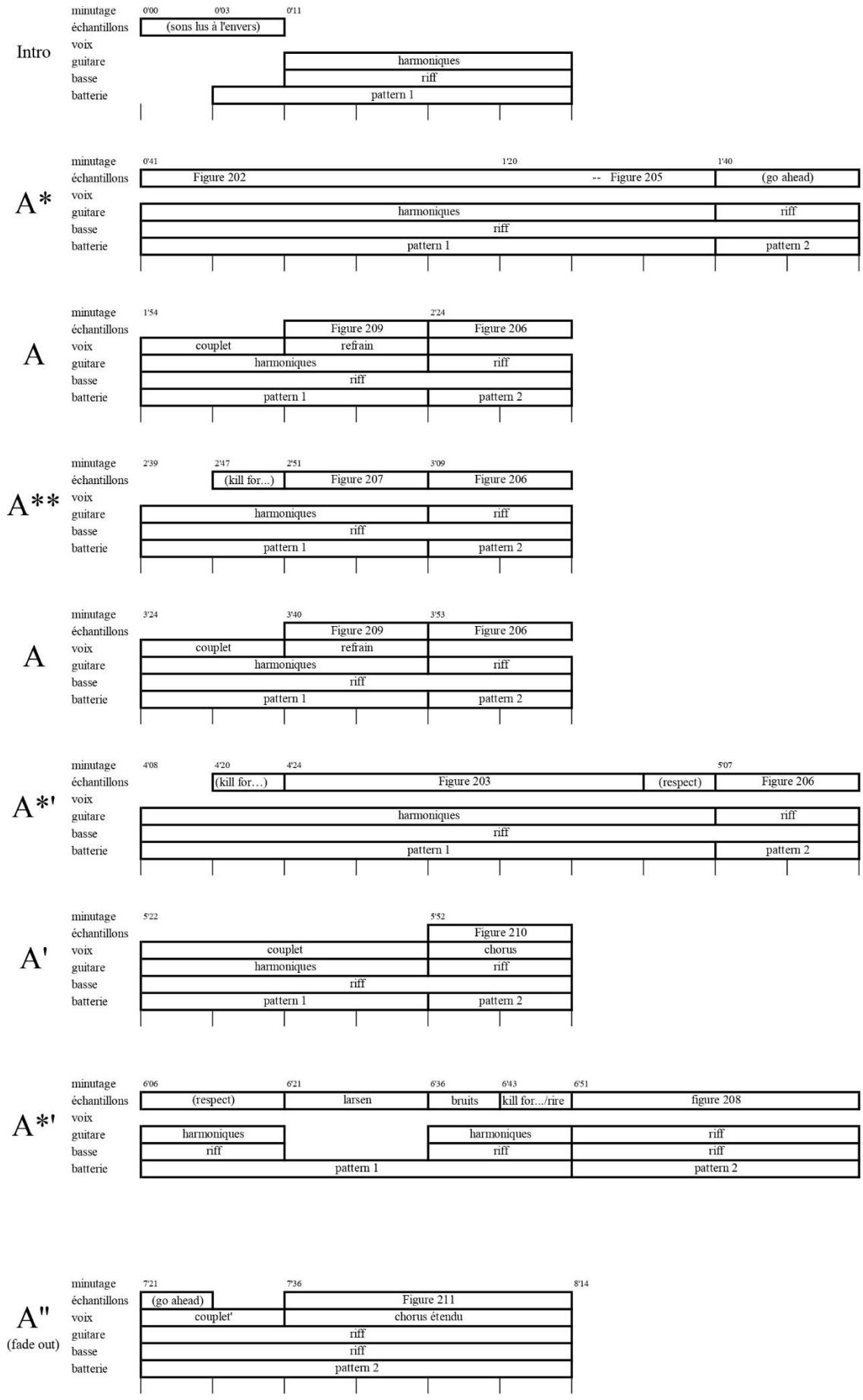



Figure 213 : Schéma structurel du titre « So What » de Ministry avec indication des motifs rythmiques d'échantillons.

Les larsens et bruitages (06:06–06:43) ou bien qu'ils ont déjà été indiqués dans les tableaux précédents, comme les échantillons « kill for a thrill » (figure 203) et « go ahead » (figure 205). Les motifs rythmiques présentés dans les figures 207 et 210 font des apparitions multiples au cours de la chanson. Nous pouvons alors constater la prépondérance des échantillons de voix, qui occupent 176 mesures, en comparaison du chant, qui ne prend que 80 mesures. Les frontières entre chant et échantillons sont d'ailleurs brouillées, avec trois échantillons différents prononçant les mots du titre « so what », alternés avec ceux chantés. En recombinant entre eux un nombre déterminé d'échantillons, plusieurs motifs rythmiques identifiables sont exécutés au cours de la chanson. Ceux-ci, constitués de mots succincts, contrastent avec les deux grands fragments de monologues au caractère arythmique. Enfin, l'échantillon « go ahead » est presque systématiquement associé au riff de guitare saturée, faisant alors office de *hook*.

**C – Conclusion**

L'échantillonnage dans la musique populaire est notamment lié à l'engouement pour les technologies toujours plus accessibles depuis la fin des années 1970. De la manipulation manuelle laborieuse des bandes magnétiques à l'utilisation plus aisée d'échantillonneurs numériques d'abord très coûteux, cette pratique a servi de repère esthétique dans la musique industrielle, le hip-hop puis la techno. Elle est également présente dans la pop, certes de façon moins systématique mais toute aussi créative. L'échantillonnage est aussi synonyme de l'intégration de sons de toutes sortes, dépassant le cadre de la musique pour s'élargir aux bruits et aux voix, notamment. Les sources sont multiples, allant d'une origine interne, que ce soit l'enregistrement de bruitage, de voix ou de sa propre musique, ou externe, tirée d'enregistrements déjà existants ou de contenus médiatiques. Cependant, de même que pour la boîte à rythmes et le synthétiseur, le metal est resté majoritairement hermétique à cette pratique. C'est pourquoi sa présence dans le metal industriel est plutôt liée à l'esthétique de la musique industrielle, ainsi qu'au désir de certains musiciens (notamment originaires du metal) d'utiliser l'échantillonneur pour élargir leur palette sonore. L'émergence du metal industriel coïncide notamment avec l'apparition de modèles d'échantillonneurs plus accessibles financièrement, et leur utilisation se concentre surtout sur des bruitages et voix tirés de contenus médiatiques, mais aussi d'enregistrements réalisés par les musiciens eux-mêmes. Pour autant, l'échantillonnage n'occupe pas forcément une place de choix dans les compositions, il peut servir à compléter des introductions et codas, n'être présent qu'occasionnellement, servir de trame de fond, ou bien au contraire avoir un rôle structurant, interagir avec les autres instruments et le chant, être entendu au premier plan, avoir un rôle mélodico-rythmique tout à fait défini. Contrairement à

la sonorité synthétique bien établie de la batterie, à l'omniprésence de riffs de metal par la guitare saturée, l'échantillonnage révèle plutôt la diversité et l'individualité des pratiques musicales de chaque groupe, tout en ayant une préférence commune pour les qualités médiatiques et bruitées des matériaux échantillonnés.

## IV. Textes et voix

### A – Les textes

#### 1) Ancrage théorique : les divergences et convergences des textes dans l'indus et les sous-genres de metal

En cherchant à contrecarrer les conventions de la musique populaire commercialisée en masse, l'indus se distingue par des paroles de chansons souvent impersonnelles, empêchant l'auditeur de s'identifier à ce qui est dépeint. La pratique du cut-up de Burroughs utilisée dans le titre « Still Walking » de Throbbing Gristle[649], ou encore le procédé de *stream of consciousness* chez Skinny Puppy rendent les textes d'autant plus cryptiques. Throbbing Gristle s'inspirait aussi de faits divers glauques, comme dans « Very Friendly » et « Hamburger Lady ». Les œuvres de Burroughs et Ballard constituent un ensemble d'idées dans lesquelles puiser, comme pour « Warm Leatherette » de The Normal, qui fait référence à l'attirance sexuelle pour les accidents de voiture racontée dans le roman *Crash* de Ballard. Les formes de pouvoir, de contrôle et de maintien des idéologies sont aussi des préoccupations courantes mais généralement traitées avec ironie ou ambiguïté. Cabaret Voltaire, dans l'un de ses premiers singles, incite à « faire le coup de tête de Mussolini » (« Do the Mussolini Headkick », *Extended Play*, Rought Trade, 1978) tandis que Laibach déclame de façon provocante le cri rassembleur fasciste du dictateur italien, « Eïa, Eïa, Alalà »[650] dans « Nova Akropola » (*Nova Akropola*, 1986, Cherry Red). On trouve aussi des fragments du manifeste écrit par le groupe dans « Perspektive » (*Rekapitulacija 1980-84*, 1985, Walter Ulbricht Schallfolien), explicitant sa méthode artistique qui sous-tend sa création musicale tout en exposant une critique de la musique populaire[651] et comparant régulièrement (tout en reproduisant le procédé) la transmission du message des groupes de pop à son public à un discours d'un leader totalitaire à son peuple, comme une communication à sens unique d'un émetteur à une masse passive. La provocation, l'ironie, le désordre sémantique sont donc de mise dans les textes de l'indus, tout en gardant une visée éminemment critique et souvent radicale.

Avec la sortie de son premier album *Pretty Hate Machine* en 1989, Nine Inch Nails va à contre-courant de ce qu'a proposé l'indus jusqu'alors, par la mise au premier plan de l'expression

[649] REED Alexander, *op. cit*., p. 81-83.
[650] CONTE Arthur, *Les Dictateurs du XX e Siècle*, Paris, Robert Lafont, 1984, p. 116.
[651] REED Alexander, *op. cit*., p. 272.

personnelle, se rapprochant de fait de la musique pop. En effet, plutôt que de composer et chanter une musique impersonnelle, le chanteur Trent Reznor se dévoile, fait part de ses faiblesses et de ses douleurs dans ses chansons, incitant d'autant plus facilement les auditeurs et auditrices à s'identifier à lui. Ce virage pop effectué par Nine Inch Nails va inciter les principaux groupes d'indus à en faire de même : Alexander Reed relève ainsi une hausse de la présence des pronoms personnels dans les albums de Front 242, Skinny Puppy, Nitzer Ebb et Front Line Assembly sortis après *Pretty Hate Machine*[652]. L'étude des textes des groupes de metal industriel doit donc tenir compte de cette évolution de l'écriture des paroles dans l'indus puisqu'il s'agit de titres pour la plupart publiés après 1989.

Quant aux paroles dans le metal, il convient de distinguer les thèmes abordés selon les sous-genres. Justin Roberts fait remarquer que le heavy metal puise dans la littérature, notamment l'horreur et le surnaturel, et met en évidence la propension d'un groupe comme Iron Maiden à adapter des poèmes et romans britanniques de l'époque romantique dans ses propres chansons[653]. L'occulte – le satanisme en particulier – est souvent abordé également, en témoignent les titres de Venom (« Son of Satan », « Welcome to Hell ») ou encore Mercyful Fate, comme « Into the Coven » qui met en scène un rituel[654]. L'*heroic fantasy* (Judas Priest, « Sinner »), les romans de J.R.R. Tolkien (Cirith Ungol, « Cirith Ungol », Attacker, « Battle at Helm's Deep »), les batailles épiques, historiques ou romanesques (Iron Maiden, « The Trooper », « Run To the Hills ») et les thèmes liés à l'hédonisme ou « dionysiaques » comme les qualifie Weinstein[655] tels que la fête et le sexe, notamment dans le glam metal (Mötley Crüe, « Girls, Girls, Girls ») ainsi que la voiture et la moto comme synonymes de liberté et de mode de vie (Saxon, « Motorcycle Man », Judas Priest, « Freewheel Burning ») sont aussi des sujets fréquemment traités dans les titres de metal des années 1980. Le death metal pousse plus loin l'inspiration de l'occulte en empruntant notamment à H.P. Lovecraft. « Lords of All Fever and Plague » (1989) de Morbid Angel énonce les différentes divinités inventées par l'auteur, par exemple. Le gore et l'horreur ont aussi une place de choix dans les textes, et ce de façon explicite, comme chez Death (« Scream Bloody Gore », « Leprosy », « Zombie Ritual ») mais aussi chez le groupe de grindcore Carcass, qui par son utilisation abondante de termes médicaux[656] se fait le pionnier du courant goregrind, dont les paroles (et l'iconographie) n'ont

[652] REED Alexander, *op. cit.*, p. 507-513.
[653] ROBERTS Justin J., « Rime of a Metal Mariner », *Metal Music Studies*, vol 3 no 1, 2017, p. 63-64.
[654] HUDSON Stephen S., « Song Form and Storytelling in Mainstream Metal », *Metal Music Studies*, vol. 9, no 1, 2023, p. 12.
[655] Voir chapitre 1.
[656] KIRNER-LUDWIG Monika, WOHLFARTH Florian, « METALinguistics: Face-Threatening Taboos, Conceptual Offensiveness and Discursive Trangression in Extreme Metal », *Metal Music Studies*, vol. 4, no 3, 2018, p. 403-

d'autre but que de mettre en scène les sujets les plus grotesques et sanglants. Cependant, si l'on se tourne vers la facette la plus hardcore du metal, c'est-à-dire le crust, le grindcore (du moins en partie), le crossover et le thrash, les sujets abordés se placent plutôt dans la critique sociale et la contestation du pouvoir en place, comme nous l'évoquions déjà dans le chapitre 1. Il est d'ailleurs significatif que l'évolution musicale d'un groupe comme Sepultura s'accompagne d'un changement dans les textes, partant du black/death metal en 1985 avec *Morbid Visions* (« Morbid Visions », « Troops of Doom ») et s'orientant vers le thrash et le hardcore avec l'album *Chaos A.D.* en 1993 (« Chaos A.D. », « Territory »).

S'il est un rapprochement à faire avec l'indus, c'est donc plutôt avec le thrash metal et le hardcore que le heavy metal ou le death metal. Rappelons d'ailleurs que nombre de musiciens de metal industriel proviennent du thrash (Mike Scaccia dans Ministry, James Cavaluzzo dans Malhavoc), du crossover (Adam Grossman dans Skrew), du grindcore (Justin Broadrick dans Godflesh, Mick Harris dans Scorn) et du crust (Phil Vane dans Optimum Wound Profile).

**2) Les thèmes abordés dans le metal industriel**

Une part conséquente des textes du corpus tiennent du ressenti personnel des musiciens, de leurs souffrances, de leur sentiment d'isolement ou de la colère. C'est ce qu'admettent plusieurs des musiciens. Adam Grossman nous informe ainsi que

> ce qui a eu le plus d'influence sur la musique que j'écris c'est mon expérience telle que je la vois à travers le filtre de mes émotions. J'ai toujours souffert de dépression. […] Dans la plupart des cas mes paroles sont une représentation de ma propre expérience. […] J'ai lutté contre la maladie mentale depuis mon plus jeune âge et ma vie a été déterminée par la dépression et la colère. Je pense que mes chansons ont certainement leur racine dans les luttes de nature existentielle. [Ces racines se situent dans] les révolutions personnelles et les révolutions sociétales, ainsi que les rêves que j'ai eus[657].

Il ajoute qu'il s'identifie au fait d'être rejeté, d'être un « paria » (« outcast »). Mark Clayden raconte que les textes de Pitchshifter étaient « littéralement un déferlement de colère et

432.

[657] GROSSMAN Adam, communication personnelle, 2022. » I think what was most influential on the music that I write is my experience as see through the filter of my emotional condition. I have always suffered from depression […] For the most part my lyrics are a representation of my own experience. […] I have struggled with some mental illness from a very young age and so my life has been seen through the filter of depression and anger. I think my material has definitely a root in struggles of the existential nature. Personal revolution, actual revolution, and often times based in dreams that I have had. » (nous traduisons)

d'oppression[658]», invitant à lire comme « référence » les paroles de leur titre « Landfill » : « Hate, I hate you motherfucker, drown, bleed, die, I wish you would ». Justin Broadrick de Godflesh évoque lui son « hypersensibilité » qui le pousse à écrire sa musique, affirmant : « je suis comme saturé, constamment. Chaque chose, chaque regard peut potentiellement me heurter avec une violence incroyable[659] ». Nick Sagias de Soulstorm souligne le fait que

> les paroles sont plus personnelles, définitivement détachées de ce que pouvaient être les textes de death et de thrash metal à l'époque[660], c'était fait consciemment parce qu'on essayait de s'éloigner de tous ces trucs-là… Donc ça traitait plus de dépression, de haine, de colère, de désespoir, de lutte et de choses comme l'avarice, la superficialité et la trahison…[661]

Il précise aussi que ces textes n'avaient rien de politique, hormis le fait d'être « anticonformiste » et « contre la censure ». Les propos de Nick Sagias ont ici valeur d'explication synthétique sur ce qu'a pu être le metal industriel en termes de paroles. En effet, il reconnaît avoir volontairement évité les sujets alors conventionnels du metal extrême de l'époque et aborder des aspects bien plus intimes, liés aux émotions, correspondant tout à fait à ce que décrivent les autres musiciens cités, à la différence que ceux-ci le présentent comme un acte spontané, évident, détaché de toute considération stylistique ou générique. Pourtant Adam Grossman et Justin Broadrick ont, exactement comme Nick Sagias avec ses groupes antérieurs, évolué dans la sphère du metal extrême avant de créer leur groupe de metal industriel. En raisonnant avec des concepts extra-musicaux et métaphoriques, le metal industriel aurait alors été un territoire non défriché dans lequel il était dès lors possible de s'aventurer pour s'éloigner des conventions textuelles du metal extrême, qui englobent aussi bien la fantaisie occulte et l'horreur du death metal que la critique sociétale du grindcore, pour pouvoir jouir d'une expression plus personnelle. Ce mode d'expression et les thématiques qui lui sont raccrochées sont donc quasiment systématiques chez certains groupes comme Godflesh, Skrew et Soulstorm, ou bien occasionnelles, comme chez Ministry, dans le titre plutôt explicite « Burning Inside » mais aussi « Just One Fix » qui traite de l'addiction à la drogue, ainsi que, hors corpus, les albums *Filth Pig* (1996) et *Dark Side of the Spoon* (1999), traitant principalement eux aussi de l'addiction et de la dépression liées à la consommation de drogue. Un autre exemple significatif

[658] CLAYDEN Mark, communication personnelle, 2022. « It was literally an unbridled outpouring of anger and oppression ». (nous traduisons)
[659] BADIN Olivier « Zoltar », « Godflesh », *New Noise*, no 66, 2023, p. 10.
[660] Pour rappel, Nick Sagias a été bassiste dans le groupe de death metal Pestilence et dans le groupe de thrash metal Overthrow avant de former Soulstorm.
[661] SAGIAS Nick, communication personnelle, 2021. « The lyrics got more personal, definitely moved away from what thrash or death metal lyrics would be at the time, this was all a conscious effort cuz we were trying to move away from some things... so it dealt more with depression, hate, anger, helplessness, struggle and things like greed and fakeness and betrayal.... » (nous traduisons)

se trouve dans le titre « No I Don't No » de Bile, qui traite de la dégradation d'une relation entre deux personnes, par l'énonciation claire des pronoms « I » et « you », à cause du manque de communication, notamment. Le texte ne donne toutefois pas plus de précision quant à savoir s'il s'agit d'une relation amoureuse d'un couple, d'une amitié ou quoique ce soit d'autre, même si la dernière phrase pourrait donner à penser qu'il s'agirait effectivement d'un couple :

I can talk and talk and talk, you don't listen to what I say
I can scream one thousand screams, you always cry, "No way!"
You are stuck in a little world, a closed mind, your fate
The more and more you look at me, the more and more I hate
No, I don't no!

Things you do drive me up the wall
You do them to dig into me, hoping I will fall
Well I have some advice for you, so as not to waste your time
I'm coming to a boil and vengeance will be mine
No, I don't no!

Feelings of love, feelings of hate
I can't decide which one to take

Comme mentionné par Nick Sagias et Mark Clayden, le texte ne manque pas non plus d'invoquer la colère, voire le désir de vengeance. Le fait de rester vague se retrouve aussi chez Pitch Shifter, par exemple dans le titre « Diable » :

Sit back, relax, forget it
Can't hate me like I do, I know me better
Sit back, relax, don't think don't sweat it, forget it
(Just) can't hate me like I do, I hate I know me better

No thoughts, no time, no questions
Can't waste it like I do, I know me better
No thoughts no time, no questions, no choice no answers
(Just) can't waste it like I do, I waste I had more chances

Il en va de même dans le titre « Burning Inside » de Ministry, ou encore « Xnoybis » de Godflesh. Dans ces deux titres, le texte semble entremêler douleur psychologique et douleur physique. Ainsi dans « Xnoybis », Justin Broadrick chante d'affilée les phrases « I see so much, [it] burns my eyes/I feel so much, feel like no one ».

Ces paroles restent donc floues, et ce volontairement dans certains cas, comme nous le verrons ultérieurement. Nous ne pouvons savoir à qui s'adresse le narrateur ou la narratrice, ni déterminer quelle est la situation, l'histoire, les évènements qui le ou la conduisent à ressentir

ce qu'il ou elle dépeint. Au contraire, les paroles semblent se focaliser sur ce ressenti précisément, témoignant d'une subjugation des émotions plutôt qu'une tentative d'explication. Le flou induit par ce manque de précision permet cependant d'instaurer un sentiment d'universalité pour les auditeurs ou lecteurs, en dépit d'une quelconque précision de genre ou de sexe. Cela peut notamment être relié à ce que réclamait Justin Broadrick, à savoir que sa musique et l'énergie qui s'en dégageait était « purement sexuelle » – induisant une idée de neutralité – et n'avait rien en commun avec le machisme qui caractérisait le death metal (et le metal en général) à cette époque[662].

Les textes dans lesquels le narrateur s'adresse supposément à quelqu'un sont fréquents puisque le mot « you » apparaît 235 fois dans notre corpus. La mise en évidence de la colère, de la haine et de la négation se manifeste par la présence récurrente des mots « don't » (47 fois), « feel » (39 fois), « down » (25 fois), « life » (23 fois), « hate » (21 fois), « death » et « die » (11 fois chacun).

Les textes portant sur la contestation sociale ou personnelle, sont également largement présents dans notre corpus. Cette contestation peut se manifester de façon individuelle, sous la forme d'une affirmation de soi, comme dans « Vai Toma No Cu » de Nailbomb :

Fuck you and your plans
I live my life my way
Vai toma no cú
You scumbag, you waste

Bien que ce titre, ainsi que « Fatherland » de Die Krupps, « Money » de KMFDM et « TV II » de Ministry sont écrits à la première personne, la plupart des textes abordant cette thématique sont plutôt exprimés à la deuxième et à la troisième personne. Sont traités notamment le néonazisme et les dérives de l'extrême-droite dans « Fatherland » de Die Krupps, « Nazilover » d'Optimum Wound Profile et dans une moindre mesure, « World of Shit » de Nailbomb. Ministry évoque la corruption des politiciens dans « Thieves », le réchauffement climatique provoqué par l'homme dans « Breathe » et, de façon métaphorique voire symbolique, dépeint une vision paranoïaque et complotiste des Etats-Unis dans « NWO », dont les lettres sont les initiales du « nouvel ordre mondial ». KMFDM narre les dérives de la pauvreté sur la vie des

[662] Voir chapitre 1.

individus dans « Money » et se fait le porte-parole cynique de l'antimilitarisme dans « A Drug Against War », comme Treponem Pal dans « Rest Is a War ».

KMFDM et Die Krupps, deux groupes ayant évolué au sein de l'indus dans les années 1980, conservent certaines de ses pratiques textuelles. L'auto-référence est extrêmement fréquente chez KMFDM, et les titres « Sucks » et « Light » évoquent tous deux, à l'aide d'hyperboles et d'ironie, leur propre pratique musicale et l'effet de celle-ci sur l'auditeur, tandis que « A Drug Against War » présente le groupe comme un outil, une « drogue » pour être exact, pour lutter « contre la guerre ». Die Krupps se présente comme un mécanisme déshumanisé, une machine inébranlable dans « Metal Machine » :

Forget what shame is
(What) Fear, remorse and pain is
We are relentless
Anything for progress
An operation, soulless
We're heartless and godless
(We're) Synchronized and seamless
In worship of success

United, we're faceless
Swallowed by the masses
A mechanism flawless
Infallible and lawless
An operation, soulless
We're heartless and godless
We're synchronized and seamless
In worship of success

Si les thématiques que nous venons d'énumérer concernent au moins deux ou plusieurs groupes, le groupe Malhavoc se distingue du reste du corpus dans le sens où ses textes se focalisent presqu'exclusivement sur le genre de l'horreur, comme l'explique James Cavaluzzo:

> Mon influence se situe strictement dans le genre de l'horreur. […] Je voulais que ma musique soit une expansion intelligente des idées que l'on trouve dans la littérature horrifique. […] Toutes mes paroles sont basées sur des concepts. […] J'essaie toujours de trouver des manières de parler de la vie quotidienne à travers la littérature de l'horreur[663].

[663] CAVALUZZO James, communication personnelle, 2021. « My influence is strictly the horror genre. […] I wanted my music to be an intelligent expansion of the ideas found in horror literature.
[…] All my lyrics are based around concepts. […] Always trying to find ways to talk about every day life through horror literature ». (nous traduisons)

Cette approche dans l'écriture des textes, l'inspiration qui les nourrit, tiennent alors de l'exception dans notre corpus, tout comme le fait d'écrire des *concept albums*, c'est-à-dire une thématique ou une histoire unique répartie sur tous les titres d'un album. En cela, Malhavoc se rapproche plutôt du heavy metal traditionnel.

### 3) Procédés d'écriture notables

Si les groupes Skrew, KMFDM, Ministry dans certains cas, Malhavoc, Optimum Wound Profile et d'autres, écrivent des textes d'une longueur conséquente, semblables à ce que l'on trouve dans le rock en général (deux ou trois couplets différents de quatre vers ou plus, ainsi qu'un chorus d'au moins deux vers), les paroles de Godflesh (« Streetcleaner », « Pure », « Xnoybis », « Mothra », « Slateman »), mais aussi Pitchshifter (« Landfill ») et Soulstorm (« Primal ») sont tout particulièrement succinctes.

Justin Broadrick reconnaît expressément écrire des « phrases d'un seul mot » et des « couplets de quatre mots[664] ». Le bassiste Ben Green ajoute que Justin Broadrick « découpe des bouts de phrases et les colle ensemble. Il n'y a pas vraiment de message[665] ». Le guitariste chanteur considère que ses paroles constituent une « sorte de cri primaire » plutôt qu'une « narration en tant que telle[666] », de sorte que la forme soit en adéquation avec le contenu. Il indique également écrire ses textes « indépendamment de la musique », utilisant simplement des mots et des expressions qu'il apprécie. Certaines de ses paroles sont aussi des citations extraites de textes du chanteur Leonard Cohen : dans notre corpus, le titre « Mothra » en constitue un exemple représentatif. Les lignes « your pain is no credential here », « it's just a shadow of my wound » et « if you wish to conquer pain » sont tirées du titre « Avalanche » de Leonard Cohen. Ce titre du chanteur canadien ainsi qu'une autre chanson nommée « Master Song », ont d'ailleurs été réemployés par Godflesh pour nommer un de leur titre « Avalanche Master Song ». De plus, l'album de Leonard Cohen d'où sont issus ces morceaux s'intitule *Songs of Love and Hate*, un titre que Godflesh a repris pour baptiser son album de 1996. Justin Broadrick parle alors de « re-contextualisation[667] » des paroles de Leonard Cohen dans ses propres chansons. Cette

[664] MOYNIMAN Michael, « Godflesh », *Pit Magazine*, no 8, 1992, p. 94.
[665] JOHNSON Richard, « Godflesh, *Deathcheese*, no 1, 1991, p. 16.
[666] https://godflesh.com/articles/int4.html consulé le 09/06/2023.
[667] HASSAN Marcos, « Godflesh is Still Driven by Implosion (and Leonard Cohen Lyrics) », *Vice*, 2017, en ligne. https://www.vice.com/en/article/mgxqdq/godflesh-is-still-driven-by-implosion-and-leonard-cohen-lyrics (consulté le 09/06/2023).

recontextualisation opère de la façon suivante dans « Mothra », dont nous reproduisons le texte entier ci-dessous :

Your pain is no credential here
It's just a shadow of my wound
My world

If you wish to conquer pain
You must learn to serve it well
Serve it well

Your pain is no credential here
It's just a shadow of the wound
My world...

Les phrases soulignées proviennent d'« Avalanche » de Leonard Cohen et celles qui ne le sont pas sont donc supposément écrites par Godflesh. Les lignes du deuxième couplet, « If you wish to conquer pain/You must learn to serve it well », sont tirées de la fin de la première strophe du titre de Leonard Cohen, mais la phrase « if you wish to conquer pain » apparaît aussi dans la quatrième strophe. Justin Broadrick a changé le mot « me » pour « it » de la chanson originale. La quatrième strophe d'« Avalanche » contient aussi les phrases « Your pain is no credential here/It's just the shadow, the shadow of my wound » qui ont servi pour le premier couplet de « Mothra ». Nous constatons rapidement que les citations occupent la moitié du texte et que les phrases ou fragments de phrases originales n'apportent pas ou peu de signification supplémentaire. Le procédé opéré par Justin Broadrick a donc consisté à isoler certains vers du texte original. Ainsi, entre cette pratique de la citation et l'écriture consistant à aligner des phrases courtes ou de simples mots, nous retrouvons une technique assez similaire au cut-up. Seulement, au lieu de réagencer du texte pour en tirer un sens nouveau censé contrecarrer les « machines de contrôle » comme l'affirmait Burroughs, la découpe des textes ici servirait à conserver l'aspect basique, voire instinctif, des émotions que Broadrick cherche à exprimer.
La pratique du collage, du cut-up et de la citation sont également utilisées par KMFDM. « A Drug Against War » est une inversion de « war against drug », la « guerre contre la drogue » menée par les présidents Nixon et Reagan aux Etats-Unis[668]. Le titre « Money » débute par une citation de la chanson « Blue Suede Shoes », écrite par Carl Perkins et interprétée notamment par Elvis Presley : « One for the money, two for the show/Three to get ready, now go kids go ». Le dernier fragment, « now go kids go », est d'ailleurs répété plusieurs fois au cours de la chanson, servant de chorus. Le groupe cite aussi ses propres titres de chansons, comme « godlike » dans « Light », et joue sur les hypothèses de la signification de son nom dans

[668] REED Alexander, *op. cit.*, p. 71.

« Sucks ». Le nom KMFDM constitue les initiales d'une phrase en allemand créée avec la technique du cut up par le chanteur et fondateur du groupe Sacha Konietzko en 1984. A partir d'articles de journaux il a constitué la phrase « Kein Mehrheit Fur Die Mitleid », qui est incorrecte en allemand mais pourrait signifier « pas de majorité pour la pitié »[669]. Cette phrase est reprise dans le titre « Light ». Le sigle KMFDM a aussi été attribué à la phrase « Kill Mother Fucking Depeche Mode »[670] mais aussi « Kylie Minogue Fans Don't Masturbate », ou encore « Kidnapp Madonna For Drug Money » amenant le groupe à écrire dans « Sucks » : « we hate Depeche Mode/we don't care for Madonna/or Kylie Minogue ». Avec « Metal Machine Music », Die Krupps reprend ici le titre de l'album bruitiste, composé uniquement de larsens, de Lou Reed sorti en 1975, lui donnant alors une nouvelle signification en faisant le rapprochement avec la musique metal.

La littérature comme source d'inspiration se retrouve chez Ministry lorsque Al Jourgensen, en plus de Burroughs, cite Ballard comme influence importante, Soulstorm quand Nick Sagias affirme être inspiré par Clive Barker, ainsi que Skrew lorsqu'Adam Grossman cite les auteurs de la *Beat Generation* comme Jack Kerouac, William Burroughs, James Ginsburg, ainsi que Charles Bukowski, dont le recueil de poèmes intitulé *Burning in Water, Drowning in Flames* a été remployé par Skrew pour nommer son premier album, ainsi que le premier titre de celui-ci. On retrouve ici une filiation assez évidente avec l'indus, même si les propos exprimés peuvent tout à fait différer.

## B – La voix

### 1) La place de la voix dans le metal industriel

Bien qu'une bonne partie des titres présentent donc un schéma compositionnel conventionnel avec une forme couplet/chorus où le chant est au premier plan, tant du point de vue sonore que structurel (KMFDM, Malhavoc tout particulièrement), plus de la moitié des titres laissent une part égale voire majoritaire aux sections sans chant. Celles-ci sont dédiées

[669] CURRY Chris, « KMFDM », *MK Magazine*, novembre 2003, disponible en ligne : https://web.archive.org/web/20070826191155/http://www.mk-magazine.com/interviews/archives/000123.php (consulté le 31/08/23). L'inversion des mots Mehrheit et Mitleid pourrait donner une phrase correcte signifiant « pas de pitié pour la majorité ».

[670] VIOLETA, « Interview : KMFDM », El Garaje de Frank, en ligne : https://elgarajedefrank.es/fr/interview-kmfdm/ (consulté le 31/08/23).

aux riffs instrumentaux, comme dans « Once Alive » de Skrew, « Burning Inside » de Ministry, « Metal Machine Music » de Die Krupps, ainsi que la plupart des titres de Godflesh, dont « Mothra » et « Streetcleaner » sont les cas les plus affirmés. Le chant se fait aussi absent pour laisser la place aux échantillons, principalement vocaux, ce qui est souvent le cas chez Ministry avec « NWO », « Just One Fix » et particulièrement « So What », dans lequel nous entendons plus d'échantillons que de chant ; Nailbomb dans « Religious Cancer », Optimum Wound Profile avec « Drain » et « Nazilover », Pitchshifter dans « Diable ». C'est grâce au tableau suivant que ces observations ont pu être émises (figure 214).

| >50% | |
|---|---|
| **groupe** | **titre** |
| Bile | No I don't no |
| | Ura Fucking Looser |
| Die Krupps | Fatherland |
| Hanzel Und Gretyl | Shine 2001 |
| KMFDM | Brute |
| | Flesh |
| | Light |
| | Money |
| | Rules |
| | Sucks |
| Malhavoc | Crusade |
| | Languish |
| | Naked |
| Ministry | Breathe |
| | Thieves |
| Pitchshifter | Deconstruction |
| | Skin Grip |
| Scorn | Lick Forever Dog |
| Skrew | Feast |
| | Picasso Trigger |
| | Seeded |
| Treponem Pal | Black Box |

| =50% | |
|---|---|
| **groupe** | **titre** |
| Die Krupps | Metal Machine Music |
| Front Line Assembly | Millennium |
| Godflesh | Life Is Easy |
| Malhavoc | Discipline |
| Ministry | TV II |
| Nailbomb | Religious Cancer |
| | Vai Toma No Cu |
| | World of Shit |
| Optimum Wound Profile | Drain |
| | Nazilover |
| Pitchshifter | Landfill |
| | Triad |
| Skrew | Indestructible |
| | Once Alive |
| Soulstorm | Disruption |
| Treponem Pal | Rest Is a War |

| <50% | |
|---|---|
| **groupe** | **titre** |
| Godflesh | Cold World |
| | Mothra |
| | Pulp |
| | Pure |
| | Slateman |
| | Sterile Prophet |
| | Streetcleaner |
| | Xnoybis |
| Ministry | Burning Inside |
| | Just One Fix |
| | NWO |
| | So What |
| Pitchshifter | Diable |
| Soulstorm | Primal |
| Treponem Pal | Pushing You Too Far |

Figure 214 : Répartition des titres selon la proportion de chant sur leur durée totale.

Ainsi, 15 titres présentent une égalité entre sections instrumentales et sections chantées, tandis que 15 titres supplémentaires contiennent moins de sections chantées que de sections instrumentales. Il ne reste donc que 23 titres où le chant occupe la majeure partie de la structure des chansons, structure qui pour la plupart suit la forme conventionnelle couplet/chorus. Deux groupes polarisent l'ensemble : KMFDM d'un côté et Godflesh de l'autre. Cela apparaît alors comme une conséquence logique de la volonté des membres de Godflesh consistant à écrire des textes courts. Concernant KMFDM, la présence majoritaire du chant dans ses morceaux est corrélée avec la faible présence d'échantillons[671], qui présentait un score allant de 4,08% pour « Light » à un maximum de 30,51% pour « Money ». Et vice-versa : les titres « NWO », « Just One Fix » et « So What » de Ministry, dont le chant occupe moins de la moitié de leur durée

[671] Voir l'analyse de la section « l'échantillonnage ».

totale, sont dominés par la présence des échantillons, de 75,38% pour « So What » à 93,62% pour « Just One Fix ».

**2) Le chant dans le metal industriel : entre techniques vocales et technologies**

Bérenger Hainaut propose le terme de « hurlé-chanté » pour qualifier la vocalité du metal extrême[672]. Cette pratique vocale remonte d'après lui aux années 1960 et 1970 avec Iggy and the Stooges et le punk qui s'ensuit, notamment avec les Sex Pistols. A la fin des années 1970 et au début des années 1980, le hurlé-chanté continue de s'intensifier, avec d'un côté Motörhead, et de l'autre le punk hardcore de Discharge, The Exploited et Suicidal Tendancies. Venom et Slayer prennent le relai, posant les bases du metal extrême, qui « à la fin des années 1980 s'accompagne d'une forte intensification du grain de la voix, aboutissant aux timbres très bruités du black et du death metal[673] ». Hainaut justifie pertinemment ce terme d'hurlé-chanté plutôt que celui, inexact, de « voix saturée ». En effet, il rappelle que

> […] le timbre éraillé des chanteurs du metal extrême ne repose pas sur une utilisation excessive et nocive des cordes vocales, puisque le bruit dans la voix est produit par une série de vibrateurs auxiliaires différents de celle-ci. Les expressions « voix saturées » et « voix distordues », si elles semblent pertinentes par analogie auditive sur le plan perceptuel, ne correspondent pas à une réalité physiologique[674].

Ce positionnement est d'autant plus adéquat pour notre étude qu'il permet de clairement distinguer la technique vocale dite hurlé-chanté de l'effet de saturation appliqué sur la voix à l'aide d'un dispositif électronique, comme le ferait un guitariste avec une pédale d'effet, un traitement qui, comme nous le verrons, est bien présent dans le metal industriel.

Bien que le metal industriel coïncide avec l'avènement, au début des années 1990, du black et du death metal dont le chanté-hurlé est ainsi très « bruité », notre corpus présente cependant une large palette de vocalités plutôt hétérogènes. Le *growl* du death metal et du grindcore, que Bérenger Hainaut distingue du chant black metal en le qualifiant de plus « sombre », n'est pas majoritairement présent. Le hurlé-chanté dans les titres de notre corpus est ainsi plus proche de celui que l'on peut trouver dans le hardcore et le thrash metal, par exemple. Le voisement est encore bien présent, laissant souvent entendre une hauteur perceptible, définie. On retrouve ce

[672] HAINAUT Bérenger, *op. cit.*, p. 170.
[673] *Ibid.*, p. 199.
[674] *Ibid.*, p. 175.

type de voix chez Ministry, KMFDM, Godflesh, Nailbomb, Optimum Wound Profile et Pitch Shifter. Le hurlé-chanté consiste souvent à stagner sur une ou deux notes, comme par exemple dans « Thieves » de Ministry, mais peut aussi présenter de véritables motifs mélodiques identifiables, comme les chorus de « Light » de KMFDM et de « Pushing You Too Far » de Treponem Pal. Mais ce n'est pas pour autant une constante et l'on peut retrouver d'autres vocalités au sein d'un même groupe, voire dans un même titre. Le hurlé-chanté alterne ou laisse place à un véritable chant clair aux hauteurs bien définies, comme dans « Breathe » et « NWO » de Ministry, « Cold World », « Pure », « Slateman » et « Xnoybis » de Godflesh, « Brute » de KMFDM, ou encore le chorus de « Millennium » de Front Line Assembly. Il devient aussi le chant principal chez Die Krupps, tout particulièrement dans leur titre « Fatherland », ou entre le chanté et le hurlé-chanté dans « Metal Machine Music ». Plus rare, le parlé-chanté, voire parlé tout court, se retrouve chez KMFDM, dans les couplets de « Light ». Ce groupe se distingue aussi par la présence de chœurs féminins dans « Light » et « Rules », ainsi que de parlé-chanté se rapprochant du grognement dans les couplets de « Rules ».
Une autre forme de hurlé-chanté se manifeste principalement chez Malhavoc. James Cavaluzzo présente en effet une vocalité entre le chuchotement et le chant hurlé-chanté, ce qui, au contraire des autres groupes mentionnés auparavant, ne produit pas de hauteur perceptible. Cette vocalité se rapproche, dans le résultat, du chant du death metal par exemple, mais n'est pas aussi « sombre » et ne semble pas utiliser la même technique pour le produire. L'écoute de l'EP *Shrine* de Malhavoc, sorti en 1988, soit avant l'évolution du groupe vers le metal industriel, nous laisse entendre le chant de James Cavaluzzo sans aucun effet et ne transformant donc pas le timbre de sa voix. Dans les titres de Malhavoc inclus dans notre corpus, la voix est traitée avec de la saturation.

Le chant du metal industriel est donc varié dans la production de vocalités, allant du chant clair au hurlé-chanté, avec une tendance pour des hauteurs perceptibles, voire des motifs mélodiques. En cela, il se distingue tout à fait du metal extrême pour se rapprocher du thrash metal et du hardcore, mais la présence de chant clair dépasse les cadres vocaux de ces deux sous-genres de metal.

Cette diversité dans les vocalités s'explique notamment du fait de la présence de plusieurs chanteurs dans certains groupes. Un certain nombre de groupes comptent plus d'un chanteur, comme Ministry (Al Jourgensen et Chris Connelly), Nailbomb (Alex Newport et Max Cavalera), KMFDM (Sacha Konietzko, Raymond Watts et En Esch pour les voix masculines et Dorona Alberti pour les chœurs féminins), Optimum Wound Profile (Phil Vane et Simon

Finbow), qui interviennent souvent au sein d'un même titre. Mais la diversité vocale se retrouve aussi chez Godflesh et Soulstorm, qui ne comptent qu'un chanteur, qui alterne alors chant clair et hurlé-chanté.

Les mélodies chantées sont élaborées sur un ambitus relativement réduit, à l'exception des titres « Fatherland » de Die Krupps et « Brute » de KMFDM qui s'étendent au-delà d'une octave. A l'inverse, des titres comme « Cold World » et « Xnoybis » de Godflesh utilisent un réservoir restreint de notes, de trois notes et cinq notes respectivement (figures 215 et 216).

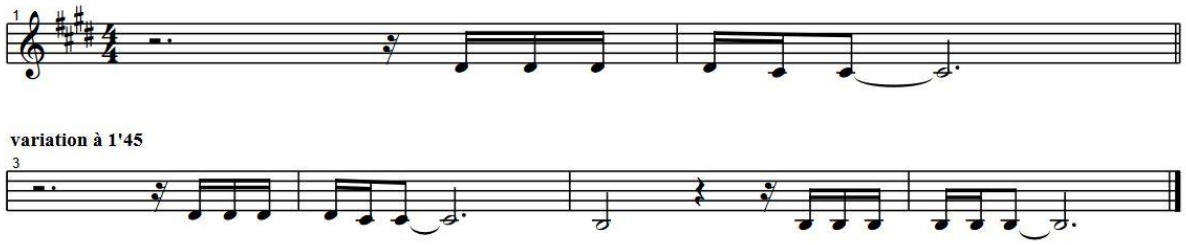



Figure 215 : Godflesh, « Cold World », motif mélodique vocal principal et sa variation à 01:45.

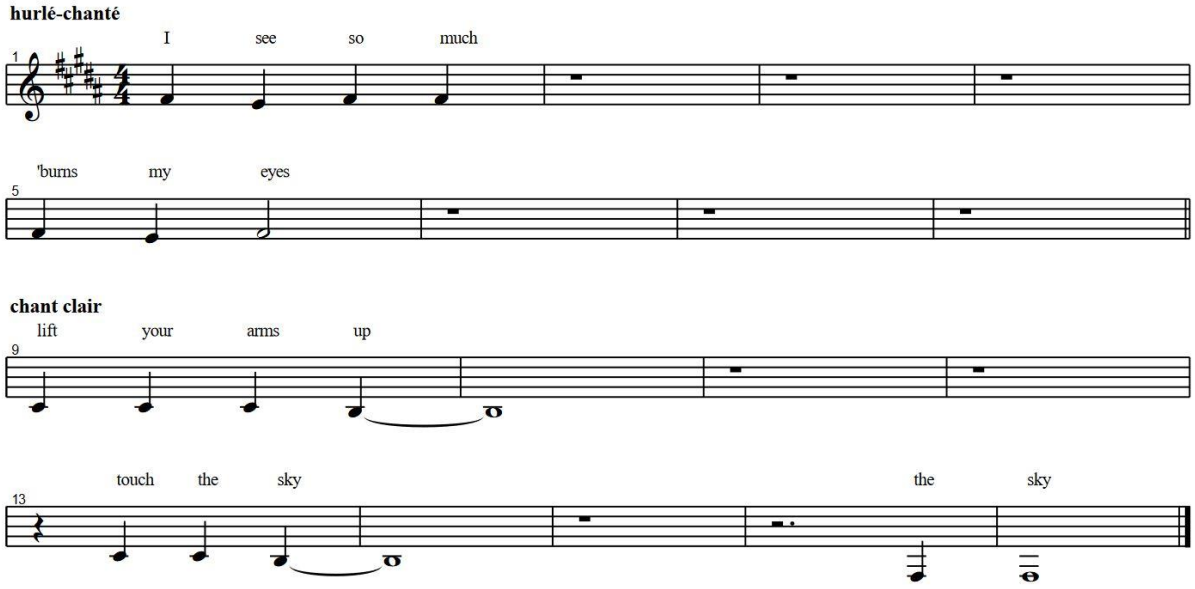



Figure 216 : Godflesh, « Xnoybis », retranscription du motif mélodique vocal du premier couplet, 00:41–01 :18.

Il nous faut ensuite prendre en compte les effets électroniques appliqués sur la voix. Nous distinguons dans ce cas les effets d'égalisation de fréquences, de compression, de réverbération, d'overdub ou tout autre effet appliqué à des fins techniques liées au mixage. Au contraire, les effets que nous étudions ici sont tout à fait perceptibles et ce de façon évidente, ils ont une fonction plutôt esthétique que technique. Il s'agit donc d'effets supposément choisis par les

chanteurs eux-mêmes et non par les ingénieurs du son, c'est un traitement sonore mis en œuvre en toute conscience par les musiciens, comme le démontre Adam Grossman :

> Ce qu'il faut savoir à propos des effets vocaux c'est qu'à chaque fois que l'on entend du chant, que ce soit Fleetwood Mac, ou Ozzy [Osbourne], ou Judas Priest ou Journey ou quoique ce soit d'autre, ces voix sont traitées avec beaucoup d'effets. Mais ces prises de voix sont traitées de façon à ce que les effets soient moins évidents, plus subtils. Il y a du *delay*, de la réverbération, des prises enregistrées deux fois qui peuvent être légèrement plus graves ou plus aiguës, ce qui épaissit ou renforce la voix, mais cela nécessite d'avoir une oreille entraînée pour le détecter. Pour ce que nous faisions, je trouvais que ma voix sonnait trop quelconque et il manquait cette petite chose en plus qui tiendrait tête à l'intensité de la musique, alors nous nous sommes mis à distordre le chant de pleins de façons différentes, en superposant une piste de chant clair avec une piste de chant enregistrée avec un casque audio en guise de microphone. […] Envoyer le signal de la piste de chant dans plusieurs compresseurs branchés à la chaîne, était aussi une astuce [pour distordre la voix][675] .

De même, Nick Sagias cite des influences très précises qui l'ont poussé à utiliser des effets sur la voix :

> Pour les effets de voix, il y avait bien sûr Godflesh [et] Pitchshifter qui sont des influences directes, ainsi que les concerts de Jane's Addiction pendant la tournée *Nothing's Shocking*, où l'utilisation du *delay* était complètement hypnotique ; alors dès que j'ai eu des effets j'ai expérimenté avec, en cherchant des idées intéressantes… Evidemment l'utilisation des effets vocaux par Ministry était également une influence… […] Aussi quand j'ai vu Carcass sur la tournée *Symphonies of Sickness*, j'ai remarqué que Jeff [Walker, bassiste et chanteur de Carcass] avait deux microphones pour la voix, dont un avait l'effet de pitch shift et l'autre était plus clair, peut-être avec de la réverb ou du *delay*, cela m'avait vraiment impressionné ; alors j'ai cherché à ajouter plus de choses intéressantes sur la voix[676].

[675] GROSSMAN Adam, communication personnelle, 2023. « The thing about vocal effects is that any time you hear recorded vocals, whether it's Fleetwood Mac, or Ozzy, or Judas Priest or Journey or whatever, you are hearing highly effected vocals. Now those vocals are effected in ways that are meant to be less obvious, more subtle. There will be delay, reverb, there will be doubling that might be a hair sharp and a hair flat so as to thicken or strengthen the vocals but it really takes a trained ear to pick it out. For what we did, I thought my voice just sounded average and it didn't have the extra something that would stand up to the intensity of the music, so we figured out a way to distort the vocals ». (nous traduisons et mettons en italiques)

[676] SAGIAS Nick, communication personnelle, 2021. « Now for the vocal effects I have a couple influences with of course Godflesh/Pitchshifter being in direct influence there was also seeing Jane's Addiction live on the Nothing's Shocking tour, the use of delays were completely hypnotic and then once i got an effects unit i played around with it looking for cool, interesting ideas... obviously ministry's use of vocal effects was an influence as well... […] also when i saw Carcass on the Symphonies of sickness tour, i saw Jeff had two vocal mics set up and one had the pitched vocal effect and the other was cleaner maybe had reverb or delay, but that just blew me away so i was interested in adding more interesting things with the vocals ». (nous traduisons et mettons en italiques)

Les deux effets les plus répandus dans le corpus sont la saturation avec 29 titres[677] et le *delay*, qui désigne l'effet d'écho, avec 25 titres[678] et ces deux effets se retrouvent employés simultanément ou alternativement dans 12 titres. Le *delay* peut être employé de façon qu'il soit clairement audible. Le niveau sonore de l'effet produit, de même que sa durée dans le temps (un paramètre généralement nommé « feedback » sur les unités d'effets) sont élevés, tandis que sa vitesse est le plus souvent synchronisée avec la pulsation du morceau. Le *delay* peut être appliqué de façon constante, comme c'est le cas dans les couplets de « Thieves », ou bien se focaliser sur les fins de phrases. Par exemple, le titre « Diable » de Pitch Shifter fait entendre le *delay* seulement sur un seul mot, et n'est présent que lorsque la voix s'arrête de chanter. Il est de plus traité avec un effet de pitch shift de façon progressive, de sorte que chaque itération de l'écho se fait plus grave que la précédente, ainsi qu'avec un niveau sonore de plus en plus faible. Dans le premier couplet, l'effet est appliqué sur les mots que nous avons soulignés :

Sit back, relax, forget it
Can't hate me like I do, I know me better
Sit back relax, don't think don't sweat it, forget it
Can't hate me like I do, I hate I know me better

La deuxième partie du couplet, bien que très proche sur le plan strictement textuel, contient cependant plus de syllabes, amenant le chanteur à effectuer des placements rythmiques différents (figure 216).

[677] Bile, « No I Don't No », « Ura Fucking Looser », Godflesh, « Pure », Hanzel Und Gretyl, « Shine 2001 », KMFDM, « A Drug Against War », « Brute », « Light », « Money », « Rules », « Sucks », Malhavoc, « Crusade », « Discipline », « Languish », Ministry, « Burning Inside », « Just One Fix », « NWO », « So What », « Thieves », « TV II », Nailbomb, « Religious Cancer », « Vai Toma No Cu », « World of Shit », Skrew, « Feast », « Indestructible », « Once Alive », « Picasso Trigger », « Seeded », Soulstorm, « Disruption », Treponem Pal, « Black Box ».
[678] Godflesh, « Cold World », « Slateman », « Sterile Prophet », « Streetcleaner », « Xnoybis », KMFDM, « A Drug Against War », « Money », Ministry, « Breathe », « Burning Inside », « Just One Fix », « NWO », « So What », « Thieves », Nailbomb, « Vai Toma No Cu », Optimum Wound Profile, « Drain », Pitch Shifter, « Deconstruction », « Diable », « Landfill », « Skin Grip », Skrew, « Feast », « Indestructible », « Once Alive », Soulstorm, « Disruption », « Primal », Treponam Pal, « Pushing You Too Far ».

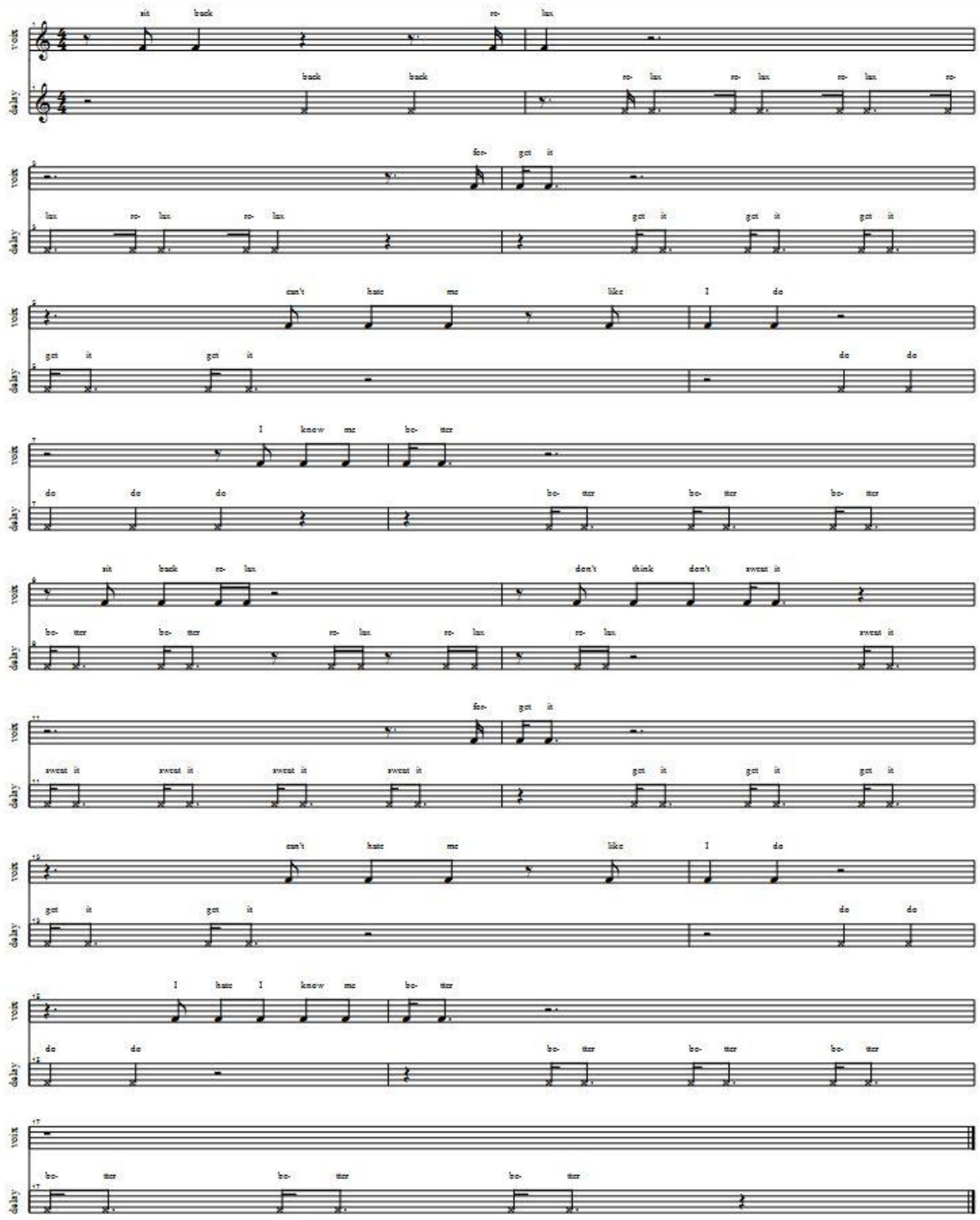



Figure 217 : Pitch Shifter, « Diable », retranscription du chant et de l'effet de *delay* dans le premier couplet, 01:24–02:06.

Dans la première ligne du couplet, les mots « sit back » et « relax » sont espacés de deux temps, durant lesquels le *delay* est appliqué au mot « back », puis au mot « relax », dont la deuxième syllabe est toujours placée sur le temps. Mais dans la deuxième partie du couplet, les mots « back » et « relax » sont enchaînés, le second se retrouvant alors placé à contre-temps. Le mot

« back » n’est donc plus soumis au *delay* puisqu’il n’y a pas suffisamment de temps entre lui et le mot « relax ». Avec le *delay* sur le contre-temps, « relax » est d’ailleurs le seul mot traité par *delay* à ne pas être joué sur le temps. Par cet ajustement, la phrase « don’t think don’t sweat it » peut être placée dans la mesure suivante, tandis que la suite, « forget it », est exécutée de la même façon que dans la première partie. Malgré ces différences rythmiques et ces ajustements, la présence du *delay* reste constante entre les phrases, le niveau de l’effet a probablement été modifié ou baissé en fonction de chaque début de phrase, qui peut autant survenir au bout de deux temps (« sit back/relax ») qu’au bout de cinq temps (« forget it »). L’effet de *delay* est donc un moyen d’occuper l’espace sonore de la voix à partir d’un texte au nombre restreint de mots. Nous le retrouvons aussi dans le titre « Streetcleaner » de Godflesh et « Just One Fix » de Ministry. Dans ce dernier, le *delay* est appliqué seulement lors du chorus, constitué des seuls mots « just one fix ». Les mots « one » et « fix » sont traités par le *delay* et répétés sur chaque temps. L’écho est de plus traité avec un effet de filtrage qui le distingue nettement de la piste de la voix, et spatialisé avec un mouvement panoramique alternant entre la gauche et la droite. Ces deux traitements permettent notamment de rendre audible le dernier « fix » produit par le *delay* alors qu’il sonne simultanément avec le nouveau mot chanté « just ». Les mots « one fix » étant répétés trois fois par l’effet de *delay*, la spatialisation alterne entre droite-gauche-droite et gauche-droite-gauche, évitant de la sorte la monotonie d’une stricte répétition (figure 217).

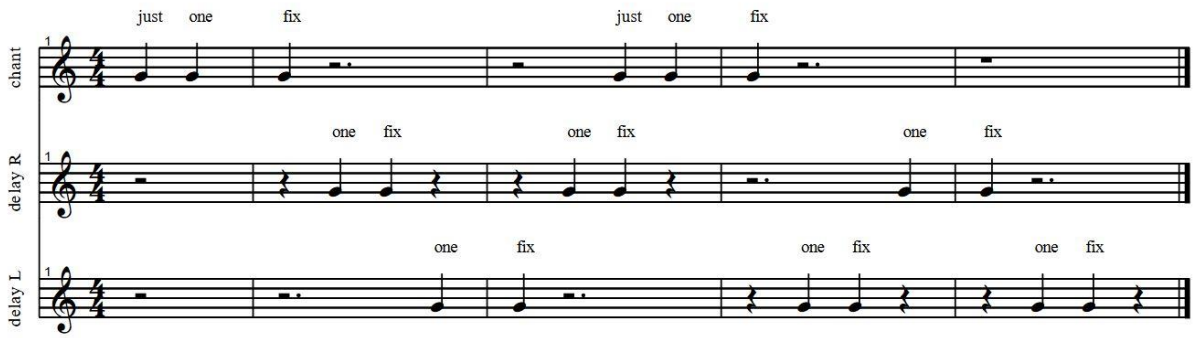



Figure 218 : Ministry, « Just One Fix », retranscription du chant et de l'effet de *delay* durant le premier chorus, 01:30–01:44.

Dans ces cas-là, l’utilisation du *delay* n’a pas seulement pour rôle de créer un simple écho, tel que l’on pourrait en entendre de façon naturelle, ni de créer dans l’espace sonore une plus grande profondeur. Ici, la stabilité et l’intensité du *delay* ajoutent une dimension rythmique et répétitive supplémentaire.

La saturation sur la voix est considérée par Jason Hanley et Alexander Reed comme un trait indissociable de la musique industrielle[679], « rattaché à l'indus plus qu'à tout autre style [680]». La filiation avec le metal industriel s'est donc opéré naturellement avec des titres comme « Stigmata » de Ministry en 1988. Son utilisation, dans le cas de Malhavoc et Skrew, est quasi-systématique et permet d'accentuer les sons bruités produits par leur voix, qui se rapproche, comme nous l'avions déjà mentionné, parfois plus du chuchotement que du hurlé-chanté. Elle forme dans ce cas un élément constitutif servant à définir l'identité timbrale de leur voix. Ce même effet de saturation est aussi utilisé sur les voix « claires », qui chantent des hauteurs perceptibles et ne présentent pas (ou peu) de composantes bruitéss : comme dans « Disruption » de Soulstorm, « TV II » et « NWO » de Ministry. Elle est utilisée dans une majorité de titres, à l'exception de Scorn, Front Line Assembly, Die Krupps et Treponem Pal.

En revanche, l'utilisation de pitch shift, qui modifie la hauteur de la voix, que l'on retrouve chez Godflesh dans « Streetcleaner », Pitch Shifter dans « Landfill » et qui fut aussi utilisé par Soulstorm dans des titres hors corpus comme « Endless Human Failure », était présente chez les pionniers du grindcore Carcass. Ce groupe, que Nick Sagias citait plus haut en tant qu'influence, a effectivement employé cet effet, notamment dans son album *Symphonies of Sickness* (1988) dans des titres comme « Ruptured In Purulence », ainsi qu'en concert, où le bassiste chanteur Jeff Walker utilisait deux microphones, dont le plus éloigné était relié à l'effet de pitch shift et activé lors de certains titres[681].

Les effets de saturation et de pitch shift tendent à déshumaniser la voix en y ajoutant du bruit. En cela, le chant du metal industriel n'est pas si différent du hurlé-chanté du death metal, par exemple. Ainsi, Bérenger Hainaut écrivait que la voix du death metal constituait « une barrière sonore posée entre le monde du metal extrême et le monde ordinaire[682] ». Mais contrairement au hurlé-chanté du death metal qui exige une « forte maîtrise technique[683] », les chanteurs dans

[679] REED Alexander, *op. cit.*, p. 467, HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 11, 188, 285.
[680] REED Alexander, *op. cit.*, p. 467.
[681] PEARSON Digby, « How Did Carcass Pitch-Shift the Vocals Live ? », *Ask Earache*, 2009, en ligne. http://askearache.blogspot.com/2009/10/how-did-carcass-pitch-shift-vocals-live.html (consulté le 15/05/2023). Un enregistrement vidéo d'un concert de Carcass à cette époque permet d'écouter et observer la disposition des microphones : Earache Records, « Carcass - Grindcrusher Tour, live at Rock City, Nottingham 1989 (Official Full Show) », *youtube.com*, visible à 3'30, https://www.youtube.com/watch?v=eNz6XDcXjqA, (consulté le 09/06/2023)
[682] HAINAUT Bérenger, *op. cit.*, p. 192.
[683] *Ibid*.

le metal industriel se reposent sur la technologie pour parvenir à outrepasser cette « barrière sonore ».

En prenant en compte les diverses vocalités présentes dans les chansons produites par un seul ou plusieurs chanteurs, ainsi que l'ajout d'effets électroniques sur celles-ci, principalement la saturation, nous relevons dans certains titres une forme de dualité. Par exemple, tous les titres de Nailbomb, ainsi que les titres « Drain » et « Nazilover » d'Optimum Wound Profile, présentent des couplets dont chaque phrase (ou groupe de deux phrases) est chantée alternativement par un chanteur et puis l'autre. Ce procédé se retrouve également dans la plupart des titres de KMFDM, comme le chorus de « Light », alternant une voix masculine en chanté-hurlé avec des chœurs féminins, ou encore entre les couplets chantés de façon quasiment grognées et le chorus à la mélodie chantée en voix claire dans « Rules ». Cette façon de séparer le couplet pour se faire succéder deux timbres différents se retrouvent aussi dans les titres « Mothra » et « Xnoybis » de Godflesh, ou encore « Ura Fucking Looser » de Bile. Lorsque les ces groupes ne possèdent qu'un chanteur, le changement de timbre s'opère à la fois dans la vocalité et dans les effets employés. Ainsi dans « Ura Fucking Looser », une phrase sur deux est chantée avec une voix plus grave et plus proche du parlé, et placée au centre de l'espace stéréophonique, tandis que les autres phrases sont en hurlé-chanté, avec un effet de déplacement balayant l'espace stéréophonique de gauche à droite et vice-versa. Dans « Xnoybis » de Godflesh, la première moitié du couplet est en hurlé-chanté et la deuxième moitié, outre le changement dans la ligne mélodique, est en chant clair, accompagnée d'un effet de *delay*. Dans « Mothra », les phrases sont divisées en deux sections. Dans la première, le chant est placé au centre et est dénué d'effets (00:37, 00:45), dans la deuxième section, la voix est placée légèrement à droite et traitée avec un effet de réverbération (00:39, 00:48).

**C – Conclusion**

Les textes du corpus reprennent pour certains les tropes de l'indus ainsi que du hardcore et du grindcore, mais une partie, due notamment à Godflesh, s'émancipe de ces conventions pour s'épandre vers un nouveau territoire sur lequel l'expression personnelle domine. La nouveauté de cet aspect reste à relativiser puisqu'un tel changement avait déjà été opéré dans l'indus par le groupe Nine Inch Nails. Mais l'influence de la littérature et du cut-up, du collage et de la citation déjà mise en œuvre dans l'indus se poursuit dans notre corpus avec notamment

KMFDM et Godflesh. La production vocale constitue, quant à elle, une véritable symbiose entre l'utilisation – tout à fait consciente de la part des musiciens – d'effets de saturation et de *delay* notamment, indéniablement associée à l'indus, et la vocalité typique du metal extrême que Bérenger Hainaut nomme le hurlé-chanté. Mais cette synthèse ne saurait résumer le metal industriel à ce simple mélange d'effets électroniques pour l'un et de technique vocale pour l'autre : la voix dans le metal industriel se caractérise aussi par une palette large allant du parlé au hurlé-chanté, en passant par différentes vocalités comme le grognement, le parlé-chanté, le hurlé, le chant clair, avec ou sans effet. Cela démontre que le metal industriel est un style musical qui échappe à une certaine codification stricte de la voix, à l'inverse du death metal, par exemple. Enfin, nous avons aussi relevé l'alternance d'effets et/ou de vocalités au sein même des chansons, voire au sein d'un même couplet, un trait qui, volontairement, accentue d'autant plus la variété de la voix.

## V. Harmonie et forme

### A - Harmonie

#### 1) Les points communs entre indus et metal

Jason Hanley recense l'utilisation de mélodies et d'harmonies modales, de mouvements chromatiques et de riffs dans la musique industrielle[684]. Il évoque aussi une « tonalité sombre, mineure » ainsi que des « harmonies modales[685] », sans toutefois détailler ou expliquer ce qu'il entend par « sombre ». Cependant, si l'on prend en compte la proéminence de l'harmonie modale plutôt que tonale, ainsi que la présence de chromatismes, en mode mineur plutôt que majeur, il peut nous venir à l'esprit les modes éolien, phrygien et locrien. Karen Collins, puis Alexander Reed notent aussi la présence des modes éolien et phrygien, qui évoquent selon lui les mythes, les ténèbres et la technologie, et qui traduisent, comme l'écrivait Philip Tagg, un caractère pesant, menaçant, inquiétant, brutal[686]. Reed ajoute que « [l]'approche harmonique la plus commune dans l'indus est la stase. La règle, dans ce genre musical, veut qu'une structure donnée répétée n'utilise qu'un ou deux accords[687]. » En effet, la musique industrielle semble se contenter d'un matériau harmonique et mélodique plutôt restreint. Le mode éolien peut être entendu dans le titre « Nature's Revenge » de Skinny Puppy (*Too Dark Park*, 1990), tandis que les modes phrygien et locrien, par leurs mouvements chromatiques de seconde mineure et de quinte diminuée pour le mode locrien), se retrouvent dans des titres tels que « With your Cries » de Front 242 (*Geography*, 1982), « Tenderness of Wolves » de Coil (*Scatology*, 1984), « Die Liebe » de Laibach (*Nova Akropola*, 1985), ou encore « Antisocial » de Front Line Assembly (*Gashed Senses and Crossfire*, 1989). L'absence de modalité ou de tonalité, est également constatée dans la musique industrielle, citons « Napalm (Terminal Patient) » de SPK (*Leichenschrei*, 1982) et « Trinkleid » d'Einstürzende Neubauten (*Halber Mensch*, 1985).

Dans la musique metal, Aaron VanValkenburg notait que si les premiers groupes de heavy metal et de NWOBHM composaient déjà avec les modes mineurs, le thrash metal est le premier sous-genre à employer quasiment exclusivement la modalité mineure[688]. Il apparaît alors que cette

[684] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 297.
[685] HANLEY Jason, « ''The Land of Rape and Honey'': The Use of World War II Propaganda in the Music Videos of Ministry and Laibach », *American Music*, vol. 2, no 1, 2004, p. 158.
[686] REED Alexander, *op. cit.*, p. 505.
[687] *Ibid*., p. 504.
[688] VANVALKENBURG Aaron, *Musical Process and the Structuring of Riffs in Metallica*, Baylor University, 2010, p. 21.

musique présente des aspects harmoniques similaires à la musique industrielle. Nicole Biamonte écrit également que

> La modalité en général, et les modes mineurs en particulier, sont de loin plus présents dans le metal que dans les autres genres. A l'instar de l'importante préférence pour le mineur dans la musique rap, la préférence pour les tonalités mineures et les modes diminués dans le heavy metal pourraient être un reflet sonore de la marginalisation sociétale de ces sous-cultures[689].

Keith Kahn-Harris[690] et Robert Walser[691] notent la présence des modes éolien, phrygien et locrien dans le metal. Mark Mynett souligne la présence de l'atonalité et de la dissonance dans la Contemporary Metal Music (CMM), où l'utilisation d'enchaînements chromatiques, et de la seconde mineure en général, empêche parfois de percevoir une véritable tonique. Cependant, la considération, résultant d'une approche analytique, d'une écriture modale pouvant être relevée dans une chanson de metal est un constat qu'il faudrait relativiser selon certains auteurs comme Bérenger Hainaut. Dans son analyse du black metal, ce dernier nous informe que

> [l'on] constate que les styles thrash metal et death metal présentent un rapport à l'harmonie plus faible que le black metal : il est souvent difficile de les analyser autrement qu'en recourant au concept de « *riff* », entité unitaire renfermant à la fois le matériau rythmique, mélodique et harmonique des morceaux étudiés. Si l'on isole tout de même la dimension harmonique de ces styles, on observe que leur rythme harmonique peut s'avérer très serré, en particulier dans le death metal […][692] »

Il considère aussi que l'utilisation des modes locriens et phrygiens est réduite à la présence d'enchaînements tritoniques et hémitonique, respectivement[693]. Ces enchaînements sont aussi bien présents dans le black metal que le thrash metal et le death metal[694], ces deux genres étant, rappelons-le, contemporains du metal industriel dont nombre de musiciens ont joué dans des formations appartenant dans deux ou trois de ces catégories. S'appuyant sur l'analyse entreprise par Alf Björnberg du titre « Suffer the Children » de Napalm Death, Bérenger Hainaut rappelle que « ce qui importe le plus aux musiciens, ce n'est pas d'inscrire leurs cellules harmoniques dans un système organisé et homogène, mais plutôt de créer des cellules signifiantes[695] ». Ce

689 BIAMONTE Nicole, *Modal function in rock and heavy metal*, p. 9-10, en ligne. « Modality in general, and minor modes in particular, are far more prevalent in metal than in most other genres. Like the overwhelming preference for minor in rap music, the preference for minor keys and flat-side modes in heavy metal may be a tonal reflection of the societal marginalization of these subcultures. » (nous traduisons).
690 KAHN-HARRIS Keith, *op. cit.*, p. 31.
691 WALSER Robert, *op. cit.*, p. 46.
692 HAINAUT Bérenger, *op. cit.*, p. 246.
693 *Ibid*., p. 230.
694 *Ibid*., p. 244.
695 HAINAUT Bérenger, *op. cit.*, p. 222.

discours tend donc à minimiser d'idée d'une réelle utilisation de la modalité (et des modes éolien, phrygien et locrien en particulier) par les musiciens de metal, au profit d'une harmonie « non-fonctionnelle[696] », une harmonie éclatée et appliquée à une échelle microscopique de l'ordre de riffs et des motifs plutôt que sur une chanson entière.

Enfin, la musique metal se caractérise aussi par l'utilisation quasi-systématique des *power chords* à la guitare électrique, héritée du rock et du hard rock. Ces accords sont, d'un point de vue strictement harmonique, constitué d'une fondamentale (qui peut être doublée à l'octave) et d'une quinte. Mais c'est aussi le timbre caractéristique de la saturation, obtenu par un ampli à lampes ou des pédales d'effet, qui contribue à définir le *power chord*, d'après Esa Liljah[697]. Comme l'énonce Walser, la saturation ajoute une brillance dans le son en déployant les harmoniques aux fréquences les plus aiguës, tandis que les graves sont renforcées par les fréquences résultant de l'intervalle de quinte, ajoutant du « poids » au son[698]. C'est pourquoi un *power chord* peut être analysé non pas comme un accord constitué d'une fondamentale et d'une quinte, mais comme une simple fondamentale. Le rôle de la quinte, combiné à la saturation, est alors considéré comme tenant du timbre plutôt que de l'harmonie. Bien qu'il le définisse comme un accord de quinte seulement, Jason Hanley note lui aussi la présence de *power chord* dans la musique industrielle. En somme, l'harmonie de la musique industrielle et du metal présente de nombreux points communs, que ce soit par la dissonance, l'atonalité, l'utilisation d'intervalles ou d'enchaînements hémitoniques et tritoniques, ainsi que les modes mineurs éoliens, phrygiens et locriens.

**2) Analyses des transcriptions : les résultats**

En adoptant une approche du corpus par l'harmonie modale, il en ressort une utilisation seulement partielle des modes, et souvent ambiguë ou confuse. Par exemple, le riff du titre « Deconstruction » de Pitch Shifter repose sur les notes suivantes : *ré*, *fa* et *la* bémol. Celles-ci sont les fondamentales de *power chords*, qui comptent respectivement les quintes *la*, *do* et *mi* bémol. La présence majoritaire du *ré*, note la plus grave des trois et jouée plusieurs fois de façon consécutive en *palm mute* suggère qu'elle fait office de tonique. Le riff peut alors être interprété comme étant issu du mode locrien au vu de la présence de la tierce mineure *fa* et de la quinte

[696] HAINAUT Bérenger, *op. cit.*, p. 218.
[697] LILJAH Esa, *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, IAML Finland, 2009, p. 103.
[698] WALSER Robert, *op. cit.*, p. 43.

diminuée *la* bémol, ainsi que de l'ensemble des notes constituant les *power chords* : *ré, mi* bémol, *fa, la* bémol, *la* bécarre et *do*.

Sous cet angle, le mode phrygien, ou une version défective de ce mode serait le matériau harmonique le plus employé dans notre corpus[699]. Le titre « NWO » est le seul titre faisant entendre l'ensemble des notes du mode, en partant de la tonique de *mi*, lorsque l'on prend en compte le solo de guitare (qui contient les notes *mi, fa, sol, si, do, ré*) et le hook vocal qui ponctue chaque couplet (qui comprend les notes *mi, fa, la*). Le mode locrien est plus rare, comme dans le titre déjà cité « Deconstruction », ou encore « The Rest Is War » de Treponem Pal. Le locrien peut être considéré comme tel lorsque nous avons relevé la présence du cinquième degré diminué d'un demi-ton. Cependant cet intervalle de quinte diminuée à partir de la tonique peut aussi être interprété comme étant une *blue note* de la gamme Blues mineure, notamment chez KMFDM, qui utilise également souvent la gamme pentatonique mineure dans ses lignes de chant. Le mode éolien est quant à lui utilisé dans le riff du chorus de « Light » de KMFDM, ainsi que dans le couplet du titre « Idol Spiel » d'Optimum Wound Profile. Il est aussi clairement affirmé dans les titres « Cold World » de Godflesh et « Fatherland » de Die Krupps. Correspondant à la gamme mineure naturelle, le mode éolien est assez répandu dans la pop et le rock[700] ainsi que le heavy metal[701]. Il ne présente pas de second et cinquième degrés abaissés d'un demi-ton, qui se retrouvent dans la majorité des titres que nous venons d'énumérer. Encore moins fréquent est le mode dorien, qui ne semble présent que dans le titre « Slateman » de Godflesh et dans le riff de synthétiseur de « Money » de KMFDM. Enfin, le mode mixolydien, qui se distingue des autres modes énumérés par sa tierce majeure notamment, est toutefois bien présent dans le titre « Xnoybis » de Godflesh, dans le postchorus de « Brute » et le pont de « Sucks » de KMFDM, ainsi que dans le titre « Languish » de Malhavoc. Enfin, le mode lydien est employé dans l'ultime couplet du titre « Breathe » de Ministry, seulement à la voix, en mettant en évidence la tonique *mi* bémol, sa tierce majeure *sol*, sa quarte augmentée *la*, la quinte *si* bémol et la sixte majeure *do*.

[699] Front Line Assembly, « Millennium », Godflesh, « Sterile Prophet » (phrygien avec tierce majeure), Hanzel Und Gretyl, « Shine 2001 », KMFDM, « A Drug Against War », « Rules », « Sucks », Ministry, « NWO », « Thieves », « TV II », Nailbomb, « Vai Toma No Cu », Optimum Wound Profile, « Drain », « Idol Spiel », « Nazilover », Pitch Shiftern « Landfill », « Skin Grip », Skrew, « Indestructible », « Once Alive », « Picasso Trigger », Soulstorm, « Disruption », « Primal ».
[700] BJORNBERG Alf, « De L'Harmonie Eolienne dans les Musiques Populaires Contemporaines », *Volume!*, vol. 11, no 2, 2015, p. 123-133.
[701] LILJAH Esa, *op. cit.*

Après avoir relevé à la fois un nombre restreint de riffs constituant la structure totale de chaque titre et le nombre limité de notes à partir desquelles sont écrits ces riffs, nous considérons alors les relations intervalliques comme prévalant sur une utilisation supposée de l'harmonie modale, qui n'est que très rarement pleinement et explicitement employée. Pour reprendre l'exemple du riff de « Deconstruction » de Pitch Shifter, il apparaît plus pertinent de ne pas prendre en compte les quintes des *power chords* pour ne garder que les fondamentales *ré, fa* et *la* bémol, puisque ces accords sont joués, comme dans l'immense majorité du corpus, avec un effet de saturation, les quintes acquérant dès lors un intérêt timbral plutôt qu'harmonique. Il apparaît alors que ce qui caractérise ce riff – unique élément mélodico-harmonique qui constitue le morceau – au niveau harmonique c'est l'accentuation, dans l'ordre chronologique, du triton puis de la tierce mineure. Chez Nailbomb, le riff de « Religious Cancer » se constitue seulement d'un mouvement chromatique du *mi* au *ré* dièse, tandis que le titre « World of Shit » n'utilise que la tierce mineure entre *ré* et *fa*, joués en *power chords*. Le riff du couplet de « Thieves » de Ministry repose sur la seconde mineure entre *mi* et *fa*, ainsi que la tierce mineure entre *mi* et *sol* et le riff du chorus reprend ces mêmes intervalles pour y ajouter un mouvement chromatique allant du *sol* au *mi* en passant par le *fa* dièse et le *fa* bécarre. Les intervalles de seconde mineure et de tierce mineure ainsi que les enchaînements tritoniques et chromatiques constituent ainsi le matériau harmonique de préférence pour l'écriture des riffs.

**3) Conclusion**

A l'exception d'un nombre réduit de titres, surtout composés par KMFDM et Godflesh, faisant de l'harmonie modale un aspect prépondérant dans l'écriture des riffs, la grande majorité des titres, que ce soit dans l'écriture des riffs ou des mélodies vocales (lorsque le chant fait entendre des hauteurs perceptibles) repose principalement sur les intervalles de seconde mineure, de tierce mineure et de triton, ainsi que des enchaînements hémitoniques et tritoniques. Cette pratique s'apparente donc tout à fait à la musique metal, mais aussi à ce qui peut exister dans la musique industrielle. Les riffs étant peu nombreux dans la constitution de la plupart des titres, et leur nombre de notes plutôt restreint, ils rendent l'analyse succincte voire évidente, tant le matériau mélodico-harmonique se révèle souvent limité, ce qui rappelle là encore les méthodes d'écriture dans la musique industrielle qui n'utilisent qu'« un ou deux accords » et reposent notamment sur la « stase » comme l'écrivait Alexander Reed que nous citions en préambule de cette analyse.

Ces aspects harmoniques, certes sommaires, forment cependant le trait d'union probablement le plus immédiat qui a permis l'hybridation des sous-genres du metal avec la musique industrielle. L'écriture primaire, reposant sur un langage harmonique restreint qui s'appuie avant tout sur les dissonances, restitue à la fois le caractère sombre, voire « agressif[702] » que partagent l'indus et le metal, mais s'accommode aussi du caractère répétitif du premier, et de la prépondérance des riffs du second.

## B – Forme

### 1) Typologie et terminologie des formes dans la musique populaire

La forme d'une chanson de musique populaire comprend plusieurs sections, dont la plus répandue est le couplet, mais aussi ce qui peut être nommé en français un refrain, traduit en anglais sous le terme de « chorus ». Cependant, si en français, ainsi qu'en allemand[703], ces deux termes sont équivalents, les auteurs anglophones utilisent parfois le mot « refrain » pour désigner une autre section distincte du chorus. Nous choisissons alors de conserver le terme anglais « chorus » pour désigner ce qui est généralement appelé refrain en français, et le mot « refrain » tel qu'il est employé en anglais, notamment par Drew Nobile dans son ouvrage *Form as Harmony in Rock Music*[704] et explicité dans le paragraphe suivant.

Ralph von Appen et Markus Frei-Hauenschild indiquent que le couplet est « la première section individuelle à être répétée avec des paroles différentes[705] ». Drew Nobile définit le refrain comme un passage apparaissant au début du couplet (« head refrain ») ou à la fin de celui-ci (« tail refrain »), dont les paroles ne changent pas et contiennent le titre de la chanson, ou une phrase exprimant l'idée générale de la chanson[706]. Par conséquent, l'auteur admet que les délimitations entre un refrain de fin de couplet et un chorus peuvent être vagues en fonction des chansons[707], mais affirme dans le même temps que la différenciation entre les deux est rendue possible notamment par leur longueur respective. Un refrain ferait ainsi maximum huit mesures

[702] VANVALKENBURG Aaron *op. cit*., p. 21.
[703] VON APPEN Ralf, FREI-HAUENSCHILD Markus, « AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Song Forms and their Historical Développement », *Samples*, vol. 13, 2015, p. 3-4, 9.
[704] NOBILE Drew, *Form as Harmony in Rock Music*, New York, Oxford University Press, 2020, 268 p.
[705] VON APPEN Ralf, FREI-HAUENSCHILD Markus, *op. cit*., p. 5. « The verse is the first discrete section that is repeated with different lyrics », nous traduisons.
[706] NOBILE Drew, *op. cit*., p. 59.
[707] *Ibid*., p. 60.

tandis que le chorus contient au minimum huit mesures. De plus, faisant partie du couplet, le refrain n'en occupe que la moitié au maximum, alors que le chorus dure autant voire plus que le couplet[708]. Entre le couplet et le chorus peut se trouver un prechorus, qui a pour principe de « déstabiliser » le couplet et permettre une transition vers le chorus[709]. Un postchorus peut succéder au chorus, il contient du texte aussi, mais n'a pas le rôle de constituer une transition vers la section suivante comme peut le faire le prechorus, il s'agit plutôt d'une « coda miniature[710] ». L'enchaînement couplet – (prechorus) – chorus (– postchorus) opère comme un cycle qui se répète au moins deux fois au sein d'une chanson[711].

Le pont est une section comprenant du texte qui contraste avec le cycle couplet – chorus[712]. Drew Nobile nomme « break » un passage instrumental équivalent au pont. Une chanson peut aussi comprendre des sections auxiliaires : intro, coda, interlude instrumental entre certaines sections, ainsi qu'un ou plusieurs solos[713].

John Covach distingue plusieurs formes reposant sur le cycle couplet – chorus. La forme couplet-chorus contrastante (« contrasting verse-chorus form ») est déterminée lorsque le chorus comprend une suite d'accords différente de celle du couplet[714]. A l'inverse, la forme couplet – chorus simple (« simple verse-chorus form ») contient la même suite d'accords pour les deux sections. Enfin, la forme couplet simple (« simple verse form ») ne contient pas de chorus[715].

La forme AABA, longtemps utilisée par les compositeurs de la Tin Pan Alley au début du XX e siècle, puis durant les années 1950 et 1960 dans la pop et le rock. Dans ce dernier cas, Covach parle de « forme AABA composée », dans le sens où l'ensemble A contient un cycle couplet – chorus, comme dans les formes précédemment citées, et le B contient un pont[716].

[708] *Ibid*., p. 61.
[709] NOBILE Drew, *op. cit.*, p. 103.
[710] *Ibid*., p. 118.
[711] *Ibid*., p. 123.
[712] NOBILE Drew, *op. cit.*, p. 106.
[713] *Ibid*., p. 95.
[714] COVACH John, « Form in Rock Music: a Primer », in STEIN Deborah (ed.), *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 72.
[715] COVACH John, *op. cit.*, p. 73-74.
[716] *Ibid*., p. 75.

**2) Particularités formelles dans le metal**

Le riff, plutôt que l'enchaînement d'accords, est le principal élément constitutif de la forme dans la musique metal, agissant à l'échelle de la « microstructure[717] ». Concernant la macrostructure, Stephen Hudson affirme que la musique metal – et en particulier ses sous-genres les plus populaires, les moins « expérimentaux[718] » – suit le plus souvent la forme AABA composée. Si la section A comprend les habituels couplet et chorus, parfois agrémentée d'un prechorus et d'un postchorus, ainsi que de possibles interludes à base de riffs, la section B a acquis une certaine autonomie et une complexité au sein de cette musique, ce que Michael Dekovich nomme le pont monumental (« monumental bridge »). Ce pont monumental résulte d'une succession de breaks, de solos, de passage chanté[719] et va s'adapter en fonction des sous-genres de metal : un breakdown sera préféré dans le hardcore tandis que les solos de guitare sont typiques du heavy metal[720].

Comme l'ont montré respectivement Michael Dekovich et Stephen Hudson, les titres « Two Minutes to Midnight » d'Iron Maiden (1984) et « Into the Coven » de Mercyful Fate (1983) sont des exemples représentatifs de la forme AABA avec la section B comme pont monumental (figure 219).

[717] ELFLEIN Dietmar, « Iron and Steel: Forging Heavy Metal's Song Structures or the Impact of Black Sabbath and Judas Priest on Metal's Musical Language », in BROWN Andy, SPRACKLEN Karl et al. (eds.), *Global Metal Music and Culture*, New York, Routledge, 2016, p. 38.
[718] HUDSON Stephen S., « Song Form and Storytelling in Mainstream Metal », *Metal Music Studies*, vol. 9, no 1, 2013, p. 11.
[719] DEKOVICH Michael, « Bridges to Free-Standing Bridges – or – the Mutable Modular Model of Metal Music », *Rocky Mountain Music Scholars Conference*, Rocky Mountain Society for Music Theory, 2020, p. 3.
[720] DEKOVICH Michael, *op. cit*., p. 4.

| Iron Maiden, « Two Minutes to Midnight » | | | Mercyful Fate, « Into the Coven » | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Introduction | 00:00 | Introduction (riff du couplet) | Introduction | 00:00<br><br>00:52 | « Extra Intro »<br>« Buildup intro » |
| A | 00:32<br>00:52<br>01:12 | Couplet<br>Prechorus<br>Chorus | A | 01:07<br>01:24<br>01:37 | Pré-couplet<br>Couplet<br>Chorus |
| A | 01:33<br>02:04<br>02:24 | Couplet<br>Prechorus<br>Chorus | A | 01:51<br>02:06<br>02:18 | Pré-couplet'<br>Couplet<br>Chorus |
| B | 02:45<br><br>03:06<br><br>03:26<br><br>03:46 | Pont a (duel de guitare)<br>Pont b (solo de guitare)<br>Pont c (break instrumental)<br>Pont c' (solo de guitare) | B | 02:32<br>03:10<br><br>03:30<br><br>03:58 | Pont<br>Solo de guitare 1<br>Solo de guitare 2<br>« Re-Intro » |
| A | 04:12<br>04:42<br>05:02 | Couplet<br>Prechorus<br>Chorus | A' | 04:05<br>04:18<br>04:31 | Pré-couplet<br>Couplet<br>Chorus (doublé) |
| coda | 05:22–06:04 | Coda | | | |

Figure 219 : la forme AABA dans les titres « Two Minutes to Midnight » d'Iron Maiden et « Into the Coven » de Mercyful Fate, tels que retranscrits par Michael Dekovich (2020, 4) et Stephen Hudson (2013, 13).

Il arrive aussi que la forme AABA composée soit amputée du dernier A, une pratique que l'on retrouve notamment dans Metallica avec leurs titres « Fade to Black » et « One » (figure 220), comme l'ont montré Glenn Pillsbury[721] puis Aaron VanValkenburg[722].

[721] PILLSBURY Glenn T., *Damage Incorporated: Metallica and the Production of Musical Identity*, New York, Routledge, 2006, p. 33.
[722] VANVALKENBURG Aaron, *op. cit*., p. 30.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Intro | chord prog. 1 (clean, no drums) | 1-16 | 16mm. |
| | | chord prog. 1 (clean) | 17-24 | 8mm. |
| | | chord prog. 2 (clean) | 25-33 | 9mm. |
| | | chord prog. 3 (clean) | 34-41 | 8mm. |
| A | **Verse 1** | chord prog. 2 (clean) | 42-57 | 16mm. |
| | **Chorus 1** | riff a | 58-59 | 2mm. |
| | Interlude 1 | chord prog. 3 (clean) | 60-67 | 8mm. |
| A' | **Verse 2** | chord prog. 2 (clean) | 68-83 | 16mm. |
| | **Chorus 1** | riff a | 84-85 | 2mm. |
| | Interlude 1 | chord prog. 3 (clean) | 86-101 | 16mm. |
| | **Chorus 2** | riff a | 102-105 | 4mm. |
| | (extension) | riff a motive | 106 | 1m. |
| B' | Instrumental 1 | riff b | 107-122 | 16mm. |
| | Instrumental 2 | riff c | 123-130 | 8mm. |
| | (transition) | | 131-132 | 2mm. |
| | Interlude | riff d | 133-135 | 3mm. |
| | | riff d' | 136-140 | 5mm. |
| | **Bridge** | riff d | 141-144 | 4mm. |
| | | riff e | 145-148 | 4mm. |
| | | riff d | 149-152 | 4mm. |
| | Instrumental 3 | riff f | 153-160 | 8mm. |
| | | riff f' | 161-164 | 4mm. |
| | | riff f | 165-172 | 8mm. |
| | | riff f' | 173-176 | 4mm. |
| | Lead Break 1 | riff f | 177-184 | 8mm. |
| | | riff f' | 185-186 | 2mm. |
| | | riff g | 187-194 | 8mm. |
| | | riff h | 195-202 | 8mm. |
| | | riff i | 203-210 | 8mm. |
| | (transition) | | 211-212 | 2mm. |
| | Instrumental 4 | riff f | 213-220 | 8mm. |
| | (transition) | | 221-222 | 2mm. |
| | Instrumental 5 | riff j | 223-240 | 18mm. |
| | | riff f | 241-248 | 8mm. |
| | | riff k | 249-254 | 6mm. |
| | | riff l | 255-263 | 9mm. |

Figure 220 : la forme AAB dans « one » de Metallica, schéma par Aaron VanValkenburg (2010, 35).

Cette forme présente une structure similaire à ce que Dietmar Elflein nomme structure double de chanson (« dual song structure »), repérée notamment dans les albums de Black Sabbath du début des années 1970[723]. Dans les cas de forme AAB ou de structure double, la section B ne fait plus office de transition ni de retour vers la section A, bien qu'elle continue d'être considérée comme un pont[724].

La section B peut se présenter comme majoritaire dans la durée totale d'un morceau de metal, et tout à fait indépendant du cycle couplet – chorus. Michael Dekovich note même que la forme AABA composée, qui marque clairement le cycle couplet – chorus en réitérant la section A avant de passer au pont, disparaît au profit de schéma structurels qui ne tiennent pas ou peu

[723] ELFLEIN Dietmar, *op. cit.*, o. 42.
[724] DEKOVICH Michael, *op. cit.*, p. 7.

compte du caractère cyclique. C'est ainsi que l'on peut trouver une forme ABA dans le titre « Out of Touch » de Death (1991) (figure 221).

| Compound Section | Time | Section | Description |
|---|---|---|---|
| Introduction | 0:00 | Intro | |
| A | 0:41 | Verse | |
| | 1:05 | Prechorus | |
| | 1:25 | Chorus | |
| B (Monumental Bridge) | 1:44 | Bridge a | Bridge intro |
| | 2:12 | Bridge a' | Texted bridge |
| | 2:20 | Bridge b | Guitar solo |
| | 2:49 | Bridge c | Instrumental break ⇒ |
| | 2:58 | Bridge c' | Texted bridge |
| | 3:08 | Bridge d | Retransition |
| A | 3:12 | Verse | |
| | 3:36 | Prechorus | |
| | 3:56 – 4:23 | Chorus | |

Figure 221 : la forme ABA dans « Out of Touch » de Death, schéma par Michael Dekovich (2020, 6).

Ainsi, quelle que soit la forme décelée dans la composition des titres de metal, ce genre se caractérise par la présence importante des riffs, dont la quantité, la variation et la variété peuvent être élevées, donnant lieu à des compositions qu'Esa Liljah qualifie de « complexe[725] ». En effet, Dietmar Elflein note que le titre « Tyrant » de Judas Priest (1976) compte 14 riffs[726] tandis qu'Aaron VanValkenburg relève 11 riffs différents dans la seule section B de « One » de Metallica. Que la forme adopte le schéma plus répandu AABA ou au contraire s'éloigne des conventions de la chanson, comme avec Black Sabbath dans les années 1970[727] ou plus tard avec le metal extrême à la fin des années 1980[728], le riff garde son statut de matériau structurant fondamental.

### 3) Particularités formelles dans la musique industrielle et le post punk

Ralph von Appen, dans son étude de la forme AABA composée, indique que le punk et la new wave ont emprunté au schéma AABA durant la fin des années 1970, alors que ce modèle

[725] LILJAH Esa, *op. cit.*, p. 44.
[726] ELFLEIN Dietmar, *op. cit.*, p. 44.
[727] *Ibid.*, p. 41.
[728] DEKOVICH Michael, *op. cit.*, p. 8.

était en déclin parmi les titres figurant dans les charts à cette époque[729]. S'il donne des exemples de titres punk utilisant la forme AABA composée, il n'en mentionne aucun concernant la new wave. Toutefois, c'est lorsqu'il traite de la soul et du funk et d'autres genres musicaux de danse, dont le dub, qu'il met en évidence l'existence de chansons évitant cette forme. Celles-ci s'appuient sur une harmonie statique, sur laquelle les sections sont de longueurs variables, donnant à l'auditeur l'impression d'écouter une chanson à la forme « improvisée, variée, fluide et imprévisible[730] ».

Nous avons remarqué dans le titre « Everglades » du groupe de post punk The Blackouts mentionné dans un précédent chapitre[731] un riff joué à la basse en ostinato sur toute la durée du titre. Inspiré par le dub, la basse prédominante est accompagnée par la batterie dont les patrons varient en intensité avec de nombreux break traités avec un effet de *delay*, mais aussi le martèlement de la pulsation la majeure partie du temps par la grosse caisse. La guitare électrique se focalise sur un jeu avant tout bruitiste. Le chant occupe une large place dans les quatre premières minutes, sans exposer clairement de couplet ou de chorus toutefois. Il se fait ensuite absent tandis qu'une mélodie instrumentale s'installe. Entre 05:45 et 06:15, seules la basse et la batterie persistent, avant le retour de la mélodie et de quelques cris vocaux. Vers 07:50, des accords de clavier accentuent l'influence reggae/dub de la chanson alors que la voix s'éloigne et la mélodie instrumentale se « décompose ». Puis la phrase titre est répétée au chant à 10:30 suivie de grands cris avant une baisse d'intensité à 11:15. Enfin, la mélodie instrumentale fait son retour vers 12:00. Ce titre ne présente pas de structure clairement établie et repose surtout, comme il est de coutume dans le dub, sur la constance de la ligne de basse, et de jeux sur l'intensité par la batterie et par l'ajout d'effets de *delay*.

La stase harmonique et la répétitivité d'un unique patron de batterie ainsi que d'un riff de basse se constate dans le titre « Atrocity Exhibition » de Joy Division évoqué dans la première partie[732]. Ce titre est construit sur un patron de batterie d'une mesure et d'un riff de basse de deux mesures. La batterie débute seule pendant quatre mesures, avant d'être rejointe par la basse, puis la guitare, qui reste totalement bruitiste et ne laisse entendre aucun semblant de motif mélodique ou harmonique, pendant 20 mesures. Le chant permet de délimiter des sections de couplets de 16 mesures. Les couplets contiennent des refrains, à part le troisième qui n'est

[729] VON APPEN Ralph, FREI-HAUENSCHILD Markus, *op. cit.*, p. 74.
[730] *Ibid*.., p. 74.
[731] Cf. le chapitre « La basse électrique ».
[732] Cf. le chapitre « Racines et influences ».

constitué que de la première moitié de la phrase du refrain, et du refrain, ainsi que le cinquième, qui ne contient pas de refrain et ne fait que 10 mesures au lieu de 16. Les sections instrumentales succèdent à chaque couplet, avec des longueurs différentes à chaque fois : 16 mesures après le premier couplet, 12 mesures après le second, quatre mesures après le troisième, puis huit mesures après le quatrième couplet. Ces sections instrumentales varient aussi par les jeux d'intensité des bruits de la guitare, ainsi que de son absence, puisqu'il y a, comme dans l'intro, le retour d'une section uniquement basse/batterie sur 16 mesures avant le dernier couplet. Le morceau se prolonge après ce couplet, avec 36 mesures de guitare bruitiste sur le même motif basse/batterie. La forme d'« Atrocity Exhibition » peut alors être qualifiée de forme strophique simple, pour reprendre la terminologie de Covach, puisqu'elle ne contient pas de chorus. Elle rappelle aussi la stase harmonique et les sections irrégulières des genres musicaux de danse dont von Appen retrace l'origine aux productions de la Motown[733].

Nous trouvons aussi des formes couplet – chorus simples, c'est-à-dire où l'accompagnement musical ne change pas entre le couplet et le chorus. « Requiem » de Killing Joke peut être placé dans cette catégorie. La stase harmonique est encore présente, et mise en évidence par l'introduction faisant entendre un synthétiseur jouant la tonique *si* bémol sur un rythme continu de croches. Vient ensuite la guitare jouant l'unique riff du morceau, ponctué par la batterie, sur huit mesures. S'installe le premier couplet sur huit autres mesures durant cette introduction par rajout successif, avant que le titre ne « commence » réellement lorsque la batterie joue un patron de *backbeat* régulier, soutenue par la basse. Le premier chorus est alors chanté, puis se succèdent un interlude instrumental, un couplet et un chorus, comptant chacun huit mesures. Ce cycle est répété une fois avant la coda. Ainsi, hormis le couplet durant l'introduction, l'accompagnement musical reste constant jusqu'à la fin, si ce n'est une variation du riff de guitare par un jeu en *palm mute* entre le second chorus et le troisième couplet. Se situant juste après deux cycles de couplet – chorus, cette variation – tenant surtout du paramètre d'intensité et de timbre et sur la guitare seulement – pourrait faire office de section B après deux section A. Mais il est difficile de parler de contraste véritable pour en constituer un véritable pont ou break instrumental. Nous verrons dans l'analyse de notre corpus que cette ambiguïté peut être problématique pour considérer certains titres comme présentant une forme AABA composée ou non.

[733] VON APPEN Ralph, FREI-HAUENSCHILD Markus, *op. cit.*, p. 74.

Dans la musique industrielle, le groupe pionnier Cabaret Voltaire proposait une forme similaire en 1979 avec leur single « Nag Nag Nag », construit sur un seul riff et un seul patron de boîte à rythmes. Après une introduction bruitiste et l'annonce du riff de guitare, c'est la boîte à rythmes qui démarre avant que les autres instruments ne se rajoutent. Vient ensuite un premier chorus, puis le titre suit toujours le schéma suivant : un couplet de huit mesures, un riff de quatre mesures, un chorus de huit mesures, une version variée du riff sur huit mesures (cette variation ne s'applique que pour la guitare et les sons électroniques, la boîte à rythmes restant constante) et à nouveau le riff de huit mesures. Excepté la variation survenant après chaque chorus, le riff de guitare, soutenue par l'unique patron de boîte à rythmes, reste donc identique pour toutes les autres sections. Le titre s'achève sur une extension du chorus et la réitération du riff avec variation.

Avec l'utilisation grandissante des boites à rythmes et séquenceurs, la répétition de motifs et leur accumulation successive est devenu un élément structurant. La précision des machines permet cette accumulation stable, et la répétitivité devient d'autant plus un aspect sur lequel expérimenter, composer[734]. La forme accumulative se retrouve par exemple dans le titre emblématique « Blue Monday » de New Order.

Mais la musique industrielle se caractérisait aussi, outre sa répétitivité, par son absence de forme issue de la musique populaire pour une préférence de ce que Jason Hanley nomme, en référence à Karlheinz Stockhausen, à des « moment form », notamment chez le groupe Throbbing Gristle à la fin des années 1970. Dans la décennie suivante, lorsque les groupes indus cherchent à « assimiler » des éléments de la pop, la forme couplet refrain est parfois employée mais de façon détournée, déconstruite[735]. Hanley prend pour exemple le titre « Dogshit » de Skinny Puppy (1988). Une introduction d'une minute de sons bruités et saturés fait ensuite place à la boîte à rythmes et divers échantillons, ainsi que des synthétiseurs. C'est sur cette section de 32 mesures qu'intervient le chant pour ce que Hanley considère comme le premier couplet. Un break où prédomine la batterie survient ensuite sur quatre mesures, avant le retour de l'accompagnement musical de la première section, agrémentée d'un solo de guitare en lieu et place du chant, pendant 16 mesures. Sans transition, un second couplet est ensuite exécuté sur 12 mesures, avec la répétition de la phrase « hey asshole » pouvant être perçue comme un chorus, avant la coda qui réintroduit les sons de l'introduction. D'après Hanley, ce sont les

[734] SPICER Mark, « (Ac)cumulative Form in Pop-Rock Music », *Twentieth Century Music*, vol. 1, no. 1, 2004, p. 38-39.
[735] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 340.

sections avec chant qui confèrent à la chanson une forme couplet – chorus, tout en se confrontant à des sections irrégulières et expérimentales de type « moment form ». Skinny Puppy se joue des codes de la musique populaire pour les distordre, les recombiner, les altérer au sein de sa propre pratique compositionnelle[736].

Dans les années 1990, à partir du succès commercial de Nine Inch Nails avec son premier album *Pretty Hate Machine* sorti en 1989, les formes plus conventionnelles couplet-chorus ou AABA se retrouvent pour de bon adoptées dans la musique industrielle, d'autres groupes comme Nitzer Ebb suivant les traces de Trent Reznor en composant à partir des formes pop. Selon Hanley, les chansons de Nine Inch Nails sont en effet composées à partir de suites d'accords et d'une forme pop, dans laquelle les pistes de synthétiseur, de bruits et d'échantillonnage ne sont qu'une part de l'orchestration, et non l'inverse. Le discours de Nitzer Ebb, lors de la sortie de son album *Showtime* publié en 1990, assume explicitement que le groupe a cherché à se rapprocher des formes « traditionnelles » de la pop afin d'étendre leur palette expressive[737].

Il nous faut donc prendre en compte à la fois la possible influence du post punk et de la musique industrielle où la stase harmonique et la répétitivité sont appliquées à des formes strophiques, couplet – chorus ou AABA plus ou moins clairement établies, mais aussi au virage entrepris par certains groupes indus à l'aube des années 1990 en cherchant de façon assumée à utiliser les formes compositionnelles établies de la musique pop.

**4) Analyse du corpus**

Nous avons décelé, par ordre décroissant, la présence de la forme AABA composée, des formes dérivées du strict schéma AABA, de la forme couplet – chorus et de la forme strophique, ou forme couplet simple. La forme AABA composée se retrouve dans 20 titres[738]. Le titre « Fatherland » de Die Krupps suit une forme conventionnelle, avec la section A de forme couplet-chorus contrastante avec un couplet de 16 mesures et un chorus de huit mesures, ce dernier étant accompagné d'une suite d'accords différente de celle du couplet. Une transition instrumentale de huit mesures précède la deuxième section A. La section B est quant à elle

[736] HANLEY Jason, *op. cit.*, p. 341-342.
[737] *Ibid*., p. 370.
[738] Die Krupps, « Fatherland », « Metal Machine Music », Hanzel Und Gretyl, « Shine 2001 », KMFDM, « A Drug Against War », « Brute », « Light », « Money », « Rules », Malhavoc, « Crusade », « Naked », Ministry, « Just One Fix », « TV II », Nailbomb, « Religious Cancer », « Vai Toma No Cu », Optimum Wound Profile, « Idol Spiel », Scorn, « Lick Forever Dog », Skrew, « Feast », « Picasso Trigger », « Seeded », Treponem Pal, « The Black Box ».

constituée d'un break instrumental et d'un pont (vocal) de huit mesures chacun. Le dernier A ne fait entendre que le chorus, étendu à 24 mesures, suivi d'une coda où le chorus se prête à des variations vocales sur les huit mesures finales. Les titres « Brute », « Light », « Money » et « Rules » de KMFDM présentent eux aussi des riffs distincts entre les couplets et le chorus, ainsi que le prechorus lorsque celui-ci est présent. Pour la plupart, la taille de chaque section est équilibrée : dans le titre « Rules », le couplet dure huit mesures, le prechorus quatre mesures et le chorus huit mesures (figure 222). Non seulement chacune de ces sections reposent sur un accompagnement musical spécifique, mais chaque riff est aussi joué dans une tonalité différente : le couplet est en *mi*, le prechorus en *la* et le chorus en *sol*. Il en va de même pour le titre « Brute », avec le couplet de huit mesures en *la*, le prechorus de quatre mesures en *sol* et le chorus de huit mesures en *ré*.

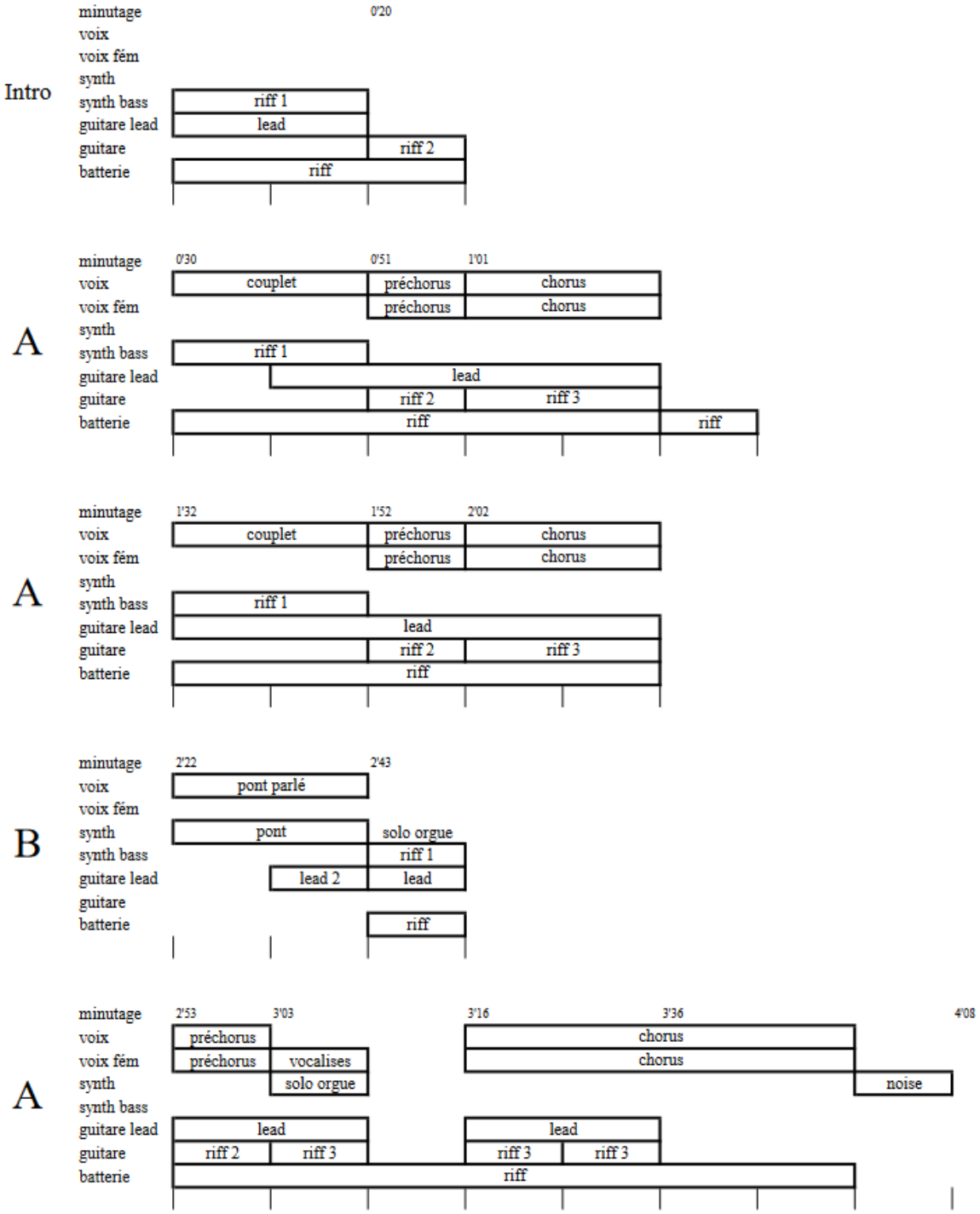



Figure 222 : KMFDM, « Rules ».

Les titres « Metal Machine Music » de Die Krupps, « A Drug Against War » de KMFDM et « Just One Fix » de Ministry ont pour point commun de présenter une forme couplet – chorus simple dans leurs sections A, puisque le couplet et le refrain reposent sur le même riff. « Metal Machine Music » repose sur un motif créé sur un arpégiateur au synthétiseur, d'abord en *mi*, puis transposé en *ré*. C'est sur ce motif que se greffent les guitares électriques, proposant alors plusieurs variations autour d'un seul riff principal. La section A suit toujours le même

agencement : couplet – chorus – riff – solo, mais le nombre de mesures varie. Dans le premier A, chaque partie dure huit mesures. Dans le second A, le couplet est doublé et atteint donc 16 mesures, le chorus reste identique, et est succédé par une section instrumentale étendue, avec deux riffs joués chacun durant huit mesures, puis un autre riff pendant quatre mesures avant que le solo ne vienne se greffer sur 12 mesures supplémentaires. Le dernier A est plus équilibré, avec un couplet de 16 mesures, puis un nombre de huit mesures pour chaque partie, c'est-à-dire chorus, riff et solo. Le titre s'achève sur une coda, où le chorus est étendu et varié sur huit mesures. La section B contraste avec le A seulement sur les paramètres d'intensité et de timbre, avec d'abord la résonnance de la guitare puis l'absence de celle-ci, tandis que les pistes de percussions sont également retirées pour ne laisse que la grosse caisse. Le synthétiseur reste cependant présent : il n'y a donc pas de variation sur le plan harmonique. Ce pont, entièrement instrumental, est conclu par un break avec l'arrêt total de tous les instruments et un roulement de caisse claire, amenant au couplet du dernier A (voir annexe).

Dans « A Drug Against War », le chant permet de délimiter les couplets et les chorus, avec dans le couplet une alternance entre la présence de la voix sur quatre mesures puis son absence sur quatre mesures à nouveau, pour un total de 16 mesures pour chaque couplet, ainsi qu'un motif chromatique à la guitare sur la seizième mesure, opérant une courte transition vers le chorus. Celui-ci, chanté sur le même riff, dure 12 mesures dans les deux premiers A et 16 mesures dans le dernier A. La transition entre les deux sections A s'effectue par un interlude instrumental de deux riffs joués sur huit mesures chacun, avec divers échantillons de voix et de sons bruités, notamment de mitraillette. La section B est majoritairement instrumentale, et se distingue des sections A par deux nouveaux riffs de guitare, alors que le patron de batterie reste identique à celui joué dans la majeure partie du morceau. Le premier riff s'étend sur huit mesures tandis que la voix scande les lettres k, m, f, d et m. Le second riff est d'abord joué sur huit mesures avec de nombreux échantillons vocaux, avant qu'il ne soit réitéré, agrémenté d'un solo de guitare. Le dernier A est identique aux autres et le titre s'achève sur le riff instrumental qui servait d'interlude (figure 223).

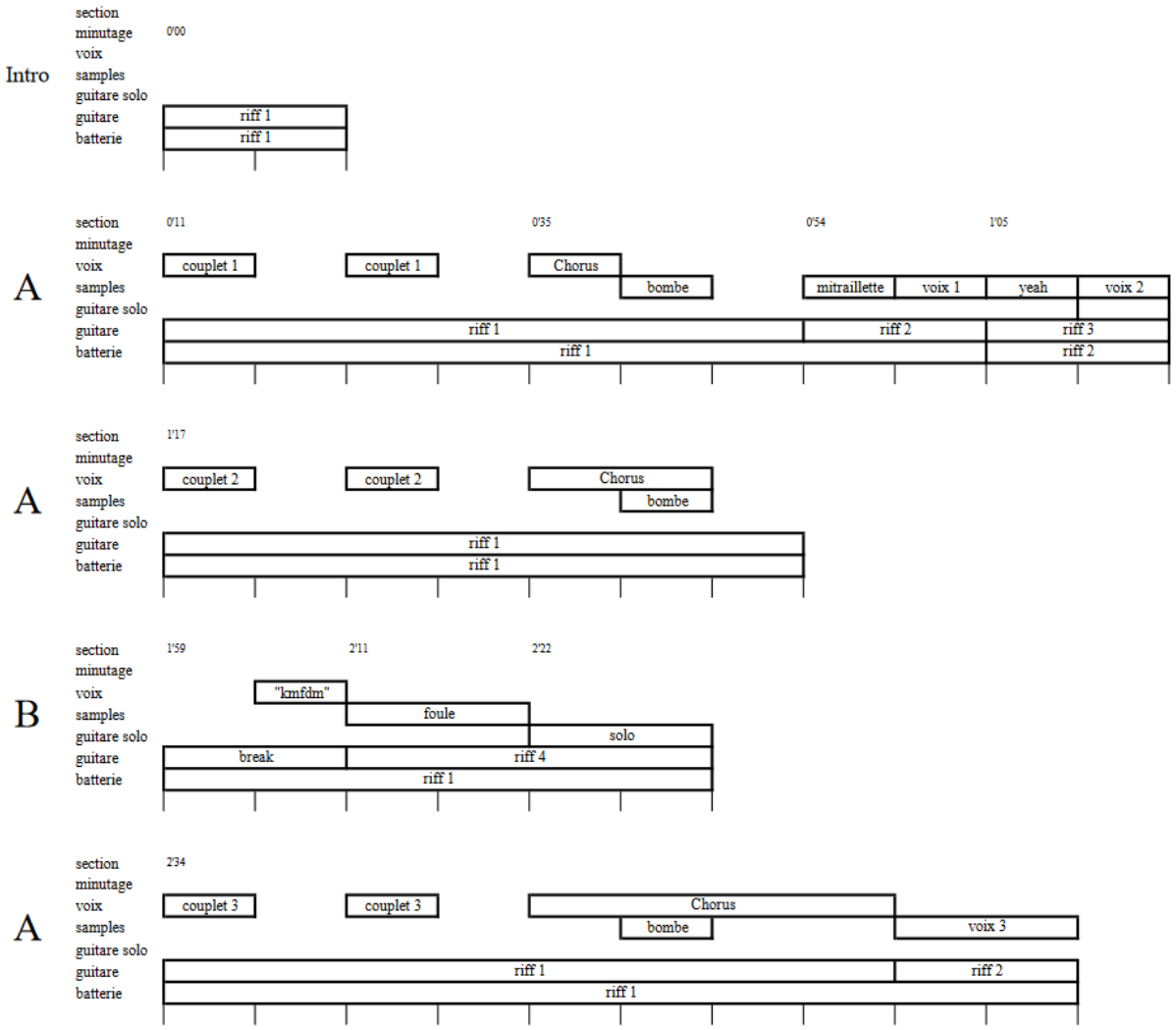



Figure 223 : KMFDM, « A Drug Against War ».

Avec « Just One Fix », Ministry propose un schéma assez similaire à celui de « Metal Machine Music » de Die Krupps. Chaque section A débute avec un break d'une mesure (deux pour le second A), un solo de guitare parfois précédé par le riff principal, qui se poursuit durant le couplet et le chorus. Simplement constitué de la phrase « just one fix » qui survient dès la fin du couplet, ce chorus pourrait être considéré comme un refrain, mais sa longueur de huit mesures, égale à celle du couplet, et la répétition régulière de la phrase, accentuée par l'effet de *delay*, confère à cette section suffisamment d'autonomie pour être considérée comme un chorus, malgré l'accompagnement musical inchangé. Si le couplet et le chorus comptent un nombre égal de huit mesures, les autres sections, toutes instrumentales, présentent des longueurs variées. Dans le premier A, après le break, le riff est d'abord joué sur huit mesures. Le solo de guitare lui succède : celui-ci débute par un phrasé défini avant de laisser résonner jusqu'au larsen la tonique *mi*, pour un total de 22 mesures. Echappant ainsi aux multiples de huit habituels, la durée du solo et la répétitivité de l'accompagnement rendent l'arrivée du premier couplet

imprévisible. La fin du premier chorus est tronquée de deux temps sur la dernière mesure ; le break qui suit crée littéralement une cassure, renforcée par sa répétition avec un effet de filtre. Le solo de guitare qui suit est bien plus court que le premier (huit mesures) et consistent en fait (voir chapitre analyse guitare) en un copié-collé de l'ultime note du premier solo. Le deuxième chorus, lui, est joué entier pour faire place à la section B. Il s'agit à la guitare d'une variation rythmique du placement des *power chords* entre les notes jouées *palm mute,* mais le matériau harmonique reste strictement identique. En revanche la batterie, après avoir joué un seul patron de *reverse skank beat* depuis le début du morceau, se met soudainement à jouer un patron axé sur l'accentuation de la caisse claire toutes les trois croches, créant un effet de décalage rythmique. L'échantillon vocal disant « just one fix » est déclenché en boucle dans ce passage qui dure 16 mesures. Ensuite, le riff de guitare varie pour se focaliser sur les *power chords* de *sol* et *fa* dièse (qui apparaît alors pour la première fois). Agrémenté d'un solo de guitare et de nouveaux échantillons vocaux plus proches de cris, suggérant la panique (« gimme a fix »), cette section de sept mesures apporte une tension qui aboutit au break initiant les section A. La dernière section A' contient des variations internes dans ses sections : la guitare joue le riff avec uniquement des doubles-croches pour les notes en *palm mute*. Cette variation du riff est exposée sur huit mesures et se poursuit jusqu'à la fin du titre. Un solo de guitare est ensuite exécuté, reprenant le motif exposé dans le premier A, puis un « riff lead »[739] est joué en boucle, d'abord sur 16 mesures, puis continue pendant le couplet et le chorus final. L'ensemble de la ligne de chant, que ce soit le couplet ou le chorus, est décalé d'une croche par rapport aux précédents A, ainsi chaque phrase commence en contre-temps. Le chorus connaît une autre variation, où l'écho habituel produit par le *delay* est substitué par l'échantillon vocal « just one fix » entendu dans la section B. Le chorus standard est ensuite répété en boucle dans la coda, qui se poursuit jusqu'au fade out (figure 224).

[739] Voir II – A – 3) Solos et riffs lead

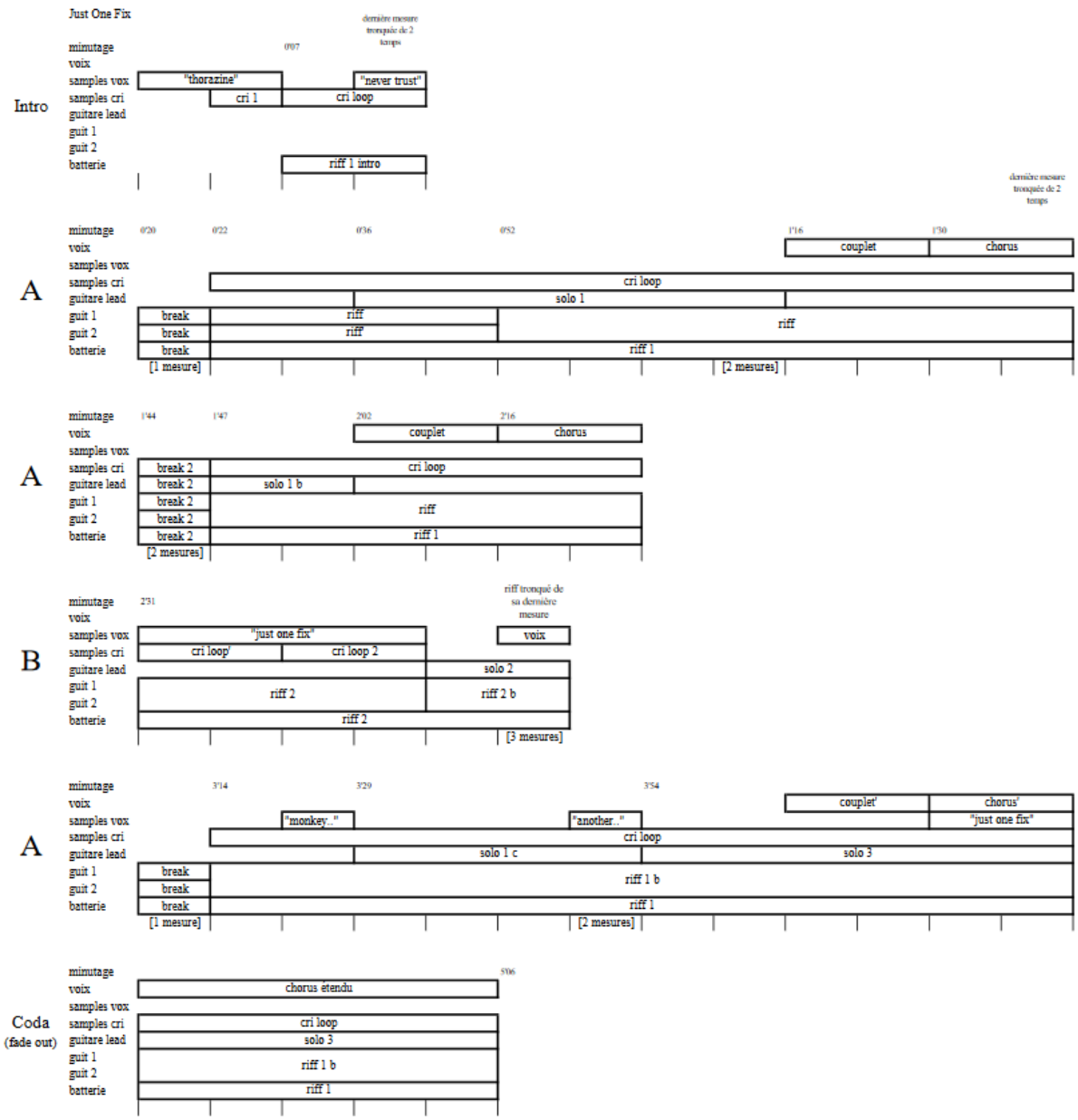



Figure 224 : Ministry, « Just One Fix ».

Dans ces trois titres, le contraste de la section B est relativement faible et un certain nombre d'éléments de la section A, d'ordre rythmique ou harmonique, persistent. L'emploi du même riff pour le couplet et le chorus, ainsi que, dans le cas de « Metal Machine Music », la réitération de plusieurs solos et d'autres interludes instrumentaux de longueurs différentes renforcent fortement la sensation de répétitivité à l'écoute. Ici, ce sont donc les riffs de guitare tenant du metal qui servent de matériau à l'élaboration d'une musique répétitive familière de la musique industrielle, mais elle-même suivant la forme globale AABA, traditionnelle de la pop. Que cela soit conscient ou pas de la part des musiciens, nous remarquons en tout cas que ces trois titres ont été publiés en single, ils ont donc été perçus comme attrayants pour promouvoir la sortie de leur album respectifs.

Parmi ces titres suivant la forme AABA composée, la plupart incluent seulement dans le dernier A le chorus, souvent rallongé jusqu'à la fin du titre – une pratique compositionnelle commune[740] – à l'exception notable de « Crusade » de Malhavoc qui réinstaure dans son dernier A le prechorus, étendu sur 36 mesures. Autre exception, « TV II » de Ministry ne contient pas de chorus. Enfin, le titre « Shine 2001 » d'Hanzel Und Gretyl est le seul à inclure en guise de pont un couplet entier[741]. Dans son titre « Seeded », Skrew réemploie le riff de l'interlude instrumental qui succède aux chorus, pour en faire un pont vocal dans la section B.

« Money » de KMFDM, « Just One Fix » de Ministry et « Feast » de Skrew incluent dans la section B des échantillons vocaux de voix parlées. KMFDM avec « Brute », après un long break instrumental en tant que B, substitue ensuite le chant dans le prechorus qui lui succède par des échantillons vocaux. De plus, les sections B des titres « Light » et « Rules » de KMFDM également, consistent en un pont où la voix parle au lieu de chanter, et en allemand, au lieu de l'anglais habituel. Tous ces morceaux ont donc en commun de placer dans leur section B une ou plusieurs voix parlées, ce que ce soit des échantillons ou qu'elles soient prononcées par le chanteur. Cette pratique remonte aux années 1950 avec le Doo Wop, puis durant les deux décennies suivantes dans « Are You Lonesome Tonight » par Elvis Presley, « Can't Get Enough of Your Love, Babe » de Barry White, et bien d'autres titres chez The Shangri-Las et The Velvet Underground[742]. Dans ce cas, le choix de placer des échantillons vocaux durant le pont (et pour certains titres, seulement à ce moment de la chanson) tient certes de l'influence de la musique industrielle, mais est recontextualisée dans une pratique musicale datée et issue des productions populaires et commerciales. Le solo de guitare (ou d'orgue, dans le cas de « Rules » de KMFDM) est aussi employé pour constituer la section B, comme dans « A Drug Against War » de KMFDM déjà abordé, ainsi que « Religious Cancer » et « Vai Tom No Cu » de Nailbomb.

Nous avons compté 16 titres présentant une forme dérivée du schéma AABA, ainsi que deux titres dont la présence d'une section B véritable est discutable. Parmi ces titres, huit contiennent notamment un pont supplémentaire – identique ou différent du B – ou un chorus supplémentaire après le dernier A : « Ura Fucking Looser » de Bile et « Once Alive » de Skrew de forme AABAC, dont les sections contrastantes B et C se rapprochent de l'idée d'un pont monumental, « Primal » de Soulstorm de forme AABAB et « Pushing You Too Far » de Treponem Pal de forme AABAB, tandis que « Flesh » de KMFDM est de forme AABAA. Dans ce dernier cas,

[740] NOBILE Drew, *op. cit.*, p. 121.
[741] Drew Nobile qualifie une telle section de « verse bridge ».
[742] NOBILE Drew, *op. cit.*, p. 115.

il ne s'agit donc pas d'une simple coda contenant une extension du chorus. Le dernier A de « Flesh » se détache effectivement du troisième A par un break d'une mesure entre les deux, puis par une réexposition partielle et variée du cycle, avec un solo de guitare au lieu du chant sur la première partie du prechorus, suivi du chorus. « Millennium » de Front Line Assembly rajoute simplement un dernier chorus après le deuxième pont, donnant la forme AABACA. « Sucks » de KMFDM est construit sur le schéma ABB'A', avec le premier B comme pont vocal et le second, B', comme pont instrumental avec échantillons vocaux et solo de guitare. Enfin, « The Rest Is War » de Treponem Pal n'entreprend pas de retour au A après le B, qui est réitéré dans une version variée pour aboutir à la forme suivante : AABB'. Dans ces huit titres, les sections B et C éventuellement, ont un rôle identique au B de la forme AABA composée standard, en faisant entendre soit un solo (« Flesh » et son solo de synthétiseur basse, « Sucks »), un break instrumental (« Ura Fucking Looser » pour la section C, « Once Alice », « Pushing You Too Far ») avec parfois des échantillons (« Ura Fucking Looser » pour la section B, « Millennium », « Primal », « Sucks ») ou un pont vocal dans « The Rest Is War » et « Sucks ». D'autres titres contiennent trois sections A avant de poursuivre vers le B, c'est le cas de « Disruption » de Soulstorm avec variations sur le troisième et le quatrième A (AAA'BA'') et « Languish » de Malhavoc qui s'achève sur la réitération de la section B avec variations (AAABB').

Ces variations sur le schéma AABA n'altèrent pas profondément la forme originale, mais sont plutôt de l'ordre de modification esthétiques et les sections A et B restent véritablement différenciées, de même que leur rôle, avec le cycle couplet – chorus pour le A et section contrastante pour le B. Nous avons aussi relevé d'autres titres dont la forme se rapproche de telles variations mais dont les altérations les rapprochent plus des formes strophiques ou couplet – chorus.

Déterminer la forme des titres « Burning Inside » de Ministry et « World of Shit » de Nailbomb pourrait effectivement se rapprocher de la dernière sous-catégorie, mais ces titres présentent cependant des sections dont le contraste contenu dans une supposée section B est relatif. « Burning Inside » se caractérise d'abord par ce que nous considérons comme un « faux chorus » dans son premier A. Cette sous-partie consiste en l'achèvement du couplet par la phrase éponyme « burning inside ». Elle pourrait alors être classée comme refrain si celle-ci n'annonçait pas une variation du riff du couplet (unique dans le morceau), laissant résonner les *power chords* de La plutôt que de couper abruptement le son, il y a donc une différence notable avec le couplet. De plus, elle dure huit mesures, soit autant que les autres chorus, et ne réapparaît

pas dans les autres couplets. En prenant en compte ces informations et les critères de différence entre refrain et chorus proposés par Drew Nobile[743], elle ne peut donc pas être considérée comme un véritable refrain, et semble plutôt occuper la même durée et le même emplacement que les autres chorus, qui succèdent tous aux couplets de 16 mesures, même si les « vrais » chorus sont constitués d'un patron de batterie et d'un riff de guitare spécifiques. Les trois premières sections A présentent toutefois le même schéma : riff instrumental sur 16 mesures – couplet sur 16 mesures – (faux) chorus sur huit mesures, pour un total de 40 mesures. Ce n'est qu'après le troisième A que survient un changement : la guitare passe de la tonique *la* au *sol* sur un unique accord, résonnant le temps de huit mesures. Cependant, la batterie concerne le même patron du couplet et du riff instrumental, majoritaire dans le morceau. Ce passage, que l'on serait tenté de classer comme B, est de courte durée en comparaison des sections A (cinq fois plus court) et son caractère contrastant est tout relatif, pourrait aussi bien être considéré comme un simple interlude. Dès lors, deux interprétations sont possibles : AAABA ou AAAA, soit une dérivée de la forme AABA composée, soit une forme couplet – chorus contrastante (figure 225).

[743] NOBILE Drew, *op. cit.*, p. 61.

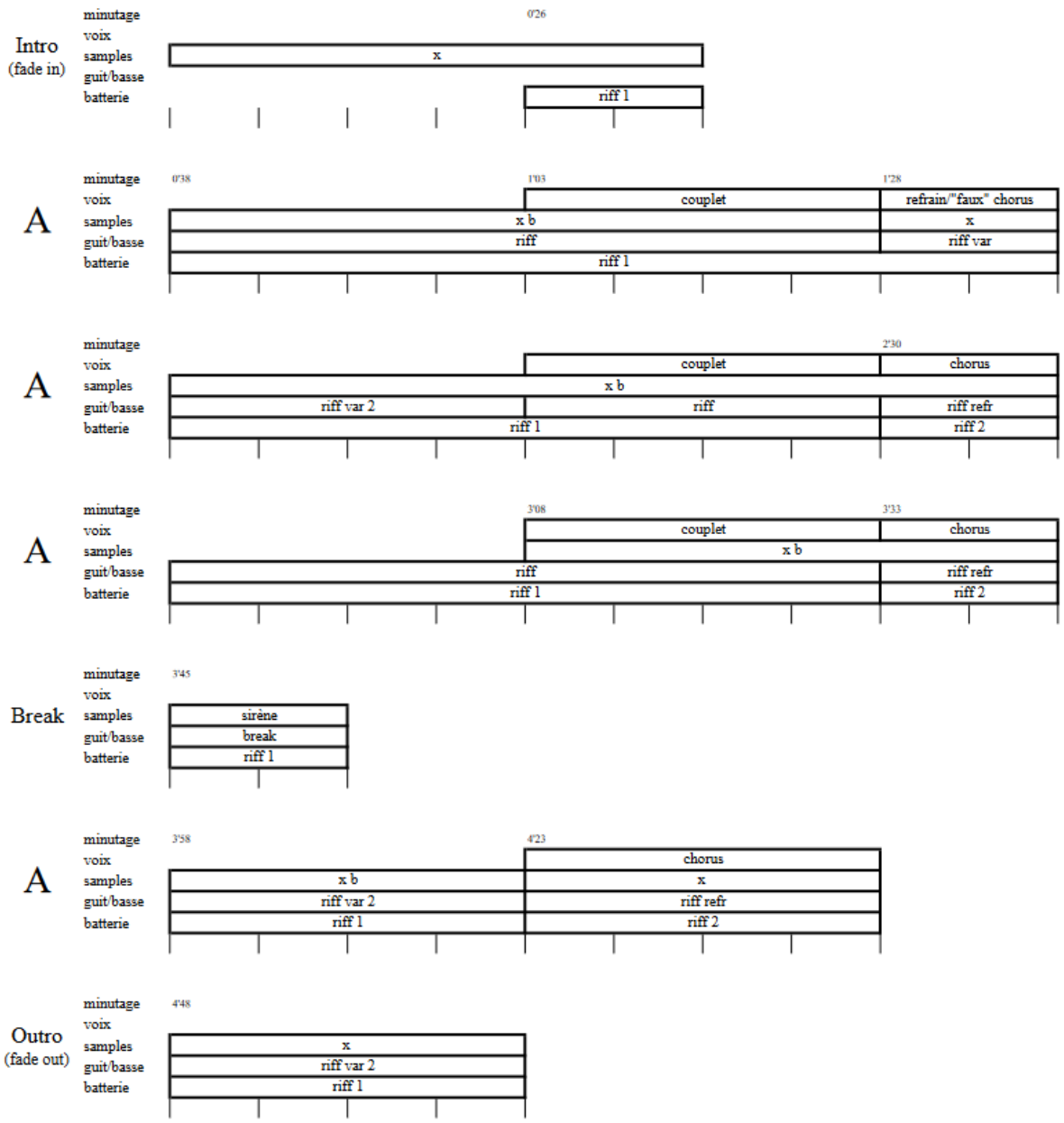



Figure 225 : Ministry, « Burning Inside ».

« World of Shit » présente la même ambiguïté formelle que « Burning Inside », en plus de présenter une section faisant office de chorus mais dénué de chant, avec à la place des échantillons vocaux pour les deux premiers A, et un solo de guitare pour le troisième A. Musicalement, couplet et chorus se différencient par l'absence de guitare dans le premier. Du moins dans les trois premiers A, car le quatrième A utilise le riff de guitare du chorus comme couplet (sachant que la section rythmique synthétiseur/basse/batterie reste toujours identique). Le riff de guitare se poursuit donc avec le chorus, qui cette fois est agrémenté de chant. Les frontières entre couplet et chorus sont non seulement brouillées par le réemploi du riff et la similarité de l'accompagnement, mais le chorus chanté ne fait son apparition qu'à la fin du

morceau, étendu sur 24 mesures au lieu des huit des chorus précédents, avec le rajout du solo de guitare sur les 12 dernières mesures. L'interlude entre le troisième et le quatrième A ne compte que huit mesures et n'est constitué que du retrait de la piste batterie (seule la cymbale de charleston subsiste) pour ne laisser que le synthétiseur et une version tronquée de la phrase échantillonnée issue du chorus. Ce passage offre donc un contraste dynamique d'autant plus marqué après le solo du troisième A, mais ne fait que réitérer des éléments déjà présents dans les couplets et chorus. Là aussi, la catégorisation de ce passage en tant que section B à part entière ou simple interlude ne peut être clairement affirmée (voir annexe).

Le dernier cas présentant des variations de la forme AABA composée concerne uniquement le groupe Godflesh, avec cinq de ses titres. « Mothra », « Pure » et « Slateman » suivent la forme AABAB et « Cold World » et « Xnoybis » la forme AABABB. Le cas de Godflesh est à part car il manifeste une véritable constance sur les plans structurel et compositionnel. Chaque section A comprend un cycle selon l'ordre suivant : riff instrumental – couplet – riff instrumental post-couplet. Nous constatons dès lors l'absence totale de chorus dans tous ces titres. Seul « Cold World » possède un refrain en fin de couplet. Le premier riff instrumental et celui du couplet sont les mêmes, à l'exception de « Pure » où la guitare joue une variation concernant les hauteurs mais pas la construction rythmique et globale du riff, tandis que le patron de boîte à rythmes reste identique. « Slateman » se distingue par l'absence de riff instrumental avant le couplet. « Xnoybis » se distingue aussi dans son deuxième A, par une extension du chant sur le riff instrumental, ce qui donne un couplet deux fois plus long, mais la durée de la section globale reste inchangée. Pour chaque titre, le riff post-couplet est différent du ou des riffs précédents et dure toujours huit mesures. La section A dure 16 mesures pour « Slateman », 24 mesures pour « Pure » et « Mothra », 32 mesures pour « Cold World » et 40 mesures pour « Xnoybis ». La section B dure toujours 16 mesures. Elle peut être divisée en deux motifs alternées, soit seulement pour la boîte à rythmes dans « Cold World » avec deux parties de huit mesures chacune, soit aussi bien la guitare que la boîte à rythmes avec deux motifs de quatre mesures chacun dans « Pure » et « Slateman ». Dans tous ces titres, aucune section A ou B n'est altérée ou variée au cours du morceau, la boîte à rythmes reproduisant exactement le patron attribué à chaque section. Lorsqu'une introduction est présente, elle est répétée après le premier B, dans son entièreté dans les titres « Cold World » et « Mothra » et diminuée de la moitié de sa longueur dans « Slateman ». Outre leur structure quasiment identique, ces chansons ont comme particularité de proposer de véritables sections contrastantes dans leur partie B, tout en omettant de faire figurer un chorus dans la partie A, ce qui les situe

entre une forme strophique simple et une réappropriation de la forme AABA composée (figure 226, voir aussi annexe).

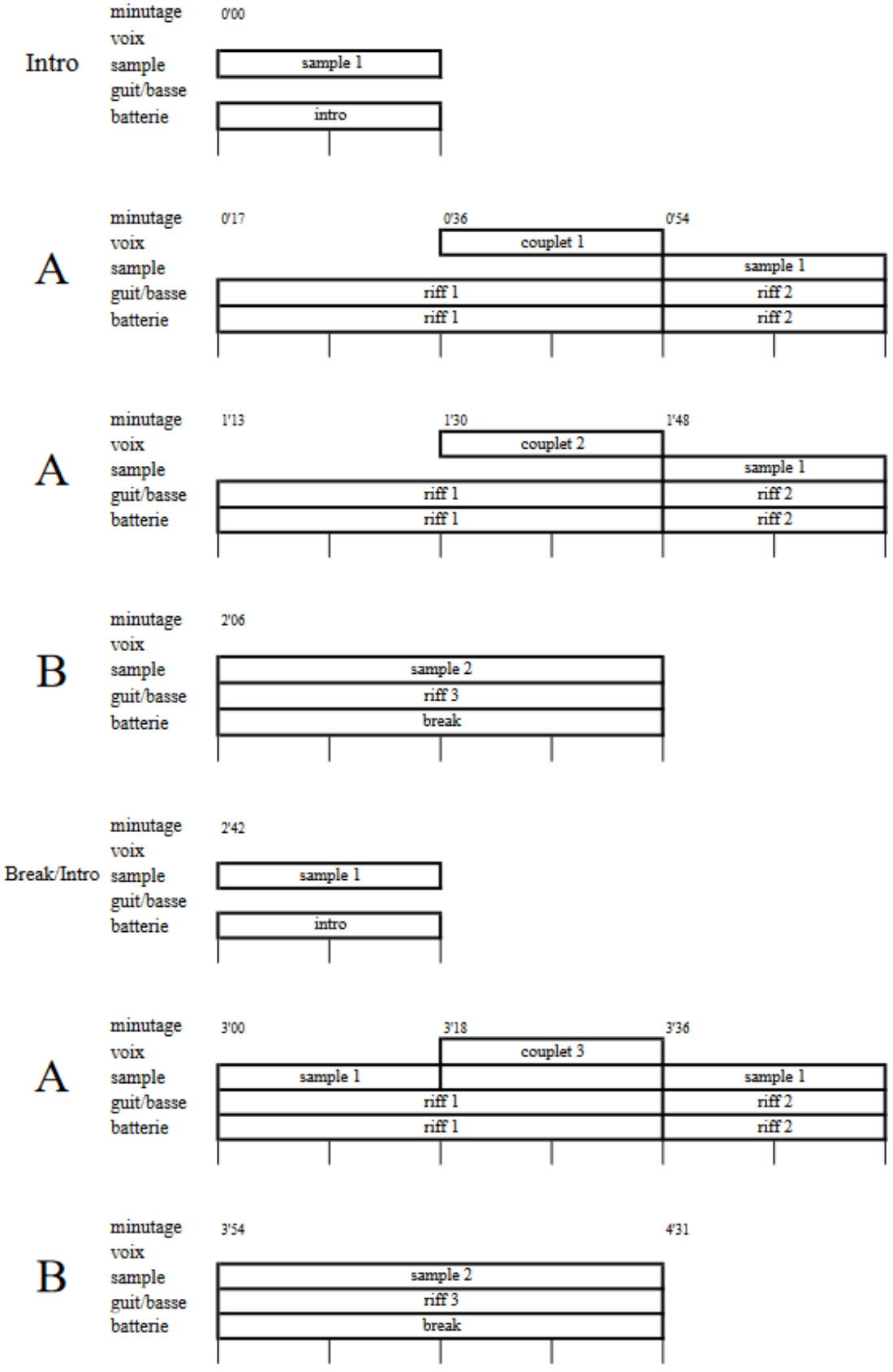



Figure 226 : Godflesh, « Mothra ».

Huit titres suivent une forme couplet – chorus et ne contiennent donc pas de section contrastante. Cette forme couplet – chorus est dans la plupart des cas « contrastante », d'après la terminologie de Covach, lorsque le chorus est chanté sur un riff différent de celui du couplet. Ministry est majoritairement représenté dans cette catégorie avec « Breathe », « So What » et « Thieves ». Nous trouvons aussi « No I Don't No » de Bile « Discipline » de Malhavoc, « Drain » d'Optimum Wound Profile, « Skin Grip » de Pitch Shifter et « Indestructible » de Skrew.

« Breathe » est construit sur un cycle où un riff unique est répété en boucle, servant de base pour le couplet, l'interlude entre le couplet et le refrain, et le chorus. Le prechorus est chanté sur un riff et un patron différent, créant un contrastante sur les plans harmonique et rythmique. Le cycle complet est exposé deux fois de suite, après un premier cycle tronqué. Il est construit de la manière suivante : couplet (16 mesures) – interlude instrumental (4 mesures) – refrain (4 mesures) – prechorus (riff différent, huit mesures) – chorus (8 mesures) – interlude instrumental (8 mesures). Nous remarquons que le refrain et le chorus sont quasiment identiques : le riff et le patron sont les mêmes, mais le mot « breathe » n'est prononcé qu'une fois durant le refrain, et répété par l'effet de *delay*, tandis que le chorus consiste à répéter « breathe » sur tous les premiers temps de chaque mesure, avec l'adjonction de la phrase « breathe you fucker » à la fin du chorus. Ce sont les paroles du prechorus qui le définissent en tant que tel, car celles-ci varient au cours du morceau. Le dernier cycle est varié avec un couplet de 10 mesures chanté en voix claire et non criée, et en polyphonie. Le refrain suit immédiatement au lieu d'être précédé par un interlude, et est étendu à six mesures. Le prechorus et le chorus viennent ensuite, non variés. La coda consiste à étendre le chorus, auquel se superposent des fragments répétés en boucle du dernier couplet. Le prechorus de « Breathe » offre certes donc un contraste fort, mais il n'occupe en fait que 24 mesures sur un total de 176 mesures comptabilisées (la fin en fade out suggérant une répétition infinie). Les autres sections (vocales et instrumentales) reposant sur le même motif instrumental sur 152 mesures, ce titre est donc très répétitif (figure 227).

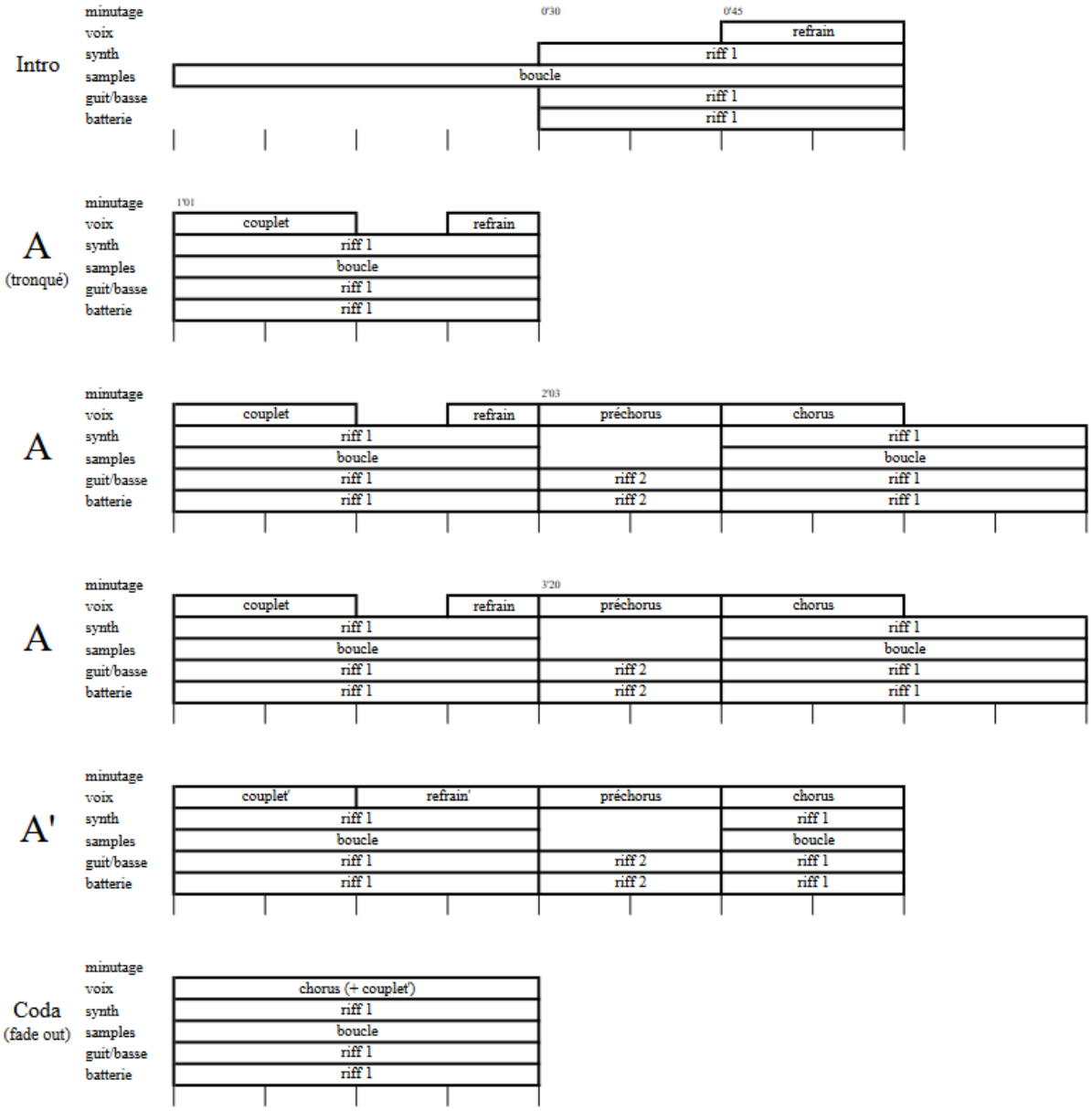



Figure 227 : Ministry, « Breathe ».

« So What » comprend deux sections instrumentales. La première est constituée du riff de basse et d'un patron de batterie dans lequel la grosse caisse joue chaque temps et la cymbale de charleston joue en croches. Elle fait office de couplet et de refrain. La seconde réemploie les pistes de la première, auxquelles sont ajoutées le riff joué à la guitare électrique saturée et la caisse claire et la cymbale *crash* sur chaque temps. Bien que surtout instrumentale, elle fait office de chorus avec des échantillons vocaux. Les deux premiers couplets durent huit mesures ils sont suivis d'un refrain de huit mesures également et d'un chorus instrumental de huit mesures. Le troisième couplet omet le refrain, il est étendu à 16 mesures, un chorus vocal lui succède immédiatement. Le quatrième couplet est exceptionnellement chanté sur le chorus sur huit mesures, et enchaîne avec un dernier chorus étendu d'au moins 16 mesures jusqu'à un *fade*

*out* final. Nous avons donc quatre cycles couplet – chorus dont seuls les deux premiers sont identiques. Tous ces cycles sont alternés avec des cycles instrumentaux, où les échantillons vocaux sont joués durant les couplets. Ceux-ci ont une durée de 16, 24 ou 32 mesures. Les trois premiers cycles instrumentaux se concluent sur un chorus instrumental de huit mesures. Seul le quatrième et ultime cycle instrumental ne procède pas de la sorte : il stagne sur le couplet instrumental durant 40 mesures et enchaîne avec le dernier cycle vocal, qui lui se démarque par le couplet chanté sur le riff du chorus. Ces deux derniers cycles étendent donc la durée du couplet instrumental ainsi que de la section du chorus, qui soutient à la fois un couplet et un chorus vocaux, terminant alors sur intensité élevée (voir annexe).

« Thieves » alterne entre deux parties. Dans la partie A, le couplet est chanté sur un patron de *backbeat* à la batterie, pour une durée allant de 32 à 46 mesures. Une cassure intervient, avec de nombreux échantillons vocaux, pour passer à la partie B. Celle-ci est jouée un patron de *skank beat* et un riff saccadé. Cette partie fait office de chorus et de postchorus, pour une durée constante de 56 mesures. Ces deux parties sont tellement distinctes, et la partie B plus longue que la A, que nous ne pouvons parler de cycle couplet – chorus, il s'agirait plutôt d'une forme binaire ou bipartite (voir annexe).

« Skin Grip » se distingue par un long couplet d'introduction qui est unique puisqu'il ne réapparaît pas dans le morceau ensuite. Après ce couplet introductif de 32 mesures, le morceau compte deux cycles couplet – chorus tout à fait identiques. Le chorus a la particularité de former un ensemble de sous-section sur le modèle ABA, avec A comme étant le chorus vocal à proprement parler et B un interlude instrumental (figure 228).

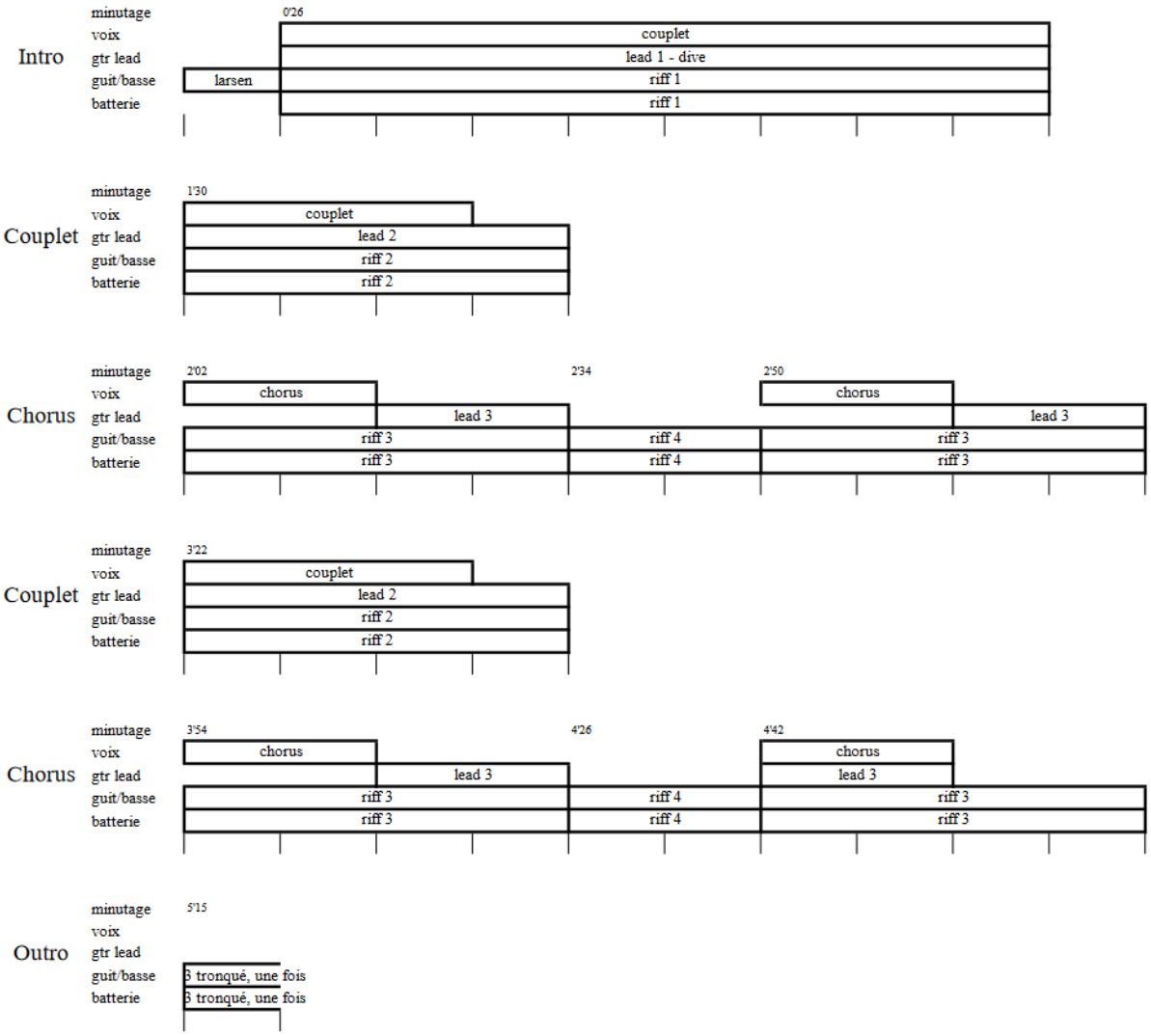



Figure 228 : Pitch Shifter, « Skin Grip ».

Enfin, nous avons relevé 10 titres de forme strophique. Ceux-ci ne contiennent donc pas de chorus. Contrairement aux titres de Godflesh de forme AABAB, ceux-ci sont pour la plupart composés à partir d'un riff ou d'un patron unique. Outre « NWO » de Ministry, qui compte trois couplets et des sections instrumentales dominées par les échantillons sur un accompagnement musical unique et constant, et « Nazilover » qui suit un schéma AA''A' avec une section centrale instrumentale avec des échantillons vocaux, la forme strophique se trouve surtout chez Godflesh et Pitch Shifter. Nous avons déjà vu que Godflesh n'incluait pas de chorus dans ses autres titres, tandis que nous n'avions relevé que « Skin Grip » comme titre composé par Pitch Shifter comportant un chorus.

« NWO », à l'instar de « So What », est composé de sections instrumentales plus longues que les sections chantées, où les échantillons ont un rôle structurant au même titre que la voix.

« Life Is Easy » et « Pulp » de Godflesh sont des titres extrêmement répétitifs, avec notamment un patron de boîte à rythmes unique pour chacun de ces deux morceaux. « Sterile Prophet » pourrait être qualifiée de forme AAB, où A ne contient que le couplet et B est entièrement instrumental. « Streetcleaner » est majoritairement instrumental, avec une double introduction, d'abord par une nappe de synthétiseur et des échantillons vocaux, puis par une succession de riffs. Un premier couplet est ensuite exécuté, avant un premier interlude instrumental, puis un second couplet survient avant un nouveau passage instrumental étendu, qui clôt le morceau. Pitch Shifter, dans « Deconstruction », « Diable », « Landfill » et « Triad », exécute une alternance de riffs et de couplets, suivant un ordre précis et pas ou peu varié. Le nombre de couplets est plus élevé que dans le reste du corpus, avec cinq couplets pour « Deconstruction » (figure 229) et sept pour « Landfill ».

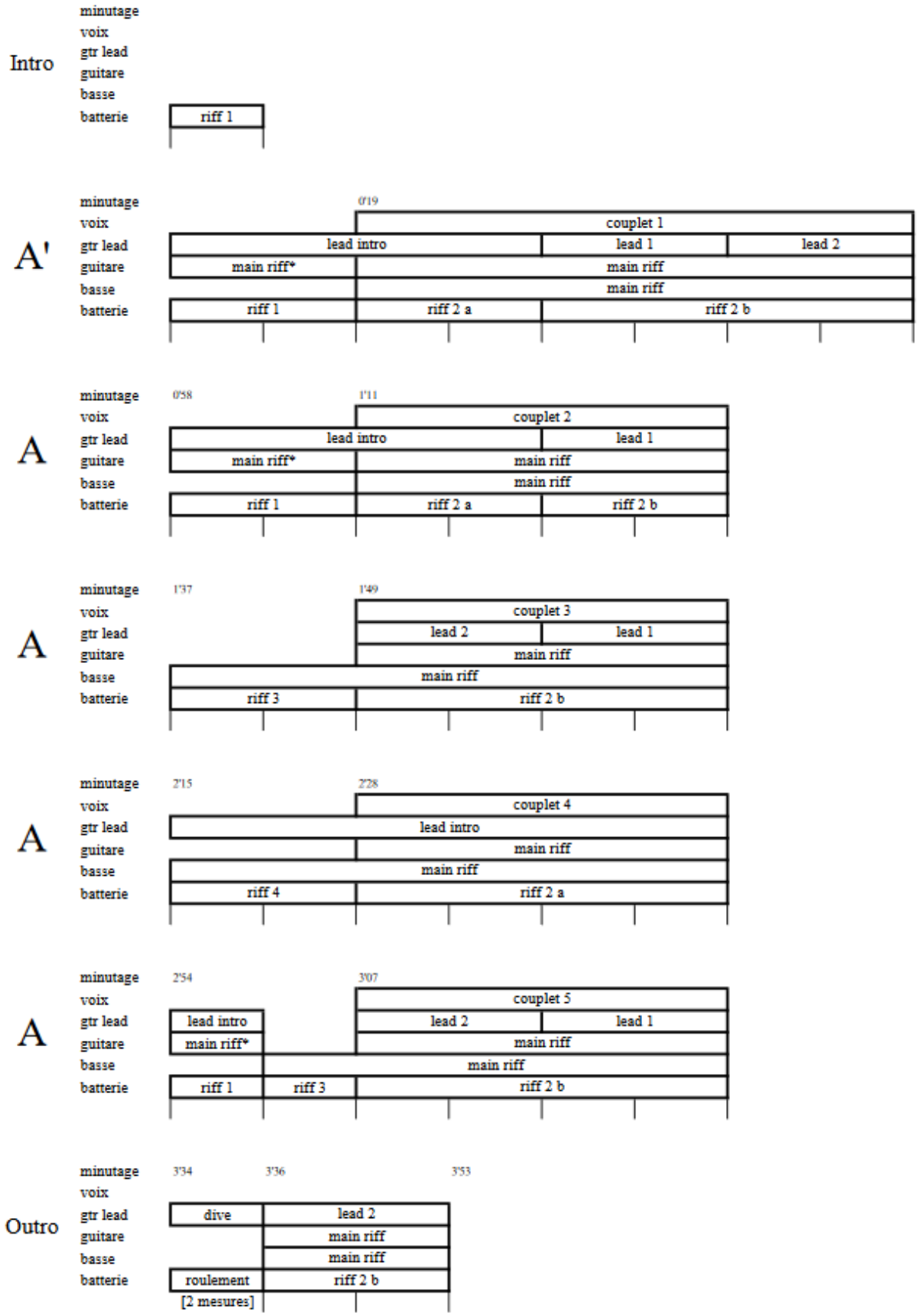



Figure 229 : Pitch Shifter, « Deconstruction ».

## 5) Conclusion

L'étude de la forme révèle plusieurs tendances. L'une de ces tendances est que la forme AABA composée est la plus commune au corpus. Les éléments musicaux qui tiennent, à une échelle microscopique, de la musique industrielle, du post punk et du metal principalement, des genres musicaux dits underground, se retrouvent circonscrits dans une écriture formelle conventionnelle inscrite dans les canons de la musique populaire. Mais il faut noter que le groupe qui utilise le plus cette forme est KMFDM, qui ne manque pas de propos ironiques dans sa pratique musicale, que ce soit par le texte (c.f. le texte de « Sucks » ou les nombreuses auto-références à leur propre nom dans « A Drug Against War » et « Light ») ou les éléments musicaux, comme un solo d'orgue Hammond dans « Rules », les nombreux chœurs gospel féminins, les solos de guitare, l'harmonie modale majeure mixolydienne, etc. Ralph Von Appen note que l'utilisation de la forme AABA composée dans les années 1980 contenait en elle, dans certains cas, un caractère daté, renvoyant aux années 1950 et 1960, et son utilisation était empreinte d'une référence consciente, voire d'une nostalgie, à ces époques passées[744]. Il se pourrait tout aussi bien que l'aspect formel soit un élément supplémentaire venant renforcer l'aspect ironique des chansons de KMFDM. Certes, cela ne semble pas être le cas pour les autres groupes employant cette forme, et il s'agit alors sûrement de la volonté d'écrire des chansons aux formes standards, dans le but notamment d'être publiées en single.

Nous n'avons pas relevé la présence de pont monumental, et la plupart des titres ne contiennent qu'un nombre réduit de riffs différents : l'influence du metal sur les aspects formels est minime. Au contraire, l'aspect répétitif du post punk et de la musique industrielle, qui, comme nous l'avons constaté, se prête aux formes strophique et couplet – chorus, sied aussi tout à fait à la forme AABA composée, où le contraste, parfois faible, entre A et B peut être relatif à certains paramètres seulement, comme le rythme ou l'intensité. En exploitant la répétition et la réutilisation des mêmes riffs pour différentes sections, Ministry se distingue par un emploi fréquent des cycles couplet – chorus, tandis que l'absence de chorus est notable dans les chansons de Godflesh et Pitch Shifter.

[744] VON APPEN Ralph, FREI-HAUENSCHILD Markus, *op. cit.*, p. 75.

**C – Conclusion**

L'analyse harmonique n'a fait que confirmer la convergence du metal de la musique industrielle relative à ce seul aspect. Les enchaînements hémitoniques et tritoniques sont fréquents voire constants, et la présence d'une harmonie modale véritablement établie reste rare. Lorsque celle-ci est décelée, ce sont surtout les modes éolien et phrygien que l'on retrouve, mais aussi, plus surprenant, les modes dorien et mixolydien. Les relations intervalliques restent donc l'axe primordial servant à la composition concernant l'harmonie, et ces relations se situent elles-mêmes au sein de chaque section, comme l'affirment Alf Björnberg et Bérenger Hainaut. Ces sections sont constituées par les riffs de guitare, de basse et de synthétiseur. Les riffs sont élaborés pour la grande majorité sur un ensemble de hauteurs restreint, et le nombre de riffs par titre est le plus souvent lui aussi limité.

Ce qui nous amène également à conclure que les aspects formels du metal industriel reposent eux aussi sur un nombre réduit de riffs. Ce constat permet d'affirmer que les formes complexes typiques du metal, dont les titres comptent pour certains une dizaine de riffs différents et plusieurs solos, souvent au sein d'un pont monumental, ne se retrouvent certainement pas dans notre corpus. Au contraire, un même riff peut servir à différentes sections, comme le couplet, le refrain et le chorus, ainsi qu'aux interludes instrumentaux, qui peuvent être aussi longs voire plus longs que les passages chantés. Ce qui tend ainsi à considérer le chant autant comme un élément minoritaire qu'un moyen de structurer une chanson sur un accompagnement musical statique. Cet aspect répétitif rappelle les structures du post-punk et de la musique industrielle, sans toutefois les irrégularités de longueur des sections que l'on retrouve par exemple chez Joy Division et Skinny Puppy, un stratagème compositionnel qui leur permet d'outrepasser les formes conventionnelles de la chanson pop/rock. Dans le metal industriel, les sections restent le plus souvent régulières et équilibrées et nous notons une propension à l'utilisation de la forme AABA composée et des dérivées de ce schéma. Dans ces cas, le pont de la section B présente parfois un contraste faible avec le A, en gardant certains motifs ou en jouant sur les variations d'intensités ou de rythme plutôt que de proposer une section véritablement nouvelle, différente. Ce manque de différentiation nous a notamment conduit à classer les titres « World of Shit » de Nailbomb et « Burning Inside » de Ministry comme se situant à cheval entre la forme AABA composée et la forme couplet – chorus. Cette dernière, ainsi que la forme strophique, sont aussi beaucoup utilisées. Finalement, l'étude de la forme révèle l'individualité des pratiques compositionnelles propre à chaque groupe, comme la propension notable et inhabituelle à ne pas inclure de chorus chez Godflesh et Pitch Shifter, ou au contraire l'emploi quasiment

systématique de la forme AABA composée chez KMFDM, à en devenir un trait sous-jacent parodique de la musique populaire. La forme globale des titres de metal industriel est en majorité conventionnelle et plus régulière et équilibrée que ce que le post punk et l'indus peuvent produire, bien que la répétitivité s'en rapproche fortement, mais aussi plus pauvre que ce qui existe dans le metal.

## VI. L'enregistrement en studio et l'interprétation en concert

### A – L'enregistrement en studio et les paramètres technologiques

Nous nous alignons avec Theodore Gracyk[745] et Albin J. Zak III lorsque ce dernier écrit que « le rock est, avant tout, une musique enregistrée[746] ». Le studio d'enregistrement est devenu, plus qu'un lieu de captation d'une performance, un endroit où l'écriture, l'arrangement et l'enregistrement sont accomplis simultanément[747]. La conception d'une chanson n'est plus forcément une captation d'une performance de groupe, mais la superposition de différentes prises, pouvant être réalisées à différents endroits et différents moments, par différentes personnes[748]. Nous l'avions déjà abordé dans l'analyse de la batterie ainsi que de la guitare, il est d'ailleurs possible qu'un musicien enregistre plusieurs fois la même voie ou qu'il superpose différentes voies, d'un même instrument, ce à quoi renvoie le terme overdub. Le philosophe John Andrew Fisher distingue d'ailleurs l'enregistrement « véridique », soit une simple captation d'un événement, un témoignage (de l'exécution d'une œuvre musicale déjà existante, par exemple) de l'enregistrement « constructif », constitué de prises différentes selon le procédé que nous venons de décrire en nous appuyant sur l'ouvrage d'Albin J. Zak III[749].

Le studio d'enregistrement permet aussi la manipulation des enregistrements, en altérant physiquement le support (généralement la bande magnétique à l'époque de la création des albums de notre corpus) ou en y appliquant des effets. Serge Lacasse parle de paramètres musicaux technologiques :

> Cette appellation vise, d'une part, à considérer ces manifestations comme paramètres musicaux à part entière, au même titre que la mélodie, l'harmonie ou le rythme ; et, d'autre part, à rappeler que leur existence est due à l'utilisation de la technologie. Il ne faudrait cependant pas se leurrer : beaucoup des effets obtenus à l'aide de la technologie aujourd'hui trouvent leurs racines dans des effets semblables obtenus par d'autres moyens au cours de l'histoire[750].

[745] GRACYK Theodore, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, Londres, Duke University Press, 1996, p. 1-37.
[746] ZAK III Albin J., *op. cit.*, p. 12.
[747] *Ibid*., p. 30.
[748] *Ibid*., p. 56.
[749] FISHER John Andrew, « Rock 'n' Recording: The Ontological Complexity of Rock Music », dans Alperson Philip (ed.), Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music, Pennsylvanie, Penn Sate University Press, 1998, p. 115-116.
[750] LACASSE Serge, « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, vol. 5, no 2, 1998, p. 78.

Le studio d'enregistrement est donc un lieu où la composition musicale, mais aussi la création dans un sens plus large, sont entremêlées avec l'enregistrement et le mixage. Le problème qui se pose pour l'analyse est l'opacité qui recouvre le plus souvent la chronologie de ces événements successifs ou simultanés, ainsi que l'impossibilité d'avoir accès, dans la majorité des cas, aux enregistrements tels qu'ils étaient en l'état lors des différentes étapes de travail. Le titre « TV II » de Ministry offre une exception, puisque ce titre a été publié dans une version antérieure, sous le nom de « TV Song », en tant que face B du single « Jesus Built My Hotrod » en 1991, soit un an avant la sortie de l'album *Psalm 69*, sur lequel il figure. En superposant dans un séquenceur les deux versions de ce titre sous forme de fichiers audio, il nous est possible de retracer, au moins dans les grandes lignes, ce qui a été entrepris pour aboutir à la version finale, celle de l'album.

« TV Song » commence avec de brefs échantillons de voix et de bruits blancs de téléviseurs. La provenance de ces échantillons est assez évidente au vu du titre de la chanson, et ces échantillons parsèment le morceau, particulièrement audible dans les couplets lorsque la voix chante (a cappella la majeure partie du temps). Suit le riff principal, joué par la guitare, la basse et la batterie. Le jeu en tremolo sur une seule corde à la guitare et le patron de *blast beat* à la batterie forment une masse sonore statique, presque confuse. On peut toutefois noter que le tempo est légèrement fluctuant, de même que l'intensité du *blast beat* à la batterie. Le riff est joué quatre fois. Puis un dialogue entre la voix et les instruments se met en place entre 00:17 et 01:23. D'abord par la réitération du riff principal entre les phrases vocales, joué seulement deux fois à 00:22. Les phrases vocales sont ensuite ponctuées de brefs *power chords* appuyés par la cymbale *crash* et la grosse caisse (00:22–00:43). Le riff principal est ensuite joué uniquement par la guitare, de 00:43 à 00:50. Les deux phrases vocales qui succèdent sont entrecoupées d'un accord bref (00:54), puis le riff principal joué par tous les instruments, est joué quatre fois entre 00:59 et 01:11. Puis, jusqu'à 01:24, la phrase « connect the goddamned dots » est hurlée deux fois, entrecoupée de pauses laissant entendre les échantillons, ainsi que des accords brefs. Jusque-là, le morceau présente une première partie homogène, avec l'alternance entre voix et instruments, dont ces derniers répètent le même riff. La dernière phrase vocale, « who am I trying to impress, who can care less » fait la liaison avec la deuxième grande partie du morceau. La fin de la phrase est répétée par un long *delay*, tandis que les instruments jouent un long *power chord*, sur *mi*. Une deuxième guitare s'ajoute, exécutant des effets bruitistes à l'aide de la tige vibrato (une pratique appelée *dive bomb*) en détendant énergiquement les cordes. La batterie multiplie les coups sur les cymbales *crash* et les roulements sur les toms, sur un rythme libre, non pulsé (01:25–01:43). Le même procédé est reproduit sur le *power chord* de *fa* (01:43–

02:04), puis à nouveau *mi* (02:04–02:23) et s'achève sur un accord qui s'arrête de façon abrupte. Seule, la voix entonne sa dernière phrase, « tell me something I don't know » et les instruments jouent ensemble un motif au tempo fluctuant et ralentissant progressivement, sur la pentatonique mineure de *la* avec les notes *la – do – la – sol – do – sol* (02:25–02:34), exécuté trois fois avant un nouvel accord long (02:24–03:01), où le batteur et le guitariste reproduisent l'effet de jeu bruitiste et arythmique des passages précédents, avant qu'un accord abrupt feintant la véritable fin survienne (03:02), pour ensuite être réitéré, comme une surprise, après une pause de quelques secondes (03:09). Dans ces deux parties bien distinctes, quelques éléments donnent à penser que la section guitare-basse-batterie et la voix ont été enregistrées ensemble, lors d'une seule et même performance. En effet, dans la première partie, la batterie exécute un décompte avec les baguettes après chaque phrase vocale (qui ne présente pas de rythme régulier défini), comme pour donner le signal aux autres instrumentistes. Dans la deuxième partie, le tempo instable et les ralentissements qui surviennent, telle une fin de chanson rock qui semble ne jamais s'arrêter, suggèrent aussi que les musiciens ont dû jouer tous ensemble pour pouvoir réaliser une telle mise en place.

La structure de « TV II » diffère : elle présente une introduction plus longue et plus élaborée, puis une forme AABA, et non une forme binaire. Le riff principal, à chaque fois joué par groupe de quatre, sépare de façon distincte les phrases vocales. Il apparaît cinq fois au total : deux fois dans les deux premiers A, puis une fois dans le dernier A, contre seulement trois fois dans « TV Song », uniquement dans la première partie. La piste de voix, qui est celle de « TV Song », a reçu un effet de saturation. Le placement stéréophonique a également été modifié. Dans la première version, la voix est placée légèrement à droite tandis que sa réverbération est placée à gauche, les instruments sont au centre. Dans la version de l'album, la voix est placée au centre alors que la réverbération distincte n'a pas été conservée. Les instruments sont quant à eux à gauche. Ce sont là des changements qui affectent la chanson dans sa globalité, mais à une échelle réduite, nous observons également des transformations notables.

L'introduction de « TV II », qui occupe les 29 premières secondes, est constituée de quatre parties qui sont des fragments de « TV Song » réassemblés entre eux. La première partie (00:00–00:08) est un passage de « TV Song » situé entre 02:14 et 02:22 passé à l'envers. Le passage original se caractérise par un délitement de l'énergie d'ensemble, avec un ralentissement des roulements à la batterie et la stabilisation progressive de l'action du vibrato de la guitare pour finir sur la note *mi*, à l'octave de la basse. Passé à l'envers, ce passage devient donc un crescendo doublé d'une accélération. La deuxième partie (00:08–00:14) est issue du

premier passage joué librement dans « TV Song », entre 01:25 et 01:31, qui ouvre la deuxième grande section du morceau. Le résidu d'écho de la phrase « who can care less » qui subsistait dans la piste de voix a été supprimé. La troisième partie de l'introduction de « TV II » est le riff principal, joué uniquement par la guitare entre 00:43 et 00:50 dans « TV Song ». Alors que dans cette version antérieure, le riff est exécuté après un décompte aux baguettes, dans « TV II » un accord bref et marqué par la cymbale *crash* et la grosse caisse a été collé au début du riff, alors que le décompte original n'a pas été gardé. La dernière partie de l'introduction (00:24–00:29) utilise deux accords brefs sur un rythme de croches. Ce rythme marque le premier temps d'une mesure, il est réitéré sur trois mesures. Dans les deux derniers temps de la troisième mesure, un effet de glitch est appliqué sur une note de guitare. Dans la quatrième mesure, le rythme évolue en quatre croches sur les deux premiers temps, puis le son est lui aussi traité avec un effet de glitch sur le reste de la mesure. Alors que les deux premières parties de l'introduction étaient arythmiques, le riff de guitare puis cet ultime motif, construit à partir de collage d'un même accord, laissent percevoir une pulsation régulière. Après cette introduction, le riff principal joué par tous les instruments est énoncé. Il ne s'agit pas de celui entendu au début de « TV Song », mais celui entre 00:59 et 01:11. C'est à chaque fois ce même fragment qui sera réitéré tout au long de « TV II », à 00:29, 00:46, 01:10, 01:31 et 02:36. A noter que la dernière itération contient six riffs et non quatre : à partir du même fragment, les trois premiers riffs ont été gardés, puis les trois derniers y sont jouxtés.

La piste de chant de « TV II » suit le même déroulement que sa version antérieure, mais connaît elle aussi quelques altérations. A 01:05, une répétition autosonique de la phrase « you're lying trough your teeth » est effectuée. Dans « TV Song », la phrase est bien prononcée deux fois, mais de deux façons différentes (00:36). Il en va de même pour la phrase « connect the goddamned dots » : elle est chantée deux fois dans « TV Song » (répétition allosonique, 01:11–01:18), mais c'est la deuxième qui est gardée pour « TV II » et répétée électroniquement trois fois de suite (01:42–01:52).

La partie B de « TV II » (02:00–02:27) réemploie la deuxième partie de « TV Song » (entre 01:24 et 02:23 notamment). Nous pouvons entendre, difficilement cependant, les *dive bomb* de la guitare (02:14–02:22), mais transposés une octave en-dessous et donc ralentis. Il semble que cette section ait été remodelée à l'aide de découpe et de collage des coups de cymbales *crash*, et de traitements sonores avec de la réverbération, du filtrage et un effet de *delay* tout particulièrement sur la voix. La répétition induite par le *delay* instaure une pulsation et donc

une sensation de régularité, là où dans la version antérieure les musiciens se laissaient aller à un jeu libre et non pulsé. Cette section est aussi bien plus courte que dans « TV Song ».

Le retour au A à la fin de « TV II » conserve l'ultime phrase au chant, « tell me something I don't know » après le riff joué à la guitare seule, puis choisit de répéter le riff principal plutôt que de garder le motif final de « TV Song » employant la gamme pentatonique mineure de *la*. Enfin, « TV II » réemploie dans les sections A des accords brefs ainsi que des fragments du riff principal, soumis à l'effet de glitch, et placés entre les phrases vocales (01:04, 01:07, 01:25, 01:44, 01:47, 01:52 et 02:53).

L'ensemble de ces manipulations d'une version à l'autres est synthétisé dans le schéma suivant (figure 230), avec en haut, la forme d'onde de « TV Song » et en bas, la forme d'onde de « TV II ». Les sections colorisées indiquent ce qui a été conservé de « TV Song » puis replacé dans « TV II ». Dans « TV II », les sections instrumentales de même couleur indiquent qu'il s'agit exactement du même fragment, qui a été « copié-collé ». Si les fragments contenant le chant, en rouge, ont tous la même couleur, ils sont cependant tous uniques dans « TV Song ». Ils ont été replacés dans le même ordre dans « TV II » (un trait d'union rouge permettant de visualiser les déplacements de chaque fragment), dont deux d'entre eux ont été reproduits plusieurs fois.

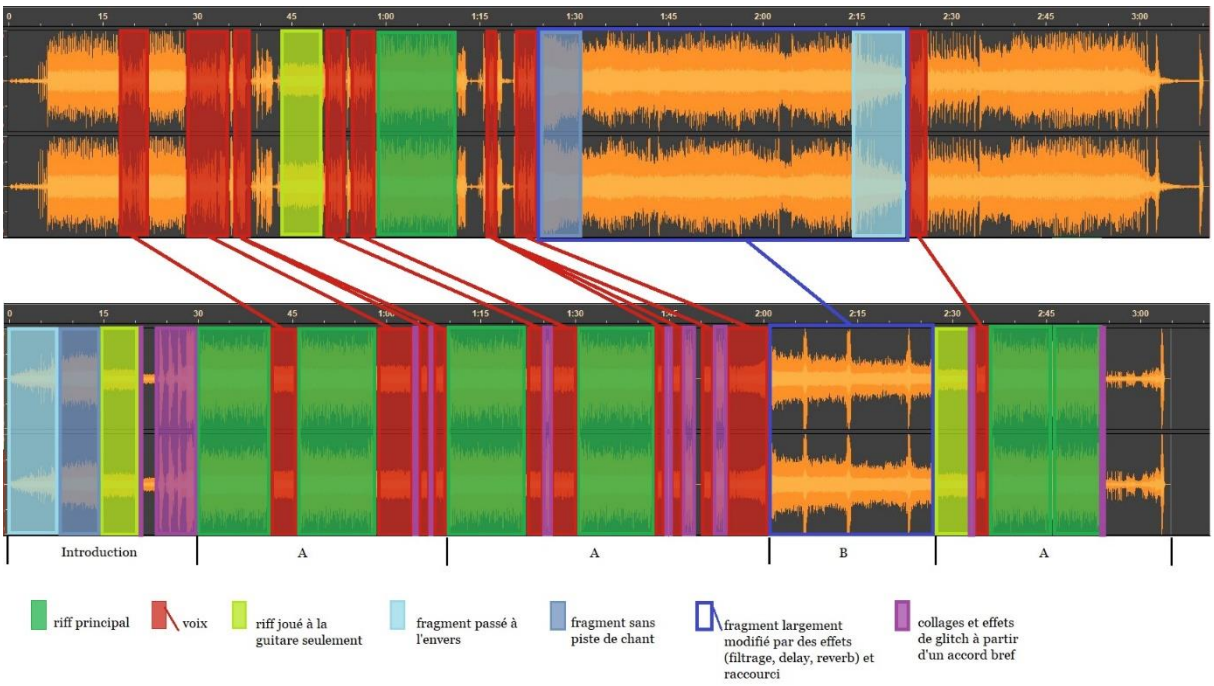



Figure 230 : Récapitulation du montage sonore sur le titre « TV II » à partir de sa version antérieure « TV Song ».

La comparaison entre le titre « TV II » et sa version antérieure « TV Song » permet de déceler ce qui a été modifié : découpes et collages, traitements avec effets important, changement dans la disposition des pistes dans l'espace stéréophonique, pour une restructuration du morceau. L'esthétique sonore globale de celui-ci passe d'un enregistrement possiblement « véridique » avec l'ensemble du groupe, à un enregistrement véritablement « constructif », pour reprendre la terminologie de John Andrew Fisher.

Nous avons déjà vu que, dans le metal industriel, les instruments acoustiques et électriques, ainsi que la voix, passent par divers traitements pendant ou après leur enregistrement en studio, rendant parfois explicite la manipulation : overdub, découpes de la bande, filtrage, mais aussi effets sonores sur la batterie, boîte à rythmes, échantillonnage. Parce qu'il repose en partie ou totalement sur ces manipulations et sur des instruments électroniques aussi, le metal industriel semble s'éloigner du geste physique, de la performance, instrumentale aussi bien que vocale. De plus, ces paramètres technologiques, tels qu'ils sont employés par les groupes de metal industriel, sont perceptibles à l'écoute : les effets de glitch dans « TV II » et le filtrage dans « Just One Fix », l'effet de saturation sur la voix, le *delay,* également sur la voix, placé en avant dans le mix, la répétition inaltérée[751] et autosonique à différentes échelles ne laissent que peu de doute quant à l'impossibilité d'obtenir de tels phénomènes sonores par une simple captation. Le metal industriel est intrinsèquement et indéniablement une musique enregistrée.

Cela étant précisé, les étapes d'enregistrement et de mixage, qui sont donc essentielles au processus créatif, ne se déroulent pas toujours de la même manière selon les groupes. Au sein de notre corpus, certains groupes entretenaient avec le studio une relation surtout pragmatique, dans le but d'enregistrer leurs compositions, sans, semble-t-il, avoir de temps pour composer ou improviser, expérimenter pendant ces séances. C'est le cas de Pitch Shifter, Treponem Pal et Godflesh. Ce qui peut amener à une telle situation, c'est aussi l'utilisation de la boîte à rythmes : elle est tout autant un outil d'écriture musicale qu'un appareil destiné à sculpter le son de la batterie, à en établir sa signature sonore. Cet instrument permet donc aux musiciens une utilisation domestique et *DIY*, c'est-à-dire de se passer de studio, et même de *home studio,* pour composer et enregistrer, ou au moins d'achever la majeure partie du travail avant même de rentrer en studio. C'est bien le cas de Pitch Shifter : affirmant que les riffs de guitare sont les premiers matériaux composés pour de futurs morceaux, nous pouvons supposer le processus

[751] Les musiciens de techno utilisent parfois la modification progressive, au fil du temps, de paramètres d'un effet sur une boucle sonore pour en faire évoluer la texture et éviter la monotonie. Or nous n'avons pas relevé de telles pratiques dans le metal industriel.

créatif suivant : les guitaristes du groupe composent, chez eux ou dans leur local de répétition, les riffs de guitare. Ceux-ci vont servir de squelettes sur lesquels sont programmés les patrons sur la boîte à rythmes. Là aussi, la transportabilité de l'instrument et la possibilité d'y brancher un système de sonorisation ou un casque pousse à une utilisation domestique, voire nomade. Les musiciens pourraient alors à loisir faire évoluer, selon leur inspiration, les riffs de guitare, puis les patrons de boîte à rythmes, et vice-versa. Une fois les compositions définies, il ne leur reste alors plus qu'à se rendre en studio d'enregistrement pour les prises de basse, de guitare et de voix, et pour les éventuels échantillons. De plus, la boîte à rythmes rend caduque l'idée d'un enregistrement live, de la captation d'une performance, puisque sa rigueur métronomique enlève toute interaction ou spontanéité entre les musiciens. Elle réduit aussi le nombre de pistes nécessaires à l'enregistrement. En effet, depuis au moins la fin des années 1960, nous savons que l'enregistrement d'une batterie pouvait se réaliser avec au moins trois microphones[752], voire un microphone ou plus par élément (toms, caisse claire, grosse caisse, etc.). La boîte à rythmes permet alors d'enregistrer un album avec des moyens réduits, notamment en nombre de pistes, ou bien de multiplier les overdubs sur les autres instruments. Ainsi Godflesh superpose plusieurs pistes de guitares exécutant les riffs ou des larsens bruitistes, dans « Streetcleaner », « Pulp » ou « Slateman ».

Au contraire, le processus compositionnel de Ministry, qui n'utilise pas de boîte à rythmes mais repose sur l'accumulation d'échantillons et d'overdubs de guitare et de batterie, s'appuie largement sur le temps passé en studio pour composer. Le processus est parfois hasardeux, incertain : les manipulations des matériaux entreprises par les différents membres, sans forcément se concerter entre eux, jalonnent l'élaboration des titres, dont la direction musicale peut alors prendre plusieurs tournures possibles. Dans le cas de Ministry, le studio est le lieu majeur pour la création.

Toutefois, que ce soit chez Ministry qui bénéficiait de moyens importants pour consacrer son temps en studio ou Godflesh et Pitch Shifter qui exploitaient le studio d'enregistrement de façon plus sommaire, il apparaît que tous ces groupes sont autoproduits, assistés d'un ingénieur du son ou d'un producteur, lui-même souvent rattaché au metal industriel et à l'indus[753]. C'est le

[752] C'est du moins la méthode employée par le producteur Glyn Johns, qui a notamment travaillé sur le premier album de Led Zeppelin (*Led Zeppelin I*, 1968) ainsi que pour les Rolling Stones. Il plaçait un microphone en face de la grosse caisse, et deux microphones *overhead* au-dessus des futs, orientés vers la caisse claire et à équidistance de celle-ci. Il rajoutait parfois un microphone à proximité de la cymbale charleston, ainsi que de la caisse claire. BROWN Jake, *Behind the Boards II: The Making of Greatest Rock 'n' Roll's Greatest Records Revealed*, Milwaukee, Hal Leonard Books, 2014, p. 234.

[753] On retrouve le même ingénieur du son, Paul Johnston, sur *Desensiticized* de Pitch Shifter et *Vae Solis* de

cas de Godflesh également, mais leur guitariste chanteur Justin Broadrick témoignait en 2023 de la conception parfois laborieuse des albums *Streetcleaner* et *Pure*. Dans le cas du premier, sorti en 1989, Broadrick évoque une « barrière » entre les musiciens et les ingénieurs du son pendant l'enregistrement ; un manque de communication et de compréhension entre ce que souhaitaient réaliser le groupe et la manière dont procédaient les ingénieurs pour enregistrer et mixer cet album, qui était leur premier. De là était née une frustration chez Broadrick, le poussant à enregistrer et mixer lui-même l'album suivant, *Pure*. Pour cela il avait pu acquérir, grâce à l'avance financière de leur label Earache, un magnétophone à seulement quatre pistes. Mais encore inexpérimenté de la pratique du mixage, Broadrick s'estime insatisfait de cet album, notamment parce que la piste de basse est, selon lui, pas assez présente dans le mixage final. Ce qui démontre une démarche consciente de la part des musiciens dans la mise en œuvre de la construction d'une identité sonore de leurs albums, mais entravée par le manque d'expérience ou de moyens financiers. Dans la plupart des cas, la passerelle entre la composition et la performance instrumentale d'une part et l'exécution technique relative à l'enregistrement et au mixage est donc assurée par les musiciens eux-mêmes.

**B – Le passage du studio à la scène**

Les effets sur la voix, notamment le pitch shifting et le *delay*, sont pleinement reproduits en concert et montrent alors qu'il s'agit plus que d'une simple ornementation en studio, mais des éléments constitutifs de la signature sonore de la voix dans le metal industriel.

L'utilisation de la boîte à rythmes par les groupes de metal industriel est un trait caractéristique de l'esthétique sonore comme chez Godflesh et Pitch Shifter, elle est donc réemployée sur scène, plutôt que de faire appel à un batteur. Que ce soit avec des bandes préenregistrées sur un magnétophone ou une suite de patrons programmés sur la boîte à rythmes, les musiciens n'ont pas d'autre choix que d'en déclencher la lecture puis de jouer avec cette séquence, sans pouvoir

Scorn. Chris Sheppard, qui a travaillé sur des remix de Prong en 1992 ainsi qu'avec le groupe Front 242, a co-mixé et co-produit avec KMFDM leurs albums *Angst*, *Nihil* et *Xtort*. Hanzel Und Gretyl en fait de même avec l'ingénieure Suzanne Dyer sur *Ausgeflippt*. Dave Ogilvie, qui a notamment travaillé pour les groupes Skinny Puppy et 16Volt, est crédité sur les albums *Get Down* de Malhavoc et *The Mind Is a Terrible Thing to Taste* de Ministry, sur lequel figure aussi Keith Auerbach, également impliqué dans *Burning in Water, Drowning in Flames* de Skrew. Pour son album *I*, Die Krupps s'est associé au producteur John Fryer, qui a co-produit, entre autres, le premier album de Nine Inch Nails, *Pretty Hate Machine*.

agir dessus pendant l'exécution du morceau. La structure de chaque titre est donc prédéfinie, figée : il n'y a pas de place pour des modifications spontanées ou de l'improvisation[754].

D'autres comme Ministry et Skrew jouent avec de véritables batteurs sur scène. Dans la tournée de 1989 et 1990 suivant la sortie de l'album *The Mind Is a Terrible Thing to Taste*, Ministry emploie deux batteurs, Martin Atkins et Bill Rieflin, jouant simultanément. Cette configuration permet au groupe de restituer les overdubs de batterie réalisés sur l'album, comme sur « Burning Inside » par exemple, ainsi que de mêler les sonorités d'une batterie acoustique et d'une batterie électronique. Skrew devait suivre cette même démarche pour les concerts suivant la sortie de leur premier album en 1992, mais s'est finalement contenté d'un seul batteur[755]. Chez ces deux groupes, le déclenchement des échantillons se fait manuellement, et pour que tous les musiciens soient synchronisés avec ces échantillons, il est nécessaire d'avoir un indicateur objectif de tempo ; qui se traduit par l'utilisation d'un métronome diffusé dans les oreillettes du batteur de Skrew[756] ou, dans le cas de Ministry en 1989, en suivant comme pulsation principale une boucle rythmique induite par un échantillon[757], comme on peut en entendre tout le long des titres « Thieves », « Burning Inside » ou encore « Breathe ». Cette méthode leur permet de conserver une certaine flexibilité dans le rallongement ou le raccourcissement de section, en cas d'imprévus sur scène, comme l'indiquait Martin Atkins[758]. Dans l'album *Live Necronomicon*, qui est une captation d'un concert de 1990, les durées totales des titres « Breathe » et « So What » sont bien plus longues que leur version phonographique (08:37 et 11:19 respectivement), où le groupe rallongeait l'introduction de « Breathe » en mettant en valeur les deux batteurs, et étendait les passages basse/batterie de « So What ». Ces altérations restent cependant minoritaires au sein de ce concert, les morceaux gardant l'ensemble de leur structure intacte, et cela ne concerne que Ministry au sein du corpus. Même Skrew, qui utilise une méthode similaire, comme nous venons de l'indiquer, n'apportait pas de modifications à ses titres lors de ses interprétations en concert[759].

Nous notons d'ailleurs chez ces deux groupes un discours similaire dans la minimisation de l'intérêt purement musical de rejouer leurs titres en concerts. Al Jourgensen déclarait que « la

[754] CLAYDEN Mark, communication personnelle, 2022.
[755] GROSSMAN Adam, communication personnelle, 2023.
[756] *Ibid*.
[757] ATKINS Martin, interview. « From the Bunker #45: Future of Music Industry, Pigface, NIN, Ministry and More! w/ Martin Atkins », *youtube.com*, posté par vigilanteband le 24/02/2021, à partir de 42'02 (consulté le 20/08/2023). https://www.youtube.com/watch?v=FqM5NM8UTyc
[758] *Ibid*.
[759] GROSSMAN Adam, communication personnelle, 2023.

scène, c'est re-créer, alors qu'en studio, on créé […] pour moi [la scène] ce n'est pas intéressant[760] ». Adam Grossman poursuit cette réflexion, cette idée de « re-créer » ce qui existait déjà, en faisant le parallèle avec d'autres formes artistiques :

> Depuis le début j'ai dit que le plus important c'est la création de l'œuvre. Pour moi c'est le but. Tout ce qui vient après devient du business. […] Si j'étais réalisateur de films, je ferais tout le travail de préparation puis le tournage et le montage et le publierais. Je ne le regarderais pas nécessairement soir après soir, encore et encore. Est-ce que Basquiat a repeint ses toiles chaque soir en tournée, est-ce que Nietzche a réécrit son œuvre toutes les nuits pour une foule dans une bibliothèque ? Je suppose que la performance [en concert] peut être amusante mais ce n'est pas la partie la plus importante ou la plus intéressante du processus pour moi, de loin […][761].

Il est remarquable que ces deux musiciens considèrent le concert seulement comme une corvée les obligeant à reconstituer de façon identique ce qui a été conçu en studio. Jamais il n'est évoqué la possibilité d'improviser, de modifier ou de réarranger leurs titres, et encore moins une quelconque raison à cela, que ce soit une contrainte extérieure comme la pression du public ou de leur label, ou de leur compétence technique ou instrumentale. Vu sous le seul prisme d'une re-création ou d'une reconstitution de ce qui a déjà été fait, la performance en concert est jugée inintéressante par les deux musiciens.

### C – Conclusion

Si l'enregistrement en studio apparaît comme une étape obligatoire, elle constitue aussi assurément la version référentielle de chaque titre du corpus. L'emploi des paramètres technologiques les groupes de metal industriel est un trait aussi caractéristique de ce style que la composition des riffs, des patrons, des structures, etc. Toutefois, le passage en studio n'est pas forcément synonyme d'un moment où s'épancheraient de longues expérimentations : la plupart des musiciens n'ont pas les moyens pour y passer beaucoup de temps, et ils débutent

[760] JOURGENSEN Al, interview. « Ministry live Wacken 2012 », *youtube.com*, posté par Clément Justou le 19/08/2012. Captation à l'origine diffusée par Zdf.Kultur. A partir de 18'14 : « stage is re-creating, whereas in the studio, you're creating. […] to me it's not interresting » (nous traduisons). Consulté le 17/08/2023. https://www.youtube.com/watch?v=SYVQ7Mrlxqo

[761] GROSSMAN Adam, communication personnelle, 2023. « From the very beginning I have said that the important part of the whole thing is the creation of the work. For me that is the point. Anything after that just kind of becomes business. […] If I were making films, I would do all the prep work, then shoot the thing, then edit it, then put it out. I wouldn't necessarily put it on night after night or watch it over and over again. Did Basquiat repaint his work every night on tour, did Nietzche rewrite his work nightly for a crowd in a library? I guess the answer is that performance can be fun but it's by far not the important or most interesting part of the process for me. […] » (nous traduisons).

généralement les séances en ayant déjà composé l'ensemble de leurs titres. Il y a certes l'exception de Ministry qui est bien le seul à avoir bénéficié de périodes conséquentes pour composer et enregistrer, et c'est d'ailleurs chez ce groupe que les manipulations des matériaux sonores sont parmi les plus présentes. Il en reste cependant que l'ensemble des groupes ont une vision globale de leur musique, allant de la composition et l'arrangement à la sonorité de chaque instrument, ce qui les mène bien souvent à assurer le rôle de producteur en collaboration avec un ingénieur du son ou un autre producteur. La primauté de la version phonographique sur l'interprétation en concert est de plus constatée lorsque l'on remarque la volonté de restituer ce qui a été enregistré, avec la reproduction telle quelle de la piste de boîte à rythmes, ne permettant aucune altération dans la structure. Le déclenchement en direct des échantillons, couplé à la présence d'un véritable batteur autorise à des groupes comme Skrew et Ministry une plus grande souplesse quant à la longueur des sections des chansons. Cependant, ces deux groupes ont affirmé ne pas être intéressés par l'interprétation sur scène de leur titre, affirmant clairement que l'enregistrement est le véritable résultat de l'acte créatif et que ce qui est performé en concert n'est qu'une reproduction présentant un intérêt moindre. Il y a donc ici une volonté de hiérarchiser la valeur artistique et créative de la performance en concert par rapport à l'enregistrement en studio, et cette volonté se manifeste autant dans les discours des musiciens que dans leur interprétation rigoureusement identique de leurs chansons sur scène.

# CONCLUSION

Nous avons tenté, à travers cette étude, de retracer l'histoire du metal industriel et de relever ce qui permettrait de le définir et de le caractériser, notamment sur le plan strictement musical. Faisant appel aux connaissances des genres issus des musiques populaires comme le metal et la musique industrielle, pourtant éloignés l'un de l'autre sur de nombreux aspects, nous avons montré comment le metal industriel est apparu à la fin des années 1980 et comment il s'est développé durant la décennie suivante et surtout, en quoi il s'agit d'un genre musical hybride.

Premièrement, les aspects extra-musicaux, qui participent de la caractérisation d'un genre musical, manifestent déjà dans le cas du metal industriel une certaine hybridité. En effet, nous avons pu voir à quel point la présence de la musique industrielle, de certains sous-genres de metal et hardcore et, dans une certaine mesure, du post-punk, se sont retrouvés entremêlés. A un niveau individuel s'appliquant aux musiciens ayant formé ou joué dans un groupe de metal industriel, nous avons relevé que leurs influences musicales se situent effectivement dans ces sous-genres mentionnés. Les groupes indus de la fin de la première génération (1975-1983) tels que Throbbing Gristle et Einstürzende Neubauten et de la deuxième génération (1983-1989) comme Skinny Puppy et The Young Gods, de même que certains groupes de post-punk comme Killing Joke et Public Image Ltd. sont régulièrement mentionnés, aux côtés de formations précurseurs dans l'élaboration de la sonorité du metal industriel, comme Big Black et Swans. Le thrash metal, le hardcore et le crossover, ainsi que le death metal, le doom metal et le crust sont également des racines et influences essentielles. Au niveau collectif, à l'échelle d'un groupe, ce sont plus que des influences musicales qui témoignent de cette diversité, mais le parcours musical de chaque musicien. Il est extrêmement fréquent que les musiciens de metal industriel aient joué dans diverses formations auparavant, dont le genre musical est commun à ceux cités parmi les influences. Dans Ministry par exemple, à partir de 1989, le post-punk est représenté par Martin Atkins, ancien batteur de Public Image Ltd. et Killing Joke, Paul Barker et Bill Rieflin, respectivement bassiste et batteur de The Blackouts ainsi que Chris Connelly, ancien chanteur de Finitribe. D'un autre côté, le groupe comptait des musiciens de hardcore et de crossover/thrash avec les guitaristes Terry Bones de U.K. Subs et Discharge ainsi que Mike Scaccia de Rigor Mortis ; et bien sûr le membre fondateur Al Jourgensen qui orientait Ministry vers la musique industrielle avec les albums antérieurs *Twitch* (1986) et *The Land of Rape and Honey* (1988). Le virage musical entrepris par le groupe à partir de 1989 avec *The Mind Is a*

*Terrible Thing to Taste* n'est pas un cas isolé : c'est, au contraire, un exemple représentatif de l'évolution musicale dans la discographie de nombreuses formations se situant à l'origine dans l'un ou l'autre genre, qui témoigne de la convergence de l'indus et du metal qui se produisit à l'aube des années 1990.

A cette convergence des influences, des parcours individuels et des productions phonographiques se superpose une esthétique visuelle cohérente. L'iconographie du metal industriel ne se démarque pas par les tenues vestimentaires et les apparences des musiciens, relativement sobres, mais se constitue, à travers les artworks des albums, par une codification déjà plus élaborée. Celle-ci est à la fois largement héritée de la musique industrielle et aux antipodes des albums de metal des années 1980, voire du début des années 1990. Aux illustrations sont préférées les photographies, parfois agencées en collage ou produites à l'aide de techniques issues de la radiographie médicale, ou capturées de films diffusés sur un écran de télévision ; aux thèmes fantaisistes, occultes ou horrifiques, se substitue une représentation, ou une mise en scène, du corps humain, austère mais réaliste, voire réelle. Enfin, les logos dans le metal industriel s'éloignent aussi de ceux que l'on retrouve dans les sous-genres de metal, au lettrage gothique médiéval ou arborant des formes complexes, pour un empattement épais et régulier, dénué de pointes ou de relief. Cependant, ce non-alignement aux normes esthétiques du metal n'empêche pas la sortie de la plupart des albums de metal industriel par des labels de metal (Earache, Roadrunner, Metal Blade, etc.), plus que par les structures spécialisées dans l'indus. Enfin, le metal industriel pourrait aussi être caractérisé par un discours de la part des musiciens qui se définit par la négation. Le contexte du début des années 1990 avec le succès commercial de Nine Inch Nails pousse de nombreux musiciens de l'indus et du metal industriel à se positionner par un refus de l'utilisation de ce terme pour classer leur musique. C'est aussi pour des raisons extra-musicales que certains, comme KMFDM et Godflesh, dénigrent l'appellation « metal », un genre musical trop rattaché au machisme entre autres, et cherchent à s'en dissocier. Tandis que du côté de la presse musicale, les appellations utilisées peuvent grandement varier avant une généralisation du terme « metal industriel » au milieu des années 1990, semble-t-il.

Le succès commercial de formations telles que Ministry et Nine Inch Nails, mais aussi de KMFDM, Die Krupps, parvient à mélanger les publics et les genres musicaux, phénomène qui semble représentatif des années 1990 avec l'avènement de genres comme le metal fusion et le neo metal. L'apport des sonorités du metal industriel et de l'héritage de l'esthétique visuelle de la musique industrielle ouvrira la voie pour la génération suivante, avec à sa tête Marilyn

Manson, Rammstein et Rob Zombie, qui connaîtront une popularité égale voire bien plus importante que leurs prédécesseurs.

Deuxièmement, c'est probablement sur le plan strictement musical que l'idée d'une hybridité est rendue évidente. L'indus, le post-punk, le hip-hop, la techno et le metal s'entrecroisent sur différentes strates, tant dans l'élaboration des motifs musicaux que dans leur mise en œuvre, dont nous en proposons d'en faire la synthèse dans le schéma suivant (figure 231).

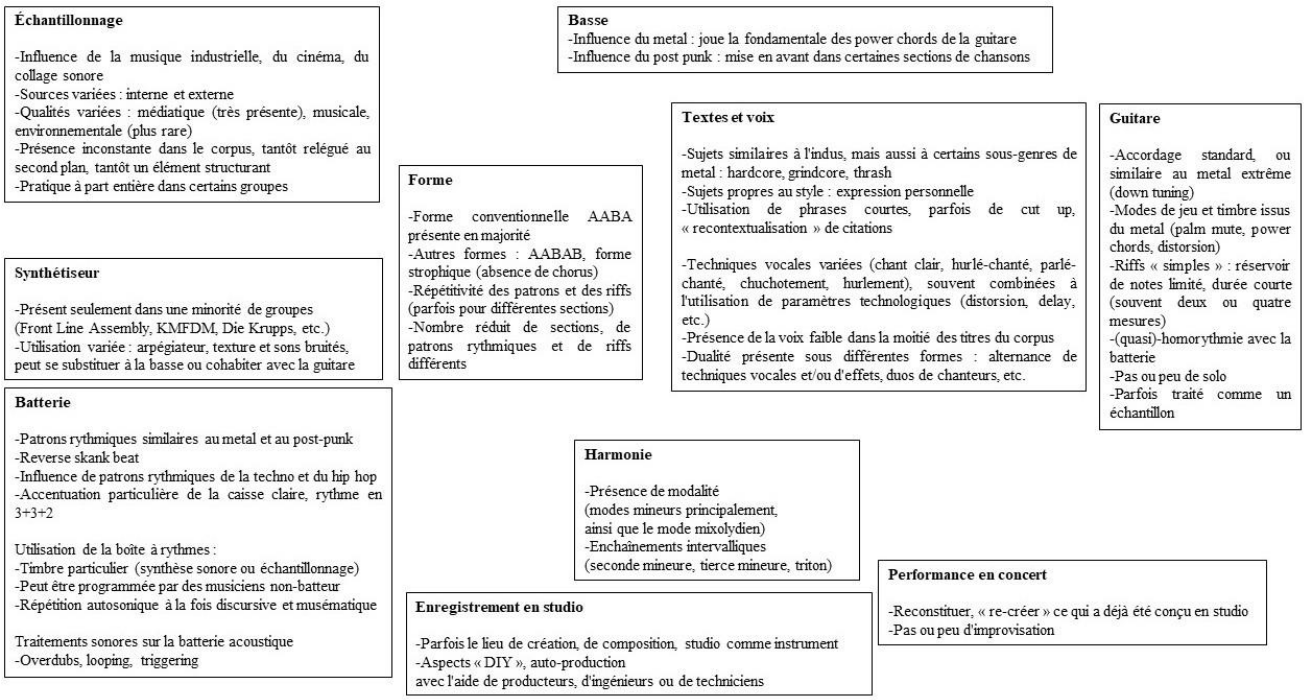



Figure 231 : Synthèse des éléments musicaux stylistiques du metal industriel.

En effet, concernant l'écriture et la composition, la guitare électrique reste l'instrument le plus associé au metal, par ses modes de jeu et son timbre, tandis que la section rythmique (basse, boîte à rythmes ou batterie) par exemple, est bien plus susceptible de présenter une grande diversité stylistique (figure 232).

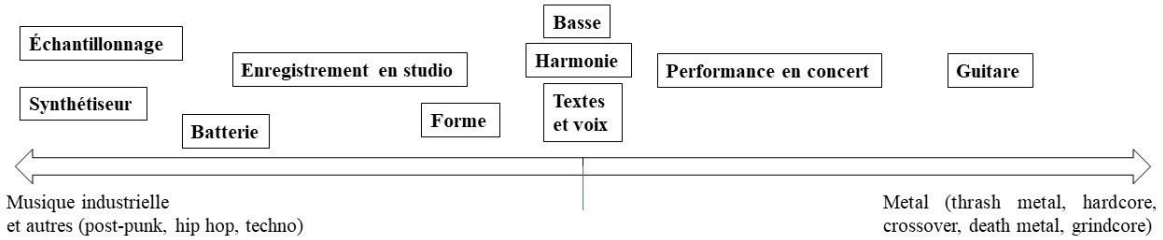



Figure 232 : Les éléments musicaux du metal industriel selon leur affinité avec d'autres styles musicaux.

La boîte à rythmes peut en effet être employée pour exécuter aussi bien des patrons de metal (grosse caisse en doubles-croches, *skank beat*), de techno (grosse caisse sur tous les temps, charleston en contre-temps) de hip-hop (*breakbeat*) ou de post-punk (présence majoritaire des toms). Il y a donc une hybridité présente dans cette première strate, et c'est ensuite l'ensemble de ces motifs, produits avec le son particulier de la boîte à rythmes, qui contraste avec la saturation typique du metal de la guitare électrique. De plus, un riff de guitare saturée ou un patron de batterie qui tient du post-punk peuvent devenir des échantillons sonores parmi d'autres, au milieu d'échantillons vocaux ou bruitistes tirés de sources le plus souvent non musicales. Tous ces matériaux pouvant alors être mis en boucle pour une répétition autosonique, coupés et recoupés, traités avec des effets, etc. La répétition est d'ailleurs un aspect présent à différents niveaux, notamment à l'échelle de la forme, allant de pair avec un nombre restreint de motifs différents au sein d'une même chanson. Cette répétitivité et cette simplicité, toutes deux déjà présentes dans l'indus et le post-punk, s'opposent à la complexité formelle des chansons de metal. Mais l'hybridation dans le metal industriel n'est pas seulement un phénomène dû à une confrontation brute d'éléments musicaux provenant d'horizons stylistiques différents. Nous avons effectivement relevé une homorythmie, ou du moins une synchronisation privilégiée, entre les riffs de guitare et les patrons de batterie ; sur le plan harmonique, le metal et l'indus présentaient déjà tous deux des enchaînements hémitoniques et tritoniques ; enfin, les chanteurs exploitent aussi bien les vocalités du metal que de l'indus, en plus des effets technologiques hérités de ce dernier.

Se dessinent donc deux formes d'hybridation, l'une plutôt brute, comme nous la qualifions quelques lignes plus haut, et la seconde plutôt harmonieuse. La première renvoie à la définition du qualificatif « hybride » pour désigner un objet ou une œuvre composite, au risque de porter avec lui le défaut de ne pas posséder de style qui lui soit propre, c'est-à-dire « impure ». La deuxième forme renvoie à une définition peut-être moins péjorative avec, pour reprendre les propos de Brian Stross, l'idée que cette forme d'hybridation est en passe de devenir un objet pur, terminant ainsi son cycle d'hybridation.

C'est donc ce que nous pourrions conclure du metal industriel : un genre musical tout à fait hybride car présentant des traits déjà existants dans d'autres genres, juxtaposés et superposés entre eux selon de nombreux agencements possibles, soumis à la situation paradoxale d'être à la fois un bâtard à la croisée de genres musicaux, et un nouveau genre à part entière dont cette seule hybridité justifie de le considérer comme tel. Cependant, cette conclusion ne peut qu'être restreinte puisqu'elle concerne une période donnée du metal industriel que nous avons

délibérément choisie. La poursuite de l'étude entreprise ici, sur les groupes s'étant formés plus tard et ayant produit de la musique à la fin des années 1990 et dans les années 2000 parfois avec succès comme Marilyn Manson et Rammstein, ainsi que la vague de groupes autour des années 2020 qui renouent avec les codes esthétiques des années 1990 et s'inscrivant dans un mouvement plus large de *revival* de cette période, pourrait très probablement apporter de nouveaux éléments exigeant de reconsidérer certaines affirmations émises dans cette étude. La période temporelle définie constitue donc une première contrainte à cette étude, une autre limite se trouvant dans la taille de notre corpus, qui pourrait tout aussi bien s'élargir à plus de titres, voire des albums entiers et relativiser les constats que nous avons tirés de nos analyses. Enfin, ces analyses elles-mêmes se sont principalement focalisées sur la poïétique et le matériau qui en découle, surtout sur les plans rythmique et mélodico-harmonique. Les questions de mixage, d'équilibre fréquentiel, de mise en avant ou en retrait de certains instruments, n'ont été qu'effleurées dans cette étude, par manque d'informations et d'accès aux traces issues des différentes étapes du processus d'enregistrement et de mixage en studio. Prendre en compte une période plus large, présentant des titres produits des années plus tard de ceux de notre corpus, pourrait peut-être contribuer à discerner des tendances, des pratiques spécifiques (enregistrement, mixage, production, etc.) au metal industriel.

Enfin, cette étude d'un genre musical, en étant grandement guidée par la notion d'hybridité, s'est donc appliquée à essayer de déceler des traits (extra) musicaux qui sont de fait antérieurs à l'apparition de ce genre musical. Ce qui, lorsqu'appliquée à un genre ne présentant a priori pas d'aspects hybrides, pourrait contribuer aux réflexions sur ce qui peut ou doit être considéré comme nouveau dans un genre ainsi que sur la notion de cristallisation de celui-ci et, par conséquent, de ce qui rend possible sa caractérisation, que ce soit à partir d'éléments et de traits déjà existants ou inédits. Plus encore, de s'interroger non seulement sur la nature de ces éléments mais aussi leur agencement au sein d'une œuvre ou d'un corpus, de questionner la pertinence même de cette réflexion, sur ce qu'elle peut amener pour considérer et caractériser un genre : à quel point la présence d'éléments musicaux déjà existants, reconnus, importe dans l'existence d'un genre musical, dans son ontologie ? A partir de quand un élément peut-il être considéré comme nouveau ? Comment discerner ce qui tient de l'influence, consciente ou inconsciente, ou de l'hybridation, de ce qui est nouveau et propre à un genre ? Ces questionnements sont amenés à nourrir de possibles études ultérieures des genres dans les musiques populaires.

# BIBLIOGRAPHIE ET RESSOURCES

## Ouvrages, publications universitaires, thèses et mémoires


ALEXANDRE Marco, *The Logo in the Heavy Metal Culture: Understanding and Registration of Existing Codes and Visual Patterns*, Polytechnic Institute of Leiria, mémoire de Master, 2016, 142 p.

ANDERSON Sutton R., « Musical Genre and Hybridity in Indonesia: Simponi Kecapi and Campur Sari », *Asian Music*, vol. 44, no 2, 2013, p. 81-94.

BERA Camille, *Le Black Metal : Un Genre Musical Entre Transgression et Transcendance*, Université de Rouen, 2020, 335 p.

BERRONG Richard M., TODOROV Tzvetan, « The Origin of Genres », *New Literary History*, vol. 8, no 1, 1976, p. 159-170.

BENNETT Samantha, « Songs About Fucking: John Loder's Southern Studios and the Construction of a Subversive Sonic Signature », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 29, no 2, 2017.
doi : https://doi.org/10.1111/jpms.12209

BIAMONTE Nicole, *Modal function in Rock and Heavy Metal*, en ligne.

BJORNBERG Alf, « De L'Harmonie Eolienne dans les Musiques Populaires Contemporaines », *Volume !*, vol. 11, no 2, 2015, p. 123-133.

BOLTER David Jay, SPIELMANN Yvonne, « Hybridity: Arts, Sciences and Cultural Effects », *Leonardo*, vol. 39, no 2, 2006, p. 106-107.

BOTHWICK Stuart, MOY Ron, *Popular Music Genres*, Edinburgh University Press, 2004, 229 p.

BRETT Thomas, « Electronic Percussion [electronic drum, drum machine, rythm machine], *Grove Music Online*, en ligne (consulté le 19/12/2021).

BURKE Peter, *Hybrid Renaissance: Culture, Language, Architecture*, Budapest – New York, Central European University Press, 2016, 271 p.

BURKHOLDER J. Peter, « The Uses of Existing Music : Musical Borrowing as a Field », *Notes*, vol. 50, no 3, 1994, p. 851-870.

CHRISTE Ian, *Sound of the Beast : l'Histoire Définitive du Heavy Metal*, Paris, Flammarion, 2007, 480 p.

COLLINS Karen, « Dead Channel Surfing: The Commonalities between Cyberpunk Literature and Industrial Music », *Popular Music*, vol. 24, no 2, 2005, p. 165-178.

CONNELLY Chris, *Concrete, Bulletproof, Invisible & Fried: My Life As a Revolting Cocks*, Shipwrecked Industries, 2014, 260 p.

CONTE Arthur, *Les Dictateurs du XX^e Siècle*, Paris, Robert Lafont, 1984, 524 p.

COVACH John, « Form in Rock Music: a Primer », dans STEIN Deborah (ed.), *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 65-76.

DEKOVICH Michael, « Bridges to Free-Standing Bridges – or – the Mutable Modular Model of Metal Music », *Rocky Mountain Music Scholars Conference*, Rocky Mountain Society for Music Theory, 2020, 18 p.

DEON Maxence, « L'échantillonnage comme Choix Esthétique, L'Exemple du Rap », *Volume !*, vol. 8, no 1, 2011, p. 277-301.

DEVINE Kyle, « synthesizer », *Grove Music Online*, en ligne (consulté le 24/10/2022)

DIK Chris, « Brain Damage: The Making of Ministry's *The Mind is a Terrible Thing to Taste* », *Revolver*, no 85, 2011, p. 51-58.

DOCKWRAY Ruth, MOORE Allan F., « Configuring the Sound-box 1965-1972 », *Popular Music*, vol. 2, no 29, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 181-197.

ELFLEIN Dietmar, « Iron and Steel: Forging Heavy Metal's Song Structures or the Impact of Black Sabbath and Judas Priest on Metal's Musical Language », dans BROWN Andy, SPRACKLEN Karl et al. (eds.), *Global Metal Music and Culture*, New York, Routledge, 2016, p. 35-49.

FABBRI Franco, « A Theory of Musical Genres : Two Applications », dans TAGG Philip et HORN David (ed.) *Popular Music Perspectives*, Göteborg and Exeter : International Association for the Study of Popular Music, 1981, p. 52-81.

FABBRI Franco, « Browsing Musical Spaces : Categories and the Musical Mind », conférence IASPM, Royaume Uni, 1999, accessible en ligne : https://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html

FINK Robert, « The Story of ORCH5, or, the Classical Ghost in the Hip Hop Machine », *Popular Music*, vol. 24, no 3, 2005, p. 339-356.

FISHER John Andrew, « Rock 'n' Recording: The Ontological Complexity of Rock Music », dans Alperson Philip (ed.), Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music, Pennsylvanie, Penn Sate University Press, 1998, 196 p.

FRANE Andrew V., « Swing Rhythms in Classic Drum Breaks From Hip-Hop's Breakbeat Canon », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 34, no 3, 2017, p. 291-302.

FREI-HAUENSCHILD Markus, VON APPEN Ralf , « AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Song Forms and their Historical Développement », *Samples*, vol. 13, 2015, p. 1-83.

GRACYK Theodore, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, Londres, Duke University Press, 1996, 280 p.

HADDON Mimi, « Dub Is the New Black: Modes of Identification and Tendencies of Appropriation in Late 1970s Post-Punk », *Popular Music*, vol. 36, no 2, 2017, p. 283-301.

HAINAUT Bérenger, *Le Style Black Metal*, Château Gontier, Aedam Musicae, 2017, 370 p.

HALFORD Rob, *Confess : Ma Confession*, Talent Editions, Paris, 2021, 400 p.

HANLEY Jason, *Metal Machine Music : Technology, Noise and Modernism in Industrial Music 1975-1996*, Stony Brook University, 2011, 462 p.

HANLEY Jason, « ''The Land of Rape and Honey'': The Use of World War II Propaganda in the Music Videos of Ministry and Laibach », *American Music*, vol. 2, no 1, 2004, p. 158-175.

HARKINS Paul, « Following the Instruments, Designers, And Users: The Case of The Fairlight CMI », *Journal on the Art of Record Production*, no 10, 2015, en ligne, disponible à l'adresse suivante :
https://www.arpjournal.com/asarpwp/following-the-instruments-designers-and-users-the-case-of-the-fairlight-cmi/ (consulté le 31/01/2023).

HAUKUR Hannes Reynisson, *Man vs Machine: a Comparative Study on MIDI Programmed and Recorded Drums*, Linnaeus University, 2015, 53 p.

HEIN Fabien, *Hard rock, Heavy Metal, Metal : Histoire, Cultures et Pratiquants*, Clermont-Ferrand, Mélanie Séteun, 2004, 320 p.

HEPWORTH-SAWYER Russ, HODGSON Jay, MARRINGTON Mark (eds.), *Producing Music*, New York, Routledge, 2019, 356 p.

HEUZE Bruno, « Le Sampleur, Catalyseur de Nouvelles Géographies Musicales », dans HOUDART Sophie et al., *Humains, Non-Humains*, La Découverte, 2011, p. 301-310.

HITCHINS Ray, « Rhythm, Sound and Movement: The Guitarist as Participant-Observer in Jamaica's Studio Culture », *Ethnomusicology Forum*, vol. 22, no 1, 2013, p. 27-48.

HOLM-HUDSON Kevin, « Quotations and Context: Sampling and John Oswald's Plunderphonics », *Leonardo Music Journal*, vol. 7, 1997, p. 17-25.

HOLT Fabian, *Genre in Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 221 p.

HOLZINGER Wolfgang, « Towards a Typology of Hybrid Forms », dans STEINGRESS Gerhard (éd.), *Song of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization: A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*, Münster, Hambourg, Londres, LIT, 2002, 325 p.

HUDSON Stephen S., « Song Form and Storytelling in Mainstream Metal », *Metal Music Studies*, vol. 9, no 1, 2023, p. 7-26.

JOURGENSEN Al & WIEDERHORN Jon, *Ministry: The Last Gospels According to Al Jourgensen*, Da Capo Press, 2013, 278 p.

KAHN-HARRIS Keith, HEIN Fabien, « Metal Studies : Une Bibliograhie », *Volume !*, vol. 5, no 2, 2006, p. 19-30.
KAHN-HARRIS Keith, *Extreme Metal: Music and Culture On The Edge*, Oxford, Berg, 2007, 208 p.

KASAVETI Ursula-Helen, « Fœtus-art-terrorism: Deciphering genre, intertextuality and noise in J.G. Thirlwell's early musical corpus (1981-1988) », *Punk & Post-Punk*, vol. 3, no 2, 2014, p. 147-158.

KENNEDY Lewis F., *Functions of Genre in Metal and Hardcore Music*, Hull University, 2018, 332 p.

KIRK Ryan, « Industrial Rock », *Grove Music Online*, en ligne (consulté le 25/02/2022).

KRAIDY Marwan M., *Hybridity or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphie, Temple University Press, 2005, 226 p.

KIRNER-LUDWIG Monika, WOLHFARTH Florian, « METALinguistics: Face-Threatening Taboos, Conceptual Offensiveness and Discursive Trangression in Extreme Metal », *Metal Music Studies*, vol. 4, no 3, 2018, p. 403-432.

KOSMICKI Guillaume, « Musique techno, mix, sample : un défi à la notion de propriété », *Gradhiva*, vol. 12, Paris, Musée du quai Branly, 2010, p. 98-115.

KOSMICKI Guillaume, *Musiques électroniques : des Avant-gardes aux Dancefloors*, Marseille, Les Mots et le Reste, 2009 (2016), 362 p.

LACASSE Serge, « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, vol. 5, no 2, 1998, p. 77-85.

LACASSE Serge, « La Musique Pop Incestueuse : Introduction à la Transphonographie », *Circuit : Musiques Contemporaines*, vol. 18, no 2, 2008, p. 11-26.

LALITTE Philippe, « Outils Informatiques et Méthodes pour l'Analyse des Musiques Actuelles », dans GONIN Philippe (ed), *Focus sur le Rock en France : Analyser les Musiques Actuelles*, Sampzon, Delatour, 2014, 272 p.

LAMM Olivier « Une Parcellaire et Très Subjective Histoire de la Caisse Claire Dans la Musique Pop », *Audimat*, vol. 2, no 2, 2014, p. 101-123.

LEE Stephen, « Re-Examining the Concept of the 'Independant' Records Company: The Case of Wax Trax! Records », *Popular Music*, vol. 14, no 1, 1995, p. 13-31.

LEROY Dan, *Dancing to the Drum Machine: How Electronic Percussion Conquered the World*, New York, Blomsburry Academic, 2023, p. 201-203.

LIECHTI Hannes, *This Track Contains Politics: The Culture of Sampling in Experimental Electronica*, Berne, Norient Books, 2022, 354 p.

LILJAH Esa, *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*, IAML Finland, 2009, 229 p.

LOZEJ Martino, *The Arpeggiator: a Compositionnal Tool for Performance and Production*, mémoire de master, York University, Toronto, 2016, 98 p.
MARRINGTON Mark, « From DJ to Djent-Step: Technology and the Re-Coding of Metal Music Since the 1980s », *Metal Music Studies*, vol. 3, no 2, 2017, p. 251-258.

MILLER Monica, « 'No man with a good car needs to be justified': Preaching Rock and Roll Salvation from O'Conor Wise Blood to Ministry's'Jesus Built My Hotrod' », *Flannery O'Connor Review*, 2014 p. 82-98.

MOORE Allan F., *Rock the Primary Text: Developping a Musicology of Rock*, Philadelphie, Open University Press, 1993, 227 p.

MOORE Allan F., « Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre », *Music and Letters*, vol. 82, no 3, 2001, p. 432-442.

MOOREFIELD Virgil, *The Producer as Composer: Shaping the Sound of Popular Music*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2010 (2005), 143 p.

MUDRIAN Albert, *Choosing Death : L'Histoire du Death Metal et du Grindcore*, Rosière-en-Haye, Camion Blanc, 2006, 331 p.

MYNETT Mark, *Contemporary Metal Music Production*, University of Huddersfield, 2013, 311 p.

NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie Générale et Sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987, 400 p.

NIALL Thomas, *The Development of Technology and its Influence on Recorded Heavy Metal Music 1969 –2015*, University of Hull, 2015, 336 p.

NOBILE Drew, *Form as Harmony in Rock Music*, New York, Oxford University Press, 2020, 268 p.

PATTESON Thomas, *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*, Oakland, University of California Press, 2016, 237 p.

PILLSBURY Glenn T., *Damage Incorporated: Metallica and the Production of Musical Identity*, New York, Routledge, 2006, 272 p.

PIRENNE Christophe, *Une Histoire Musicale du Rock*, Paris, Fayard, 2011, 797 p.

PIRENNE Christophe, « Né sous une (très) mauvaise étoile, une étude de cas dans la réception de la New Wave Of British Heavy Metal », *Volume !*, vol. 15, no 2, 2019, p. 15-23.

POUIVET Roger, *Philosophie du Rock*, Paris, PUF, 2010, 261 p.

REED Alexander, *Assimilate : Une Histoire Critique de la Musique Industrielle*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2018 (2013), 664 p.

REYNOLDS Simon, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Londres, Faber and Faber, 2011, 458 p.

REYNOLDS Simon, *Rip It Up and Start Again: Post-Punk 1978-1984*, Paris, Allia, 2014, 682 p.

RIZZI Emilio Mayoral, *Music Production in Heavy Metal Music:* , University of York, 2016, 38 p.

ROBERTS Justin J., « Rime of a Metal Mariner », *Metal Music Studies*, vol. 3, no 1, 2017, p. 63-79.

RUDENT Catherine, *L'Album de Chansons, Entre Processus Social et Œuvre Musicale*, Paris, Honoré Champion, 2011, 280 p.

SANJEK David, « Don't Have to DJ no more : Sampling and the 'Autonomous' Creator », dans WOODMANSEE Martha, JASZI Peter (eds.), *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Litterature and Law*, Durham, Duke University Press, 1994, p. 607-624.

SANSON André, « De l'Hybridité », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, IIe série, Tome 3, 1868, p. 730-748.

SMIALEK Eric T., *Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990-2015*, Mc Gill University, 2015, 330 p.

SPICER Mark, « (Ac)cumulative Form in Pop-Rock Music », *Twentieth Century Music*, vol. 1, no 1, 2004, p. 29-64.

SPICER Mark, « "Regatta de Blanc" : Analysing Style in the Music of The Police », dans SPICER Mark & COVACH John (eds.), *Sounding Out Pop : Analytical Essays in Popular Music*, Michigan, University of Michigan Press, 2010, 280 p.

STEVANCE Sophie, « La Musique Actuelle au Québec : Enjeux et Perspectives Méthodologiques d'une Analyse Génétique », *Intersections*, vol. 38, no 1-2, 2018, p. 9-30.

STOCKHAMMER Philipp Wolfgang, « Questionning Hybridity » dans STOCKHAMMER Philipp Wolfgang (éd.), *Conceptualizing Cultural Hybridization: A Trandisciplinary Approach*, Berlin, Springer, 2012, 214 p.

STROSS Brian, « The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture », *The Journal of American Folklore*, vol . 112, no 445, 1999, p. 254-267.

TELLIER Albéric, *Nouvelles Vibrations : S'inspirer des Stars du Rock, de la Pop et du Hip Hop pour Innover*, Caen, EMS Editions, 2020, 282 p.

TOYNBEE Jason, *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*, Londres, Arnold, 2000, 199 p.

TROTTIER Danick, « "Led Zeppelin for generation Z" : Greta Van Fleet dans le miroir canonique de Led Zeppelin », in GONIN Philippe (éd), *Led Zeppelin : Contexte, Analyse, Réception*, Editions Universitaires de Dijon, 2022, p. 199-215.

VAIL Mark, *The Synthesizer: A Comprehensive Guide to Understanding, Programming, Playing, and Recording the Ultimate Electronic Music Instrument*, Oxford University Press, 2014, 410 p.

VANVALKENBURG Aaron, *Musical Process and the Structuring of Riffs in Metallica*, Baylor University, 2010, 115 p.
VECCHIO Ruth, *Exploring the Evolution of Industrial Music: a Historical and Analytical Perspective*, Texas State University, 2014, 100 p.

WALSER Robert, « Rythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy », *Ethnomusicology*, vol. 39, no 2, 1995, p. 193-217.

WALSER Robert, *Running With the Devil : Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Middleton, Wesleyan University Press, 2014 (1993), 230 p.

WALLAS Graham, *The Art of Thought*, New York, Harcourt, Brace, 1926, 320 p.

WILLIAMS Justin, « Historicizing Breakbeat: Hip Hop's Origins and Authenticity », *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, no 56, 2011, p. 133-167.

WEINSTEIN Deena, *Heavy Metal : The Music and its Culture*, Cambridge, Da Capo Press, 2000 (1991), 352 p.

WEINSTEIN Deena, « Alice Cooper », *Grove Music Online*, en ligne.

WICKE Peter, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, traduit par Rachel Fogg, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 (1987), 228 p.

WIEDEMANN Julius (éd), *Art Records Covers*, Taschen, 2017, 450 p.

YOUNG Robert J.C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culure and Race*, Londres, Routledge, 1995, 230 p.

ZAK III Albin J., *The Poetics of Rock*, Berkeley, The University of California Press, 2001, 276 p.

## Presse, magazines et fanzines

*Alternative Press*, mars 1991, accessible en ligne : https://www.godflesh.com/articles/article13.html (consulté le 29/07/21).

*Alternative Press*, 1992.

*B Side*, juin 1990.

*B Side*, février 1992.

*B Side*, janvier 1996.

BADIN Olivier, « Godflesh », *New Noise*, no 66, 2023.

BENNETT J., « 5 New Wave of Traditionnal Heavy Metal Bands You Need to Know », *Revolver Mag*, 3 janvier 2019. https://www.revolvermag.com/music/5-new-wave-traditional-heavy-metal-bands-you-need-know (consulté le 23/09/2021).

BENNET J. « Napalm Death's'Scum': The Story Behind the Cover Art », *Revolver Mag*, 1er décembre 2010.
https://www.revolvermag.com/art/napalm-deaths-scum-story-behind-cover-art (consulté le 12/10/21).

Buljeta Marija, « Jürgen Engler Talks About Die Krupps », *Alt Venger*, 11 octobre 2016.
http://www.altvenger.com/jurgen-engler-talks-about-die-krupps/ (consulté le 29/07/2021)

CHILLINGWORTH Alec, « The 10 Best Industrial Albums », *Louder Sound*, 12 février 2020.
https://www.loudersound.com/features/ten-best-industrial-metal-nin-ministry-rammstein (consulté le 27/07/2021).

CIMARUSTI Luca, « Artist on Artist: Justin Broadrick of Godflesh talks to producer Sanford Parker », *Chicago Reader*, 8 avril 2014.
https://chicagoreader.com/film/artist-on-artist-justin-broadrick-of-godflesh-talks-to-producer-sanford-parker/ (consulté le 27/07/2022).

CURRY Chris, « KMFDM », *MK Magazine*, novembre 2003, disponible en ligne :
https://web.archive.org/web/20070826191155/http://www.mk-magazine.com/interviews/archives/000123.php (consulté le 31/08/23).

DAVET Stéphane, « Furie Sonore », *Le Monde*, Paris, 1er juin 1994, p. 18.

DIVITA Joe, « Top 25 Industrial Rock + Metal Bands of All Time », *Loudwire*, 29 septembre 2016.
https://loudwire.com/top-industrial-rock-metal-bands/ (consulté le 27/07/2021).

EPSTEIN Dan, « 8 Things You Didn't Know About Nine Inch Nails's 'Broken' »
*Revolver Mag*, 18 septembre 2017.
https://www.revolvermag.com/music/8-things-you-didnt-know-about-nine-inch-nails-broken (consulté le 1/11/21)

« Greta Van Fleet Veut Que Vous les Arrêtiez de les Comparer à Led Zepplelin », rédaction, *Rolling Stone*, 21 janvier 2019.
https://www.rollingstone.fr/greta-van-fleet-led-zeppelin-comparaison/ (consulté le 22/07/21)

*Guitar Player*, mars 1996.

HASSAN Marcos, « Godflesh is Still Driven by Implosion (and Leonard Cohen Lyrics) », *Vice*, 10 février 2017.
https://www.vice.com/en/article/mgxqdq/godflesh-is-still-driven-by-implosion-and-leonard-cohen-lyrics (consulté le 09/06/2023).

HUMBERSTONE Nigel, « Bill Leeb: Front Line Assembly », *Sound On Sound*, janvier 1995.
https://www.soundonsound.com/people/bill-leeb-front-line-assembly (consulté le 3/07/2022)

*Industrial Gear*, vol. 1, no 12, juillet 1992.

*Industrial Gear*, vol. 1, no 16, 1992.

*Industrial Nation*, no 6, 1992.

*Industrial Nation*, no 10, 1995. Accessible en ligne : https://archive.org/details/IndustrialNation10/page/n49/mode/2up (consulté le 25/02/2022).

*Industrial Nation* no 12, 1996.

*Industrial Strenght*, no 2, 1992.

JOHNSON Richard, « Godflesh », *Deathcheese*, no 1, 1991.

KERZEL Stephan, « Treponem Pal – Treponem Pal », *Metal Hammer*, no 39, 1989.

*Kill Your Idols*, no 7, 1993.

KOT Greg, « Ministry's Secret: Singing Ugly », *Chicago Tribune*, 19 juillet 1992, p. 17.

KROVATIN Christopher, « Thrash Metal Is Going Through Its Second Puberty », *Vice*, 9 mai 2018.
https://www.vice.com/en/article/59qm8a/thrash-metal-power-trip-oozing-wound (consulté le 23/09/2021).

« Malhavoc Is Back », *Blabbermouth*, 23 mars 2007.
https://www.blabbermouth.net/news/malhavoc-is-back/ (consulté le 27/07/2021).

« Ministry's Al Jourgensen and Mike Scaccia: Bludgeon Brothers », *Yamaha All Access*, no 13, 2007.
https://www.yamaha.com/allaccess/artists/issue13-ministry.asp?issue=issue13 (consulté le 02/11/2022).

MOYNIMAN Michael, « Godflesh », *Pit Magazine*, no 8, 1992.

*Music From The Empty Quarter*, n°6, novembre 1992.

*New Waves*, no 7, 1991.

PEARSON Arnaud, *Decibel Storm*, no 1, 1989.

PETTIGREW Jason, « Godflesh : Louder Than Life », *Alternative Press*, juin 1992.

*Phantazmmusik*, no 1, 1993.

*Pulse!*, octobre 92.

*Pulse!*, mars 1996.

Ray, « The guitarguitar Interview: Ministry », *guitarguitar.co.uk*, 2 août 2019, https://www.guitarguitar.co.uk/news/140741/ (consulté le 16/06/2020).

SAVAGE Jon, « The Industrial Culture Handbook », *R/E Search*, 1983.

*Screamer*, décembre 1992.

*Sonik*, no 3, 1993.

*Sonik*, no 5, 1994.

STINGLEY Mick, « We Are Witnessing the Return of Industrial Metal », *Louder Sound*, 15 juin 2016.
https://www.loudersound.com/features/we-are-witnessing-the-return-of-industrial-metal (consulté le 27/07/2021).

TINGEN P., « Fairlight: The Whole Story », *Audio Media Magazine*, January, 1996, p. 48-55, disponible en ligne à l'adresse suivante :
https://www.anerd.com/fairlight/fairlightstory.htm (consulté le 31/01/2023).
« Top 100 Industrial metal albums », *Metal Storm*, s. d.
http://www.metalstorm.net/bands/albums_top.php?album_style=Industrial (consulté le 27/07/2021).

*Tranzophobia*, no 2, 1994.

*Violence*, no 11, 1993.

*Violence*, no 9, 1993.

WIEDERHORN Jon, « Max Cavalera On Making Nailbomb's Cult Classic 'Point Blank', Revisiting It Live » *revolvermag.com*, 10 octobre 2017.
https://www.revolvermag.com/music/max-cavalera-making-nailbombs-cult-classic-point-blank-revisiting-it-live (consulté le12/09/21).

WIEDERHORN Jon, « Industrious Metal – Metal-Industrial Special Report », *Pulse!*, 1994.

## Vidéographie

JOURGENSEN Al, interview. « Ministry live Wacken 2012 », captation à l'origine diffusée par Zdf.Kultur, *youtube.com*, posté par Clément Justou le 19/08/2012.
https://www.youtube.com/watch?v=SYVQ7Mrlxqo (consulté le 17/08/2023).

NASH Julia, *Industrial Accident: The Story of Wax Trax! Records*, Wax Trax! Films, 2018, documentaire.

MINISTRY, *In Case You Didn't Feel Like Showing Up*, Sire, 1990, VHS.

PETTIGREW Shaun, *The Death and Resurrection Show*, Coffee Films, ILC Productions, 2013, documentaire.

TREPONEM PAL, *120 Min*, MTV, 1993, émission, *youtube.com*, posté par TravisBickle1963 le 4 septembre 2021.
https://www.youtube.com/watch?v=QqDDE4JFJsM (consulté le 25/02/2022).

# Sitographie


Black Magnet, *bandcamp.com*.
https://blckmgnt.bandcamp.com/album/hallucination-scene (consulté le 06/10/2022).

Dr Mike, « #011 Al Jourgensen », *Hardcore Humanism with Dr Mike*, podcast.
https://www.hardcorehumanism.com/al-jourgensen/ (consulté le 25/02/2022).

« DIE KRUPPS - Interview 1995 (Metal indus, allemagne) », s. d.,
toile-libre.org (consulté le 29/07/21).

« Die Krupps interview »
https://regenmag.com/interviews/interview-die-krupps-keeping-well-oiled-the-machineries-of-joy/ (consulté le 25/02/2022).

« Die Krupps interview »
https://www.shout.ru/exclusives/exclusive_interview_die_krupps_november2005_e.htm
(consulté le 25/02/2022).

*discogs.com*
https://www.discogs.com/fr/Malhavoc-Get-Down/release/350994 (consulté le 25/02/2022).

FERRINGTON Zeke, « Drum Samples Are Metal, Real Drums Are Dad-Rock »,
*Gear Gods*, 12 octobre 2016.
https://geargods.net/editorials/drum-samples-are-real-metal/ (consulté le 03/07/22).

GILKESON Kyle, « Guest Spots: Messhuggah on the Drumkit from Hell », *Alarm*,
24 janvier 2011.
https://alarm-magazine.com/2011/guest-spots-meshuggah-on-the-drumkit-from-hell/ (consulté le 04/07/22).

*godflesh.com*, site non officiel sur Godflesh.

-https://godflesh.com/artwork.html (consulté le 13/07/21).

-https://godflesh.com/articles/int4.html (consulté le 09/06/2023).

-« Godflesh Interview, possibly from Propaganda, goth fanzine »
https://www.godflesh.com/articles/int5.html (consulté le 27/07/21).

-« Godflesh Interview »
https://www.godflesh.com/articles/article14.html (consulté le 29/07/21).

-« Godflesh Interview »
https://www.godflesh.com/articles/fleshart4.html (consulté le 29/07/21).

« Interview: Die Krupps - 8/18/95 »
https://sonic-boom.com/interview/die.krupps-1.interview.html (consulté le 29/07/21).

*metal-archives.com*
https://www.metal-archives.com/albums/Skin_Limit_Show/Wound_Freeze/135732 (consulté le 12/09/21).

Metal Blade, site officiel.
https://www.metalblade.com/us/about-us/ (consulté le 08/11/21).

Ministry, site officiel.
https://ministryband.com/bio (consulté le 27/07/2021).

PEARSON Digby, « How Did Carcass Pitch-Shift the Vocals Live? », *Ask Earache*, 2 octobre 2009.
http://askearache.blogspot.com/2009/10/how-did-carcass-pitch-shift-vocals-live.html (consulté le 15/05/2023).

PEARSON Digby, « Industrial Bands on Earache? », *Ask Earache*, 28 avril 2008.
http://askearache.blogspot.com/2008/04/industrial-metal-bands-on-earache.html (consulté le 27/10/21).

*prongs.org*, site non officiel sur Ministry.

-https://www.prongs.org/ministry/samples#land (consulté le 14/02/2020).

-https://www.prongs.org/ministry/samples (consulté le 25/02/2022).

-https://www.prongs.org/ministry/samples#psalm (consulté le 06/10/2022).

*setlist fm*
https://www.setlist.fm/search?query=kmfdm+sucks consulté le 25/01/2022.
Skin Chamber, site officiel.
https://www.skinchamber.com/about.php (consulté le 25/02/2022).

*skinnypuppy.eu*, site non officiel sur Skinny Puppy.
https://www.skinnypuppy.eu/sample_film.htm (consulté le 31/01/2023).

*sloth.org*, sur *web.archive.org*.
http://web.archive.org/web/20040724082554/www.sloth.org/samples/grouplist.txt (consulté le 10/01/2023).

« Tapping the Vein: Industrial Crust », *Burning Ambulance*, s. d.
https://burningambulance.com/2019/07/09/tapping-the-vein-industrial-crust/ (consulté le 04/07/21).

*theninhotline.net*, site non officiel sur Nine Inch Nails. Sur *web.archive.org*.
https://web.archive.org/web/20100617021450/http://www.theninhotline.net/archives/articles/xart44a.shtml (consulté le 1/11/21).

Throbbing Gristle, site officiel.
http://www.throbbing-gristle.com/tg-files/tg-files/tg_symbol.html (consulté le 24/10/21).

*tumblr.com*, « TVAoM: The Visual Art of [Heavy] Metal »
https://thevisualartofmetal.tumblr.com/post/138650470141/cover-art-by-jeff-walker-napalm-

death-scum (consulté le 21/08/2021).

VIOLETA, « Interview : KMFDM », *El Garaje de Frank*, 15 janvier 2020. https://elgarajedefrank.es/fr/interview-kmfdm/ (consulté le 31/08/23).

*whosampled.com*
https://www.whosampled.com/Revolting-Cocks/No-Devotion/ (consulté le 16/06/23).

*youtube.com*

-ATKINS Martin, interview. « From the Bunker #45: Future of Music Industry, Pigface, NIN, Ministry and More! w/ Martin Atkins », posté par vigilanteband le 24/02/2021, https://www.youtube.com/watch?v=FqM5NM8UTyc (consulté le 20/08/2023).

-« Carcass - Grindcrusher Tour, live at Rock City, Nottingham 1989 (Official Full Show) », posté par Earache Records le 5 novembre 2013. https://www.youtube.com/watch?v=eNz6XDcXjqA (consulté le 09/06/2023).

-« Godflesh – (The Abyss) Houston Tx 12.5.96 », posté par HouseRight Productions le 25 octobre 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=sTo_R6XMJTY à partir de 20:38 (consulté le 05/10/2022).

-« In The Loop Magazine Video Exclusive: John Bechdel of Ministry on Live Sampling », posté par In The Loop Magazine le 28 novembre 2018.
https://www.youtube.com/watch?v=4jOZAT5AR38 (consulté le 02/11/2022).

-« KMFDM – Sucks (Live 1992) », posté par TheFourthSurvivor le 25 mai 2008.
https://www.youtube.com/watch?v=LGN2Ir5Xdn4 (consulté le 05/10/2022).
-« Ministry – The Light Pours Out of Me – NYC 1988 », posté par j37h3r le 14 février 2008.
https://www.youtube.com/watch?v=IZjb7iS0ymI (consulté le 26/04/2022).

-« Paul Lemos of Controlled Bleeding Discusses Skin Chamber », posté par Winged Disk le 25 août 2010.
https://www.youtube.com/watch?v=QcUe8Jl-t9Q&list=LL&index=90 (consulté le 25/02/2022).

-« Stewart Copeland – Mr. Rhythmatist – Interview In His House 1985 », posté par Michael McFly le 22 octobre 2013.
https://www.youtube.com/watch?v=bDsS7LYP6lY (consultée le 31/01/2023).

Young God Records, site officiel.
https://younggodrecords.com/collections/swans/products/filth (consulté le 23/09/21).

# Discographie

**Corpus**

Bile, *SuckPump*, 1994, Energy Records, Roadrunner Records.
-- *Teknowhore*, 1996, Concrete Records.

Die Krupps, *I*, 1992, Our Choice.

Front Line Assembly, *Millennium*, 1994, Roadrunner Records.

Godflesh, *Streetcleaner*, 1989, Earache Records.
-- *Slavestate*, 1991, Earache Records.
-- *Pure*, 1992, Earache Records.
-- *Selfless*, 1994, Earache Records.
-- *Songs of Love and Hate*, 1996, Earache Records.

Hanzel Und Gretyl, *Ausgeflippt* 1995, Energy Records.

KMFDM, *Money*, 1991, Wax Trax! Records, TVT Records.
-- *Angst*, 1993, Wax Trax! Records, TVT Records.
-- *Nihil*, 1995, Wax Trax! Records, TVT Records.
-- *Xtort*, 1996, Wax Trax! Records, TVT Records.

Malhavoc, *Premeditated Murder*, 1992, Epidemic Records.
-- *Get Down*, 1994, Cargo Records.

Ministry, *The Mind Is a Terrible Thing to Taste*, 1989, Sire.
-- *Psalm 69: The Way to Succeed and the Way to Suck Eggs*, 1992, Sire.

Nailbomb, *Point Blank*, 1994, Roadrunner Records.

Optimum Wound Profile, *Lowest Common Dominator*, 1992, Roadrunner Records.
-- *Silver Or Lead*, 1993, Roadrunner Records.
-- *Asphyxia*, 1995, We Bite Records.

Pitch Shifter, *Industrial*, 1991, Peaceville.
-- *Submit*, 1992, Earache Records.
-- *« desensitized »*, 1993, Earache Records.

Scorn, *Vae Solis*, 1992, Earache Records.

Skrew, *Burning in Water, Drowning in Flames*, 1992, Metal Blade Records.
-- *Dusted*, 1994, Metal Blade Records.

Soulstorm, *Darkness Visible*, 1992, Metal Blade Records.
-- *From Euphoria to Paranoïa*, 1994, Cargo Records.

Treponem Pal, *Treponem Pal*, 1989, R/C Records.
-- *Aggravation*, 1991, Road Racer Records.
-- *Excess & Overdrive*, 1993, Road Racer Records.

**Metal industriel, hors corpus**

16Volt, *Wisdom*, 1993, Re-Constriction Records.
-- *Skin*, 1994, Re-Constriction Records.

Blood From The Soul, *To Spite the Gland that Breeds*, 1993, Earache Records.

Die Krupps, *II The Final Option*,1993, Our Choice.
-- *III Odyssey of the Mind*, 1995, Our Choice.

Godflesh, *Godflesh*, 1988, Swordfish Records.

Hanzel Und Gretyl, *Kindermusik*, 1994, autoproduction.

Meathook Seed, *Embedded*, 1993, Earache Records.

Ministry, *The Land of Rape and Honey*, 1988, Sire.
-- *In Case You Didn't Feel Like Showing Up*, 1990, Sire.
-- *Filth Pig*, 1996, Sire.
-- *Live Necronomicon*, 2017, Cleopatra.
-- *Last Tangle in Paris – Live 2012*, 2014, UDR.

Nine Inch Nails, *Broken*, 1992, Nothing Records.

Pitchshifter, *Infotainment?*, 1996, Earache Records.

Puncture, *Puncture*, 1994, Century Media.
-- *Immune*, 1996, Overture Records.

Prong, *Cleansing*, 1993, Epic.
-- *Rude Awakening*, 1996, Epic.

Scorn, *Colossus*, 1993, Earache Records.
-- *Evanescence*, 1994, Earache.
-- *Gyral*, 1995, Scorn Recordings.
-- *Logghi Barogghi*, 1996, Scorn Recordings.

Skin Chamber, *Wound*, 1991, R/C Records.
-- *Trial*, 1993, Roadrunner Records.

Skin Limit Show, *Wound Freeze*, 1994, Lethal Records.

Skrew, *Shadow of Doubt*, 1996, Metal Blade Records.

Sonic Violence, *Sacrifice to Strenght*, 1989, Sound Violation Promotions.
-- *Jagd*, 1990, Peaceville.
-- *Transfixion*, 1992, Dreamtime.

Soulstorm, *Control*, 1991, Plague Cassette.

White Zombie, *Astro-Creep: 2000 (Songs Of Love, Destruction and Other Synthetic Delusions Of The Electric Head)*, 1994, Geffen Records.

**Metal**

Ankgor Wat, *When Obscenity Becomes the Norm… Awake!*,1989, Restless Records.
-- *Corpus Christi*, 1990, Restless Records.

Malhavoc, *Shrine*, 1988, Epidemic Records.
-- *The Release*, 1990, Epidemic Records.

Prong, *Force Fed*, 1988, Spigot.
-- *Beg to Differ*, 1989, Epic.
-- *Prove You Wrong*, 1991, Epic.

White Zombie, *Make Them Die Slowly*, 1988, Caroline Records.
-- *La Sexorcisto : Devil Music Vol. 1*, 1992, Geffen Records.

**Musique industrielle**

D.A.F., *Alles Ist Gut*, 1981, Virgin.

Die Krupps, *Entering The Arena*, 1985, Statik Records.
-- *A Tribute to Metallica*, 1992, Our Choice.

Front 242, *Geography*, 1982, New Dance.

Front Line Assembly, *Corrosion*, 1988, Third Mind Records.
-- *Gashed Senses & Crossfire*, 1989, Third Mind Records.
-- *Tactical Neural Implant*, 1992, Third Mind Records.
-- *Hardwired*, 1996, Off Beat.

KMFDM, *Don't Blow Your Top*, 1988, Cashbeat.
-- *UAIOE*, 1989, Cashbeat.

Nine Inch Nails, *Pretty Hate Machine*, 1989, TVT Records.
-- *The Downward Spiral*, 1994, Interscope Records, Nothing Records.

Nitzer Ebb, *That Total Age*, 1987, Mute Records.

Skinny Puppy, *Bites*, 1985, Nettwerk.
-- *VIVIsectVI*, 1988, Nettwerk.
-- *Rabies*, 1989, Nettwerk.
-- *Last Rights*, 1992, Nettwerk.
-- *The Process*, 1995, Sub-Conscious Communications, American Recordings.

The Normal, *T.V.O.D./Warm Leatherette*, single, 1978, Mute.

Throbbing Gristle, *20 Jazz Funk Greats*, 1979, Industrial Records.

**Autres**

Cerrone, *Supernature*, 1977, Malligator.

Cyndi Lauper, *Twelve Deadly Cyns… And Then Some*, 1983, Epic Records.

Depeche Mode, *Speak & Spell*, 1981, Mute Records.

Duran Duran, *Rio*, 1983, Capitol Records.

Erik B. & Rakim, *Let the Rhythm Hit'Em*, 1990, MCA.

Eurythmics, *Sweet Dreams (Are Made of This)*, 1983, RCA.

Herbie Hancock, *Dedication*, 1974, Columbia.

Killing Joke, *Killing Joke*, 1980, Virgin Records.

Orchestral Manœuvres in the Dark, *Organisation*, 1980, Dindisc.

Pantera, *Vulgar Display of Power*, 1992, Atco Records.

Psychic TV, *Toward Thee Infinite Beat*, 1990, Temple Records.

The Winstons, *Color Him Father*, 1969, Metromedia Records.

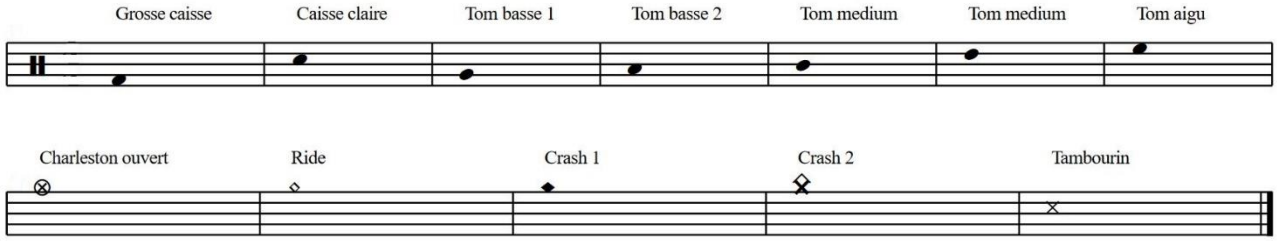
# ANNEXE I
# Corpus détaillé

| Artiste | Année(s) de parution | Titre | Œuvre(s) d'origine, format(s) | Maison(s) de disque | Origine(s) géographique(s) du groupe |
|---|---|---|---|---|---|
| Bile | 1994 | Ura Fucking Looser | *Suckpump* , album, "Ura Fucking Looser", single. | Energy Records, Roadrunner Records | Etats-Unis |
| Bile | 1996 | No I Don't No | *Teknowhore* , album, "No I Don't No", single. | Concrete Records | Etats-Unis |
| Die Krupps | 1992 | Fatherland | *I* , album, "Fatherland", single. | Our Choice | Allemagne |
| Die Krupps | 1992 | Metal Machine Music | *I,* album. | Our Choice | Allemagne |
| Front Line Assembly | 1994 | Millennium | *Millennium,* album, "Millennium", single. | Roadrunner Records | Canada |
| Godflesh | 1989 | Life Is Easy | *Streetcleaner,* album. | Earache Records | Angleterre |
| Godflesh | 1989 | Pulp | *Streetcleaner,* album, "Pulp/Christbait Rising", single. | Earache Records | Angleterre |
| Godflesh | 1989 | Streetcleaner | *Streetcleaner* , album. | Earache Records | Angleterre |
| Godflesh | 1991 | Cold World | *Cold World,* EP. | Earache Records | Angleterre |
| Godflesh | 1991 | Mothra | *Pure,* album, "Mothra", single. | Earache Records | Angleterre |
| Godflesh | 1991 | Pure | *Pure,* album. | Earache Records | Angleterre |
| Godflesh | 1991 | Slateman | "Slateman", single, *Slavestate* , compilation. | Earache Records, SubPop | Angleterre |
| Godflesh | 1994 (album), 1995 (single) | Xnoybis | *Selfless* , album, "Xnoybis", single. | Earache Records | Angleterre |
| Godflesh | 1996 | Sterile Prophet | *Songs of Love and Hate* , album. | Earache Records | Angleterre |
| Hanzel Und Gretyl | 1995 | Shine 2001 | *Ausgeflippt* , album, "Shine 2001", single. | Energy Records | Etats-Unis |
| KMFDM | 1992 | Money | *Money* , album, "Money/Bargeld", single. | Wax Trax! Records, TVT Records | Allemagne/Etats-Unis |
| KMFDM | 1992 (single), 1993 (album) | Sucks | *Angst* , album, "Sucks", single. | Wax Trax! Records, TVT Records | Allemagne/Etats-Unis |
| KMFDM | 1993 | A Drug Against War | *Angst* , album, "A Drug Against War", single. | Wax Trax! Records, TVT Records | Allemagne/Etats-Unis |
| KMFDM | 1993 | Light | *Angst* , album, "Light", single. | Wax Trax! Records, TVT Records | Allemagne/Etats-Unis |
| KMFDM | 1995 | Brute | *Nihil* , album, "Brute", single. | Wax Trax! Records, TVT Records | Allemagne/Etats-Unis |
| KMFDM | 1995 | Flesh | *Nihil* , album. | Wax Trax! Records, TVT Records | Allemagne/Etats-Unis |
| KMFDM | 1996 | Rules | *Xtort* , album, "Rules", single. | Wax Trax! Records, TVT Records | Allemagne/Etats-Unis |
| Malhavoc | 1992 | Crusade | *Premeditated Murder* , album. | Epidemic Records, Metal Blade Records | Canada |
| Malhavoc | 1992 | Languish | *Premeditated Murder* , album. | Epidemic Records, Metal Blade Records | Canada |
| Malhavoc | 1994 | Discipline | *Get Down* , album, "Discipline", single. | Cargo Records | Canada |
| Malhavoc | 1994 | Naked | *Get Down* , album. | Cargo Records | Canada |

| Artiste | Année(s) de parution | Titre | Œuvre(s) d'origine, format(s) | Maison(s) de disque | Origine(s) géographique(s) du groupe |
|---|---|---|---|---|---|
| Ministry | 1989 | Breathe | *The Mind Is a Terrible Thing to Taste* , album. | Sire | Etats-Unis |
| Ministry | 1989 | Burning Inside | *The Mind Is a Terrible Thing to Taste* , album, "Burning Inside", single. | Sire | Etats-Unis |
| Ministry | 1989 (album), 1990 (single) | So What | *The Mind Is a Terrible Thing to Taste* , album, "So What", single. | Sire | Etats-Unis |
| Ministry | 1989 | Thieves | *The Mind Is a Terrible Thing to Taste* , album. | Sire | Etats-Unis |
| Ministry | 1991 | TV Song | "Jesus Built My Hotrod", single. | Sire | Etats-Unis |
| Ministry | 1992 | Just One Fix | *Psalm 69: The Way to Succeed and the Way to Suck Eggs* , album, "Just One Fix", single. | Sire | Etats-Unis |
| Ministry | 1992 | NWO | *Psalm 69: The Way to Succeed and the Way to Suck Eggs* , album, "NWO", single. | Sire | Etats-Unis |
| Ministry | 1992 | TV II | *Psalm 69: The Way to Succeed and the Way to Suck Eggs* , album. | Sire | Etats-Unis |
| Nailbomb | 1994 | Religious Cancer | *Pointblank* , album. | Roadrunner Records | Etats-Unis |
| Nailbomb | 1994 | Vai Toma No Cu | *Pointblank* , album. | Roadrunner Records | Etats-Unis |
| Nailbomb | 1994 | World of Shit | *Pointblank* , album. | Roadrunner Records | Etats-Unis |
| Optimum Wound Profile | 1992 | Drain | *Lowest Common Dominator* , album. | Roadrunner Records | Angleterre |
| Optimum Wound Profile | 1993 | Nazilover | *Silver Or Lead* , album. | Roadrunner Records | Angleterre |
| Optimum Wound Profile | 1995 | Idol Spiel | *Asphyxia* , album. | We Bite Records | Angleterre |
| Pitch Shifter | 1991 | Landfill | *Industrial* , album | Peaceville Records | Angleterre |
| Pitch Shifter | 1991 | Skin Grip | *Industrial* , album | Peaceville Records | Angleterre |
| Pitch Shifter | 1992 | Deconstruction | *Submit* , EP | Earache Records | Angleterre |
| Pitch Shifter | 1993 | Diable | *"decensitized"* , album | Earache Records | Angleterre |
| Pitch Shifter | 1993 (album), 1994 (single) | Triad | *"decensitized"* , album, "Triad", single. | Earache Records | Angleterre |
| Scorn | 1991 (single), 1992 (album) | Lick Forever Dog | *Vae Solis* , album, "Lick Forever Dog", single. | Earache Records | Angleterre |
| Skrew | 1992 | Feast | *Burning In Water, Drowning In Flames* , album. | Metal Blade Records | Etats-Unis |
| Skrew | 1992 | Indestructible | *Burning In Water, Drowning In Flames* , album. | Metal Blade Records | Etats-Unis |
| Skrew | 1992 | Once Alive | *Burning In Water, Drowning In Flames* , album. | Metal Blade Records | Etats-Unis |
| Skrew | 1994 | Picasso Trigger | *Dusted* , album. | Metal Blade Records | Etats-Unis |
| Skrew | 1994 | Seeded | *Dusted* , album. | Metal Blade Records | Etats-Unis |
| Soulstorm | 1992 | Disruption | *Darkness Visible* , album. | Metal Blade Records | Canada |
| Soulstorm | 1994 | Primal | *From Euphoria to Paranoia* , album. | Cargo Records | Canada |
| Treponem Pal | 1989 | The Black Box | *Treponem Pal* , album | R/C Records | France |
| Treponem Pal | 1991 | Rest Is a War | *Aggravation* , album | Road Racer Records | France |
| Treponem Pal | 1993 | Pushing You Too Far | *Excess & Overdrive* , album, "Pushing You Too Far", single. | Roadrunner Records | France |

# ANNEXE II
# Nomenclature

**Notation de la batterie :**




**Notation de la guitare :** la guitare est écrite telle que lue par les guitaristes, c'est-à-dire que le son entendu est situé à l'octave inférieure de ce qui est écrit.

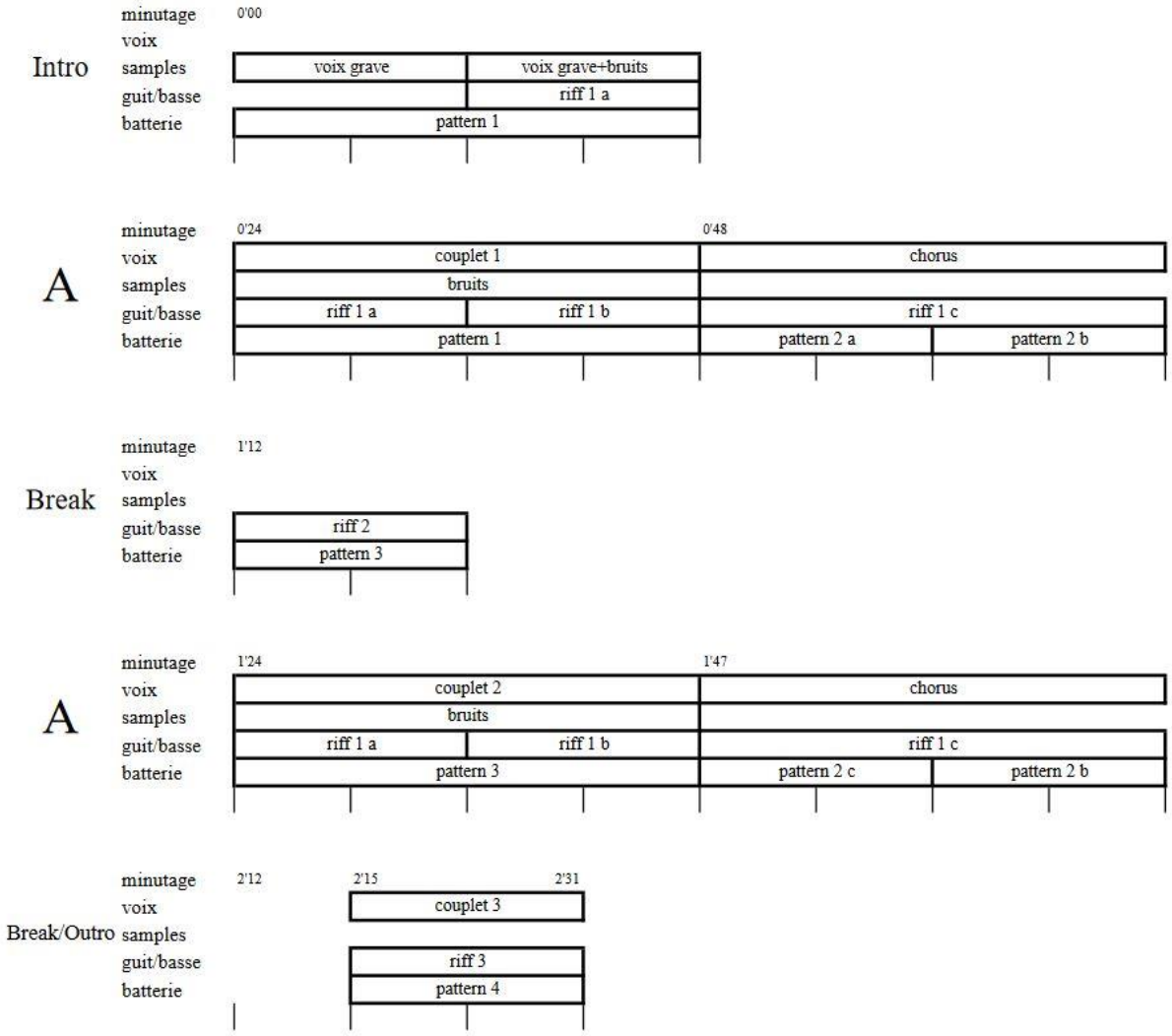
# ANNEXE III
# Transcriptions du corpus : patrons, riffs et structures.

**Bile**

« No I Don’t No »

Diffusion non autorisée

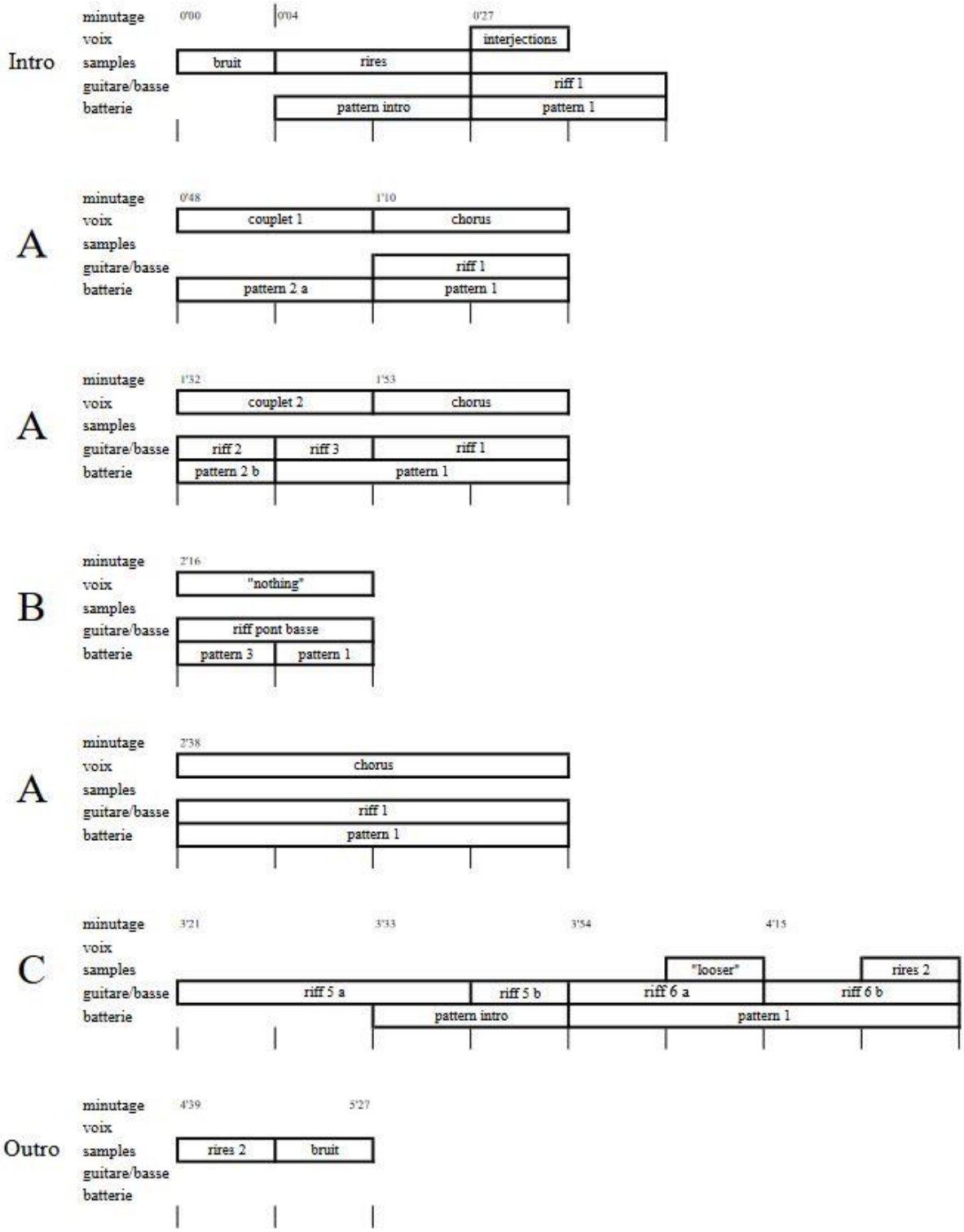
Diffusion non autorisée




« Ura Fuckin Looser »

Diffusion non autorisée

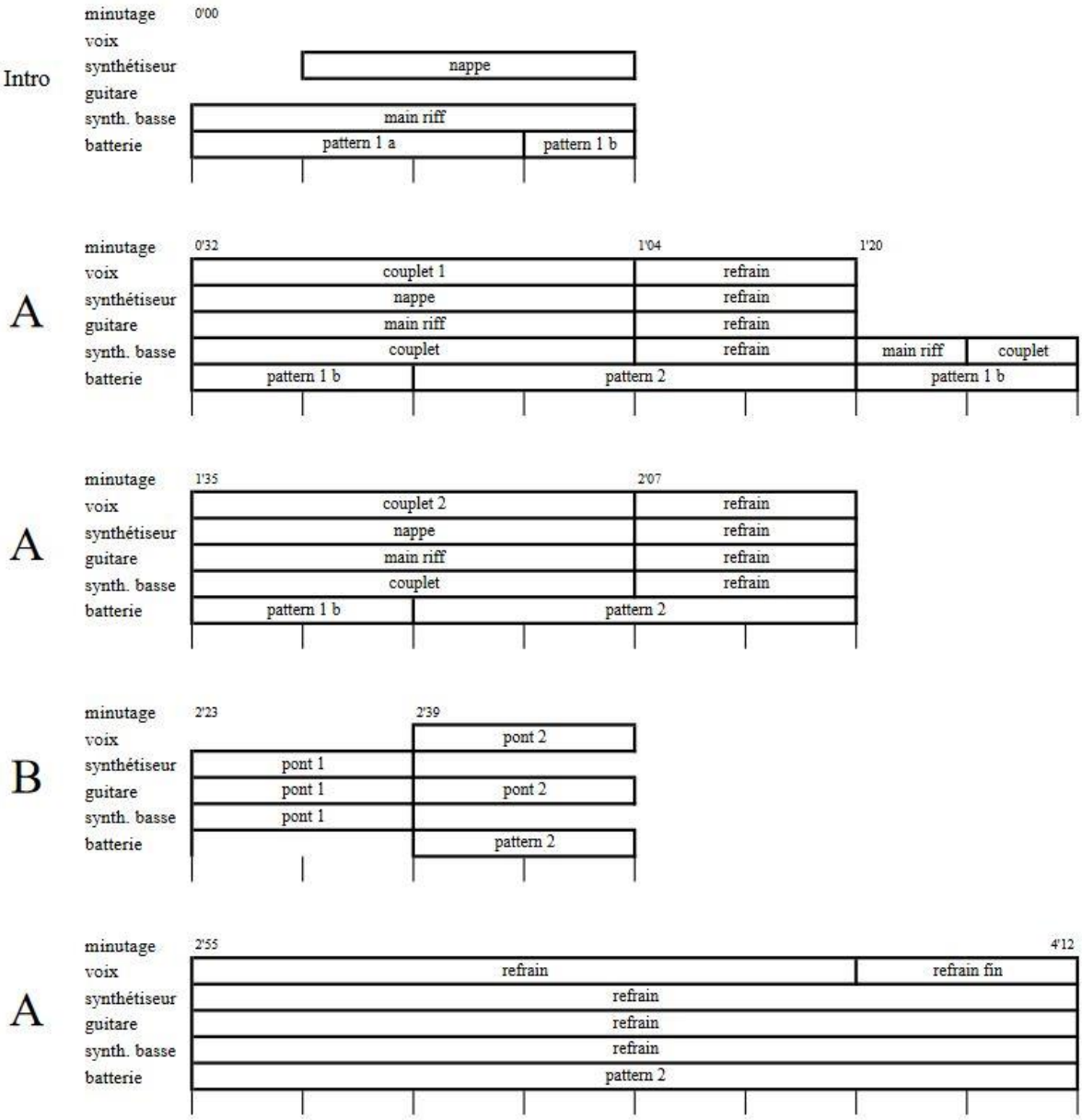
Diffusion non autorisée


Intro
minutage
voix
samples
guitare/basse
batterie
0'00
0'04
0'27
interjections
bruit
rires
riff 1
pattern intro
pattern 1
A
0'48
1'10
couplet 1
chorus
riff 1
pattern 2 a
pattern 1
A
1'32
1'53
couplet 2
chorus
riff 2
riff 3
riff 1
pattern 2 b
pattern 1
B
2'16
"nothing"
riff pont basse
pattern 3
pattern 1
A
2'38
chorus
riff 1
pattern 1
C
3'21
3'33
3'54
4'15
"looser"
rires 2
riff 5 a
riff 5 b
riff 6 a
riff 6 b
pattern intro
pattern 1
Outro
4'39
5'27
rires 2
bruit

**Die Krupps**
« Fatherland »
Synthétiseur basse

Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée




« Metal Machine Music »

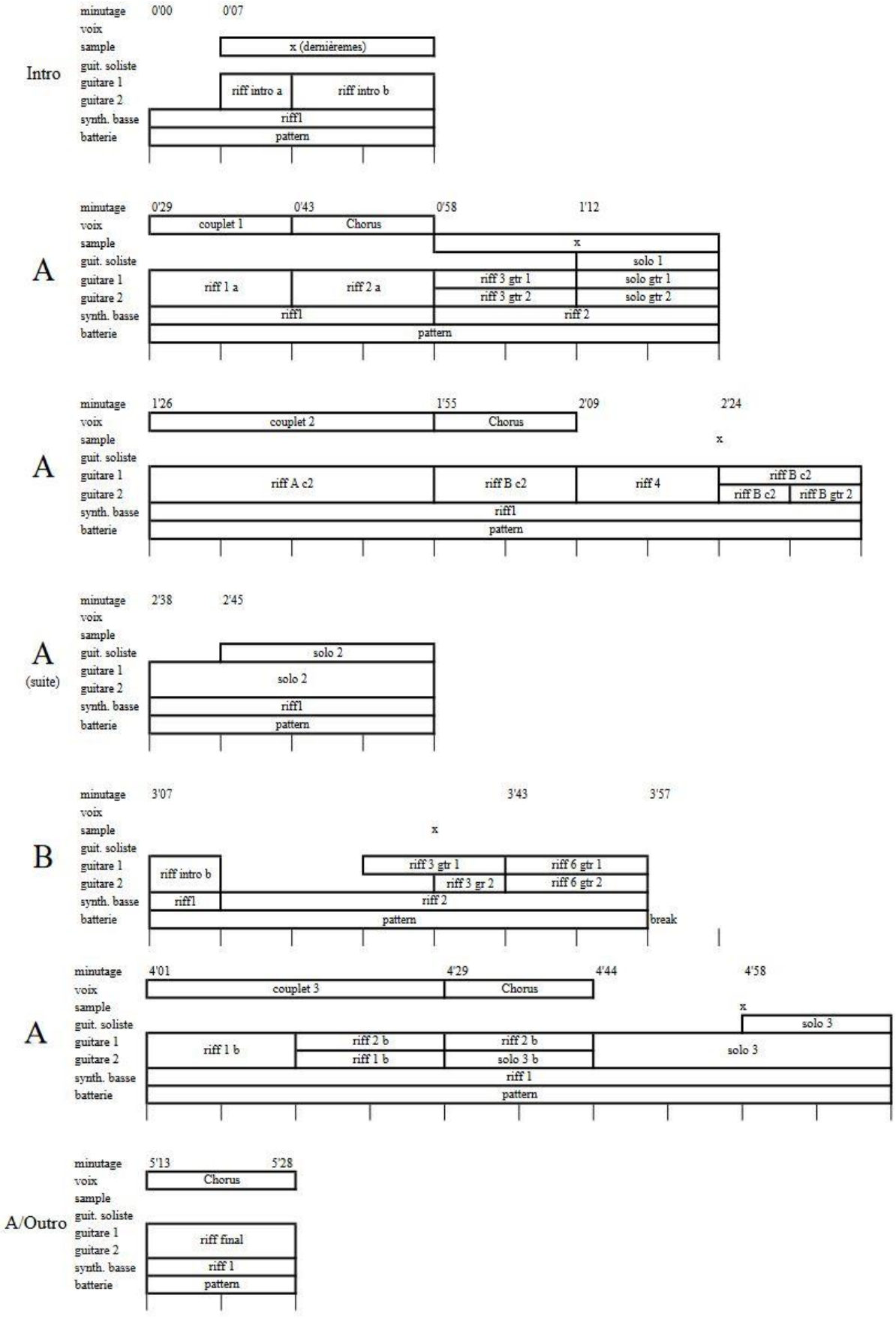
Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée

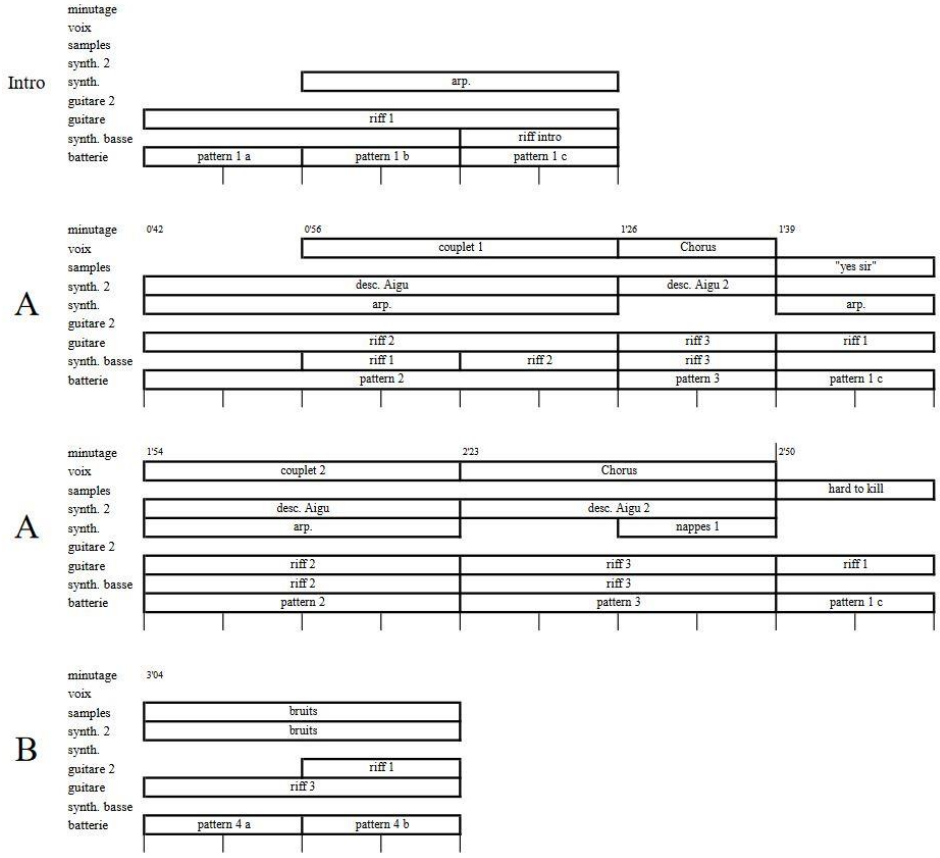
Diffusion non autorisée

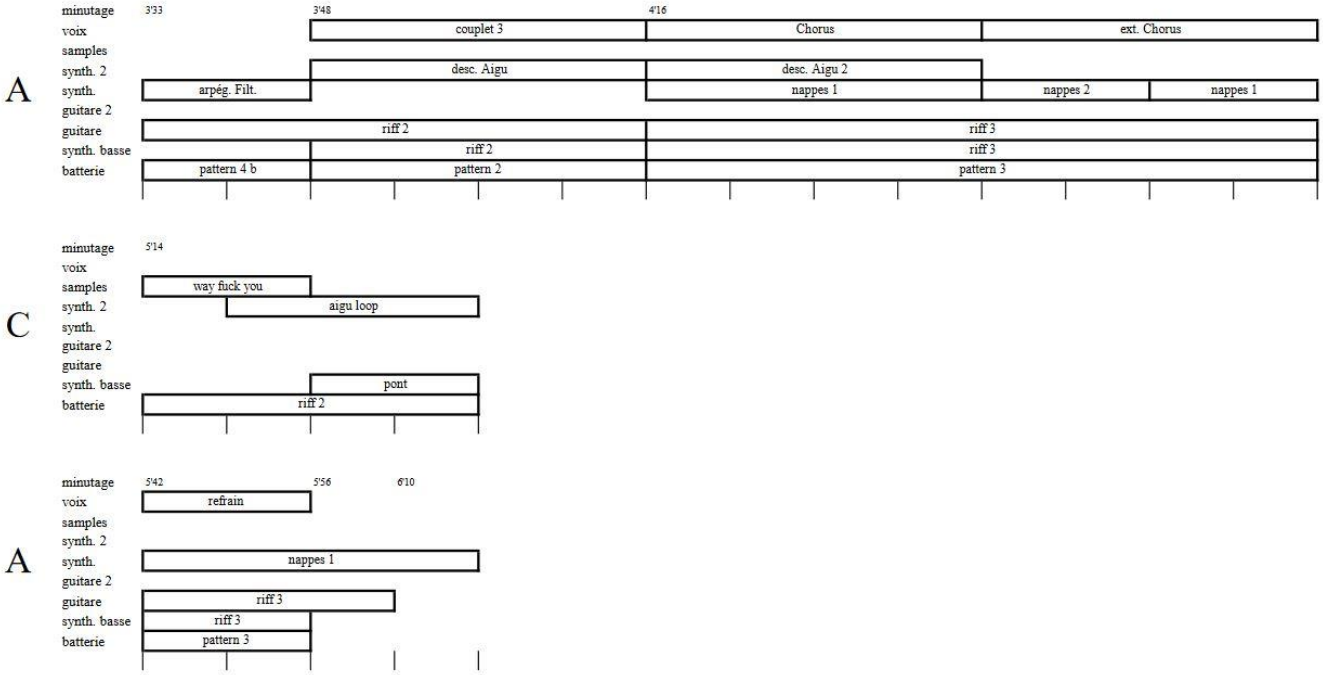

Intro
minutage 0'00 0'07
voix
sample x (dernièremes)
guit. soliste
guitare 1 riff intro a riff intro b
guitare 2
synth. basse riff1
batterie pattern
A
minutage 0'29 0'43 0'58 1'12
voix couplet 1 Chorus
sample x
guit. soliste solo 1
guitare 1 riff 1 a riff 2 a riff 3 gtr 1 solo gtr 1
guitare 2 riff 3 gtr 2 solo gtr 2
synth. basse riff1 riff 2
batterie pattern
A
minutage 1'26 1'55 2'09 2'24
voix couplet 2 Chorus
sample x
guit. soliste
guitare 1 riff A c2 riff B c2 riff 4 riff B c2
guitare 2 riff B c2 riff B gtr 2
synth. basse riff1
batterie pattern
A
(suite)
minutage 2'38 2'45
voix
sample
guit. soliste solo 2
guitare 1 solo 2
guitare 2
synth. basse riff1
batterie pattern
B
minutage 3'07 3'43 3'57
voix
sample x
guit. soliste
guitare 1 riff intro b riff 3 gtr 1 riff 6 gtr 1
guitare 2 riff 3 gr 2 riff 6 gtr 2
synth. basse riff1 riff 2
batterie pattern break
A
minutage 4'01 4'29 4'44 4'58
voix couplet 3 Chorus
sample x
guit. soliste solo 3
guitare 1 riff 1 b riff 2 b riff 2 b solo 3
guitare 2 riff 1 b solo 3 b
synth. basse riff 1
batterie pattern
A/Outro
minutage 5'13 5'28
voix Chorus
sample
guit. soliste
guitare 1 riff final
guitare 2
synth. basse riff 1
batterie pattern

**Front Line Assembly**
« Millennium »

Diffusion non autorisée

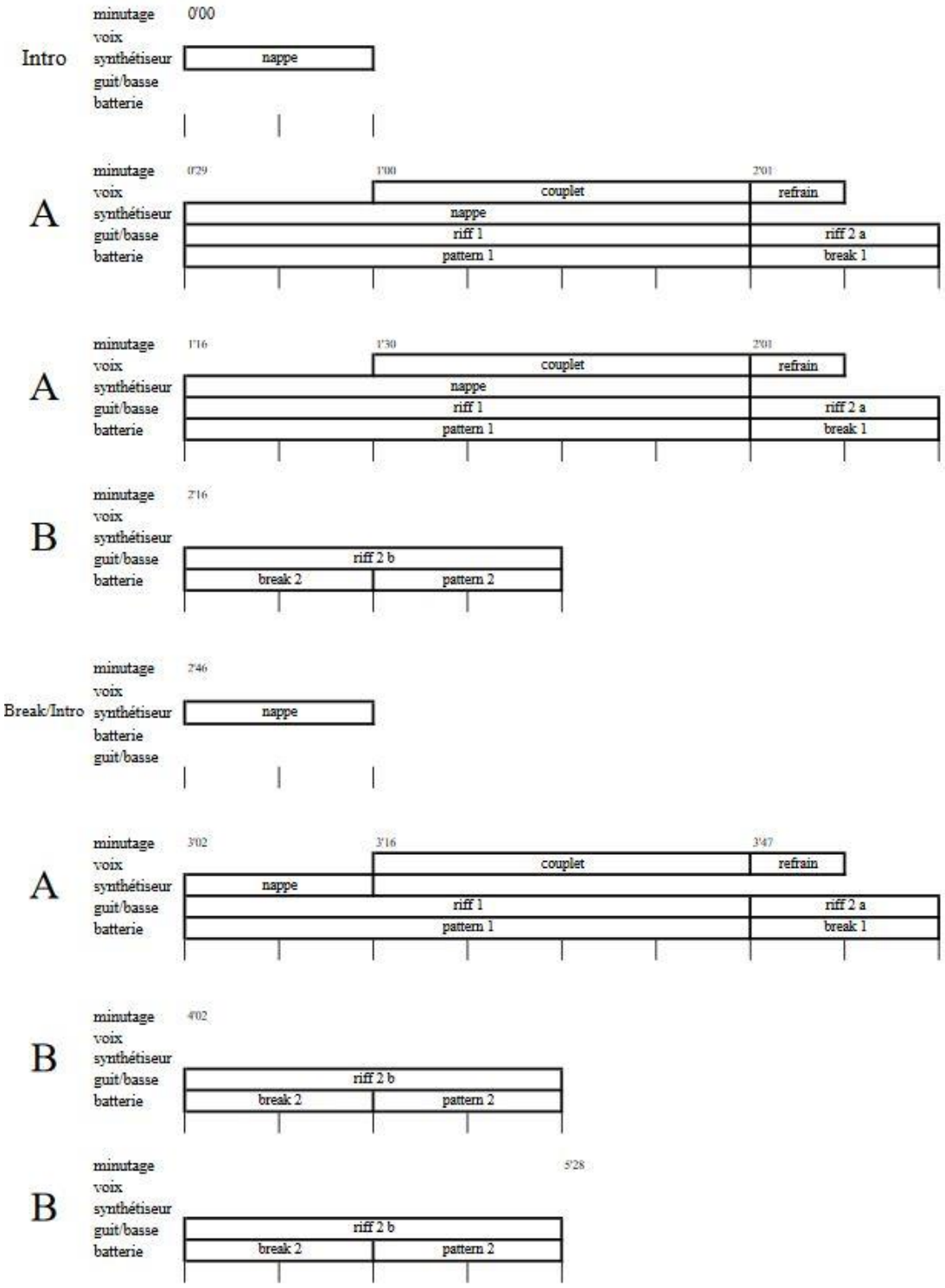
Diffusion non autorisée




A
minutage
voix
samples
synth. 2
synth.
guitare 2
guitare
synth. basse
batterie
3'33
3'48
4'16
couplet 3
Chorus
ext. Chorus
desc. Aigu
desc. Aigu 2
arpég. Filt.
nappes 1
nappes 2
nappes 1
riff 2
riff 3
riff 2
riff 3
pattern 4 b
pattern 2
pattern 3
C
minutage
voix
samples
synth. 2
synth.
guitare 2
guitare
synth. basse
batterie
5'14
way fuck you
aigu loop
pont
riff 2
A
minutage
voix
samples
synth. 2
synth.
guitare 2
guitare
synth. basse
batterie
5'42
5'56
6'10
refrain
nappes 1
riff 3
riff 3
pattern 3

**Godflesh**
« Cold World »

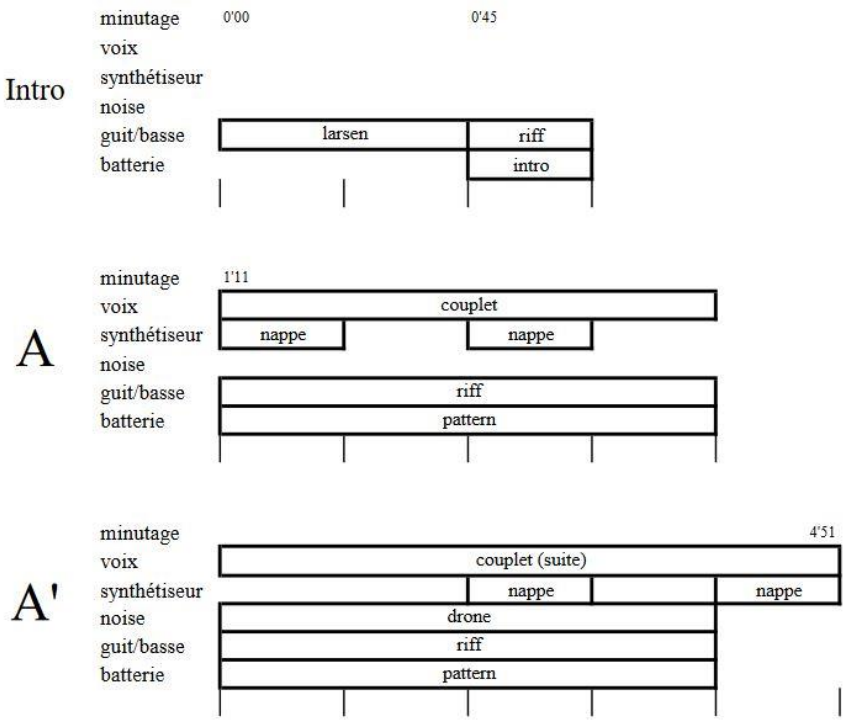
Diffusion non autorisée




« Life Is Easy »

Diffusion non autorisée

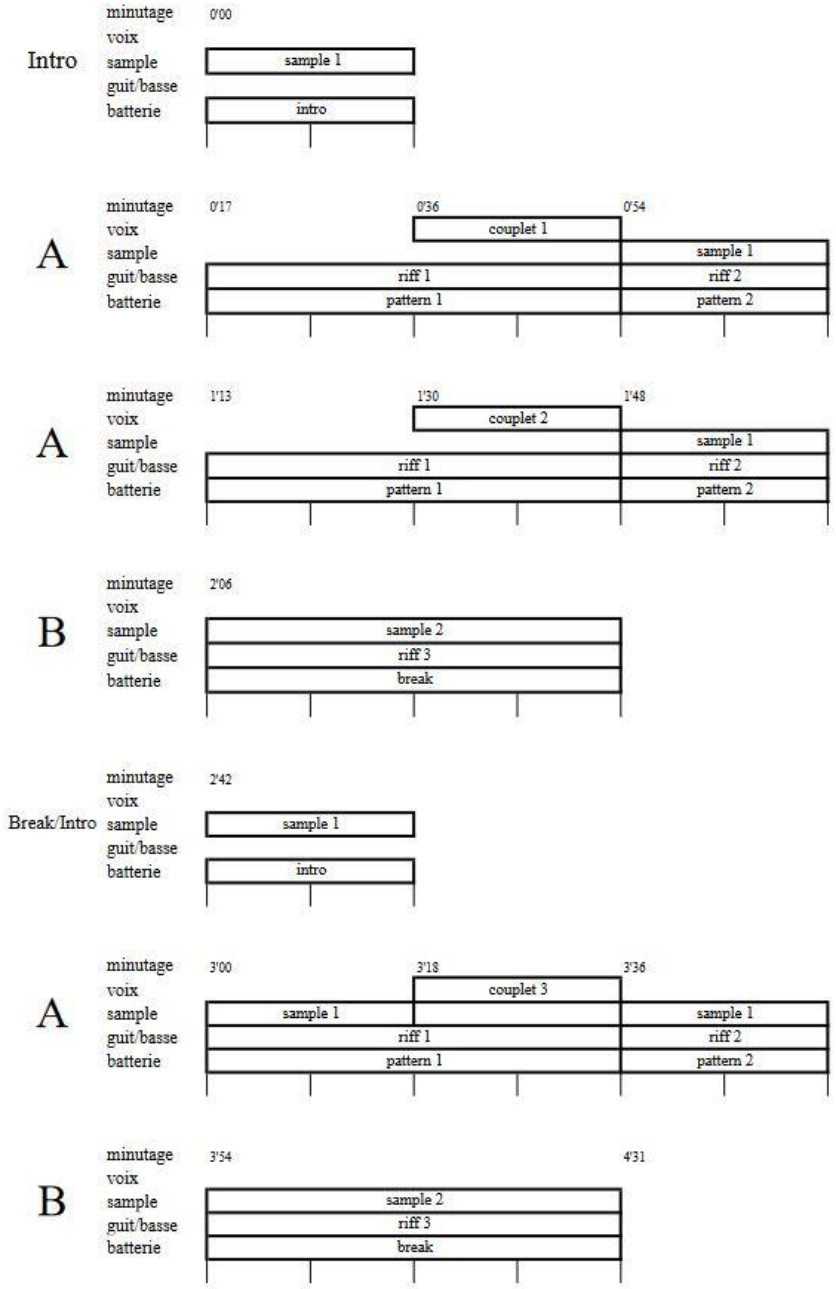
Diffusion non autorisée




« Mothra »

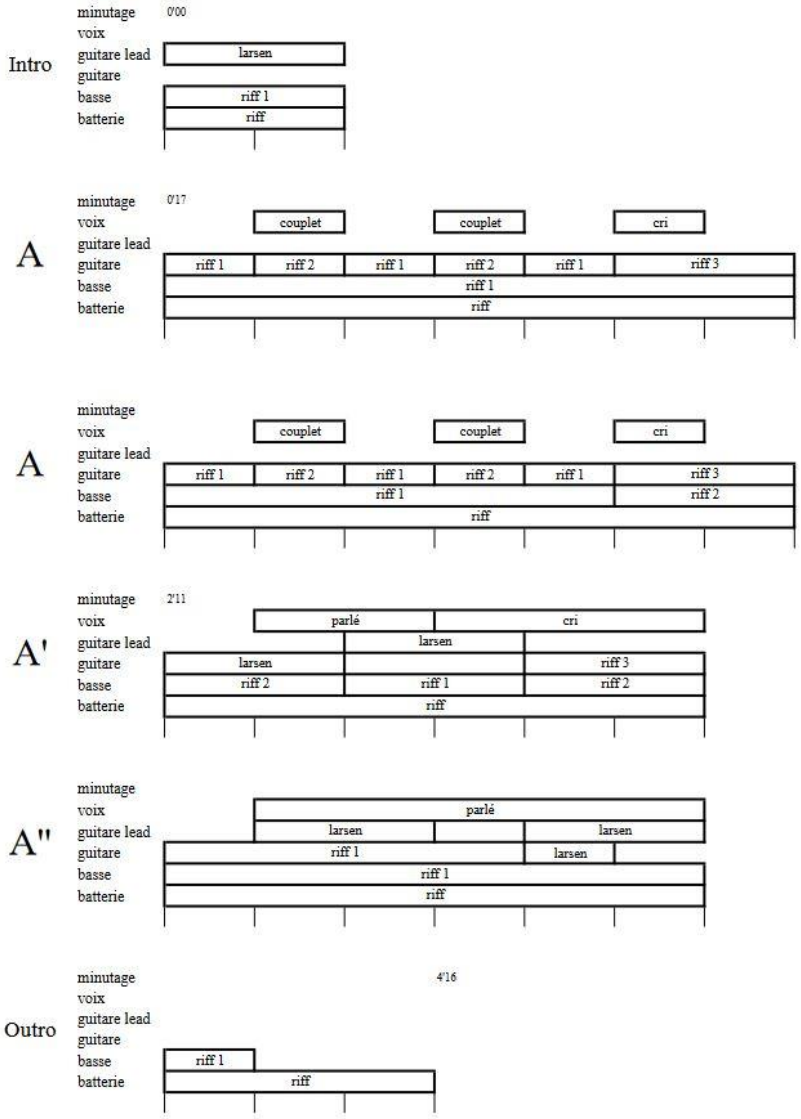
Diffusion non autorisée

« Pulp »
Batterie



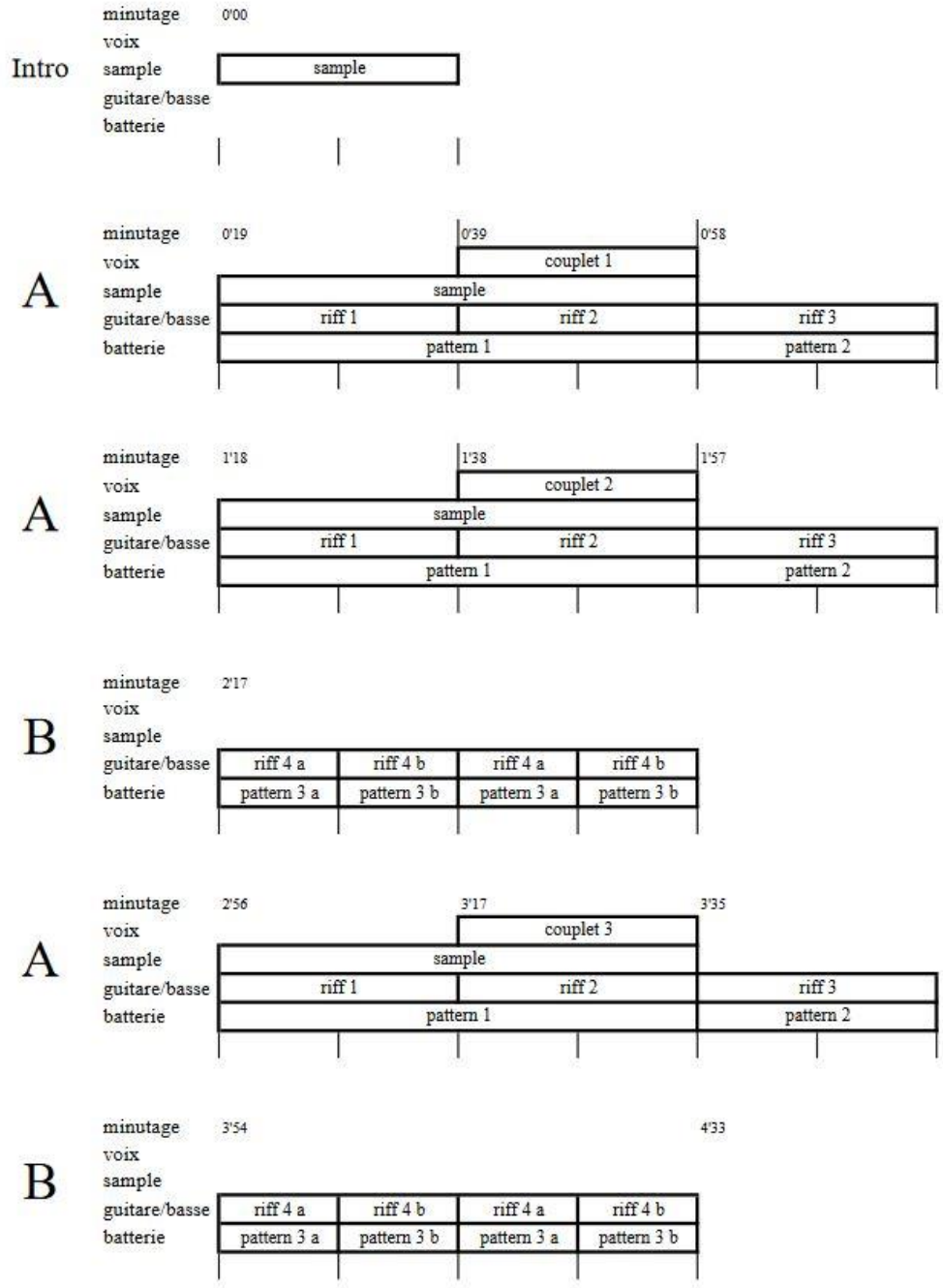

Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée



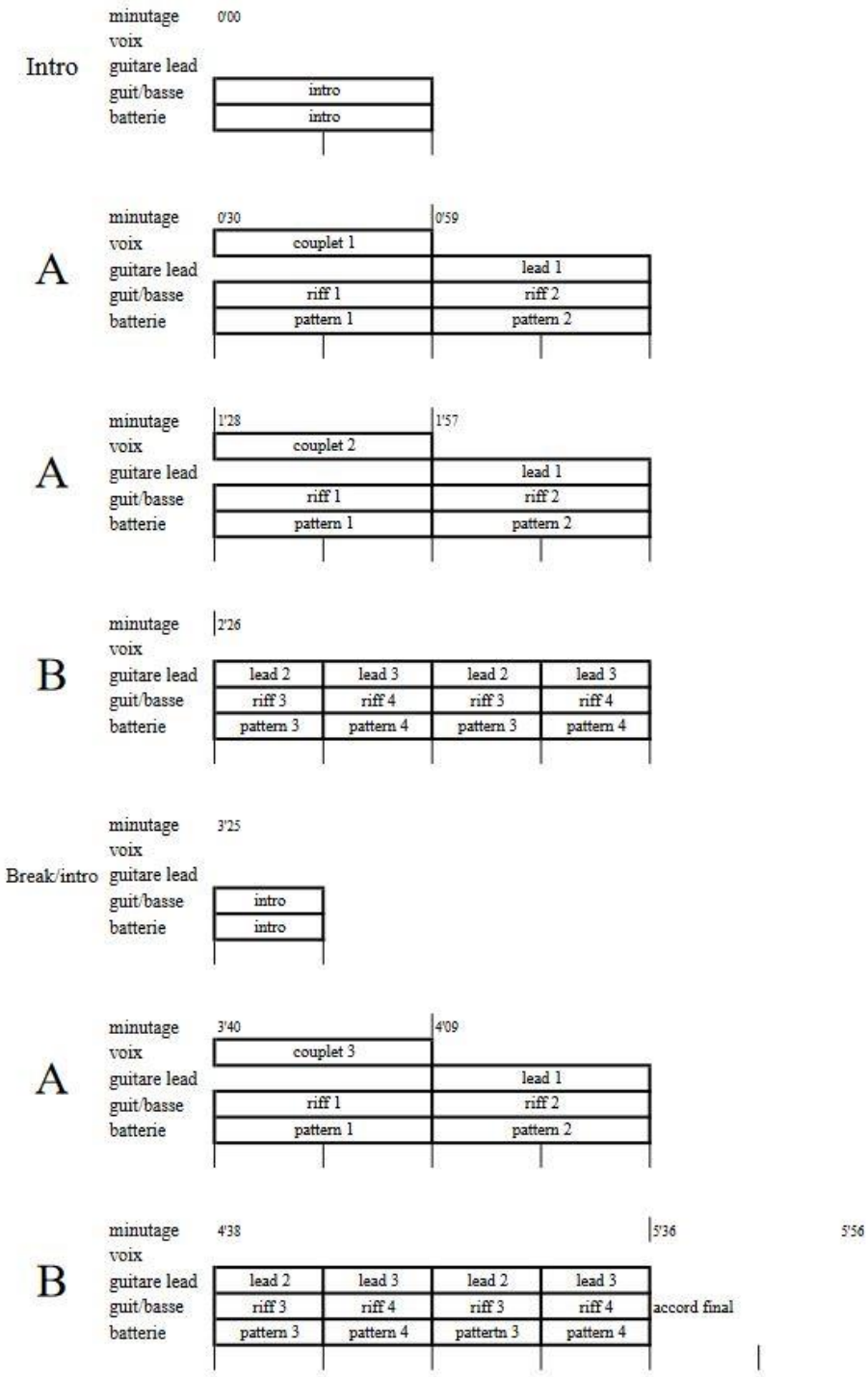

« Pure »
Batterie

Diffusion non autorisée

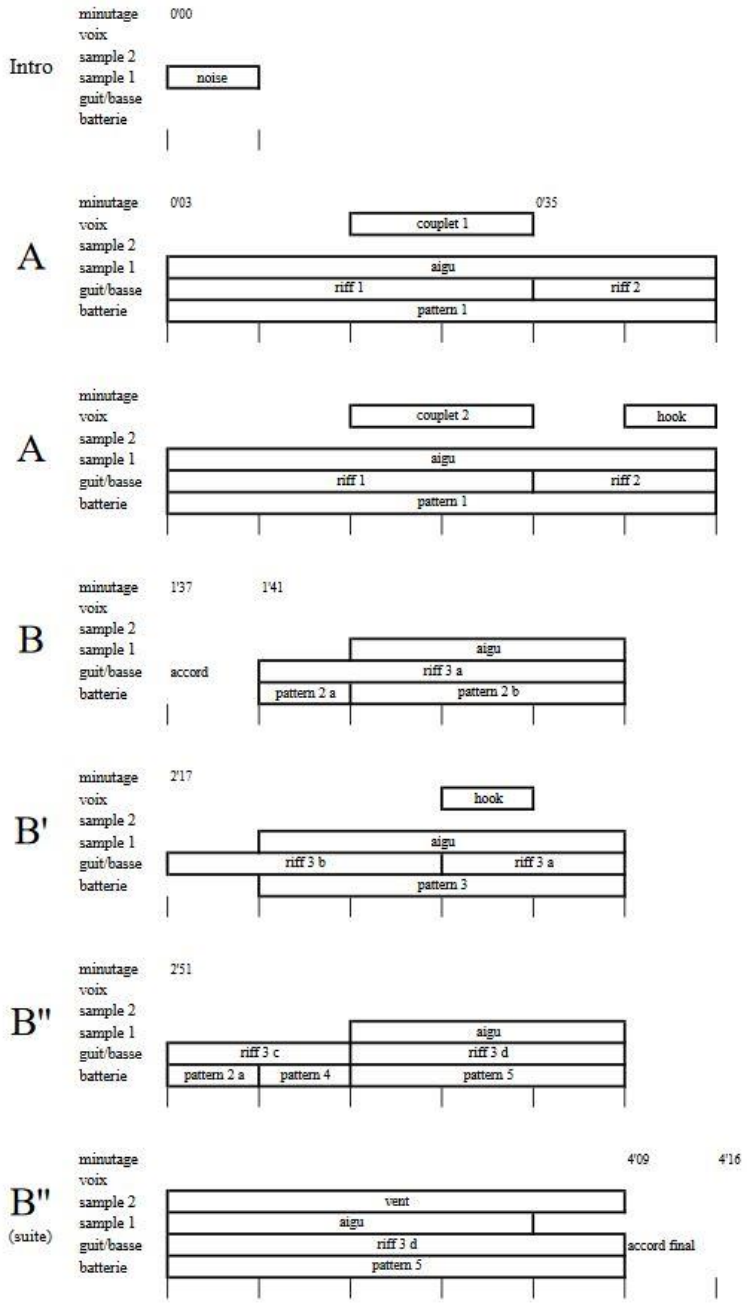

Intro
minutage 0'00
voix
sample
guitare/basse
batterie
sample
A
minutage 0'19 0'39 0'58
voix couplet 1
sample sample
guitare/basse riff 1 riff 2 riff 3
batterie pattern 1 pattern 2
A
minutage 1'18 1'38 1'57
voix couplet 2
sample sample
guitare/basse riff 1 riff 2 riff 3
batterie pattern 1 pattern 2
B
minutage 2'17
voix
sample
guitare/basse riff 4 a riff 4 b riff 4 a riff 4 b
batterie pattern 3 a pattern 3 b pattern 3 a pattern 3 b
A
minutage 2'56 3'17 3'35
voix couplet 3
sample sample
guitare/basse riff 1 riff 2 riff 3
batterie pattern 1 pattern 2
B
minutage 3'54 4'33
voix
sample
guitare/basse riff 4 a riff 4 b riff 4 a riff 4 b
batterie pattern 3 a pattern 3 b pattern 3 a pattern 3 b

Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée


Intro
minutage 0'00
voix
guitare lead
guit/basse intro
batterie intro
A
minutage 0'30 0'59
voix couplet 1
guitare lead lead 1
guit/basse riff 1 riff 2
batterie pattern 1 pattern 2
A
minutage 1'28 1'57
voix couplet 2
guitare lead lead 1
guit/basse riff 1 riff 2
batterie pattern 1 pattern 2
B
minutage 2'26
voix
guitare lead lead 2 lead 3 lead 2 lead 3
guit/basse riff 3 riff 4 riff 3 riff 4
batterie pattern 3 pattern 4 pattern 3 pattern 4
Break/intro
minutage 3'25
voix
guitare lead
guit/basse intro
batterie intro
A
minutage 3'40 4'09
voix couplet 3
guitare lead lead 1
guit/basse riff 1 riff 2
batterie pattern 1 pattern 2
B
minutage 4'38 5'36 5'56
voix
guitare lead lead 2 lead 3 lead 2 lead 3
guit/basse riff 3 riff 4 riff 3 riff 4 accord final
batterie pattern 3 pattern 4 patterntn 3 pattern 4

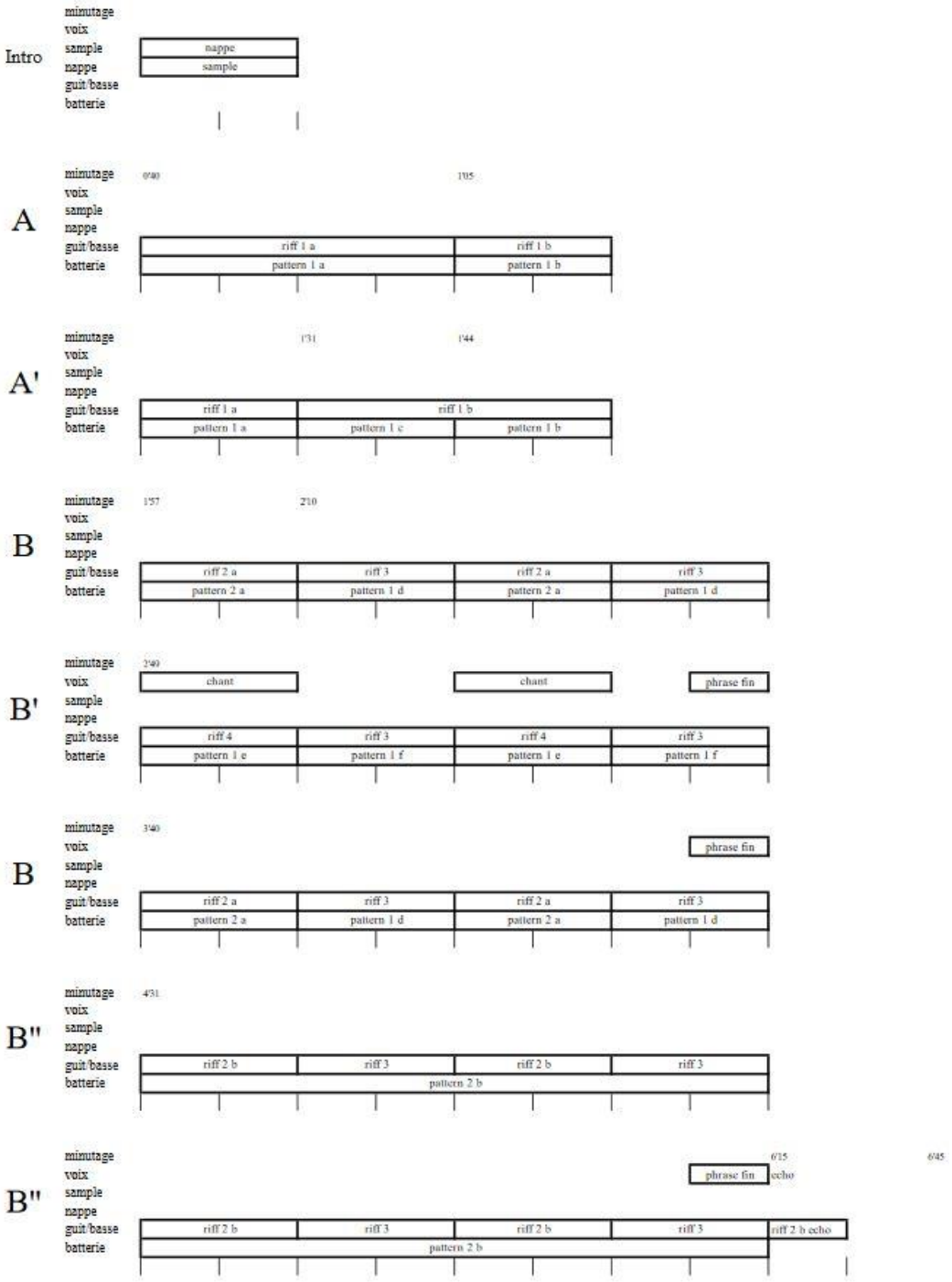
Diffusion non autorisée




« Streetcleaner »

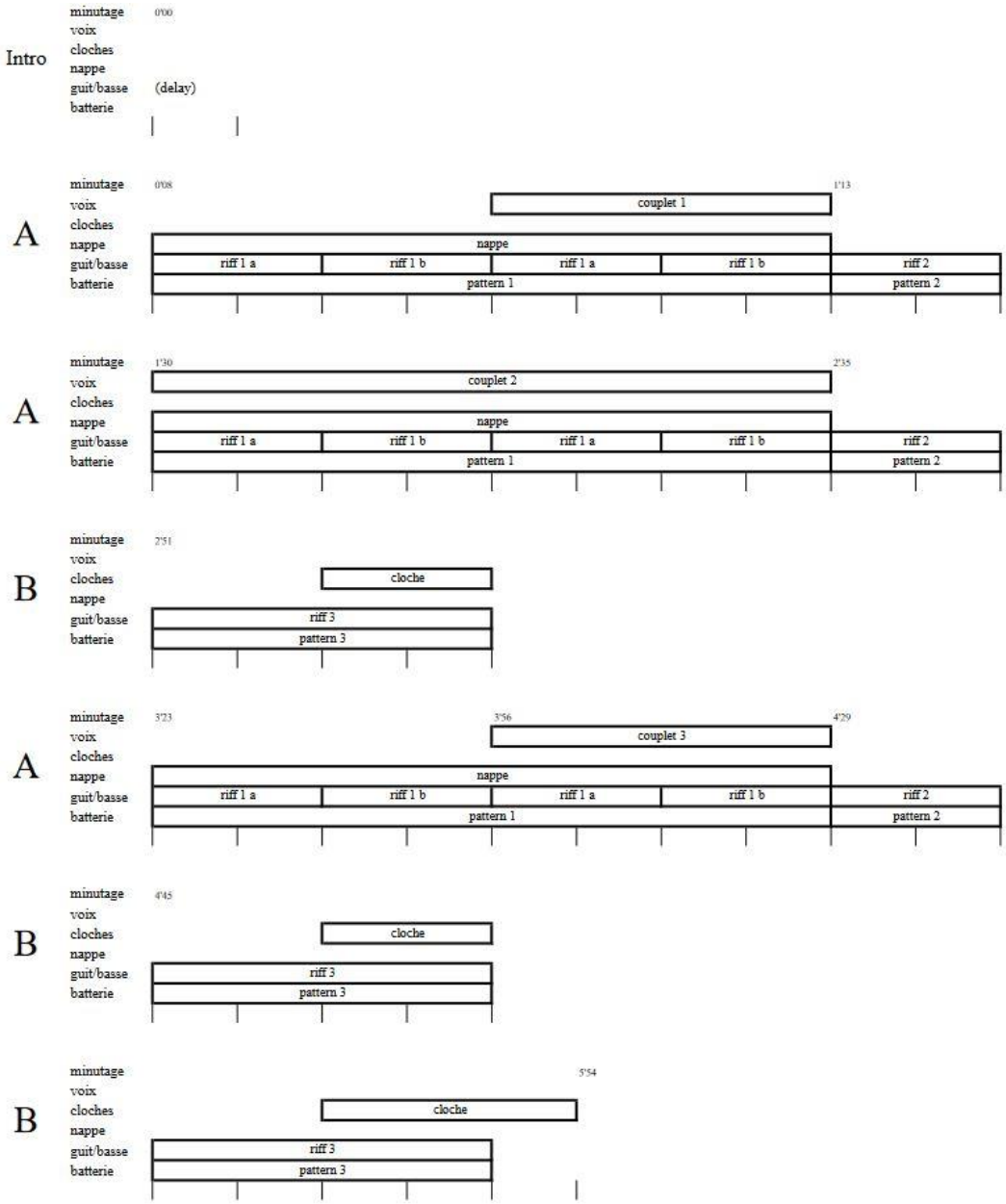
Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée

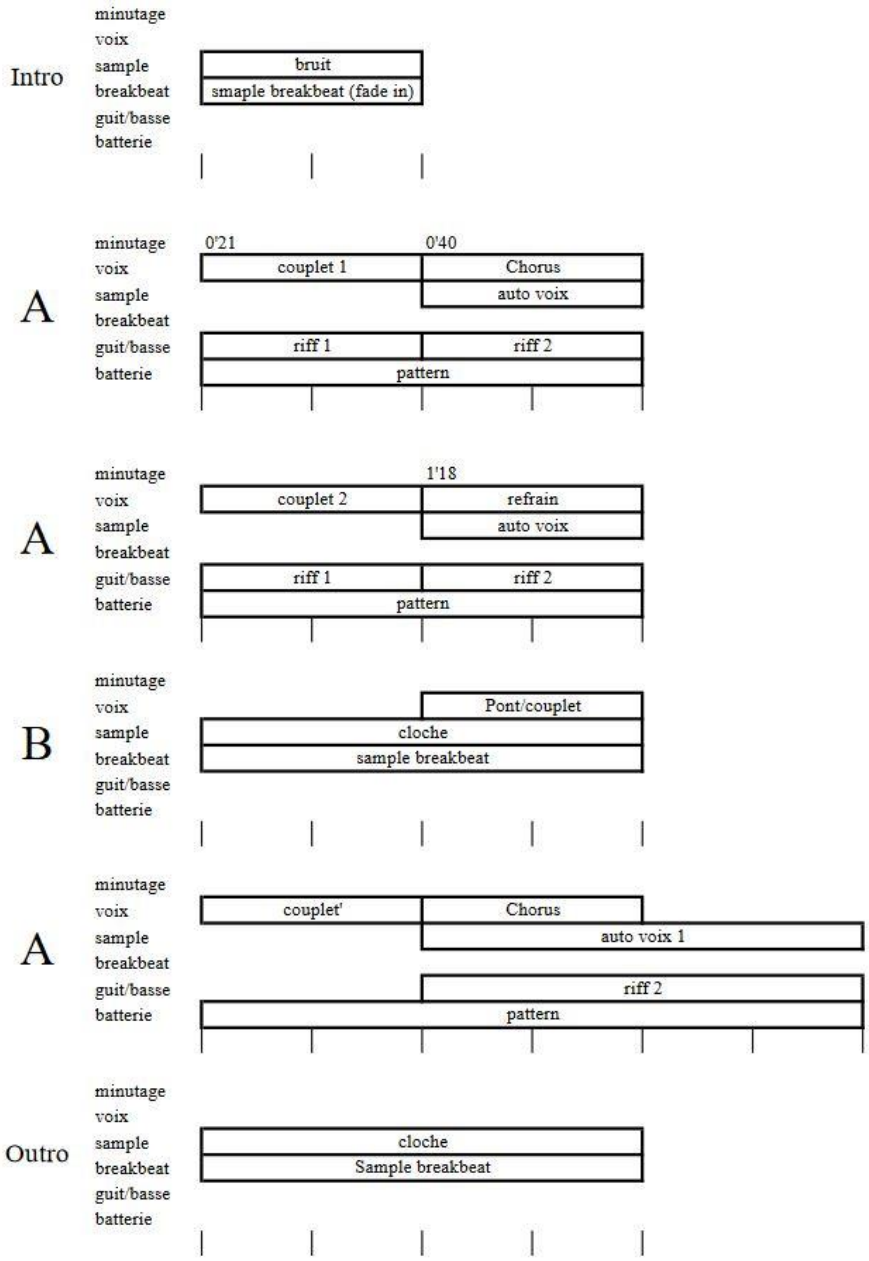

Intro
minutage
voix
sample
nappe
guit/basse
batterie
nappe
sample
A
0'40
1'05
riff 1 a
riff 1 b
pattern 1 a
pattern 1 b
A'
1'31
1'44
riff 1 a
riff 1 b
pattern 1 a
pattern 1 c
pattern 1 b
B
1'57
2'10
riff 2 a
riff 3
riff 2 a
riff 3
pattern 2 a
pattern 1 d
pattern 2 a
pattern 1 d
B'
2'40
chant
chant
phrase fin
riff 4
riff 3
riff 4
riff 3
pattern 1 e
pattern 1 f
pattern 1 e
pattern 1 f
B
3'40
phrase fin
riff 2 a
riff 3
riff 2 a
riff 3
pattern 2 a
pattern 1 d
pattern 2 a
pattern 1 d
B''
4'31
riff 2 b
riff 3
riff 2 b
riff 3
pattern 2 b
B''
6'15
6'45
phrase fin
echo
riff 2 b
riff 3
riff 2 b
riff 3
riff 2 b echo
pattern 2 b

« Xnoybis »

Diffusion non autorisée


Intro
minutage 0'00
voix
cloches
nappe
guit/basse (delay)
batterie
A
minutage 0'08 1'13
voix couplet 1
cloches
nappe nappe
guit/basse riff 1 a riff 1 b riff 1 a riff 1 b riff 2
batterie pattern 1 pattern 2
A
minutage 1'30 2'35
voix couplet 2
cloches
nappe nappe
guit/basse riff 1 a riff 1 b riff 1 a riff 1 b riff 2
batterie pattern 1 pattern 2
B
minutage 2'51
voix
cloches cloche
nappe
guit/basse riff 3
batterie pattern 3
A
minutage 3'23 3'56 4'29
voix couplet 3
cloches
nappe nappe
guit/basse riff 1 a riff 1 b riff 1 a riff 1 b riff 2
batterie pattern 1 pattern 2
B
minutage 4'45
voix
cloches cloche
nappe
guit/basse riff 3
batterie pattern 3
B
minutage 5'54
voix
cloches cloche
nappe
guit/basse riff 3
batterie pattern 3

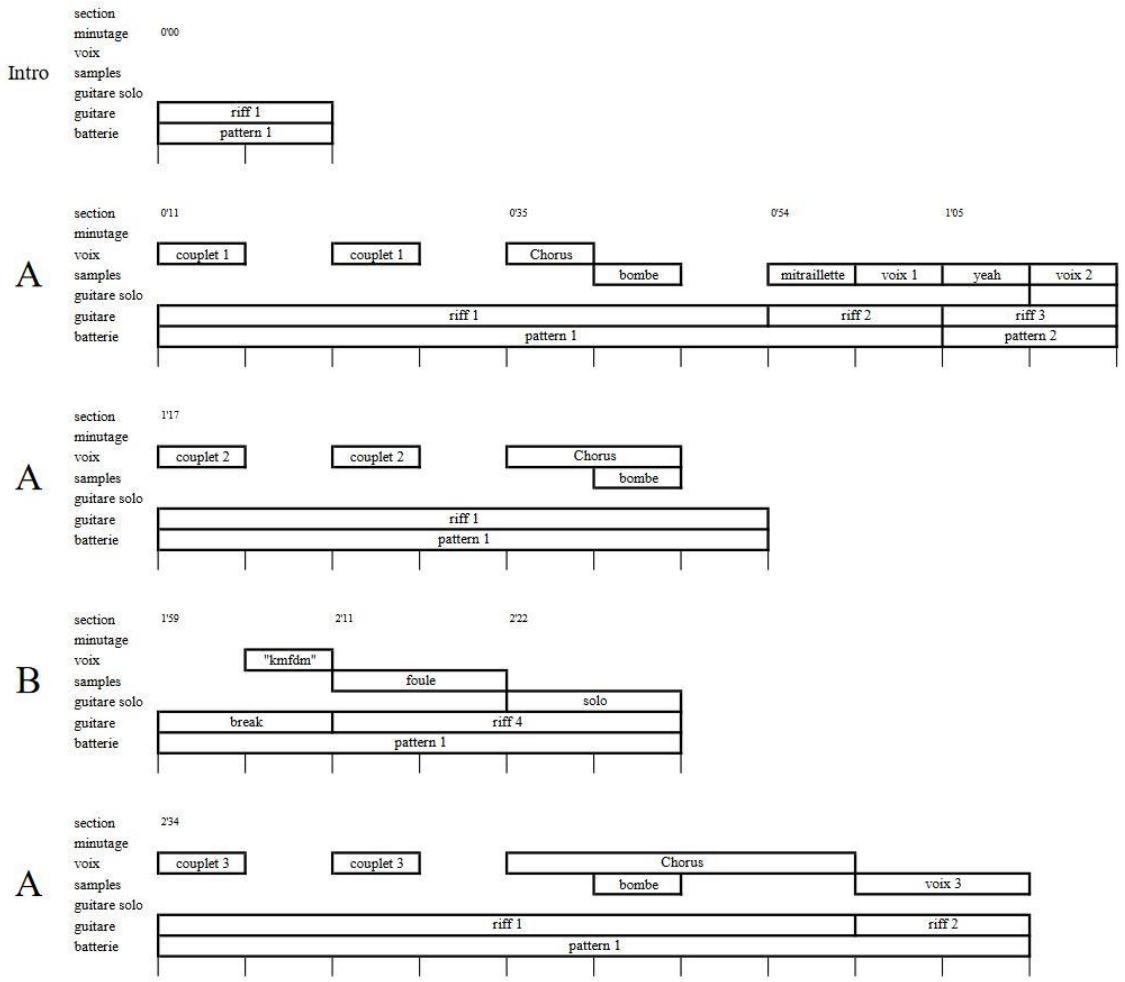
Diffusion non autorisée


Intro
minutage
voix
sample
breakbeat
guit/basse
batterie
bruit
smaple breakbeat (fade in)
A
0'21
0'40
couplet 1
Chorus
auto voix
riff 1
riff 2
pattern
A
1'18
couplet 2
refrain
auto voix
riff 1
riff 2
pattern
B
Pont/couplet
cloche
sample breakbeat
A
couplet'
Chorus
auto voix 1
riff 2
pattern
Outro
cloche
Sample breakbeat

**KMFDM**
« A Drug Against War »

Diffusion non autorisée

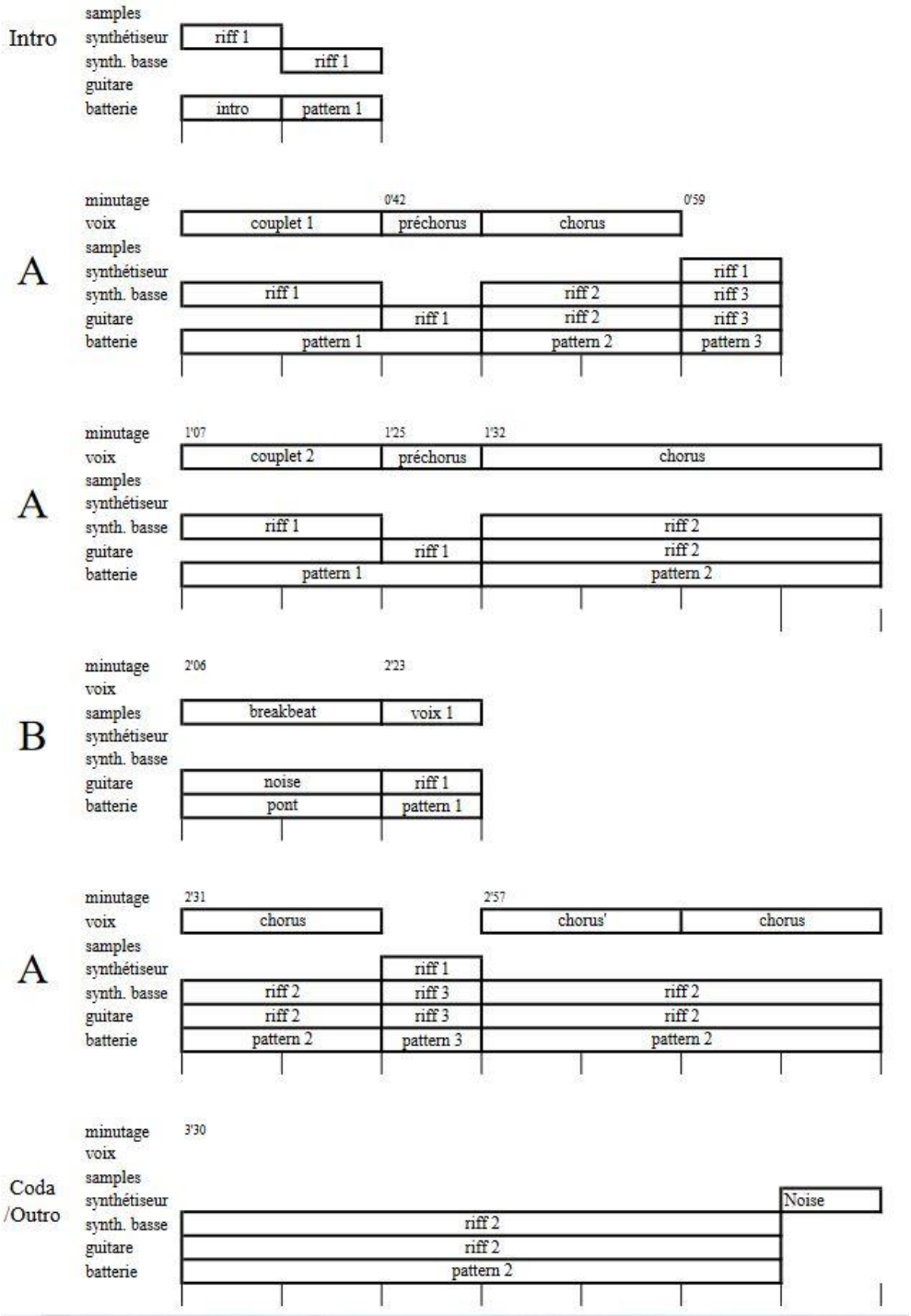
Diffusion non autorisée




« Brute »

Diffusion non autorisée

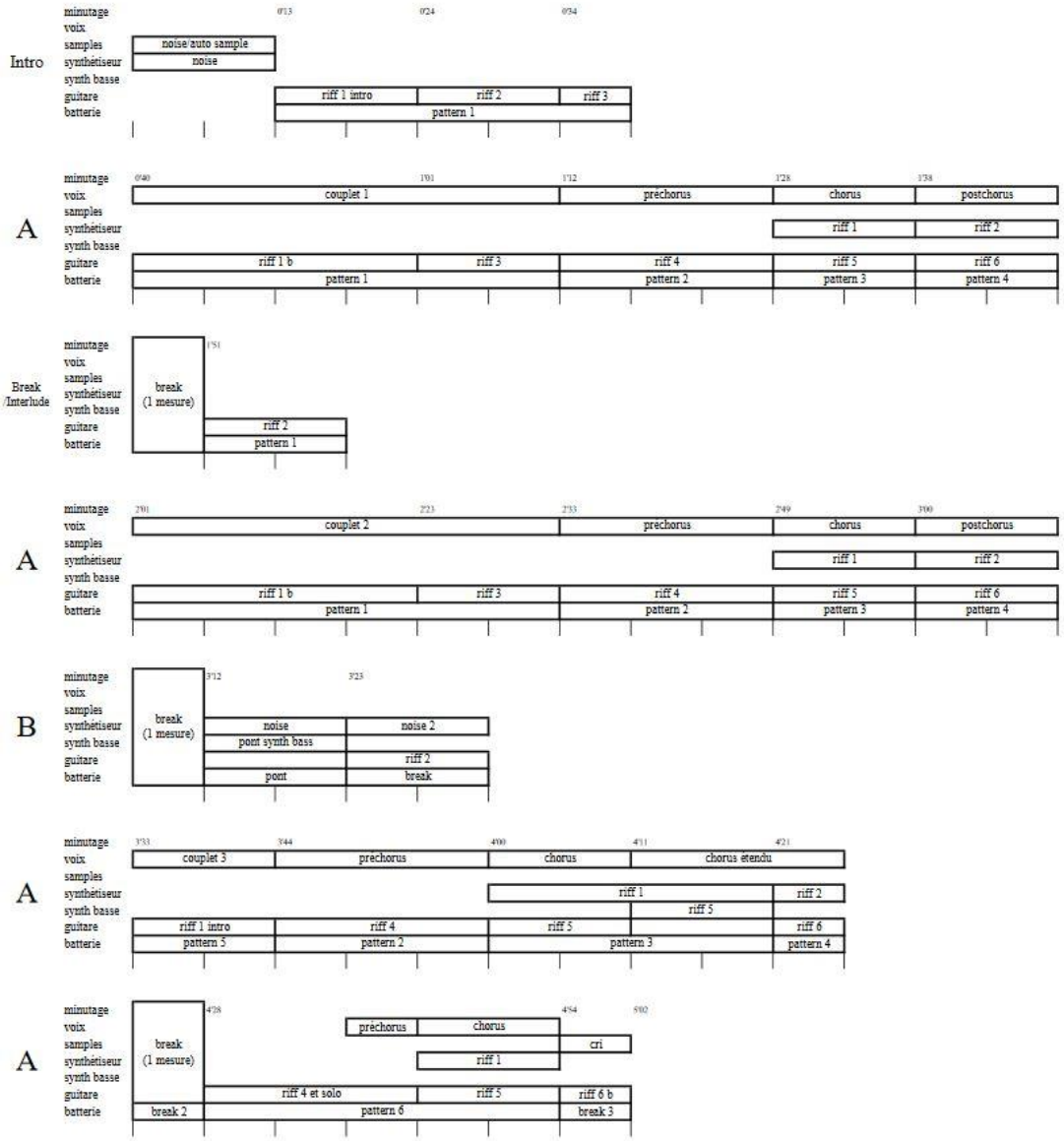
Diffusion non autorisée


Intro
samples
synthétiseur
riff 1
synth. basse
riff 1
guitare
batterie
intro
pattern 1
A
minutage
0'42
0'59
voix
couplet 1
préchorus
chorus
samples
synthétiseur
riff 1
synth. basse
riff 1
riff 2
riff 3
guitare
riff 1
riff 2
riff 3
batterie
pattern 1
pattern 2
pattern 3
A
minutage
1'07
1'25
1'32
voix
couplet 2
préchorus
chorus
samples
synthétiseur
synth. basse
riff 1
riff 2
guitare
riff 1
riff 2
batterie
pattern 1
pattern 2
B
minutage
2'06
2'23
voix
samples
breakbeat
voix 1
synthétiseur
synth. basse
guitare
noise
riff 1
batterie
pont
pattern 1
A
minutage
2'31
2'57
voix
chorus
chorus'
chorus
samples
synthétiseur
riff 1
synth. basse
riff 2
riff 3
riff 2
guitare
riff 2
riff 3
riff 2
batterie
pattern 2
pattern 3
pattern 2
Coda
/Outro
minutage
3'30
voix
samples
synthétiseur
Noise
synth. basse
riff 2
guitare
riff 2
batterie
pattern 2

« Flesh »

Diffusion non autorisée

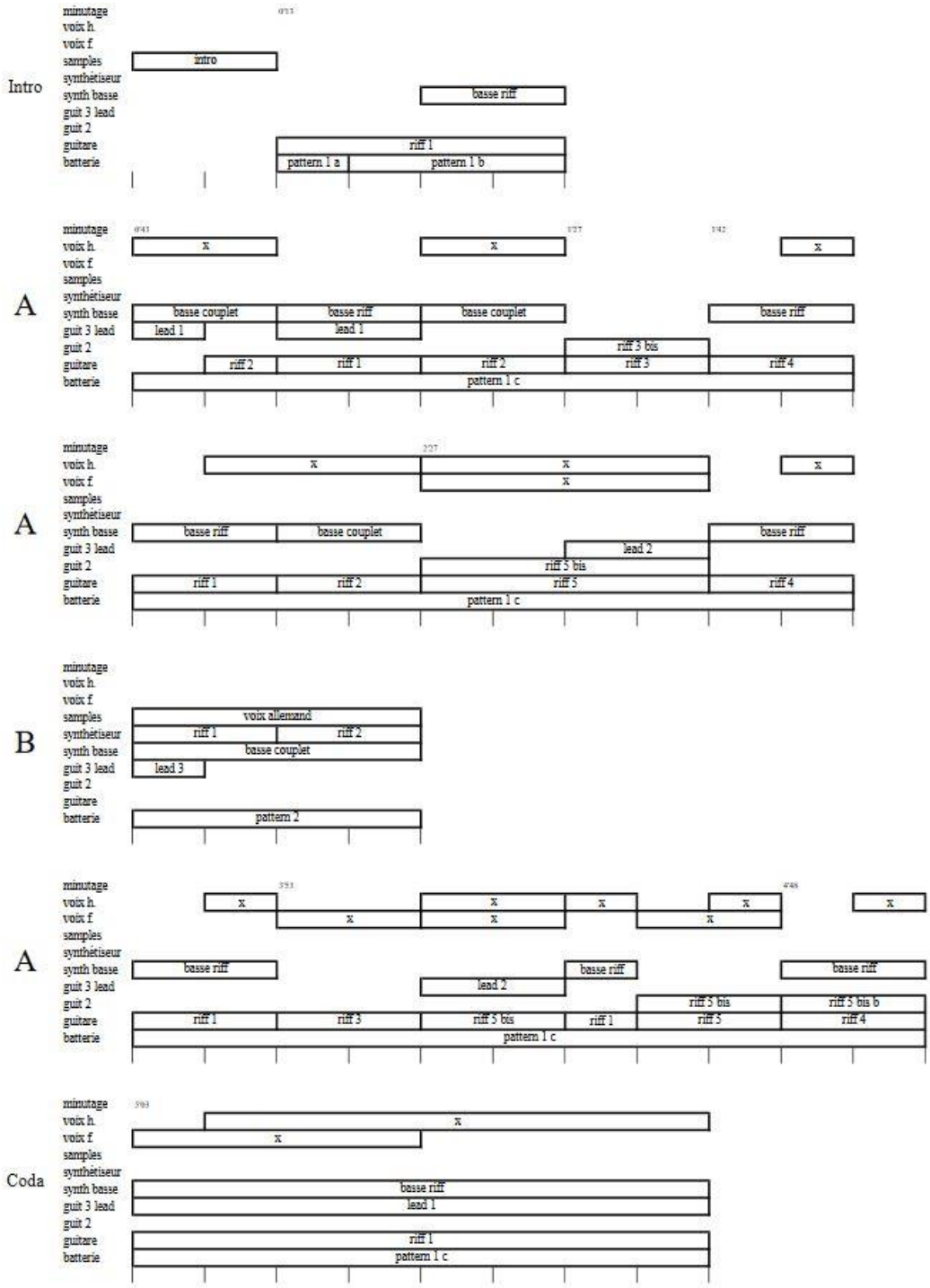
Diffusion non autorisée


Intro
A
Break /Interlude
A
B
A
A
mimutage
voix
samples
synthétiseur
synth basse
guitare
batterie
noise/auto sample
noise
riff 1 intro
riff 2
riff 3
pattern 1
couplet 1
prechorus
chorus
postchorus
riff 1
riff 2
riff 1 b
riff 3
riff 4
riff 5
riff 6
pattern 2
pattern 3
pattern 4
break (1 mesure)
pont synth bass
noise 2
pont
break
couplet 2
couplet 3
chorus etendu
riff 5
riff 4
pattern 5
riff 4 et solo
cri
break 2
break 3

« Light »

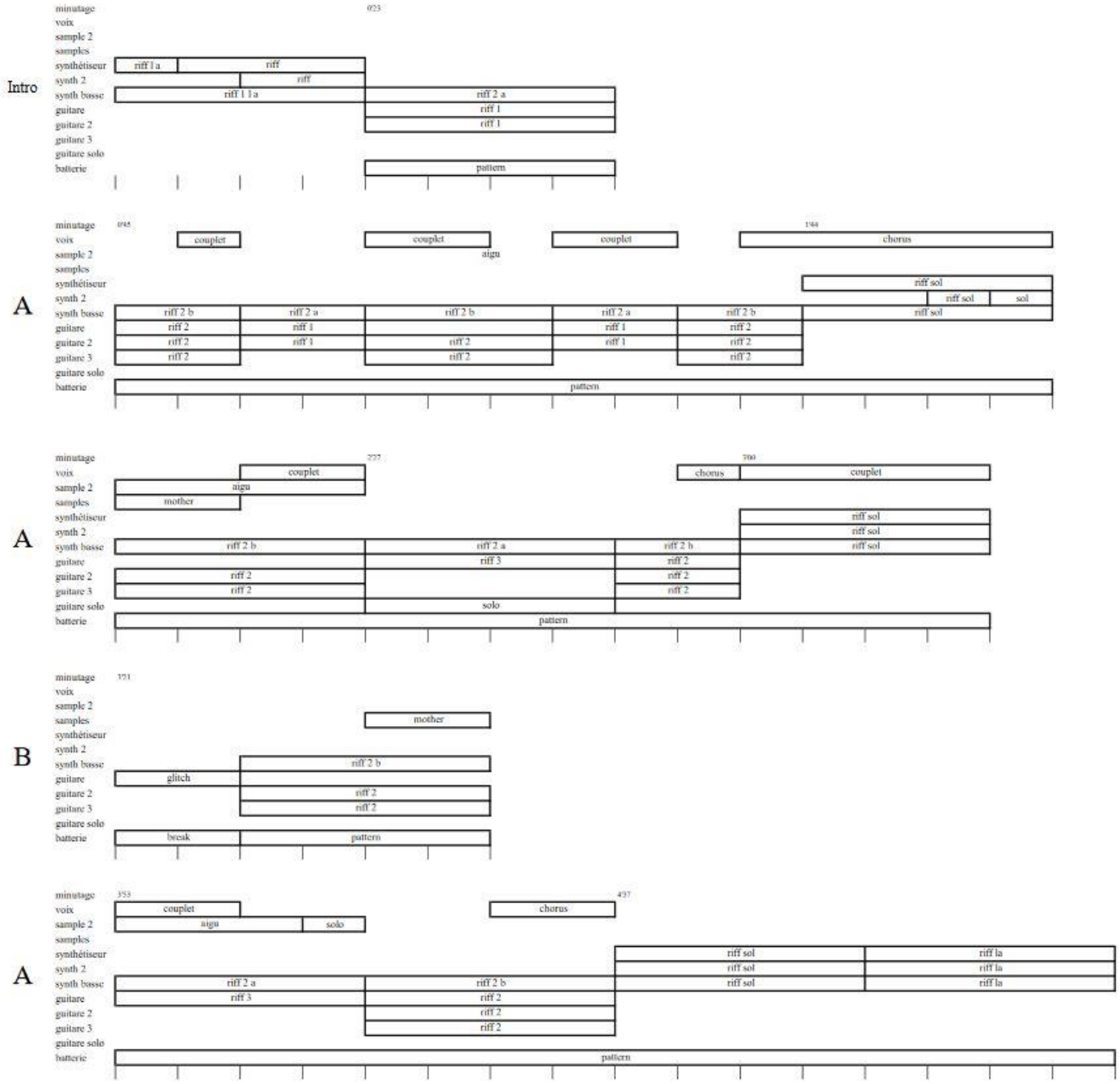
Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée


Intro
minutage
voix h.
voix f
samples
synthétiseur
synth basse
guit 3 lead
guit 2
guitare
batterie
intro
basse riff
riff 1
pattern 1 a
pattern 1 b
A
basse couplet
basse riff
lead 1
riff 3 bis
riff 2
riff 1
riff 3
riff 4
pattern 1 c
lead 2
riff 3 bis
A
B
voix allemand
lead 3
pattern 2
A
riff 3
riff 5 bis
riff 5 bis b
Coda

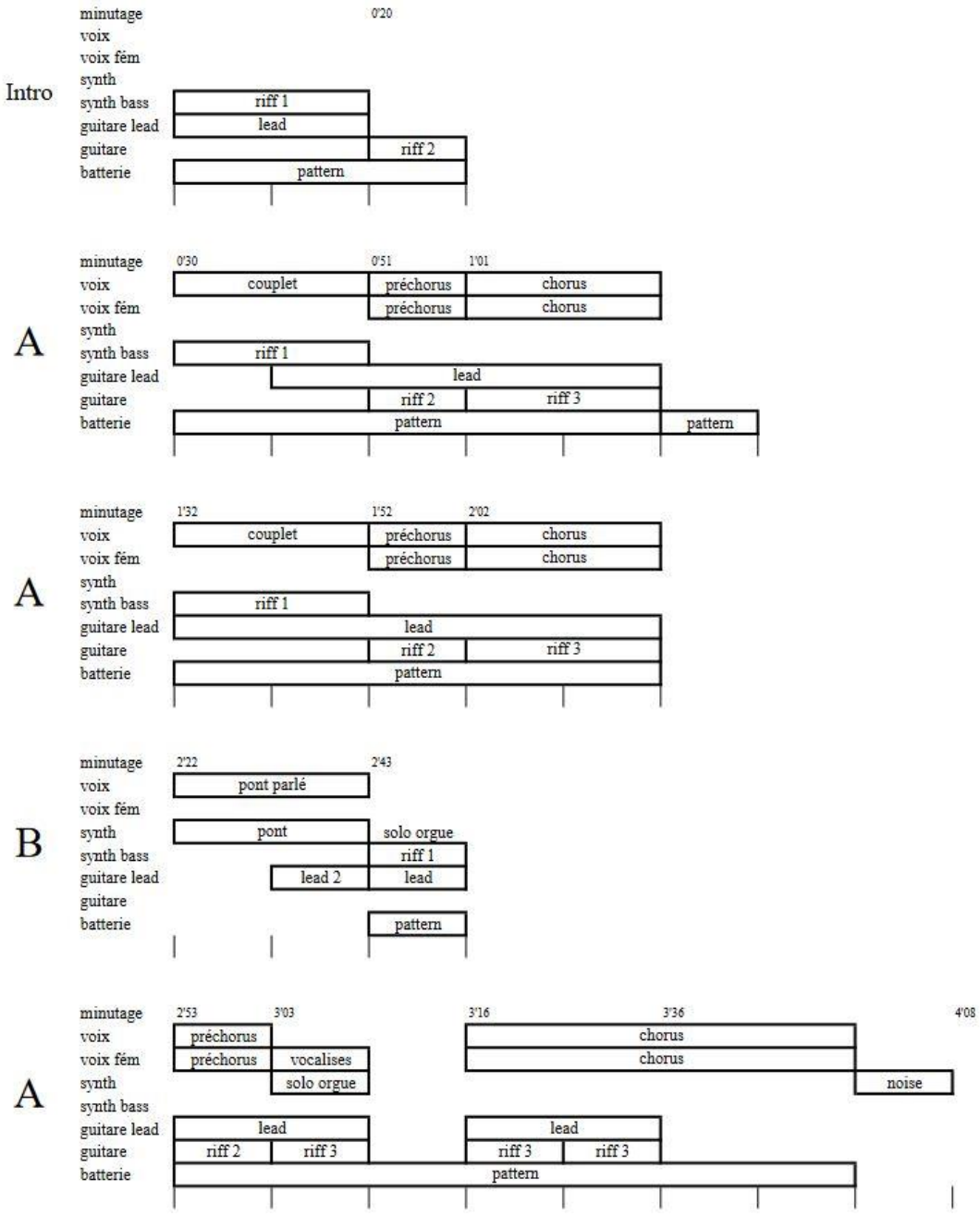
« Money »

Diffusion non autorisée


Intro
minutage
voix
sample 2
samples
synthétiseur
synth 2
synth basse
guitare
guitare 2
guitare 3
guitare solo
batterie
riff 1 a
riff
riff 1 1 a
riff 2 a
riff 1
pattern
A
couplet
aigu
chorus
riff sol
sol
riff 2 b
riff 2 a
mother
solo
B
glitch
break
riff la

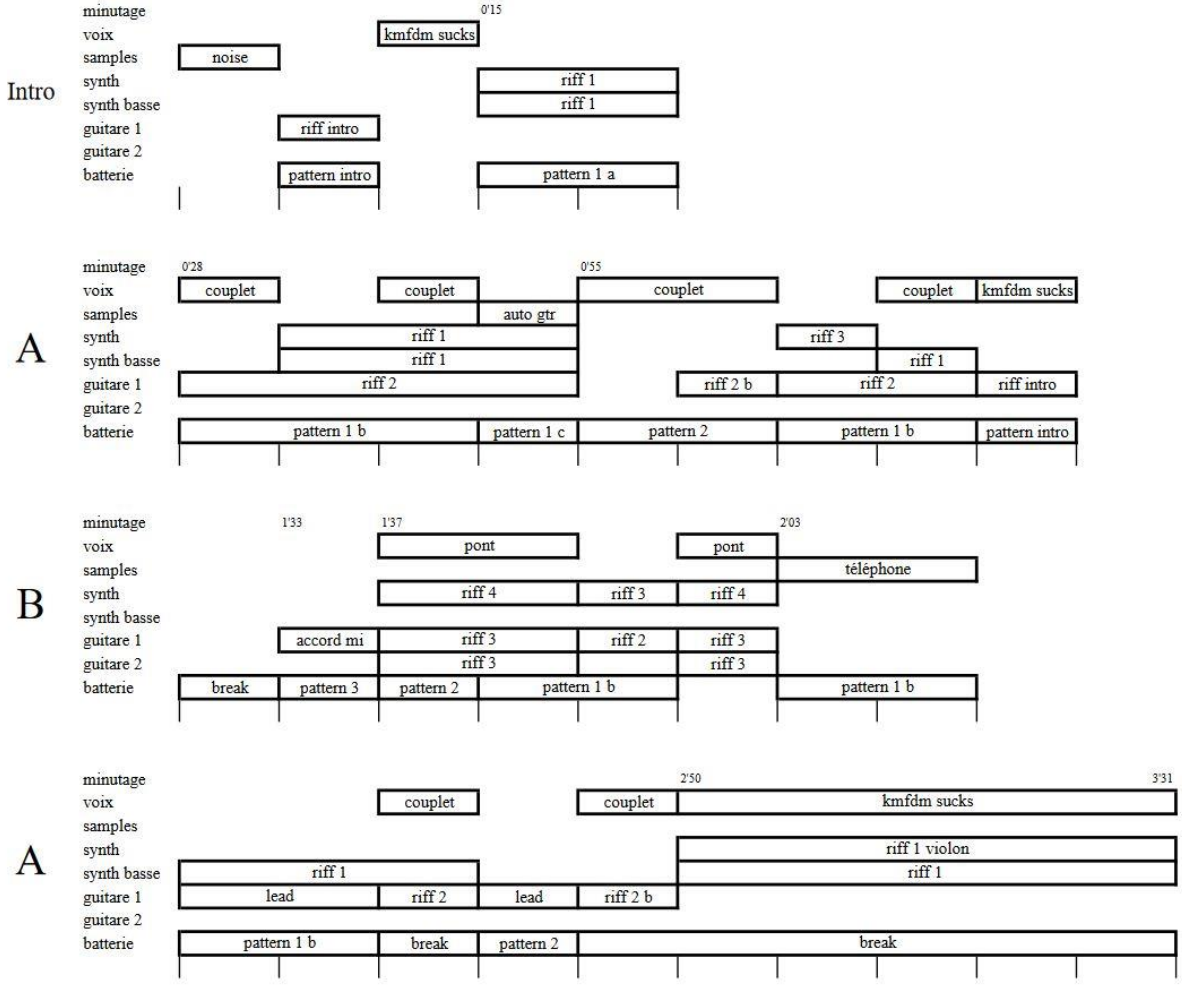
« Rules »

Diffusion non autorisée

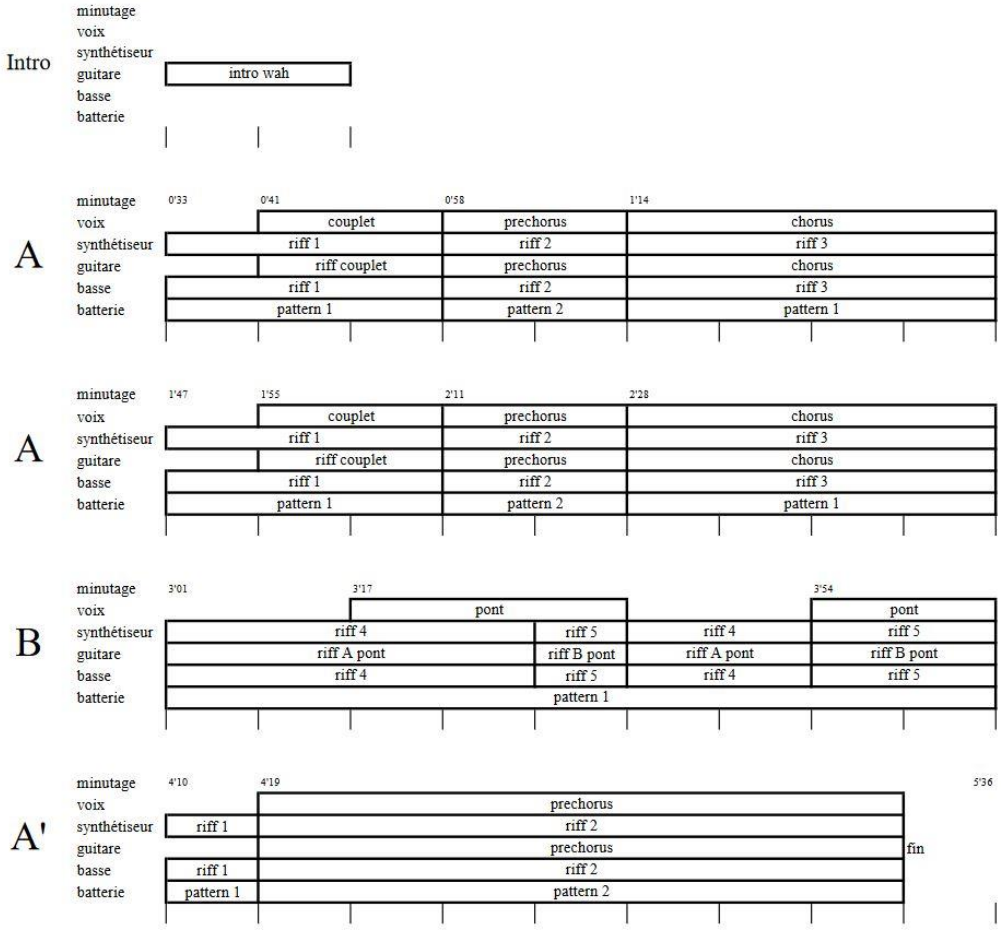

Intro
minutage
voix
voix fém
synth
synth bass
guitare lead
guitare
batterie
0'20
riff 1
lead
riff 2
pattern
A
0'30
0'51
1'01
couplet
préchorus
chorus
riff 3
A
1'32
1'52
2'02
B
2'22
2'43
pont parlé
pont
solo orgue
lead 2
A
2'53
3'03
3'16
3'36
4'08
vocalises
noise

« Sucks »

Diffusion non autorisée

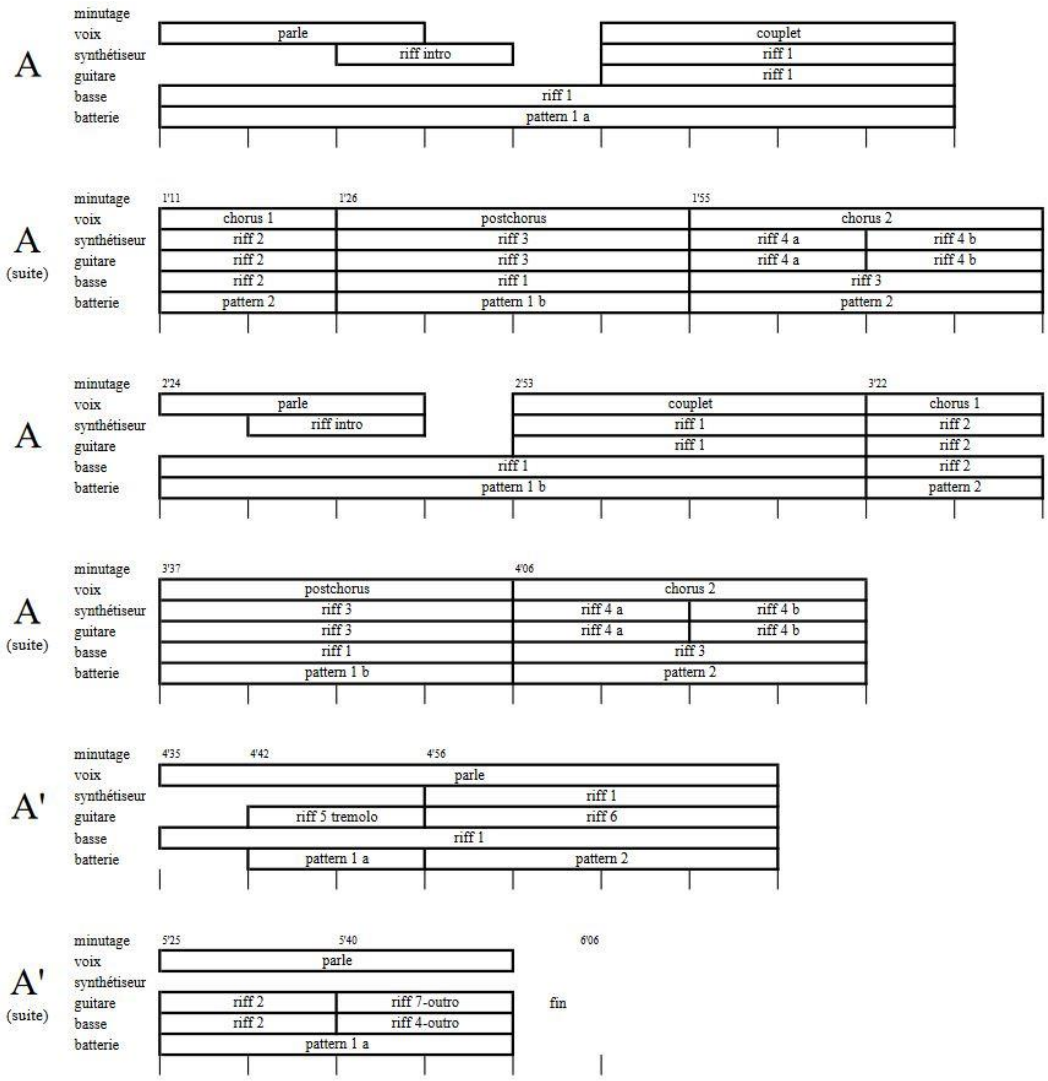

Intro
minutage
voix
samples
synth
synth basse
guitare 1
guitare 2
batterie
0'15
kmfdm sucks
noise
riff 1
riff 1
riff intro
pattern intro
pattern 1 a
A
0'28
0'55
couplet
couplet
couplet
couplet
kmfdm sucks
auto gtr
riff 1
riff 1
riff 3
riff 1
riff 2
riff 2 b
riff 2
riff intro
pattern 1 b
pattern 1 c
pattern 2
pattern 1 b
pattern intro
B
1'33
1'37
2'03
pont
pont
téléphone
riff 4
riff 3
riff 4
accord mi
riff 3
riff 2
riff 3
riff 3
riff 3
break
pattern 3
pattern 2
pattern 1 b
pattern 1 b
A
2'50
3'31
couplet
couplet
kmfdm sucks
riff 1 violon
riff 1
riff 1
lead
riff 2
lead
riff 2 b
pattern 1 b
break
pattern 2
break

Diffusion non autorisée


Intro
minutage
voix
synthétiseur
guitare
basse
batterie
intro wah
A
0'33
0'41
0'58
1'14
couplet
prechorus
chorus
riff 1
riff 2
riff 3
riff couplet
pattern 1
pattern 2
A
1'47
1'55
2'11
2'28
B
3'01
3'17
3'54
pont
riff 4
riff 5
riff A pont
riff B pont
A'
4'10
4'19
5'36
fin

« Discipline »

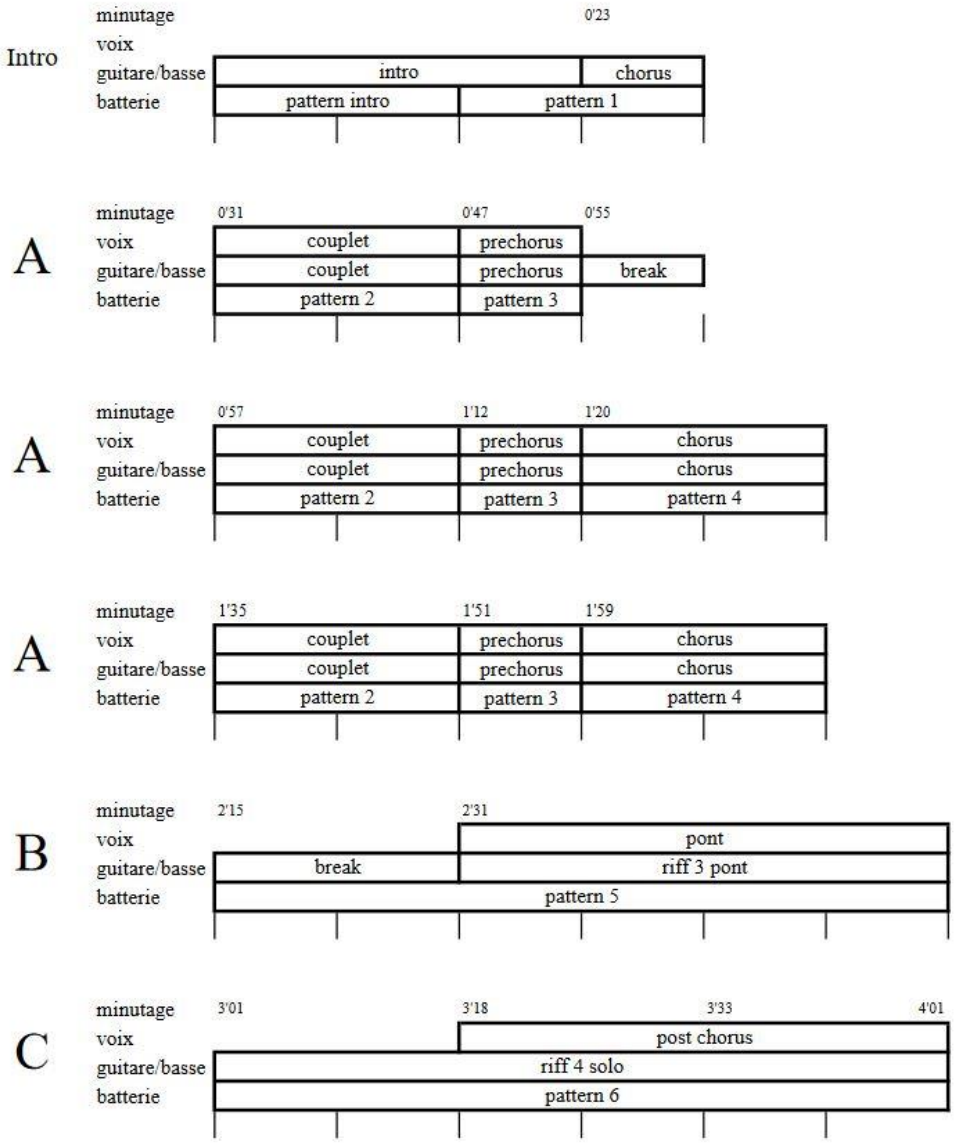
Diffusion non autorisée




« Languish »

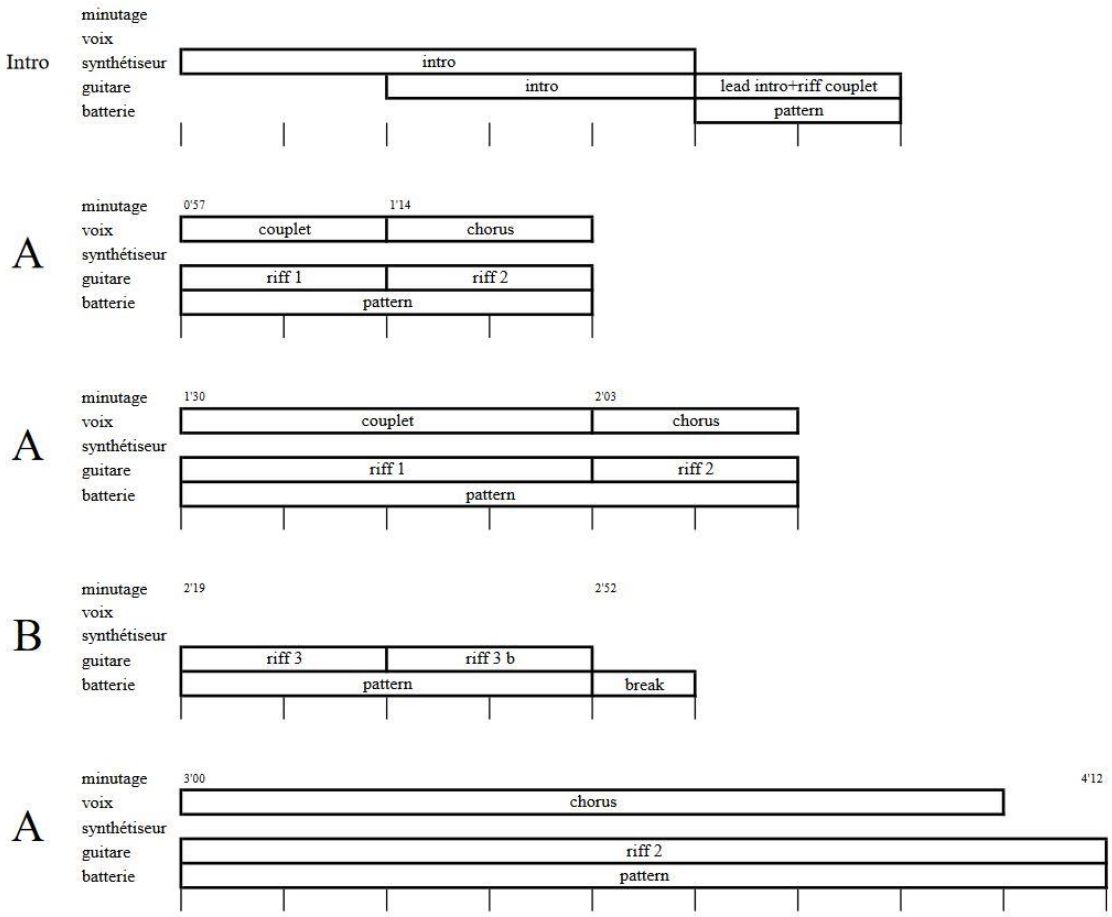
Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée

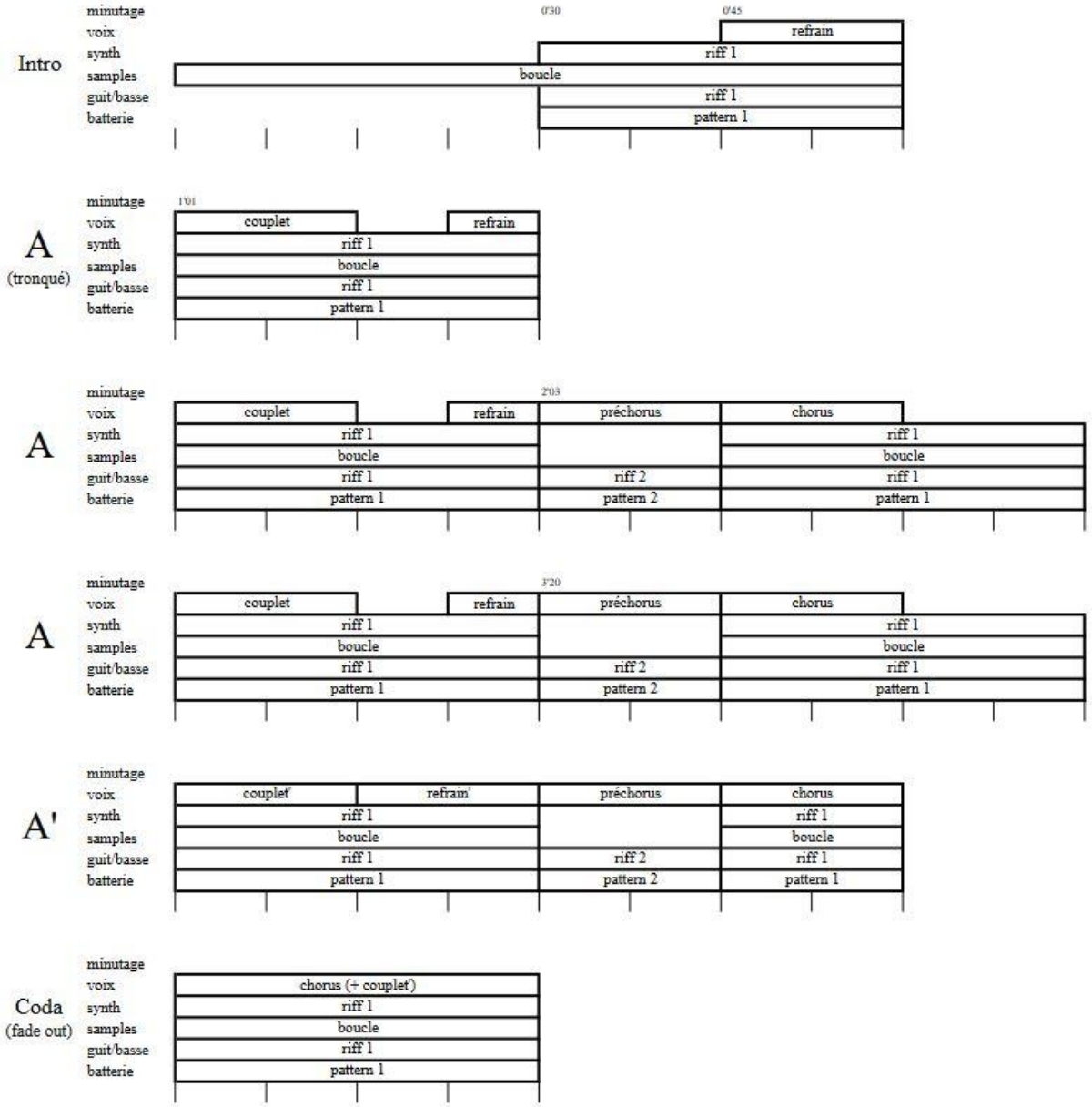



« Naked »
Batterie

Diffusion non autorisée

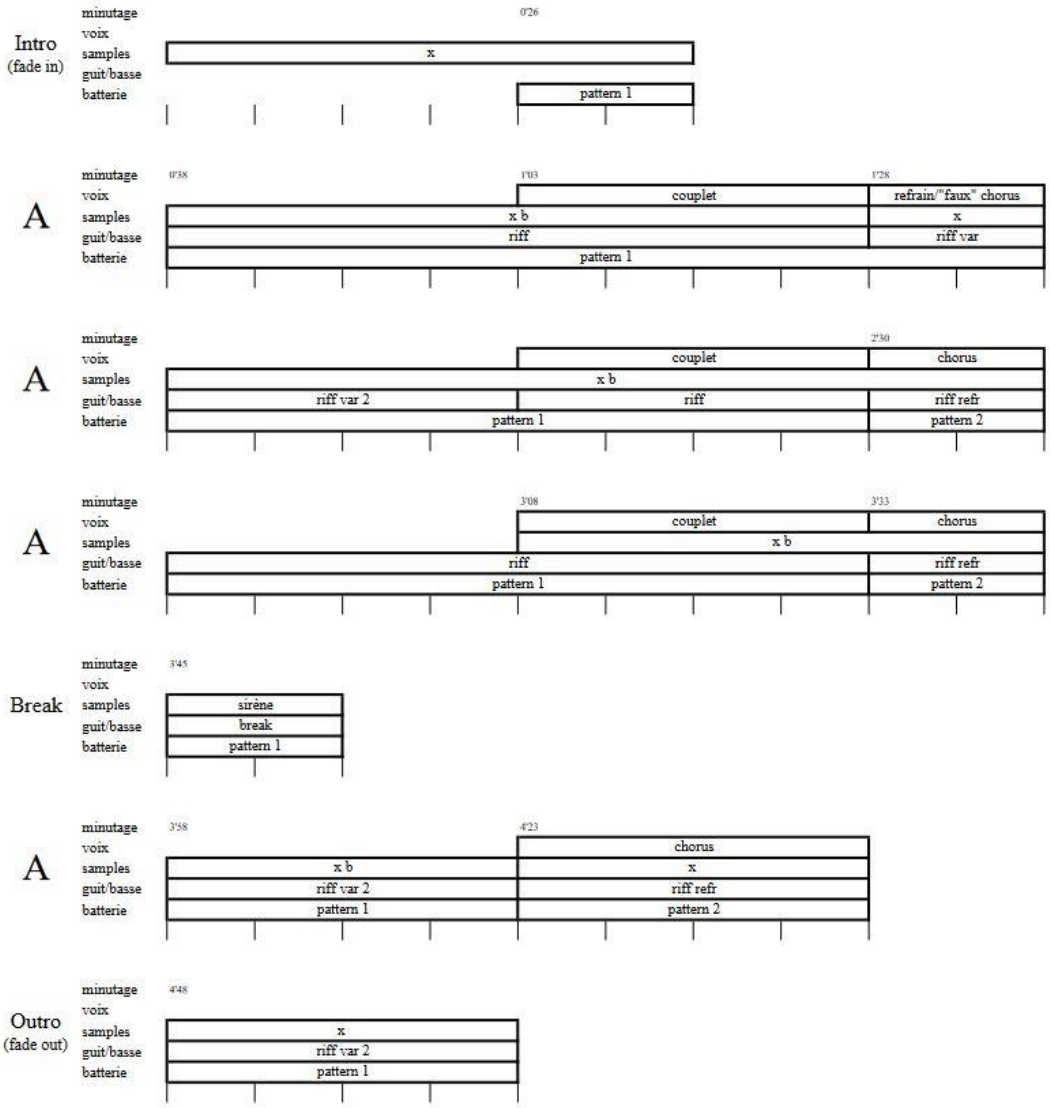

Intro
minutage
voix
synthétiseur
guitare
batterie
intro
intro
lead intro+riff couplet
pattern
A
minutage
0'57
1'14
voix
couplet
chorus
synthétiseur
guitare
riff 1
riff 2
batterie
pattern
A
minutage
1'30
2'03
voix
couplet
chorus
synthétiseur
guitare
riff 1
riff 2
batterie
pattern
B
minutage
2'19
2'52
voix
synthétiseur
guitare
riff 3
riff 3 b
batterie
pattern
break
A
minutage
3'00
4'12
voix
chorus
synthétiseur
guitare
riff 2
batterie
pattern

Diffusion non autorisée

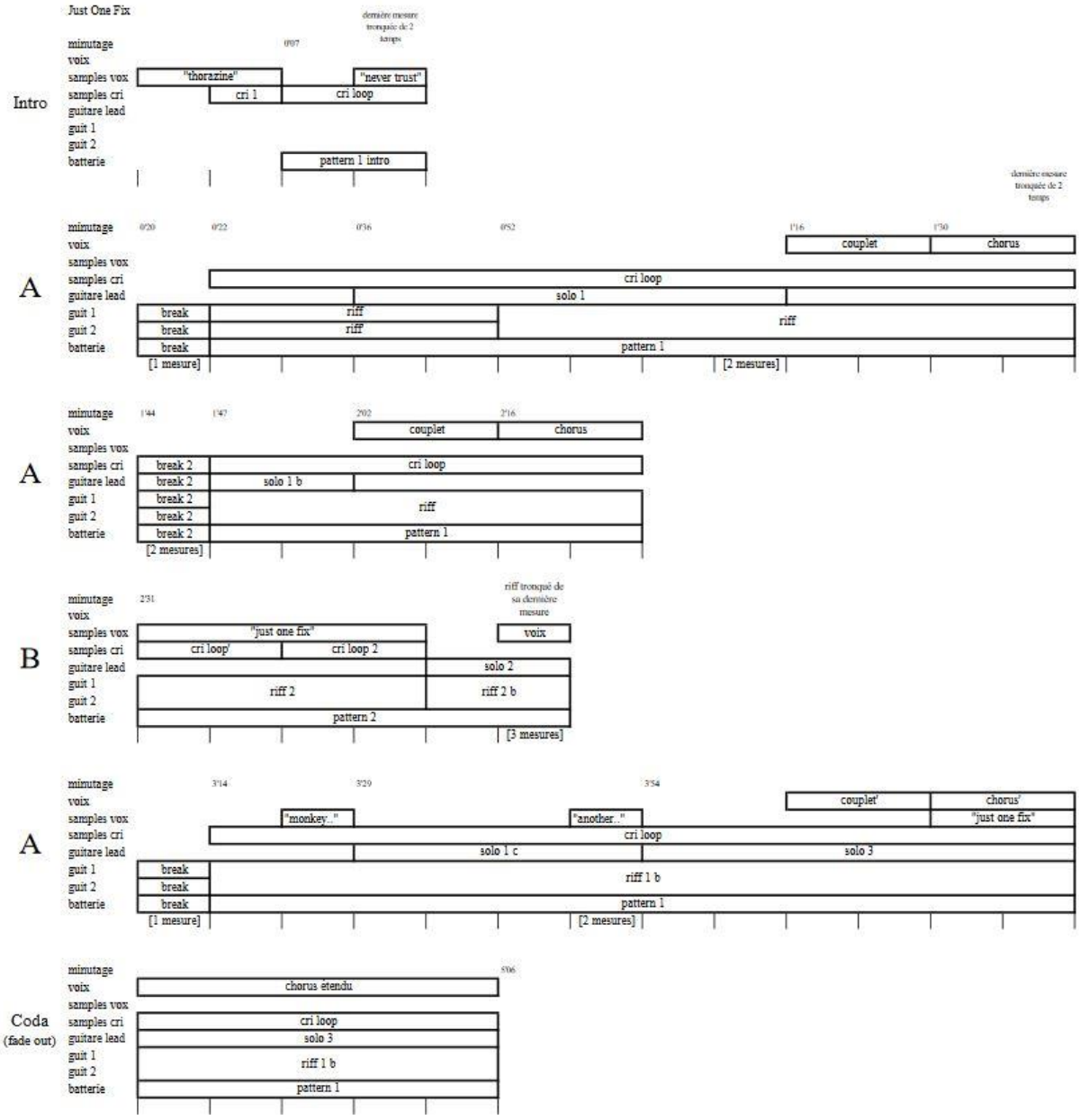



« Burning Inside »

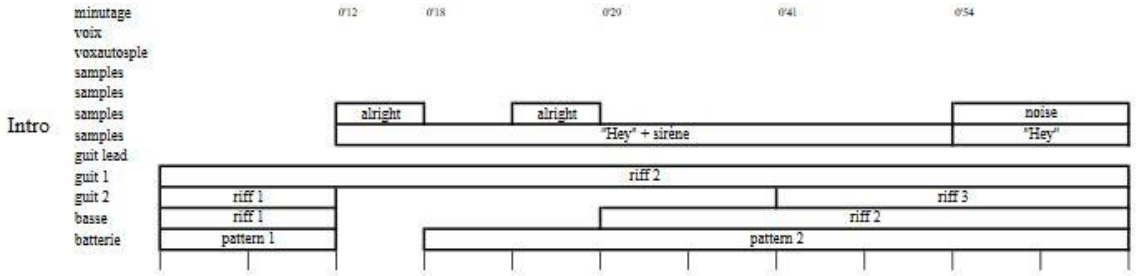
Diffusion non autorisée

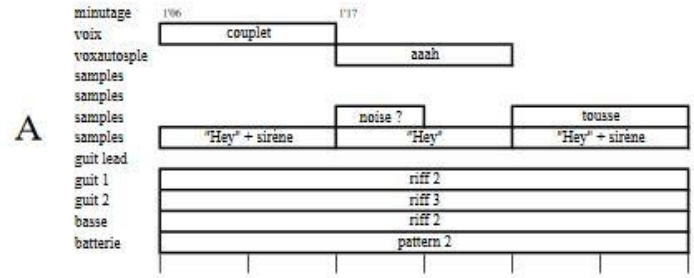

Intro
(fade in)
minutage
voix
samples
guit/basse
batterie
0'26
x
pattern 1
A
0'38
1'03
1'28
couplet
refrain/"faux" chorus
x b
x
riff
riff var
pattern 1
A
2'30
couplet
chorus
x b
riff var 2
riff
riff refr
pattern 1
pattern 2
A
3'08
3'33
couplet
chorus
x b
riff
riff refr
pattern 1
pattern 2
Break
3'45
sirène
break
pattern 1
A
3'58
4'23
chorus
x b
x
riff var 2
riff refr
pattern 1
pattern 2
Outro
(fade out)
4'48
x
riff var 2
pattern 1

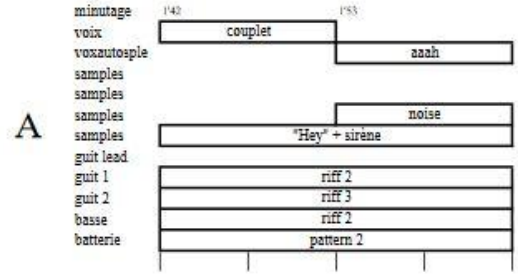
« Just One Fix »

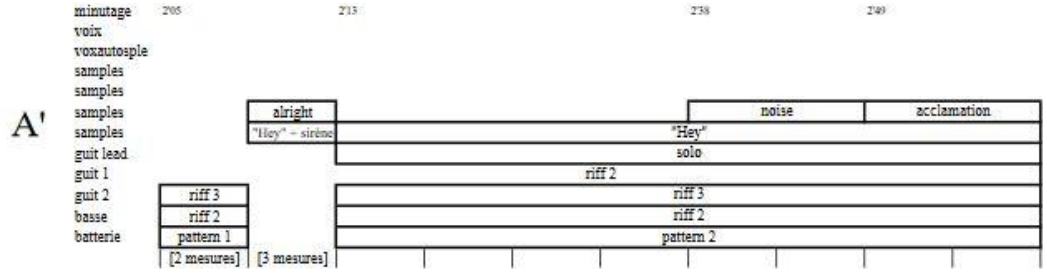

Just One Fix
dernière mesure tronquée de 2 temps
mimutage
voix
samples vox
samples cri
guitare lead
guit 1
guit 2
batterie
0'07
"thorazine"
"never trust"
cri 1
cri loop
pattern 1 intro
Intro
dernière mesure tronquée de 2 temps
0'20
0'22
0'36
0'52
1'16
1'30
couplet
chorus
cri loop
solo 1
break
riff
riff
pattern 1
[1 mesure]
[2 mesures]
A
1'44
1'47
2'02
2'16
couplet
chorus
break 2
cri loop
solo 1 b
riff
pattern 1
[2 mesures]
A
2'31
riff tronqué de sa dernière mesure
"just one fix"
voix
cri loop'
cri loop 2
solo 2
riff 2
riff 2 b
pattern 2
[3 mesures]
B
3'14
3'29
3'54
couplet'
chorus'
"monkey.."
"another.."
"just one fix"
cri loop
solo 1 c
solo 3
break
riff 1 b
pattern 1
[1 mesure]
[2 mesures]
A
5'06
chorus étendu
cri loop
solo 3
riff 1 b
pattern 1
Coda
(fade out)

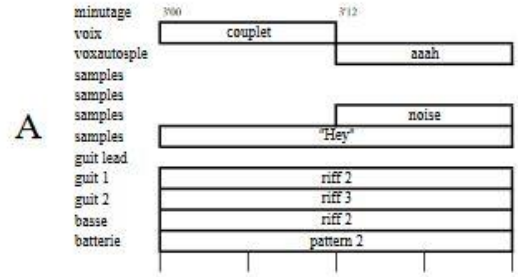
Diffusion non autorisée

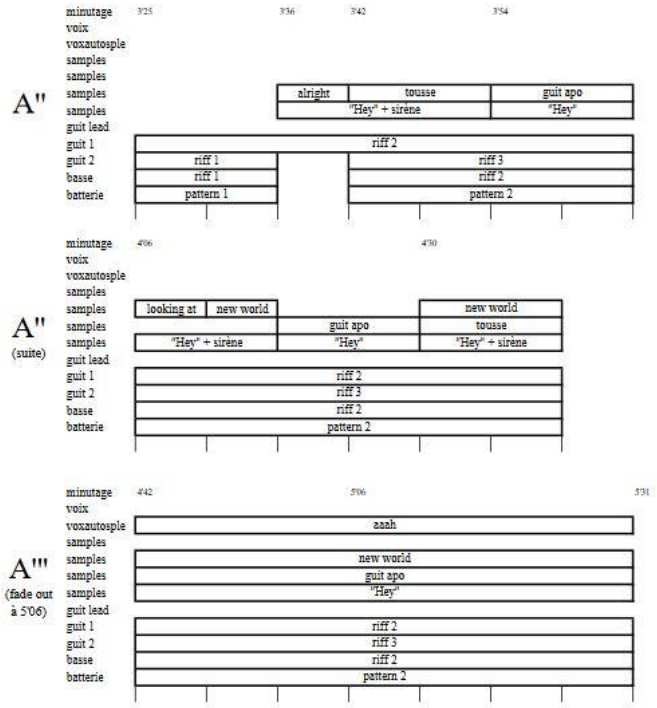

minutage
0'12
0'18
0'29
0'41
0'54
voix
voxautosple
samples
samples
Intro
samples
alright
alright
noise
samples
"Hey" + sirène
"Hey"
guit lead
guit 1
riff 2
guit 2
riff 1
riff 3
basse
riff 1
riff 2
batterie
pattern 1
pattern 2


minutage
1'06
1'17
voix
couplet
voxautosple
aaah
samples
samples
A
samples
noise ?
tousse
samples
"Hey" + sirène
"Hey"
"Hey" + sirène
guit lead
guit 1
riff 2
guit 2
riff 3
basse
riff 2
batterie
pattern 2


minutage
1'42
1'53
voix
couplet
voxautosple
aaah
samples
samples
A
samples
noise
samples
"Hey" + sirène
guit lead
guit 1
riff 2
guit 2
riff 3
basse
riff 2
batterie
pattern 2

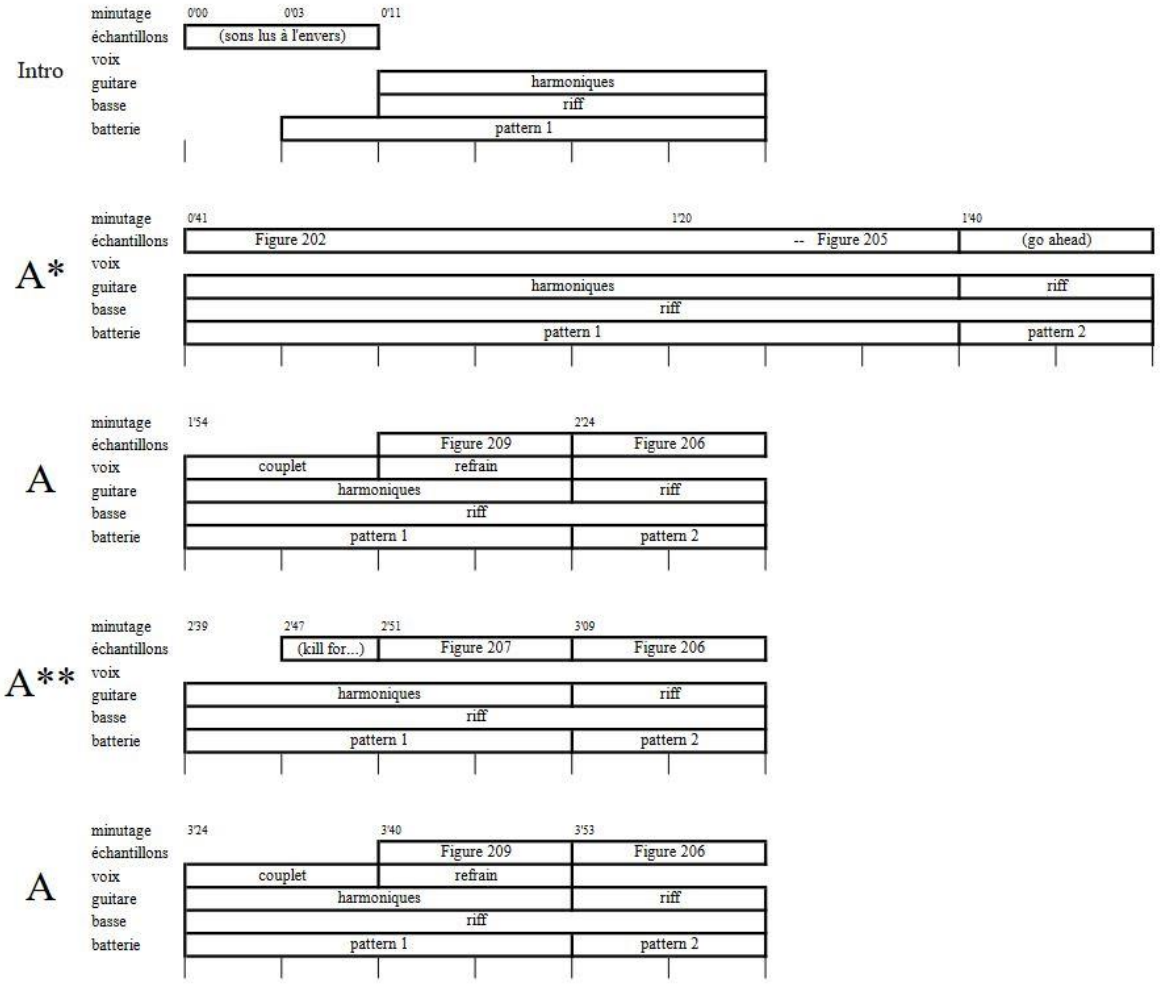

minutage
2'05
2'13
2'38
2'49
voix
voxautosple
samples
samples
A'
samples
alright
noise
acclamation
samples
"Hey" + sirène
"Hey"
guit lead
solo
guit 1
riff 2
guit 2
riff 3
riff 3
basse
riff 2
riff 2
batterie
pattern 1
pattern 2
[2 mesures]
[3 mesures]

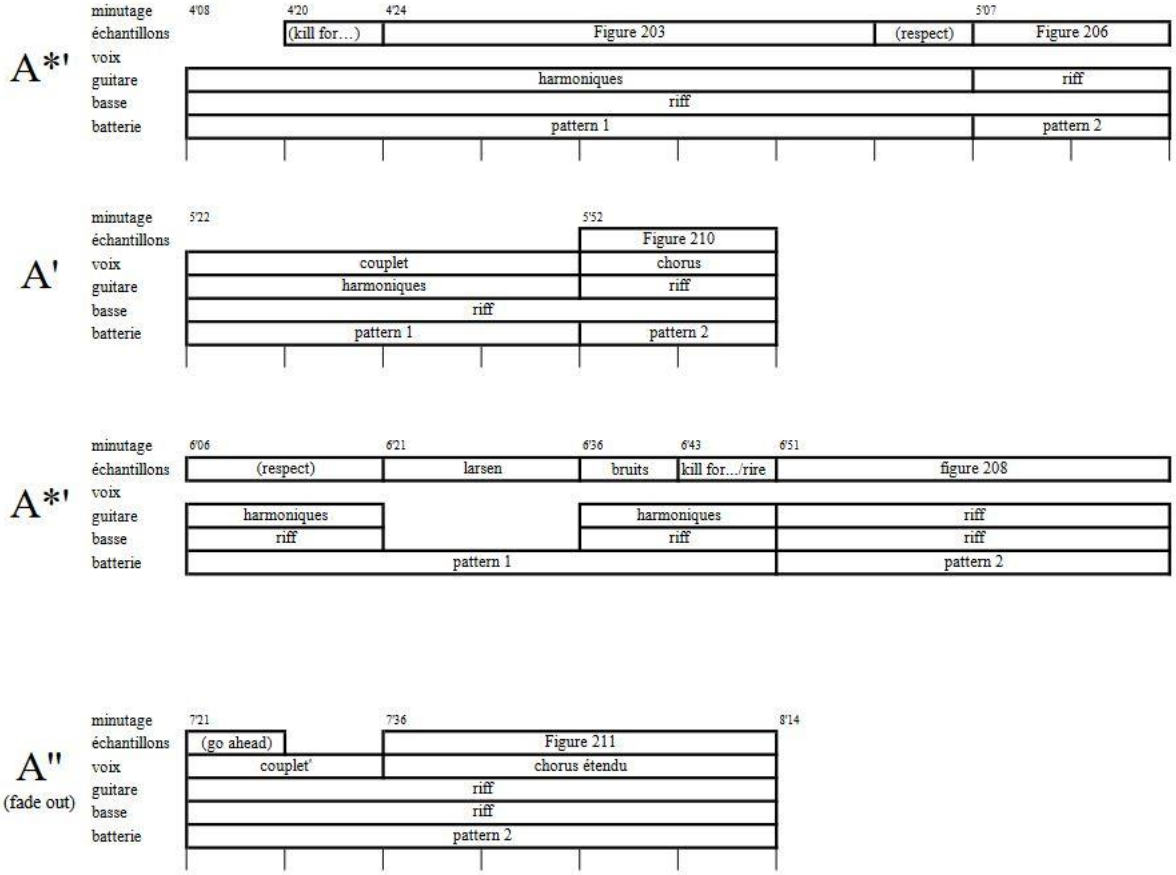

minutage
3'00
3'12
voix
couplet
voxautosple
aaah
samples
samples
A
samples
noise
samples
"Hey"
guit lead
guit 1
riff 2
guit 2
riff 3
basse
riff 2
batterie
pattern 2




« So What »

Diffusion non autorisée


Intro
minutage
échantillons
voix
guitare
basse
batterie
0'00
0'03
0'11
(sons lus à l'envers)
harmoniques
riff
pattern 1
A*
0'41
1'20
1'40
Figure 202
-- Figure 205
(go ahead)
harmoniques
riff
riff
pattern 1
pattern 2
A
1'54
2'24
Figure 209
Figure 206
couplet
refrain
harmoniques
riff
riff
pattern 1
pattern 2
A**
2'39
2'47
2'51
3'09
(kill for...)
Figure 207
Figure 206
harmoniques
riff
riff
pattern 1
pattern 2
A
3'24
3'40
3'53
Figure 209
Figure 206
couplet
refrain
harmoniques
riff
riff
pattern 1
pattern 2

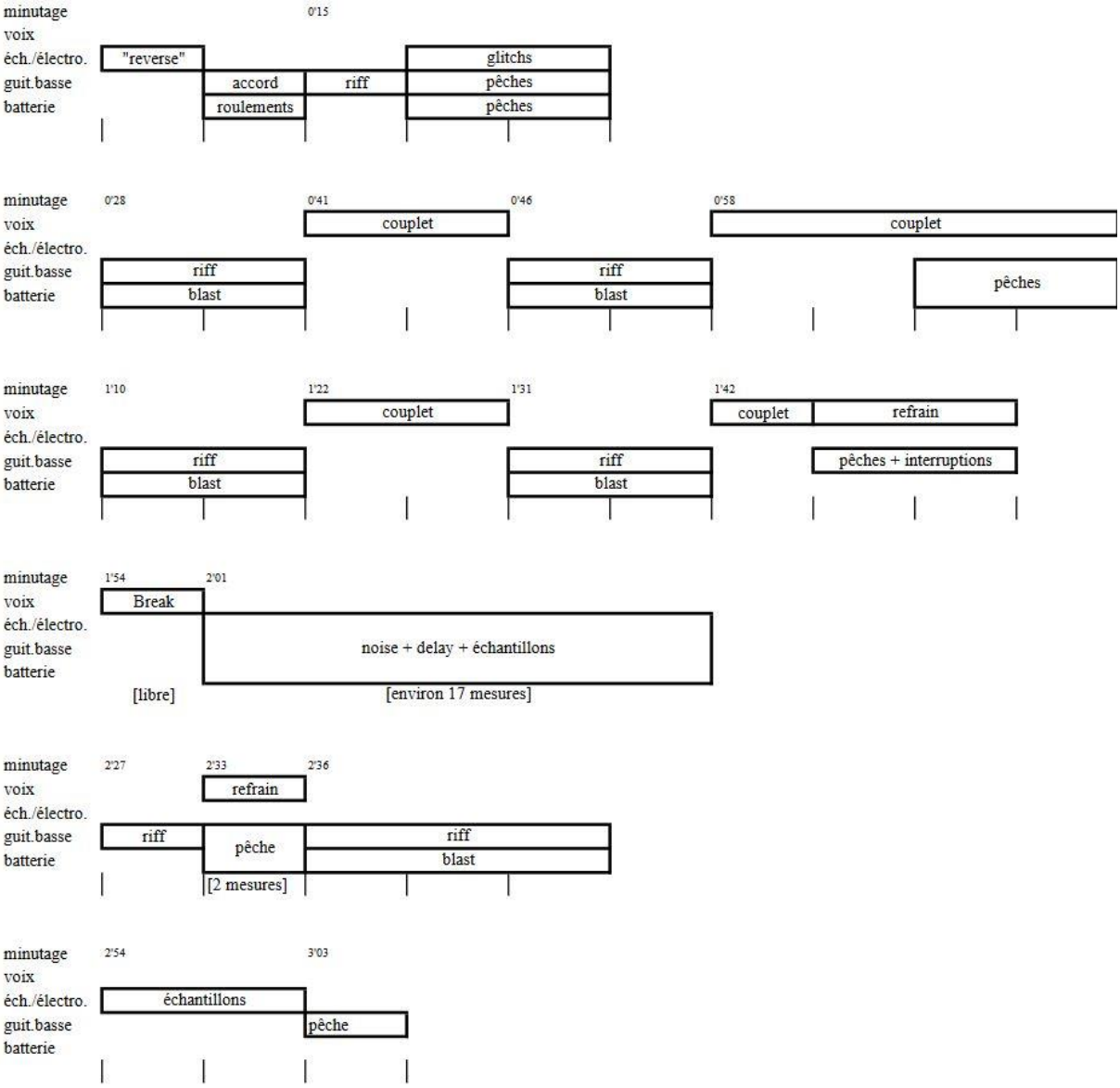

A*'
minutage 4'08 4'20 4'24 5'07
échantillons (kill for…) Figure 203 (respect) Figure 206
voix
guitare harmoniques riff
basse riff
batterie pattern 1 pattern 2
A'
minutage 5'22 5'52
échantillons Figure 210
voix couplet chorus
guitare harmoniques riff
basse riff
batterie pattern 1 pattern 2
A*'
minutage 6'06 6'21 6'36 6'43 6'51
échantillons (respect) larsen bruits kill for.../rire figure 208
voix
guitare harmoniques harmoniques riff
basse riff riff riff
batterie pattern 1 pattern 2
A''
(fade out)
minutage 7'21 7'36 8'14
échantillons (go ahead) Figure 211
voix couplet' chorus étendu
guitare riff
basse riff
batterie pattern 2

« Thieves »

Diffusion non autorisée

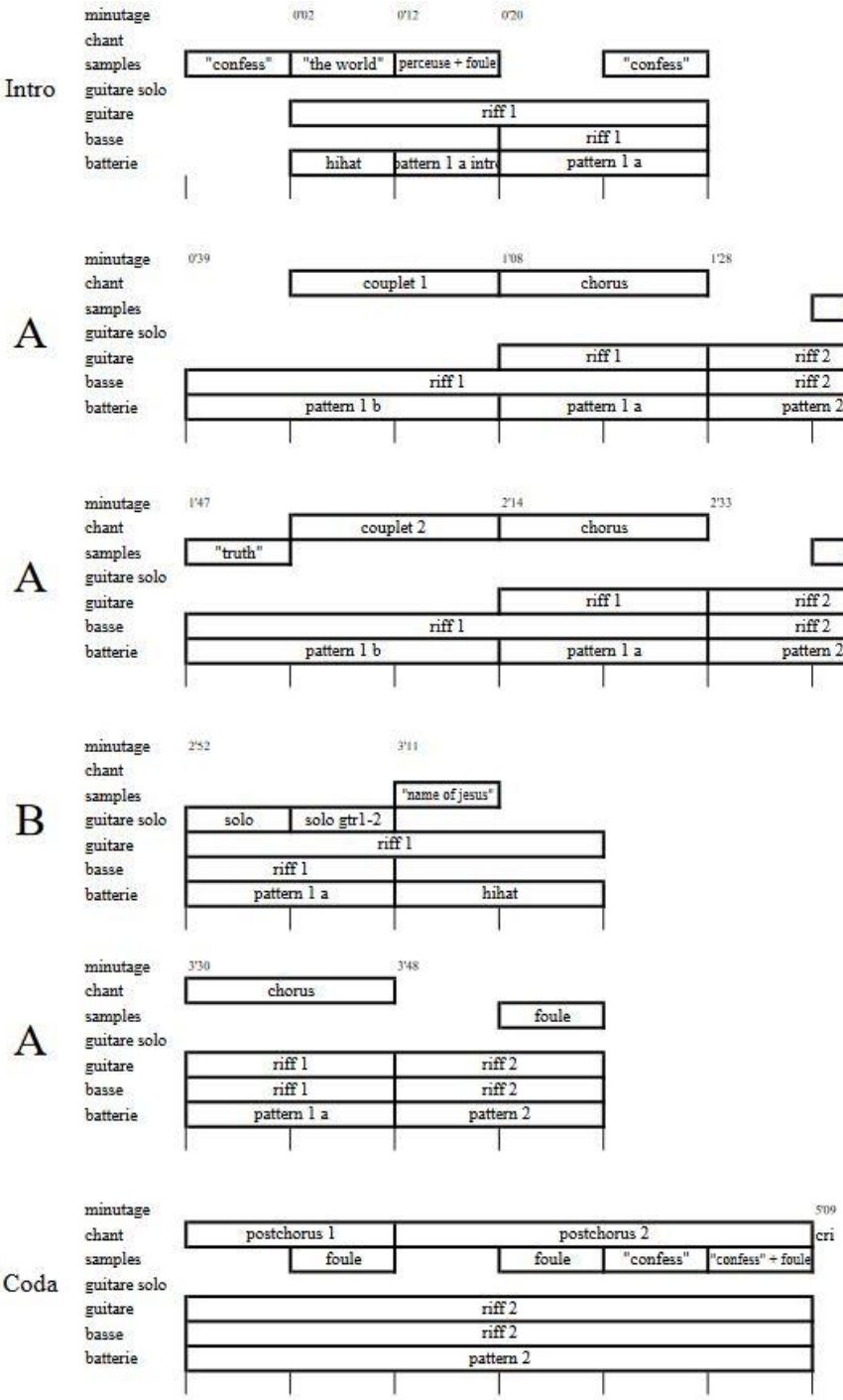
« TV II »

Diffusion non autorisée


minutage
voix
éch./électro.
guit.basse
batterie
0'15
"reverse"
glitchs
accord
riff
pêches
roulements
pêches
minutage
0'28
0'41
0'46
0'58
voix
couplet
couplet
éch./électro.
guit.basse
riff
riff
pêches
batterie
blast
blast
minutage
1'10
1'22
1'31
1'42
voix
couplet
couplet
refrain
éch./électro.
guit.basse
riff
riff
pêches + interruptions
batterie
blast
blast
minutage
1'54
2'01
voix
Break
éch./électro.
guit.basse
noise + delay + échantillons
batterie
[libre]
[environ 17 mesures]
minutage
2'27
2'33
2'36
voix
refrain
éch./électro.
guit.basse
riff
pêche
riff
batterie
blast
[2 mesures]
minutage
2'54
3'03
voix
éch./électro.
échantillons
guit.basse
pêche
batterie

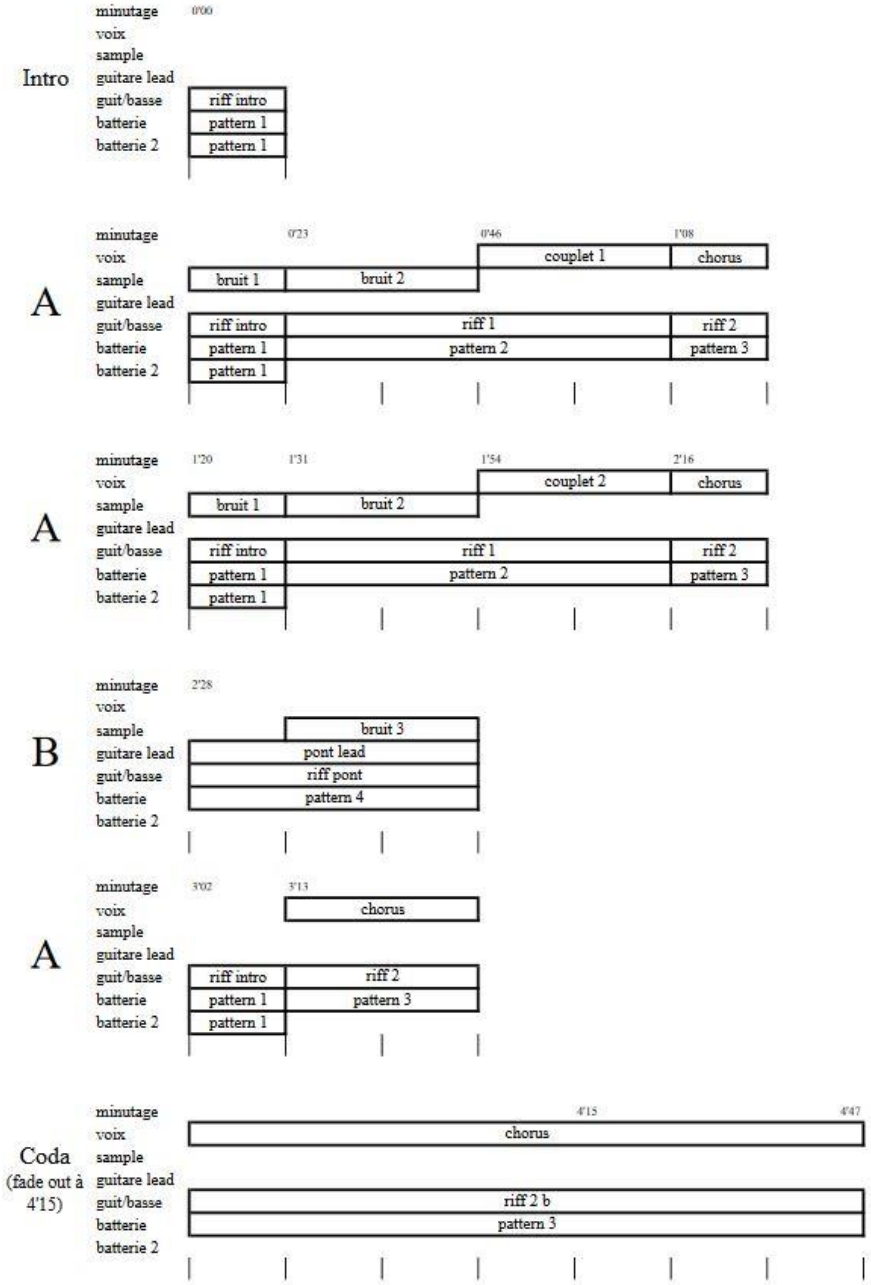
**Nailbomb**
« Religious Cancer »

Diffusion non autorisée


Intro
minutage
0'02
0'12
0'20
chant
samples
"confess"
"the world"
perceuse + foule
"confess"
guitare solo
guitare
riff 1
basse
riff 1
batterie
hihat
pattern 1 a intr
pattern 1 a
A
minutage
0'39
1'08
1'28
chant
couplet 1
chorus
samples
foule
guitare solo
guitare
riff 1
riff 2
basse
riff 1
riff 2
batterie
pattern 1 b
pattern 1 a
pattern 2
A
minutage
1'47
2'14
2'33
chant
couplet 2
chorus
samples
"truth"
foule
guitare solo
guitare
riff 1
riff 2
basse
riff 1
riff 2
batterie
pattern 1 b
pattern 1 a
pattern 2
B
minutage
2'52
3'11
chant
samples
"name of jesus"
guitare solo
solo
solo gtr1-2
guitare
riff 1
basse
riff 1
batterie
pattern 1 a
hihat
A
minutage
3'30
3'48
chant
chorus
samples
foule
guitare solo
guitare
riff 1
riff 2
basse
riff 1
riff 2
batterie
pattern 1 a
pattern 2
Coda
minutage
5'09
chant
postchorus 1
postchorus 2
cri
samples
foule
foule
"confess"
"confess" + foule
guitare solo
guitare
riff 2
basse
riff 2
batterie
pattern 2

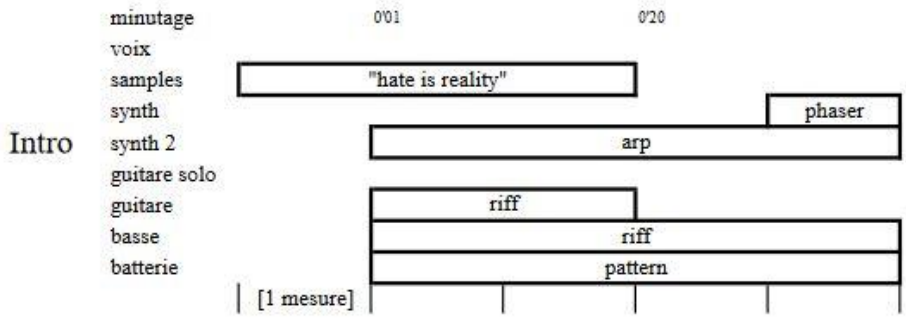
Diffusion non autorisée

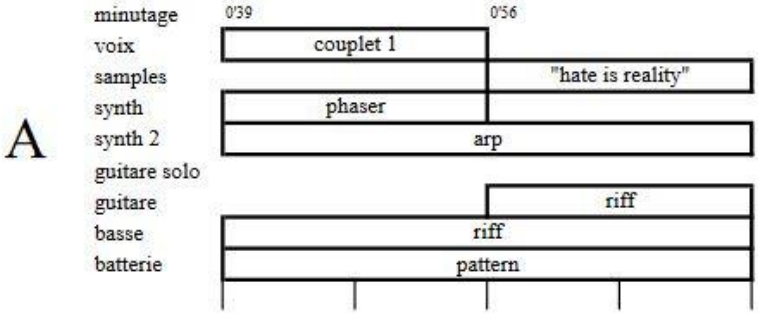
Diffusion non autorisée

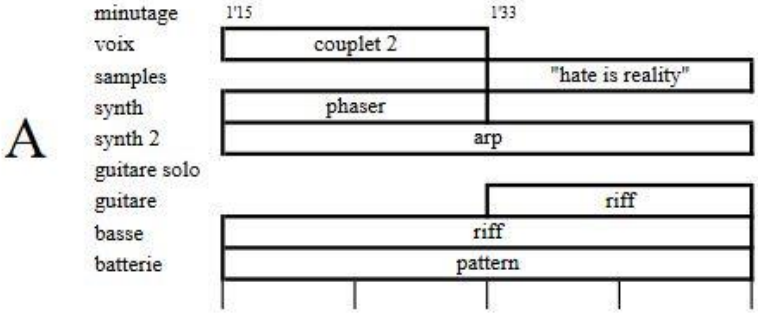


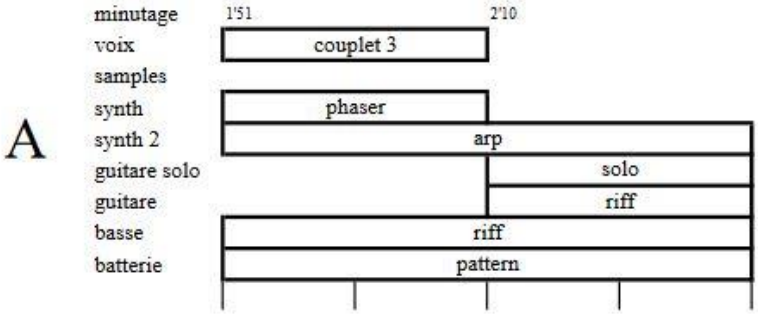

« World of Shit »

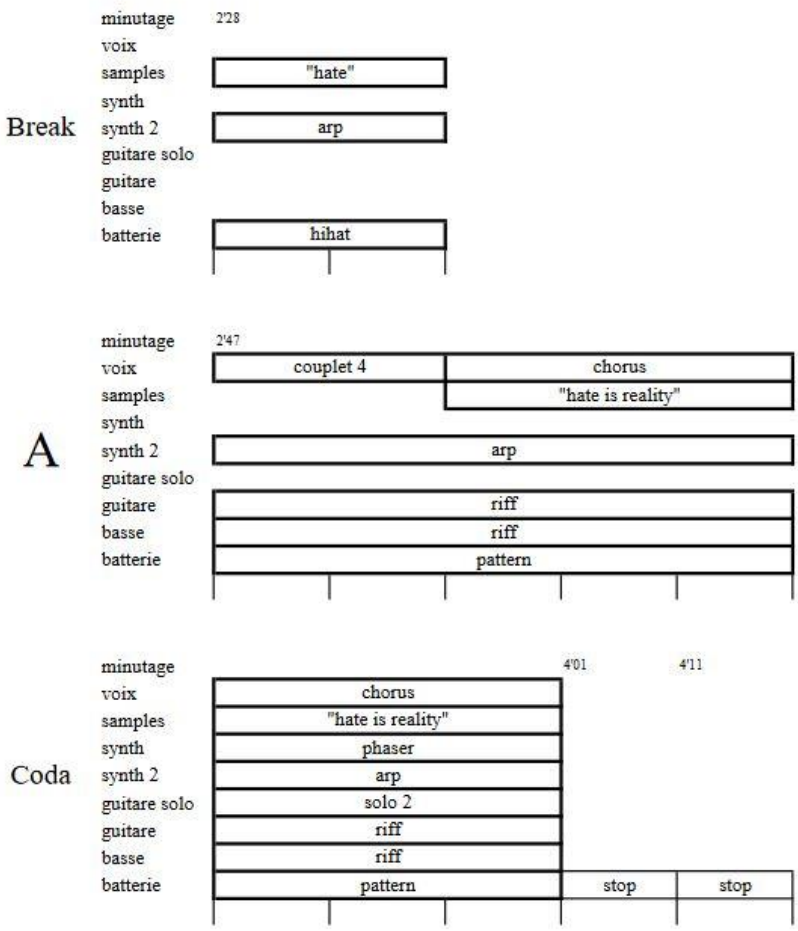
Diffusion non autorisée


Intro
minutage
0'01
0'20
voix
samples
"hate is reality"
synth
phaser
synth 2
arp
guitare solo
guitare
riff
basse
riff
batterie
pattern
[1 mesure]


A
minutage
0'39
0'56
voix
couplet 1
samples
"hate is reality"
synth
phaser
synth 2
arp
guitare solo
guitare
riff
basse
riff
batterie
pattern

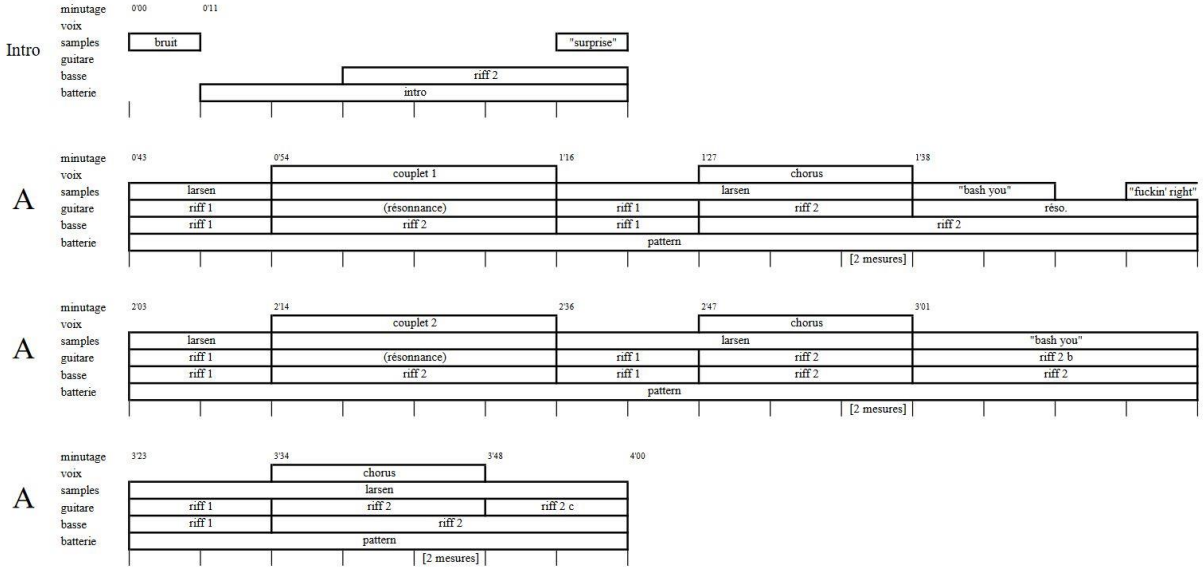

A
minutage
1'15
1'33
voix
couplet 2
samples
"hate is reality"
synth
phaser
synth 2
arp
guitare solo
guitare
riff
basse
riff
batterie
pattern


A
minutage
1'51
2'10
voix
couplet 3
samples
synth
phaser
synth 2
arp
guitare solo
solo
guitare
riff
basse
riff
batterie
pattern


Break
minutage
2'28
voix
samples
"hate"
synth
synth 2
arp
guitare solo
guitare
basse
batterie
hihat
A
minutage
2'47
voix
couplet 4
chorus
samples
"hate is reality"
synth
synth 2
arp
guitare solo
guitare
riff
basse
riff
batterie
pattern
Coda
minutage
4'01
4'11
voix
chorus
samples
"hate is reality"
synth
phaser
synth 2
arp
guitare solo
solo 2
guitare
riff
basse
riff
batterie
pattern
stop
stop

**Optimum Wound Profile**
« Drain »

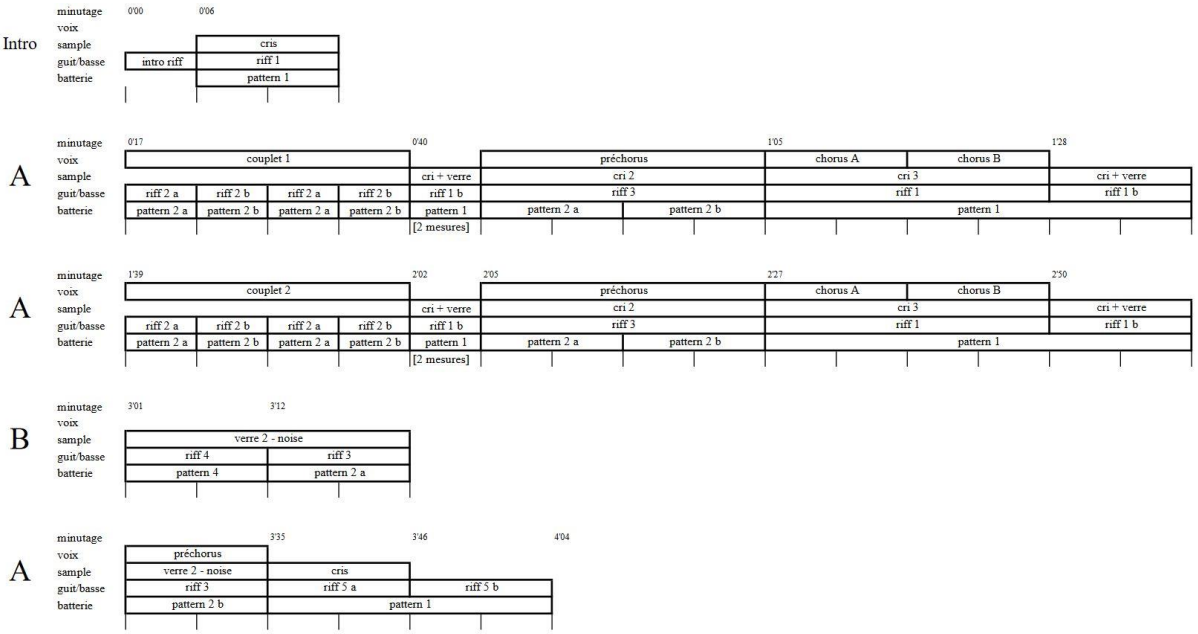
Diffusion non autorisée




« Idol Spiel »

Diffusion non autorisée

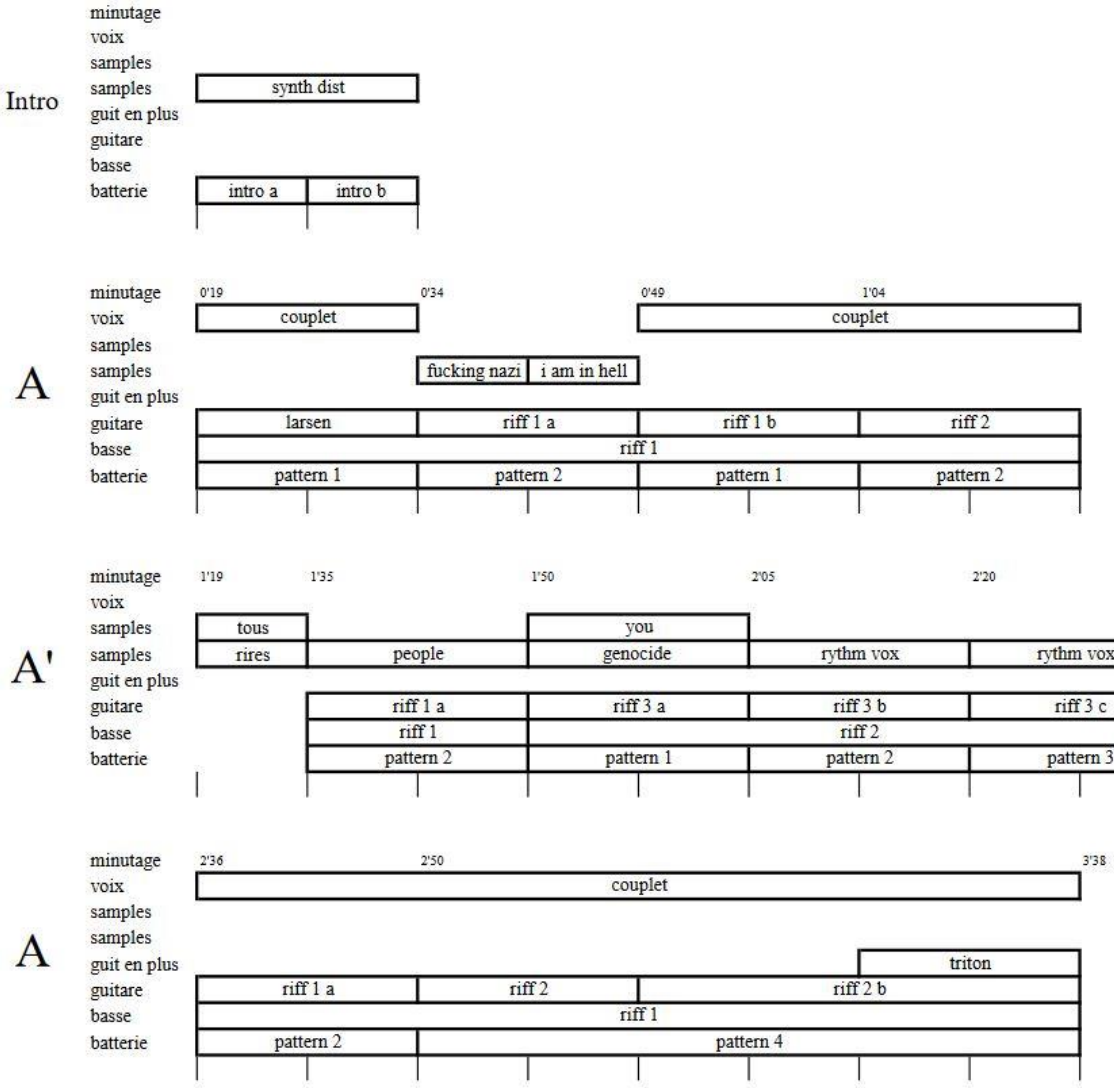
Diffusion non autorisée




« Nazilover »

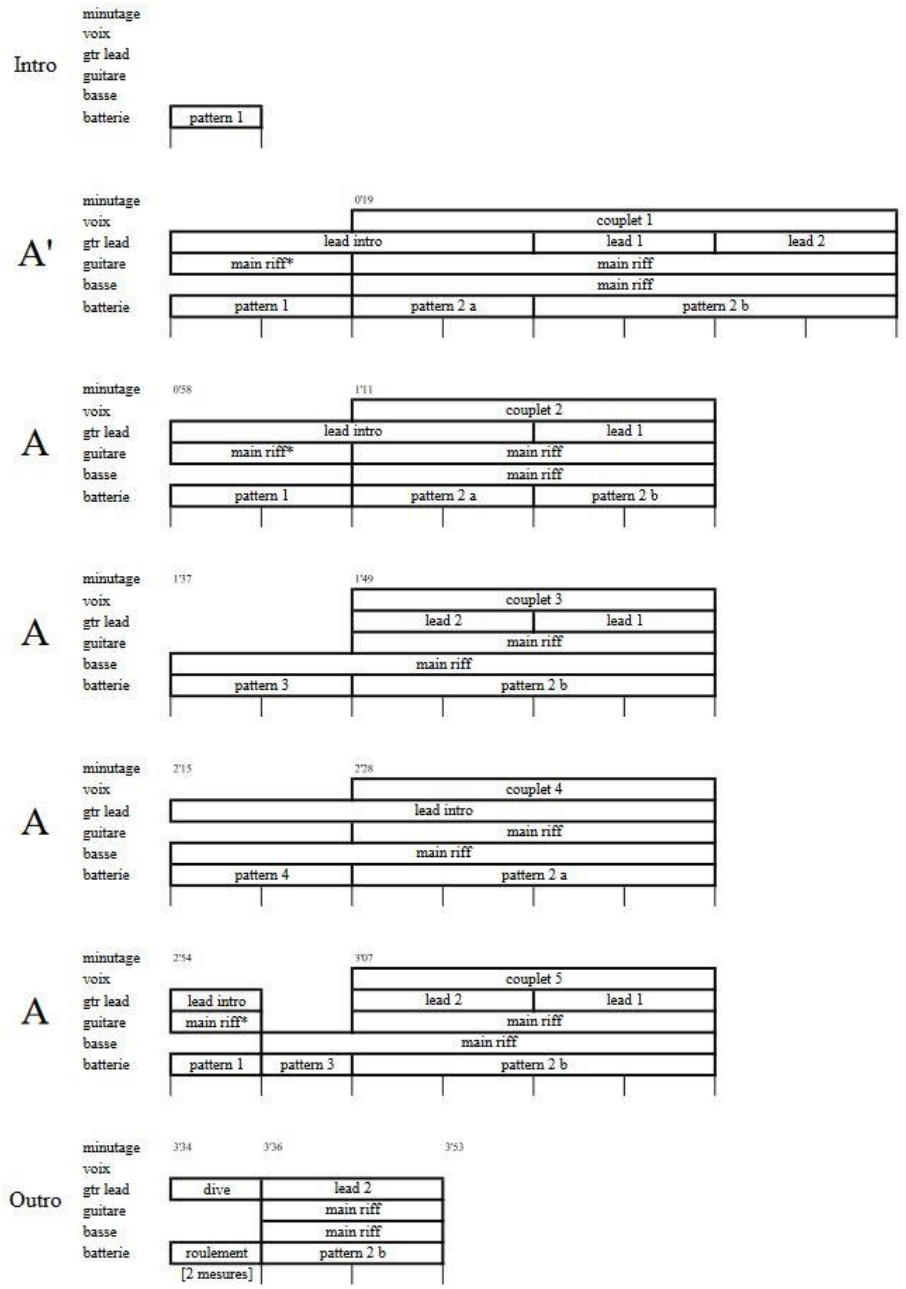
Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée


Intro
minutage
voix
samples
samples
guit en plus
guitare
basse
batterie
synth dist
intro a
intro b
A
0'19
0'34
0'49
1'04
couplet
couplet
fucking nazi
i am in hell
larsen
riff 1 a
riff 1 b
riff 2
riff 1
pattern 1
pattern 2
pattern 1
pattern 2
A'
1'19
1'35
1'50
2'05
2'20
tous
rires
people
you
genocide
rythm vox
rythm vox2
riff 1 a
riff 3 a
riff 3 b
riff 3 c
riff 1
riff 2
pattern 2
pattern 1
pattern 2
pattern 3
A
2'36
2'50
3'38
couplet
triton
riff 1 a
riff 2
riff 2 b
riff 1
pattern 2
pattern 4

**Pitch Shifter**
« Deconstruction »

Diffusion non autorisée

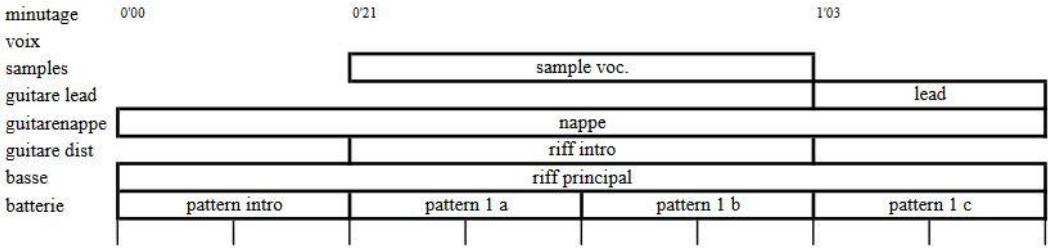


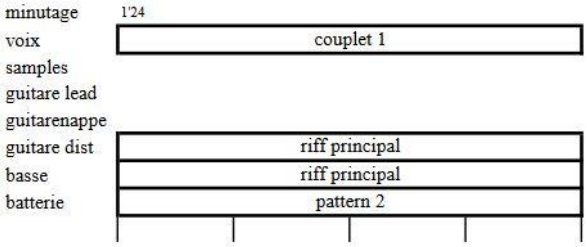

« Diable »

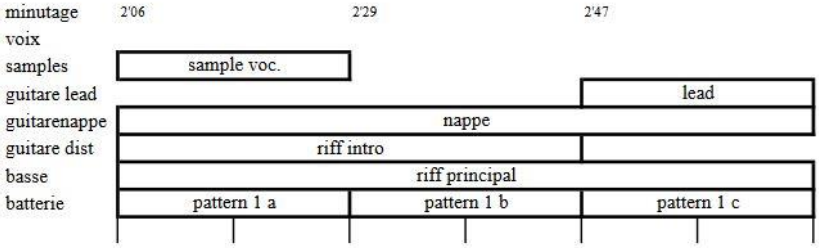
Batterie

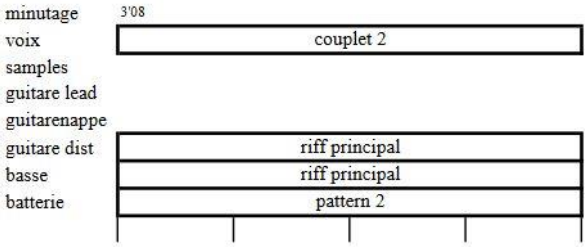
Diffusion non autorisée

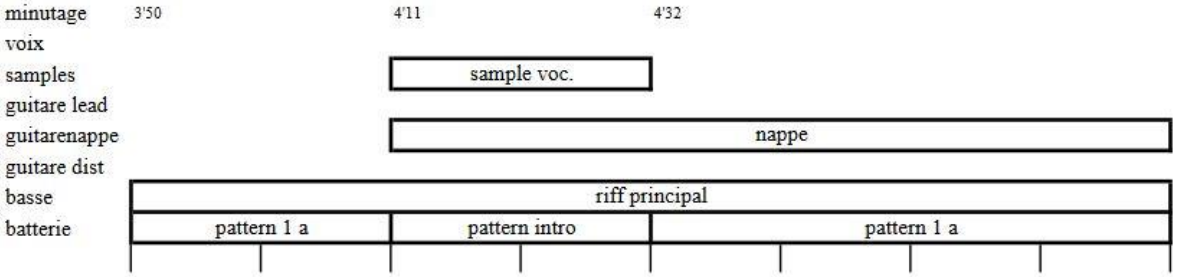
Diffusion non autorisée

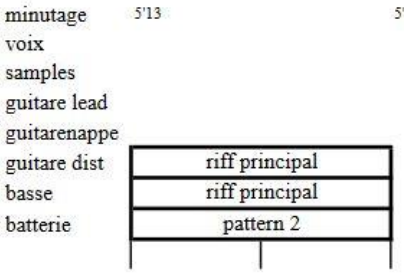

minutage
0'00
0'21
1'03
voix
samples
sample voc.
guitare lead
lead
guitarenappe
nappe
guitare dist
riff intro
basse
riff principal
batterie
pattern intro
pattern 1 a
pattern 1 b
pattern 1 c


minutage
1'24
voix
couplet 1
samples
guitare lead
guitarenappe
guitare dist
riff principal
basse
riff principal
batterie
pattern 2

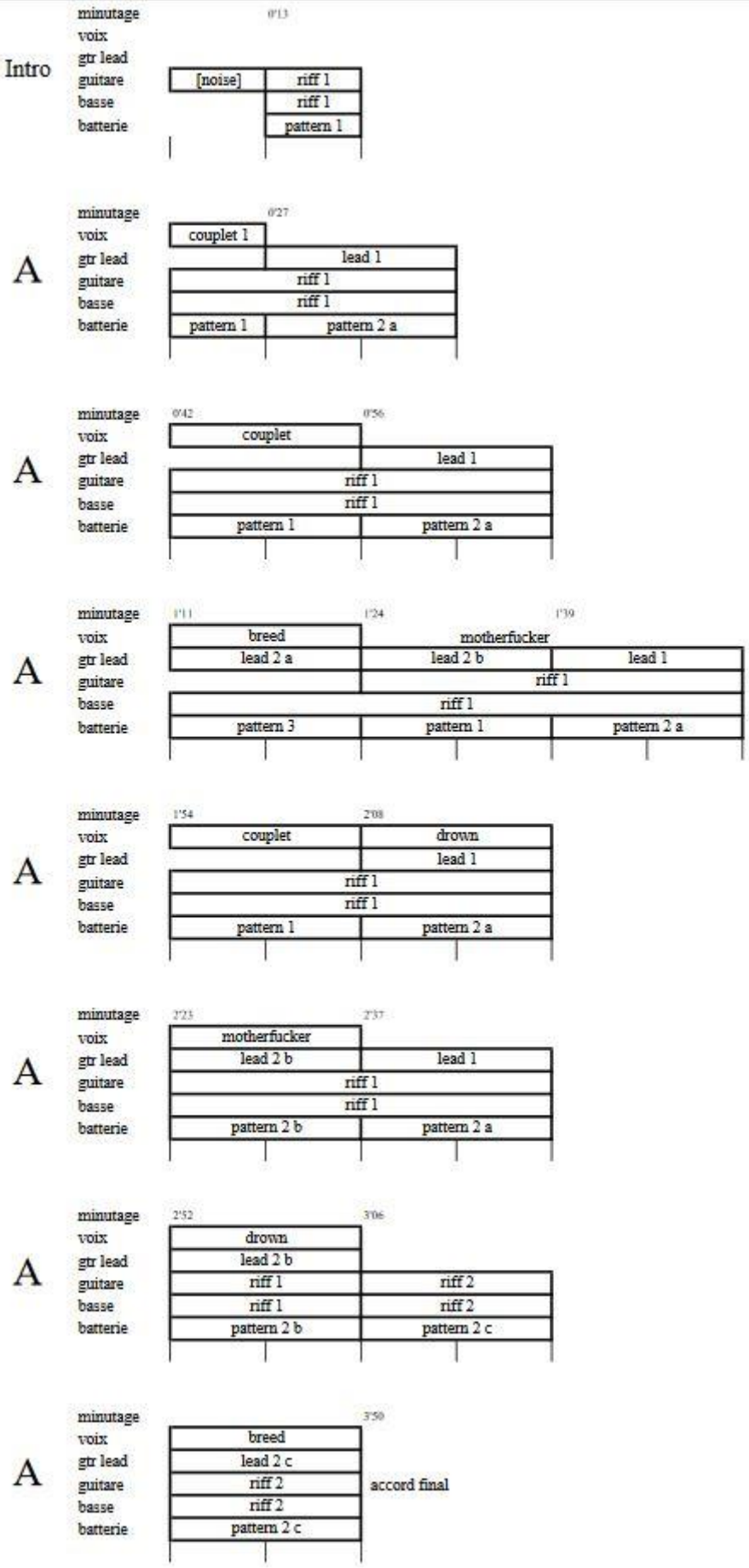

minutage
2'06
2'29
2'47
voix
samples
sample voc.
guitare lead
lead
guitarenappe
nappe
guitare dist
riff intro
basse
riff principal
batterie
pattern 1 a
pattern 1 b
pattern 1 c


minutage
3'08
voix
couplet 2
samples
guitare lead
guitarenappe
guitare dist
riff principal
basse
riff principal
batterie
pattern 2

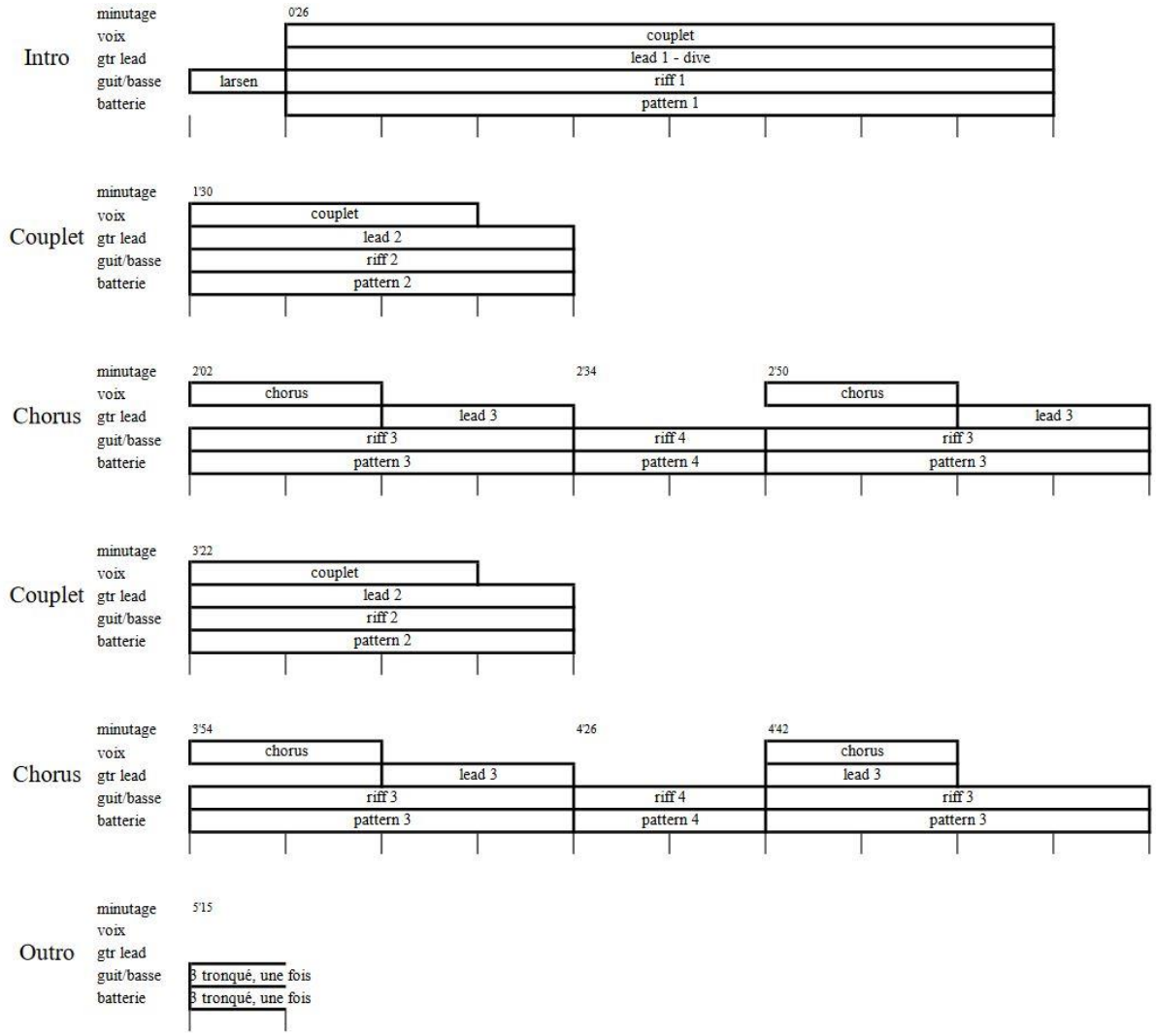

minutage
3'50
4'11
4'32
voix
samples
sample voc.
guitare lead
guitarenappe
nappe
guitare dist
basse
riff principal
batterie
pattern 1 a
pattern intro
pattern 1 a


minutage
5'13
5'34
voix
samples
guitare lead
guitarenappe
guitare dist
riff principal
basse
riff principal
batterie
pattern 2

Diffusion non autorisée


Intro
minutage
voix
gtr lead
guitare
basse
batterie
0'13
[noise]
riff 1
riff 1
pattern 1
A
minutage
voix
gtr lead
guitare
basse
batterie
0'27
couplet 1
lead 1
riff 1
riff 1
pattern 1
pattern 2 a
A
minutage
voix
gtr lead
guitare
basse
batterie
0'42
0'56
couplet
lead 1
riff 1
riff 1
pattern 1
pattern 2 a
A
minutage
voix
gtr lead
guitare
basse
batterie
1'11
1'24
1'39
breed
motherfucker
lead 2 a
lead 2 b
lead 1
riff 1
riff 1
pattern 3
pattern 1
pattern 2 a
A
minutage
voix
gtr lead
guitare
basse
batterie
1'54
2'08
couplet
drown
lead 1
riff 1
riff 1
pattern 1
pattern 2 a
A
minutage
voix
gtr lead
guitare
basse
batterie
2'23
2'37
motherfucker
lead 2 b
lead 1
riff 1
riff 1
pattern 2 b
pattern 2 a
A
minutage
voix
gtr lead
guitare
basse
batterie
2'52
3'06
drown
lead 2 b
riff 1
riff 2
riff 1
riff 2
pattern 2 b
pattern 2 c
A
minutage
voix
gtr lead
guitare
basse
batterie
3'50
breed
lead 2 c
riff 2
riff 2
pattern 2 c
accord final

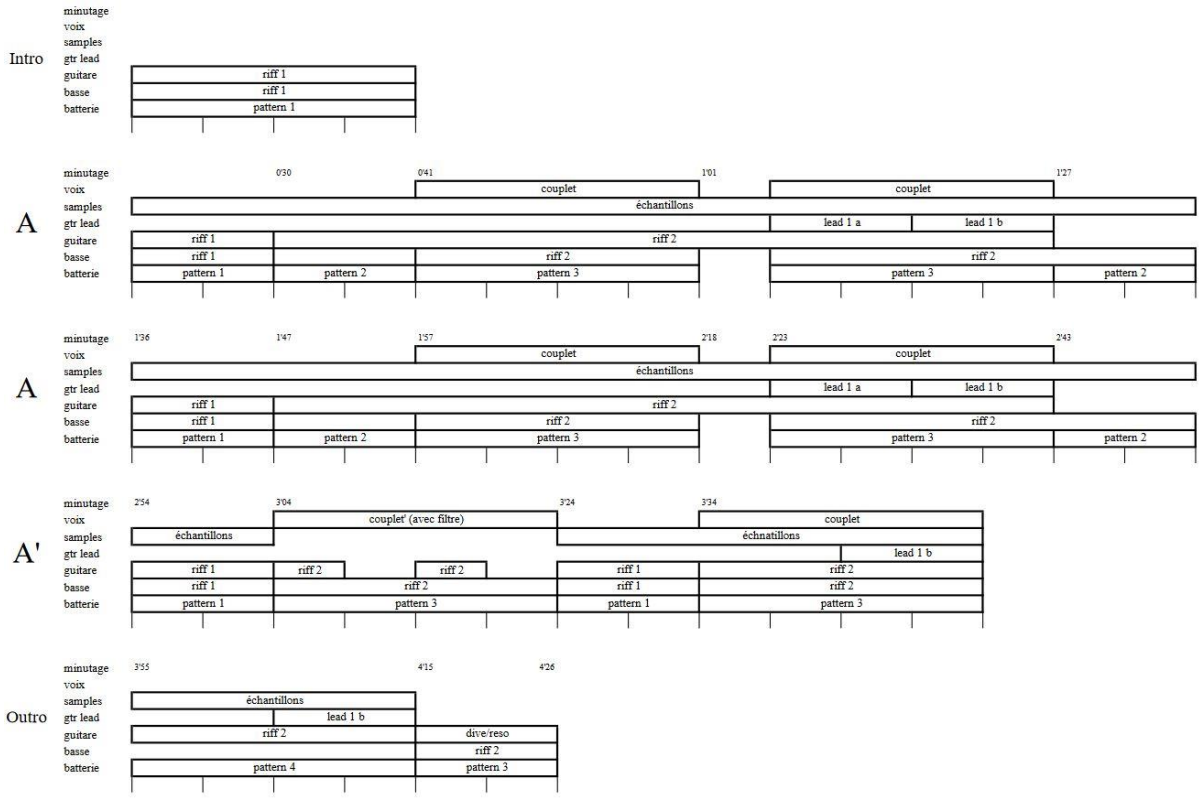
Diffusion non autorisée




« Triad »

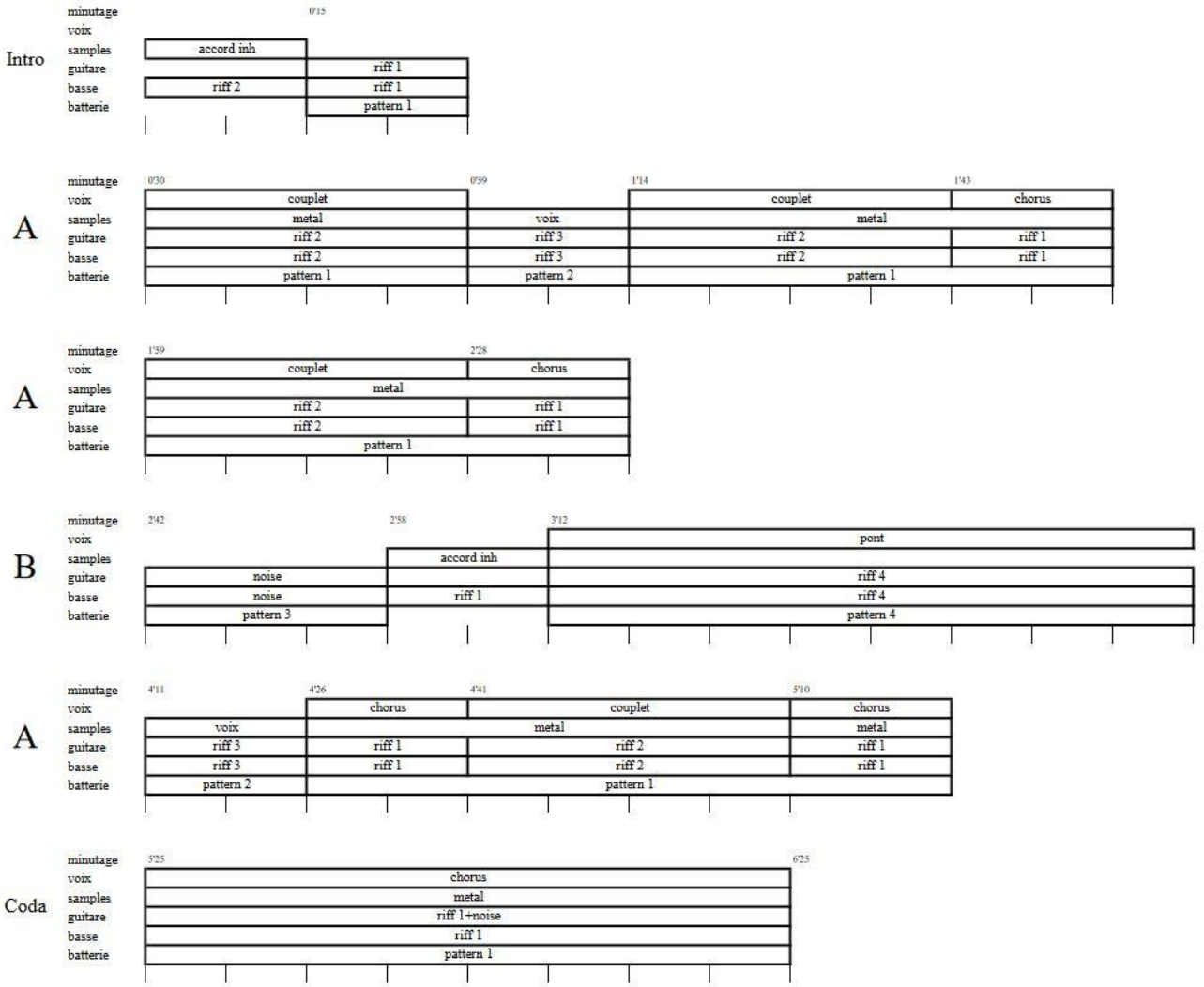
Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée

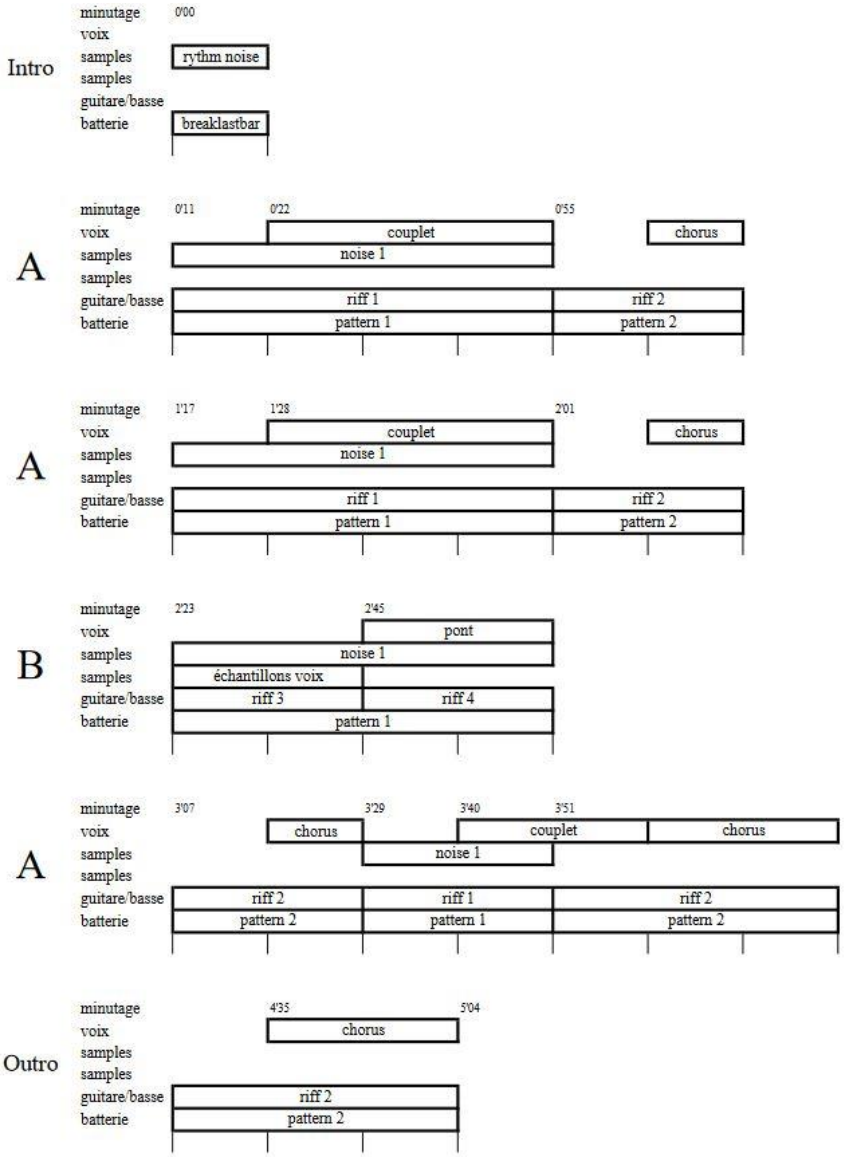


**Scorn**
« Lick Forever Dog »

Diffusion non autorisée


Intro
minutage
voix
samples
guitare
basse
batterie
0'15
accord inh
riff 1
riff 2
riff 1
pattern 1
A
minutage
voix
samples
guitare
basse
batterie
0'30
0'59
1'14
1'43
couplet
couplet
chorus
metal
voix
metal
riff 2
riff 3
riff 2
riff 1
riff 2
riff 3
riff 2
riff 1
pattern 1
pattern 2
pattern 1
A
minutage
voix
samples
guitare
basse
batterie
1'59
2'28
couplet
chorus
metal
riff 2
riff 1
riff 2
riff 1
pattern 1
B
minutage
voix
samples
guitare
basse
batterie
2'42
2'58
3'12
pont
accord inh
noise
riff 4
noise
riff 1
riff 4
pattern 3
pattern 4
A
minutage
voix
samples
guitare
basse
batterie
4'11
4'26
4'41
5'10
chorus
couplet
chorus
voix
metal
metal
riff 3
riff 1
riff 2
riff 1
riff 3
riff 1
riff 2
riff 1
pattern 2
pattern 1
Coda
minutage
voix
samples
guitare
basse
batterie
5'25
6'25
chorus
metal
riff 1+noise
riff 1
pattern 1

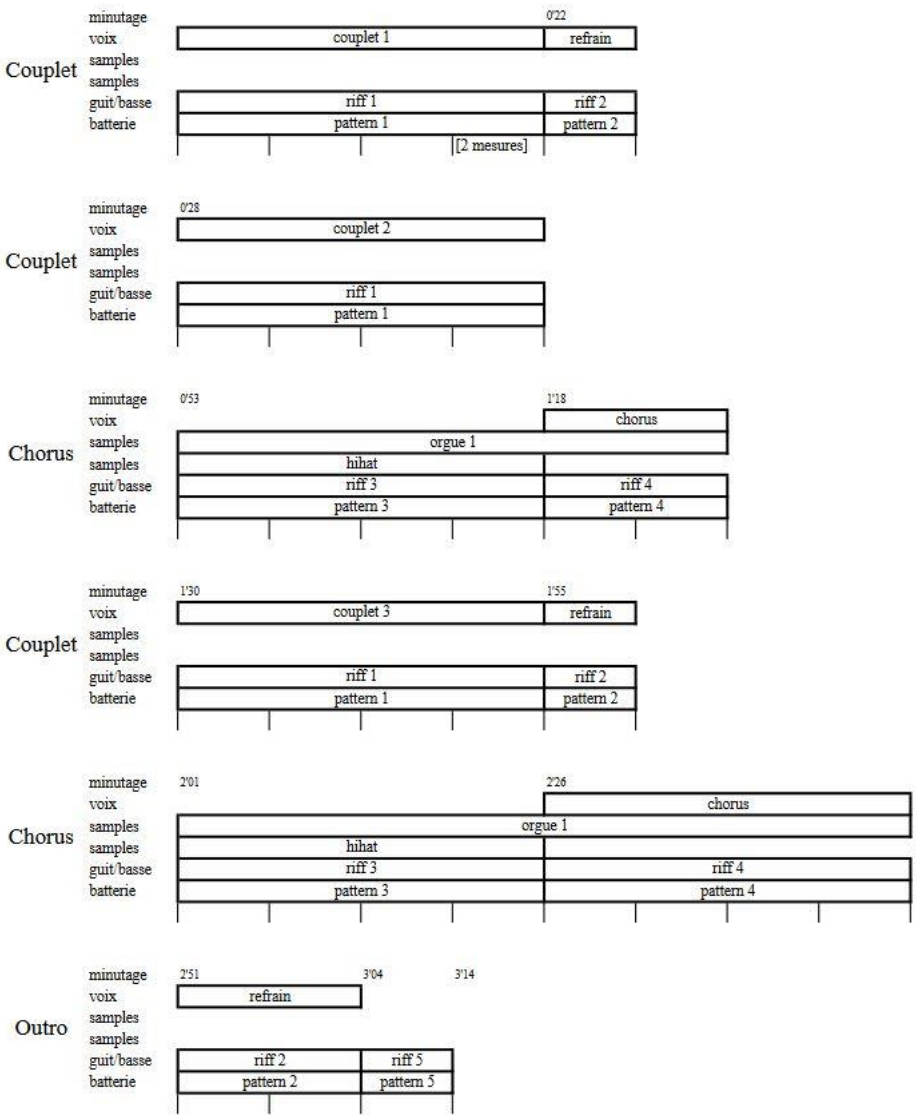
Diffusion non autorisée




« Indestructible »

Diffusion non autorisée

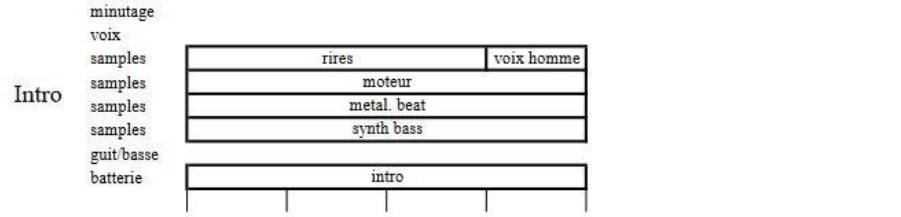
Diffusion non autorisée

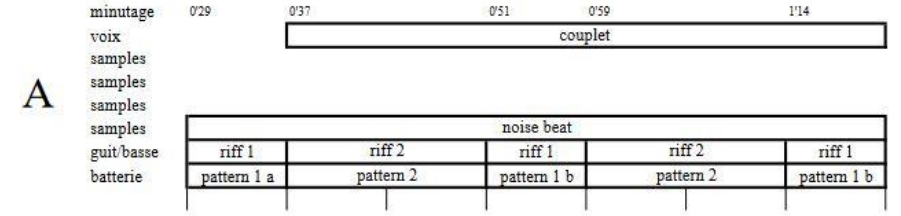

Couplet
minutage
voix
samples
samples
guit/basse
batterie
0'22
couplet 1
refrain
riff 1
riff 2
pattern 1
pattern 2
[2 mesures]
Couplet
minutage
voix
samples
samples
guit/basse
batterie
0'28
couplet 2
riff 1
pattern 1
Chorus
minutage
voix
samples
samples
guit/basse
batterie
0'53
1'18
chorus
orgue 1
hihat
riff 3
riff 4
pattern 3
pattern 4
Couplet
minutage
voix
samples
samples
guit/basse
batterie
1'30
1'55
couplet 3
refrain
riff 1
riff 2
pattern 1
pattern 2
Chorus
minutage
voix
samples
samples
guit/basse
batterie
2'01
2'26
chorus
orgue 1
hihat
riff 3
riff 4
pattern 3
pattern 4
Outro
minutage
voix
samples
samples
guit/basse
batterie
2'51
3'04
3'14
refrain
riff 2
riff 5
pattern 2
pattern 5

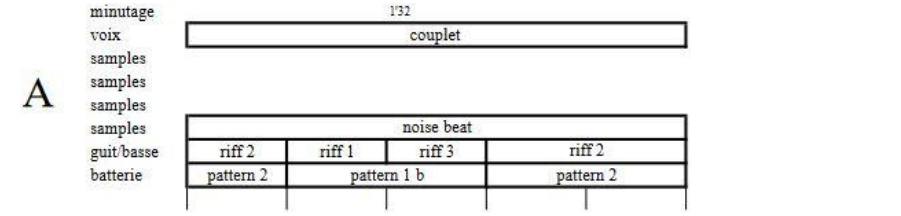
« Once Alive »

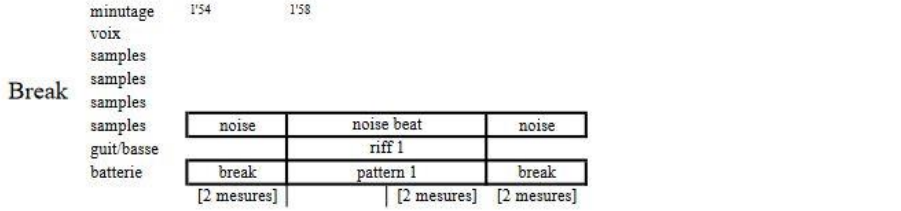
Diffusion non autorisée

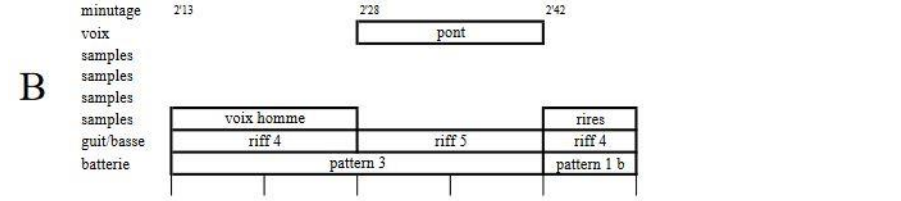
Diffusion non autorisée

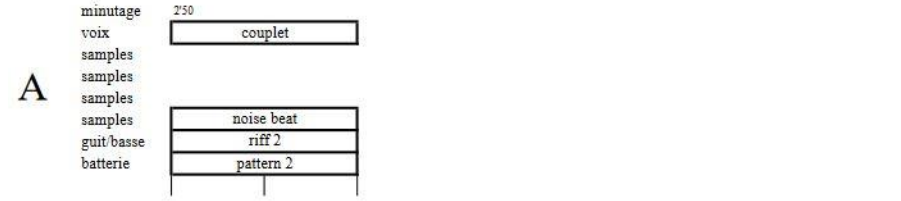

Intro
minutage
voix
samples
samples
samples
samples
guit/basse
batterie
rires
voix homme
moteur
metal. beat
synth bass
intro

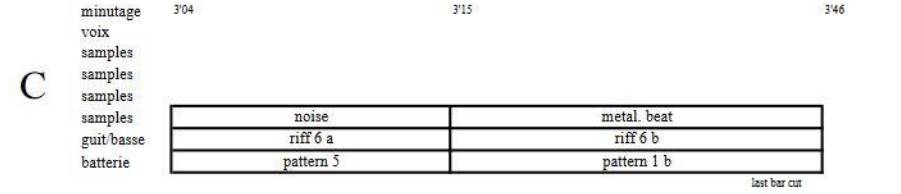

A
minutage
voix
samples
samples
samples
samples
guit/basse
batterie
0'29
0'37
0'51
0'59
1'14
couplet
noise beat
riff 1
riff 2
riff 1
riff 2
riff 1
pattern 1 a
pattern 2
pattern 1 b
pattern 2
pattern 1 b


A
minutage
voix
samples
samples
samples
samples
guit/basse
batterie
1'32
couplet
noise beat
riff 2
riff 1
riff 3
riff 2
pattern 2
pattern 1 b
pattern 2

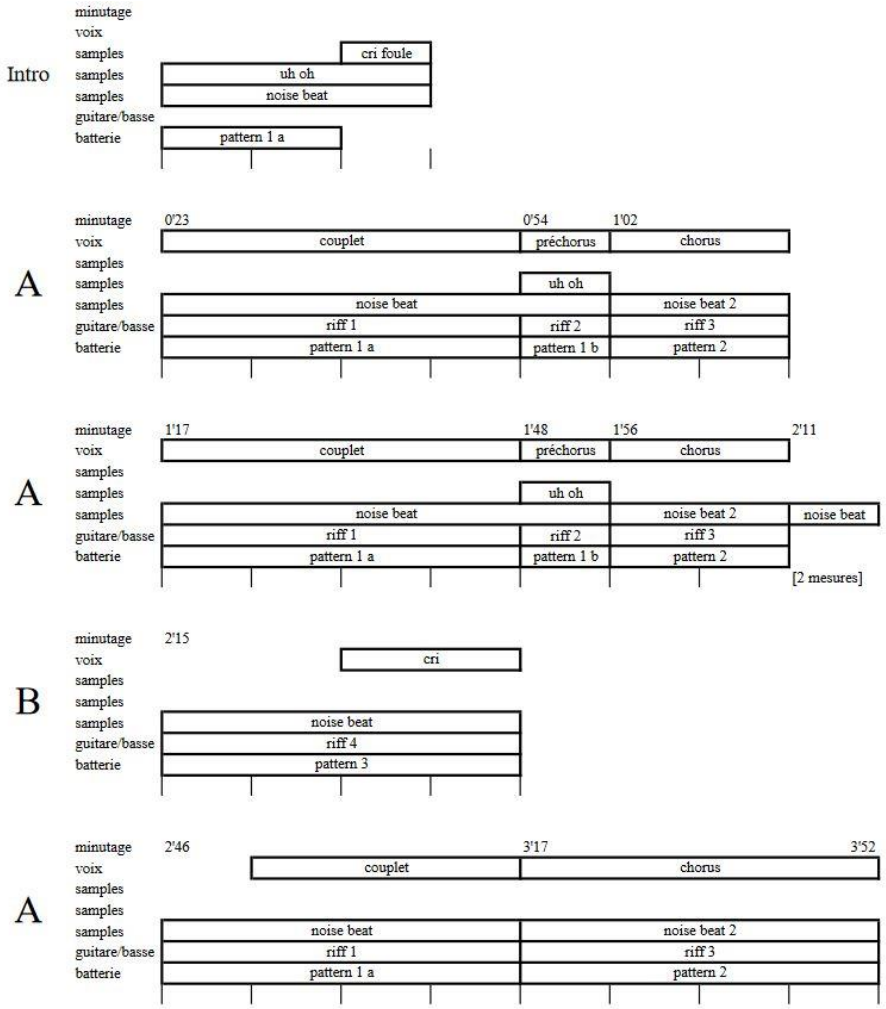

Break
minutage
voix
samples
samples
samples
samples
guit/basse
batterie
1'54
1'58
noise
noise beat
noise
riff 1
break
pattern 1
break
[2 mesures]
[2 mesures]
[2 mesures]


B
minutage
voix
samples
samples
samples
samples
guit/basse
batterie
2'13
2'28
2'42
pont
voix homme
rires
riff 4
riff 5
riff 4
pattern 3
pattern 1 b


A
minutage
voix
samples
samples
samples
samples
guit/basse
batterie
2'50
couplet
noise beat
riff 2
pattern 2


C
minutage
voix
samples
samples
samples
samples
guit/basse
batterie
3'04
3'15
3'46
noise
metal. beat
riff 6 a
riff 6 b
pattern 5
pattern 1 b
last bar cut

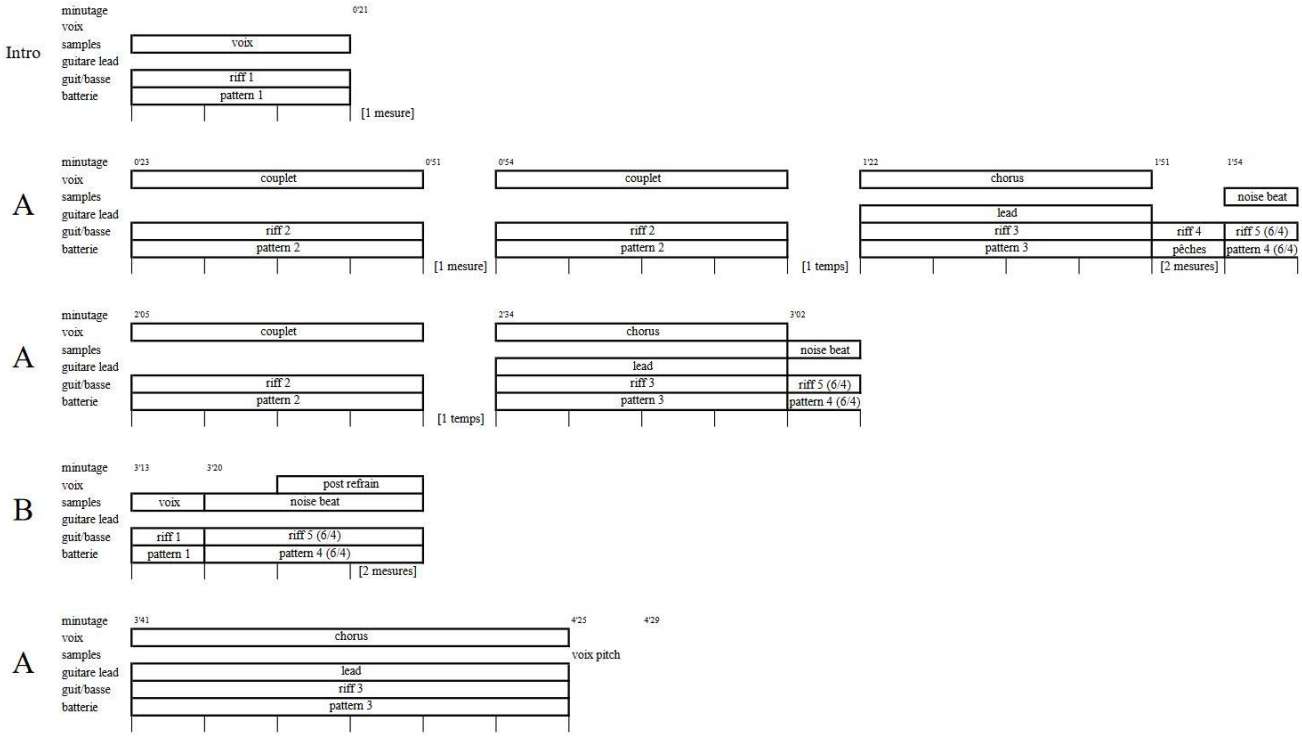
Diffusion non autorisée



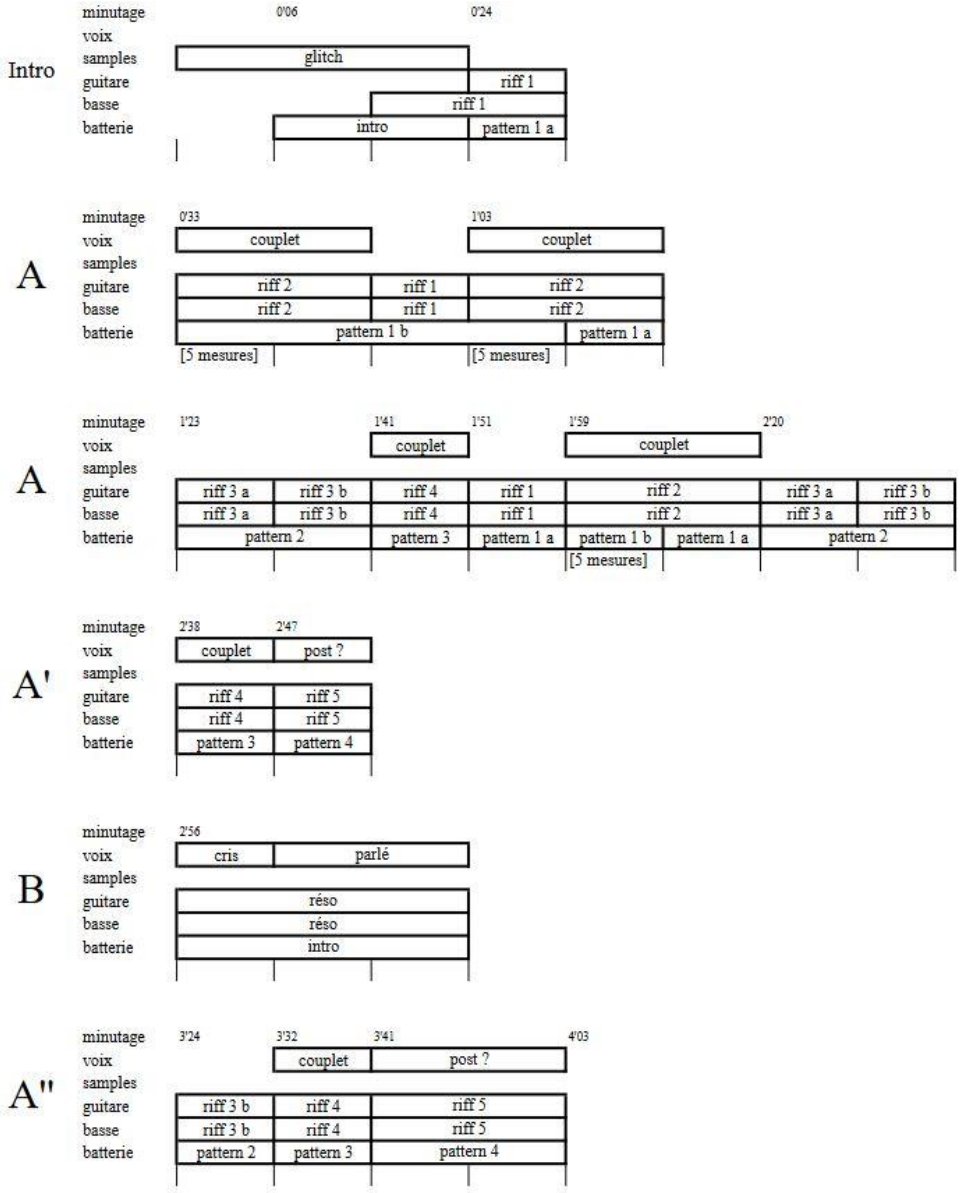

« Seeded »

Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée



Diffusion non autorisée



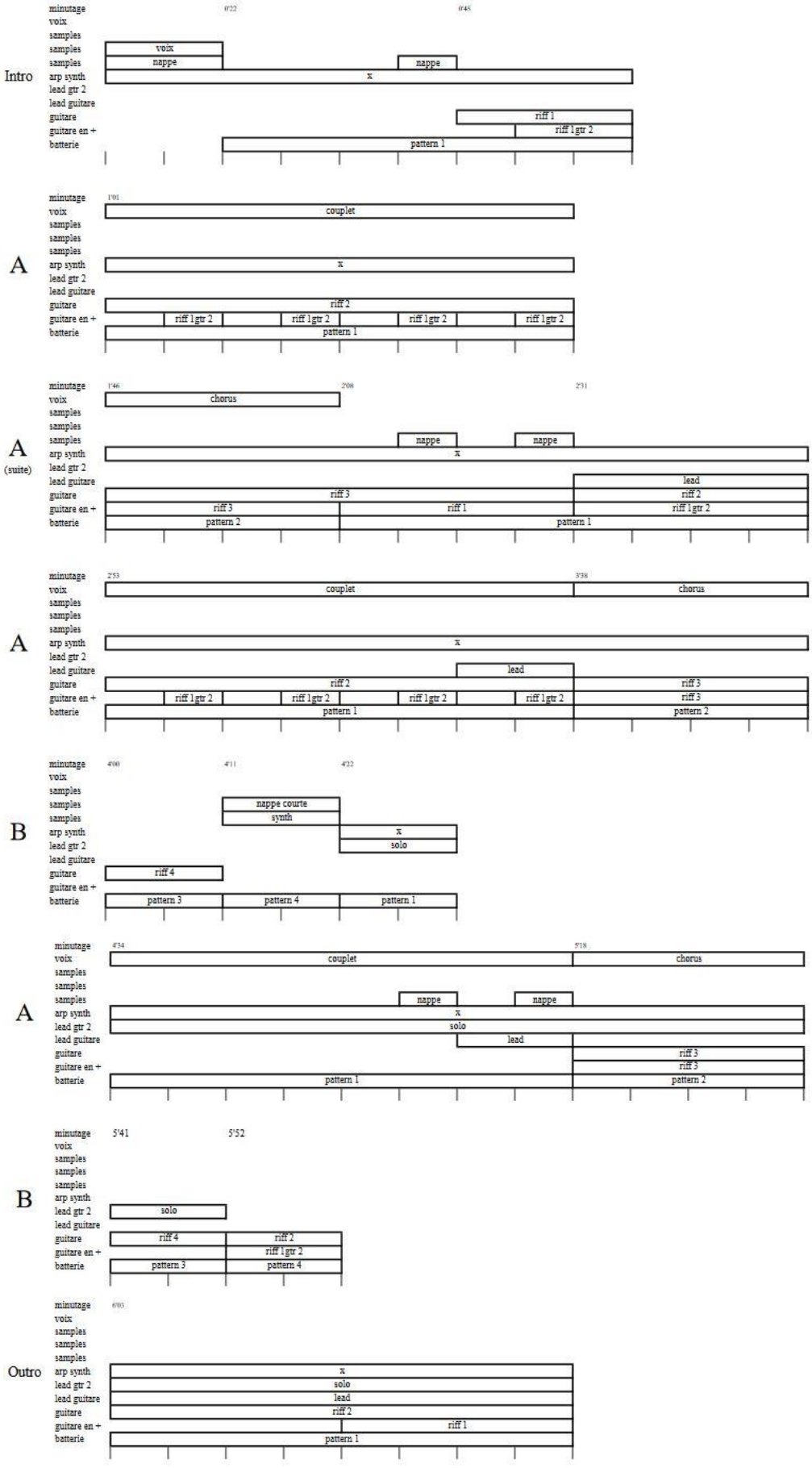

« Primal »

Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée

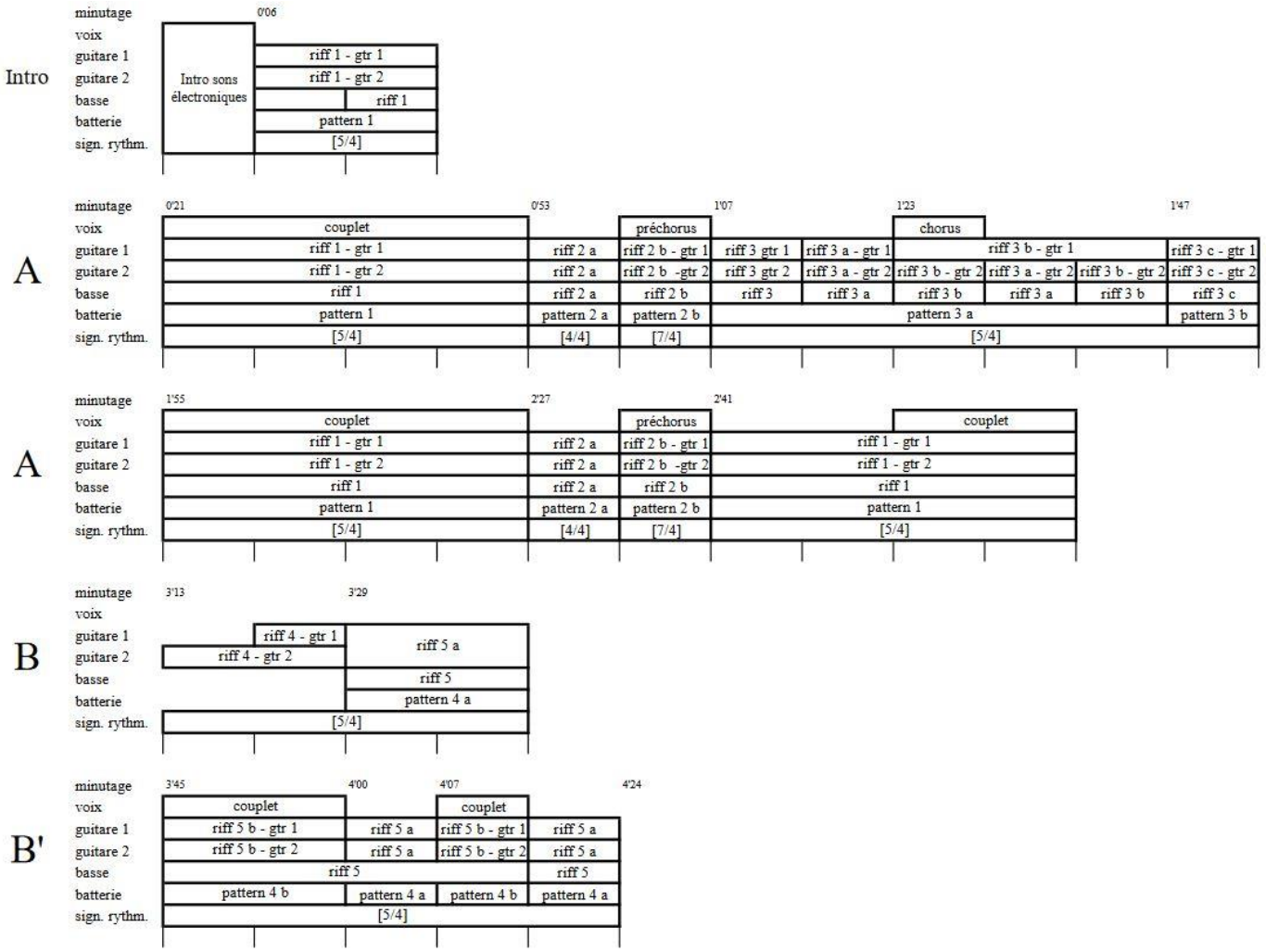
Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée


Intro
minutage
voix
samples
samples
samples
arp synth
lead gtr 2
lead guitare
guitare
guitare en +
batterie
0'22
0'45
voix
nappe
nappe
x
riff 1
riff 1gtr 2
pattern 1
A
1'01
couplet
x
riff 2
riff 1gtr 2
pattern 1
A
(suite)
1'46
2'08
2'31
chorus
nappe
nappe
x
lead
riff 3
riff 2
riff 3
riff 1
riff 1gtr 2
pattern 2
pattern 1
A
2'53
3'38
couplet
chorus
x
lead
riff 2
riff 3
riff 3
pattern 1
pattern 2
B
4'00
4'11
4'22
nappe courte
synth
x
solo
riff 4
pattern 3
pattern 4
pattern 1
A
4'34
5'18
couplet
chorus
nappe
nappe
x
solo
lead
riff 3
riff 3
pattern 1
pattern 2
B
5'41
5'52
solo
riff 4
riff 2
riff 1gtr 2
pattern 3
pattern 4
Outro
6'03
x
solo
lead
riff 2
riff 1
pattern 1

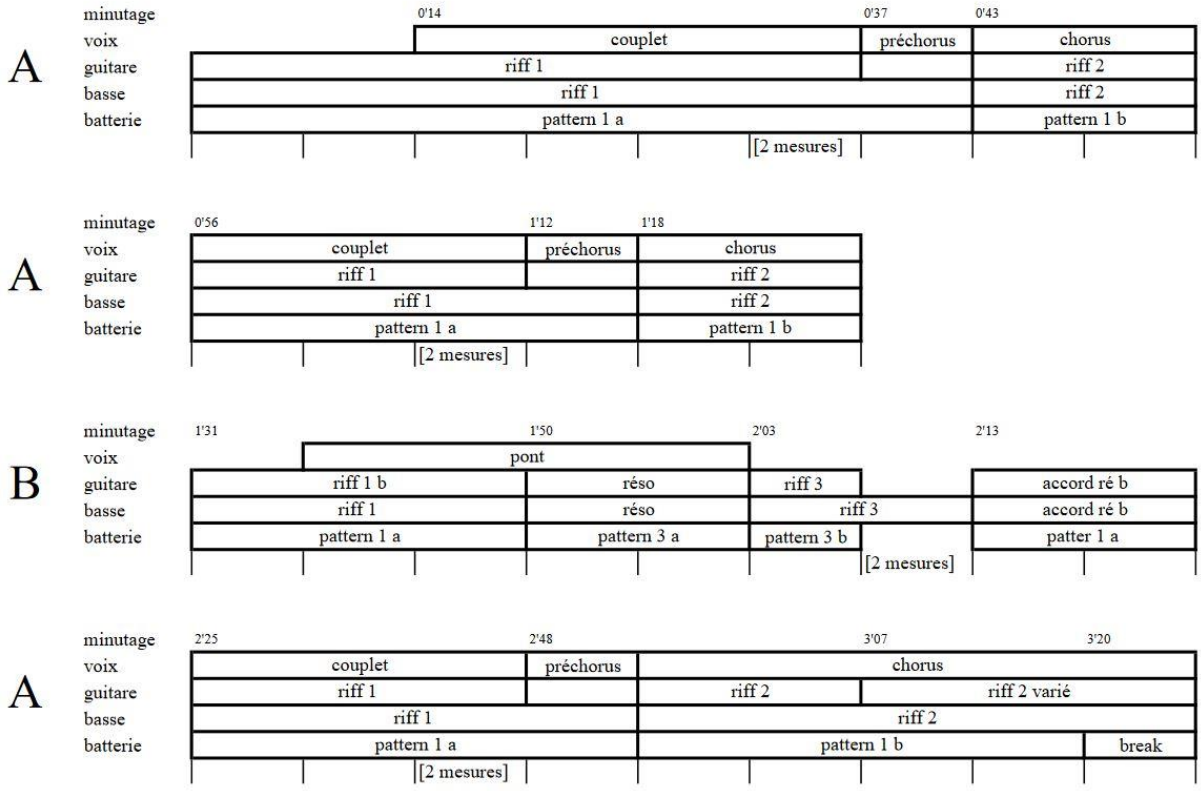
Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée

« The Black Box »

Diffusion non autorisée

Diffusion non autorisée


A
minutage
voix
guitare
basse
batterie
0'14
0'37
0'43
couplet
préchorus
chorus
riff 1
riff 2
pattern 1 a
pattern 1 b
[2 mesures]
A
minutage
voix
guitare
basse
batterie
0'56
1'12
1'18
couplet
préchorus
chorus
riff 1
riff 2
pattern 1 a
pattern 1 b
[2 mesures]
B
minutage
voix
guitare
basse
batterie
1'31
1'50
2'03
2'13
pont
riff 1 b
réso
riff 3
accord ré b
riff 1
pattern 1 a
pattern 3 a
pattern 3 b
patter 1 a
[2 mesures]
A
minutage
voix
guitare
basse
batterie
2'25
2'48
3'07
3'20
couplet
préchorus
chorus
riff 1
riff 2
riff 2 varié
pattern 1 a
pattern 1 b
break
[2 mesures]

# Table des figures

Figure 1 : motif joué par la basse dans « Atrocity Exhibition » de Joy Division…….27
Figure 2 : motif joué par la batterie dans « Atrocity Exhibition » de Joy Division……..27
Figure 3 : riff de guitare dans « The Wait » de Killing Joke……...…….29
Figure 4 : arbre de Sam Dunn……..……...45
Figure 5 : arbre d'Eric Lestrade…….…….47
Figure 6 : zoom 1 de l'arbre d'Eric Lestrade……..……48
Figure 7 : zoom 2 de l'arbre d'Eric Lestrade……..……49
Figure 8 : riff de guitare dans « The Missing » de Ministry……...…….70
Figure 9 : *skank beat* joué par la batterie dans « Deity » de Ministry……..70
Figure 10 : sortie des albums entre 1988 et 1996 des groupes de musique industrielle ayant évolué vers le metal industriel…….……..86
Figure 11 : sortie des albums entre 1988 et 1996 des groupes de metal ayant intégré des sonorités de la musique industrielle ou ayant évolué vers le metal industriel…….....92
Figure 12 : sortie des albums entre 1988 et 1996 de groupes de metal industriel……96
Figure 13 : logo du groupe Judas Priest (heavy metal)…….105
Figure 14 : logo du groupe Motörhead (heavy metal)……...…105
Figure 15 : logo du groupe Angel Witch (heavy metal)……105
Figure 16 : logo du groupe Black Sabbath (heavy metal). ……...105
Figure 17 : logo du groupe Candlemass (doom metal) ……105
Figure 18 : logo du groupe Witchfinder General (doom metal). ……..106
Figure 19 : logo du groupe Bathory (black metal)..……..106
Figure 20 : logo du groupe Burzum (black metal).……..….106
Figure 21 : logo du groupe Anthrax (thrash metal)……...……..….106
Figure 22 : logo du groupe Slayer (thrash metal)…….106
Figure 23 : logo du groupe Kreator (thrash metal)……...107
Figure 24 : logo du groupe Destruction (thrash metal)…….107
Figure 25 : logo du groupe Morbid Angel (death metal)……..……107
Figure 26 : logo du groupe Death (death metal)……..…….107
Figure 27 : logo du groupe Darkthrone (black metal)……..…….108
Figure 28 : logo du groupe Mayhem (black metal)……..……108
Figure 29 : logo du groupe Dark Funeral (black metal)……..……..108
Figure 30 : emblème du groupe Einstürzende Neubauten……..……..109
Figure 31 : emblème du groupe Throbbing Gristle…….…….110

Figure 32 : emblème du groupe Laibach, figurant ici sur l'album *MB 21 December 1984*……110
Figure 33 : logo du groupe Nitzer Ebb……..……...111
Figure 34 : logo du groupe Front 242……..…….111
Figure 35 : KMFDM, *What Do You Know Deutschland?*, 1986……..……111
Figure 36 : Godflesh, *Godflesh*, 1988…….…….112
Figure 37 : logo du groupe Pitch Shifter….....112
Figure 38 : logo du groupe Skin Chamber……..……..112
Figure 39 : logo du groupe Skin Limit Show……..……..113
Figure 40 : logo du groupe Sonic Violence…….…….113
Figure 41 : logo du groupe Treponem Pal.....113
Figure 42 : logo du groupe Die Krupps……..……..113
Figure 43 : police de caractères "Impact"……..……...114
Figure 44 : Emperor, *In The Nightside Eclipse* (1994)……..……...115
Figure 45 : Immortal, *Pure Holocaust* (1993)……...……..…….115
Figure 46 : Manilla Road, *Open The Gates* (1985)……..…….116
Figure 47 : Nuclear Assault, *Game Over* (1986)……..……117
Figure 48 : Obituary, *Slowly We Rot* (1989)……..……..117
Figure 49 : Napalm Death, *Scum* (1987)……..……118
Figure 50 : Cabaret Voltaire, *Mix Up* (1979)……..…..119
Figure 51 : Laibach, *Laibach* (1985)…….…...119
Figure 52 : Throbbing Gristle, *Subhuman* (single, 1980)……..…...120
Figure 53 : SPK, *Information Overload Unit* (1981)……..…..120
Figure 54 : Optimum Wound Profile, *Lowest Common Dominator* (1992)……..….....121
Figure 55 : Skin Chamber, *Wound* (1991)……..…..122
Figure 56 : Throbbing Gristle, *Mission of Dead Souls –The Last Performance of TG* (1981). ……...……. 122
Figure 57 : Soulstorm, *From Euphoria to Paranoia* (1994)……...….124
Figure 58 : Nailbomb, *Point Blank* (1994)…….. 124
Figure 59 : Treponem Pal, *Aggravation* (1993)……125
Figure 60 : Pitch Shifter, *Submit* (EP, 1992)…….125
Figure 61 : Ministry, *The Land of Rape and Honey* (1988)……..126
Figure 62 : Ministry, *The Mind Is a Terrible Thing to Taste* (1989)……..126
Figure 63 : photo promotionnelle de Die Krupps pour la sortie de leur album *II The Final Option*

en 1993……128

Figure 64 : photo promotionnelle de Godflesh……128

Figure 65 : KMFDM, « A Drug Against War », pattern de *skank beat* entendu durant la majorité du morceau……..135

Figure 66 : Godflesh, « Sreetcleaner », pattern avec la grosse caisse en doubles-croches, entendu à partir de 1'31……135

Figure 67 : Soulstorm, « Primal », pattern utilisant les toms, entendu dans l'introduction…...136

Figure 68 : Magazine, « The Light Pours Out of Me », pattern de batterie en *reverse skank beat*…….....136

Figure 69 : Ministry, « Burning Inside », pattern *reverse skank beat* durant le chorus (entendu à 2'30, 3'33 et 4'23)……...137

Figure 70 : Ministry, « So What », chorus……137

Figure 71 : Godflesh, « Xnoybis », *reverse skank beat* durant la première mesure du pattern, entendu à 1'13……..137

Figure 72 : Godlfesh, « Sterile Prophet », *reverse skank beat* entendu dès le début du titre…….. 138

Figure 73 : Skrew, « Seeded », motif *reverse skank beat* sur une mesure à six temps, entendu à 1'54…….....138

Figure 74 : Skrew, « Once Alive », pattern entendu à 2'12……...138

Figure 75 : Skrew, « Indestructible », entendu à 3'14……...139

Figure 76 : Treponem Pal, « Rest Is War », motif principal où la caisse claire est parfois placée en contre-temps, dans une mesure à 5 temps……139

Figure 77 : Pitch Shifter, « Deconstruction », motif entendu dans l'introduction…….140

Figure 78 : Optimum Wound Profile, « Idol Spiel », motif entendu à 0'18……...140

Figure 79 : Front Line Assembly, « Millennium », motif joué pendant le couplet……..…….……..141

Figure 80 : Malhavoc, « Discipline »……...141

Figure 81 : Optimum Wound Profile, « Nazilover », entendu au début du titre……141

Figure 82 : spectrogramme de la première mesure de l'échantillon « amen break »……143

Figure 83 : En haut, l'échantillon de batterie entendu dans « Let the Rythm Hit'Em » d'Erik B . & Rakim, entendu en tant qu'échantillon dans l'introduction de « Pure » de Godflesh entre 0'00 et 0'19. En bas, le premier pattern de boîte à rythmes de « Pure », à partir de 0'19, inspiré de l'échantillon…… 144

Figure 84 : Godflesh, « Pure », motif entendu à 0'58……...……145

Figure 85 : Godflesh, « Streetcleaner », caisse claire et cymbale charleston en homorythmie, entendu à 2'10……..154

Figure 86 : KMFDM, « Sucks », entendu à 0'56……..155

Figure 87 : Bile, « No I Don't No », entendu à 1'00……..155

Figure 88 : exemple de pattern de batterie avec la cymbale charleston jouée en doubles-croches…… 156

Figure 89 : Godflesh, « Mothra » (version phonographique), entendu à 0’18……..156

Figure 90 : KMFDM, « Flesh », chorus, entendu à 1'12……...156

Figure 91 : Pitch Shifter, « Landfill », entendu à 0'27……..156

Figure 92 : Soulstorm, « Disruption », introduction……157

Figure 93 : Skrew, « Once Alive », entendu à 0'29……...157

Figure 94 : Godflesh, « Coldworld », entendu à partir de 0'15…….157

Figure 95 : Skrew, « Feast », chorus, entendu à partir de 0'55……..158

Figure 96 : Pitch Shifter, « Deconstruction », « pattern 1 » entendu dès l’introduction……...158

Figure 97 : Pitch Shifter, « Deconstruction », « pattern 2 », entendu à 0’19……158

Figure 98 : Pitch Shifter, « Deconstruction », « pattern 3 », entendu à 1’37……158

Figure 99 : Nailbomb, « Vai Toma No Cu », superposition de deux pistes de batterie entendue dès l’introduction…….159

Figure 100 : Die Krupps, « Metal Machine Music », superposition successive des éléments de la boîte à rythmes, à 0’07 (« kick »), 0’14 (« hihat 1 »), 0’22 (« snare1 »), 0’29 (« hihat 2 ») et 0’44 (« snare 2 »)…….159

Figure 101 : Ministry, « NWO », motif entendu en introduction…….162

Figure 102 : Ministry, « NWO », motif principal, entendu à 0’18……163

Figure 103 : Ministry : « So What », pattern principal…….164

Figure 104 : Ministry, « So What », pattern superposé au pattern principal, lors des chorus (par exemple à 1’40)……...164

Figure 105 : Judas Priest, « White Heat, Red Hot » (1978), riff utilisant la technique du *palm mute*, entendu à 0’42……174

Figure 106 : Metallica, « Battery » (1986), riff utilisant la technique du *palm mute*, entendu à 1’06……. 174

Figure 107 : riff principal du titre « Just One Fix » de Ministry, entendu à partir de 0’22…….175

Figure 108 : riff principal du titre « A Drug Against War » de KMFDM……..175

Figure 109 : riff final du titre « Once Alive » de Skrew, entendu à 3’15……...176

Figure 110 : riff du titre « Pushing You Too Far » de Treponem Pal, alternant *palm mute* et harmoniques artificielles, entendu à partir de 0’45……..176

Figure 111 : riff simplifié du titre « No I Don't No » de Bile, utilisant un réservoir de trois notes conjointes……177

Figure 112 : riff du titre « Religious Cancer » de Nailbomb, dont le réservoir de notes compte deux notes conjointes……...177

Figure 113 : riff principal simplifié du titre « Deconstruction » de Pitch Shifter, dont le réservoir de notes compte trois notes……..177

Figure 114 : riff du titre « Drain » d'Optimum Wound Profile, entendu à 1’28…….178

Figure 115 : riff principal du titre « So What » de Ministry, entendu à 1’40…….178

Figure 116 : riff du préchorus du titre « Flesh » de KMFDM, entendu à 1’11……..178

Figure 117 : riff du chorus du titre « Vai Toma No Cu » de Nailbomb, entendu à 1’08…….178

Figure 118 : Scorn, « Lick Forever Dog », riff entendu à 1’00……..179
Figure 119 : Optimum Wound Profile, « Idol Spiel », couplet, entendu à 0’17……179
Figure 120 : Treponem Pal, « Rest is War », riff principal, entendu à partir de 0’05……. 180
Figure 121 : Godlfesh, « Xnoybis », riff principal, entendu à partir de 0’08……181
Figure 122 : Godflesh, « Xnoybis », post-couplet, entendu à 1’13……..182
Figure 123 : Godflesh, Slateman, intro……183
Figure 124 : Godflesh, « Slateman », riff principal, entendu à partir de 0’30……...184
Figure 125 : Godflesh, « Slateman », pont, entendu à 2’27……..185
Figure 126 : Godflesh, « Streetcleaner », premier riff, entendu à 0’40……185
Figure 127 : Godlfesh, « Streetcleaner », première variation du riff, entendu à 1’05……...186
Figure 128 : Godflesh, « Streetcleaner », deuxième variation du riff, entendu à 1’31……..186
Figure 129 : Godlfesh, « Streetcleaner », deuxième riff, entendu à 1’57……..186
Figure 130 : Godflesh, « Streetcleaner », variation du deuxième riff, entendu à 4’32……..187
Figure 131 : Pitch Shifter, « Deconstruction », intro, entendu à 0’06……...187
Figure 132 : Pitch Shifter, « Deconstruction », riff principal, entendu à 0’19……188
Figure 133 : Pitch Shifter, « Deconstruction », variation du riff principal, entendu à 0’32…...188
Figure 134 : Pitch Shifter, « Landfill », intro, entendu à 0’13……..188
Figure 135 : Pitch Shifter, « Landfill », riff principal, entendu à 0’27……..189
Figure 136 : Pitch Shifter, « Skin Grip », intro, entendu à 0’26……189
Figure 137 : Pitch Shifter, « Skin Grip », première variation, entendu à 1’30……..189
Figure 138 : Pitch Shifter, « Skin Grip », deuxième variation, entendu à 2’02……190
Figure 139 : Soulstorm, « Primal », riff principal, entendu à 0’19……...190
Figure 140 : Soulstorm, « Disruption », riff principal, entendu à 0’24……190
Figure 141 : Soulstorm, « Disruption », couplet, entendu à 0’33……191
Figure 142 : Soulstorm, « Disruption », deuxième riff, entendu à 1’23……...191
Figure 143 : Pitch Shifter, « Landfill », guitare rythmique et premier riff lead, entendu à 0’27……. 195
Figure 144 : Pitch Shifter, « Landfill », guitare rythmique et deuxième riff lead, entendu à 1’25……. 195
Figure 145 : Pitch Shifter, « Deconstruction », guitare rythmique et premier riff lead, entendu à 0’06……. 196
Figure 146 : Pitch Shifter, « Deconstruction », guitare rythmique et deuxième riff lead, entendu à 0’32……...196
Figure 147 : Pitch Shifter, « Deconstruction », guitare rythmique et troisième riff lead, entendu à 0’45……...196
Figure 148 : KMFDM, « Light », riff lead, entendu à 2’42……..197
Figure 149 : Treponem Pal, « Pushing You Too Far », riff lead, entendu à 2’31……...197

Figure 150 : Nailbomb, « Vai Toma No Cu », riff lead, entendu à 2’28……197
Figure 151 : KMFDM, « Rules », riff lead, entendu dès l’introduction……...198
Figure 152 : Ministry, « NWO », riff lead, entendu à 2’13……...198
Figure 153 : Ministry, « Just One Fix », premier riff lead, entendu à 0’37……...198
Figure 154 : Ministry, « Just One Fix », troisième et ultime riff lead, entendu à 3’54……..199
Figure 155 : sound-box représentative du style metal……..200
Figure 156 : KMFDM, « A Drug Against War », pont, entendu à 1’05……201
Figure 157 : Die Krupps, « Metal Machine Music », entendu à 0’58……...202
Figure 158 : Ministry, « Just One Fix », riff principal et sa variation rythmique jouée en simultané, entendu de 0’22 à 0’52……202
Figure 159 : Nailbomb, « World of Shit », riff principal, entendu dès l’introduction……...202
Figure 160 : Nailbomb, « Religious Cancer », riff principal, entendu dès l’introduction…….203
Figure 161 : Ministry, « Burning Inside », deuxième variation du riff principal, entendu à 1’40…… 203
Figure 162 : KMFDM, « Light », chorus, entendu à 1’28……204
Figure 163 : KMFDM, « Money », riff principal, entendu à 0’23……204
Figure 164 : Treponem Pal, « Rest is War », riff principal avec guitare principale, guitare secondaire et basse, entendu dès l’introduction……...204
Figure 165 : Ministry, « Thieves », couplet, avec guitare principale, guitare secondaire et basse, entendu à 0’34…… 205
Figure 166 : Ministry, « NWO », riff principal, entendu à partir de 0’41…….206
Figure 167 : KMFDM, « Light », troisième chorus, entendu à 4’11……206
Figure 168 : Treponem Pal, « Pushing You Too Far », section postchorus, entendu à 2’09…..207
Figure 169 : Pantera, « A New Level » (1992), riff entendu à 0:16……..208
Figure 170 : Front Line Assembly, « Millennium », riff principal, échantillonné à partir du riff de Pantera, « A New Level », entendu à 0’42…….....208
Figure 171 : Ministry, « Burning Inside », riff principal, entendu à 0’37…….208
Figure 172 : Ministry, « Burning Inside », première variation du riff principal, entendu à 1’28…… 209
Figure 173 : Ministry, « Burning Inside », deuxième variation du riff principal, entendu à 1’40..... 209
Figure 174 : Ministry, « Burning Inside », chorus……209
Figure 175 : schéma récapitulatif de l'élaboration des différents riffs du titre « Burning Inside » de Ministry…….. 210
Figure 176 : schéma récapitulatif de l'hybridité de la guitare dans le metal industriel……..213
Figure 177 : Ministry, « Thieves », riff de guitare et de basse, entendu à 0'18……..213
Figure 178 : Godflesh, « Pulp », riff principal, guitare et basse……...215
Figure 179 : Godflesh, « Pulp », couplet…….215

Figure 180 : Nailbomb, « Religious Cancer », cycles couplet-chorus de 0’39 à 2’52……..216

Figure 181 : Nailbomb, « World of Shit », cycles couplet-chorus de 0’39 à 2’28……217

Figure 182 : Pitch Shifter, « Diable », structure strophique complète……..218

Figure 183 : The Blackouts, « Everglades », riff de basse……220

Figure 184 : Ministry, « So What », riff de basse…….220

Figure 185 : Ministry, « So What », structure de l’ensemble du morceau…….221

Figure 186 : KMFDM, « Rules », motif de basse dans l'introduction et les couplets……...229

Figure 187 : KMFDM, « Flesh », solo de synthétiseur basse durant le pont, entendu à 3’12……. 229

Figure 188 : Die Krupps, « Fatherland », motifs joués au synthétiseur basse durant le riff principal (dès l’introduction), les couplets (0’40), les chorus (1’04) et le pont (2’23)……..230

Figure 189 : Front Line Assembly, « Millenium », motif de synthétiseur durant le couplet, entendu à 1'11……..230

Figure 190 : Malhavoc, « Discipline », motif du synthétiseur basse durant l'entièreté du morceau, clairement audible à 4'34……..230

Figure 191 : Malhavoc, « Naked », motif de synthétiseur basse durant le préchorus, entendu à 1'14……..…231

Figure 192 : Die Krupps, « Fatherland », guitare et synthétiseur basse durant le chorus (1'04)……...231

Figure 193 : Die Krupps, « Metal Machine Music », motif principal du synthétiseur basse et les différentes variations de guitare autour de ce motif……..232

Figure 194 : Nailbomb, « World of Shit », motif de synthétiseur joué durant la majeure partie du morceau, clairement audible entre 2'28 et 4'47……233

Figure 195 : KMFDM, « Sucks », riff de synthétiseur durant le couplet (entendu à partir de 0’29)……233

Figure 196 : Die Krupps, « Fatherland », mélodie du synthétiseur pendant le chorus……..234

Figure 197 : tableau de classification des échantillons selon leur origine et leur qualité, d’après Hannes Liechti (Liechti, 2022, 85)……..256

Figure 198 : Répartition des échantillons du titre « Millenium » de Front Line Assembly selon leur origine et leur qualité d’après la classification proposée par Liechti…….258

Figure 199 : proportion des échantillons sur la durée et audibilité dans les titres contenant des échantillons…….260

Figure 200 : riff principal de guitare et motif rythmique des échantillons de « World of Shit » de Nailbomb……...…….264

Figure 201 : Capture d'écran du logiciel Ableton Live avec annotations……..266

Figure 202 : Motif rythmique avec les échantillons tiré du *Full Metal Jacket* dans « Millenium » de Front Line Assembly……...266

Figure 203 : Tableau détaillant le premier grand fragment utilisant des échantillons du film *The Violent Years* dans le titre « So What » de Ministry……..267

Figure 204 : Tableau détaillant le second grand fragment utilisant des échantillons du film *The*

*Violent Years* dans le titre « So What » de Ministry……..268

Figure 205 : Tableau détaillant l'utilisation des échantillons du film *Scarface* dans le titre « So What » de Ministry……..269

Figure 206 : Boucle constituée avec les échantillons « respect » et le rire, 1'20-1'39……..270

Figure 207 : Boucle constituée avec les échantillons « go ahead » et le rire, 2'24-2'39, 3'09-3'24, 3'53-4'08, 5'07-5'22……..……270

Figure 208 : Premier motif où de multiples échantillons sont utilisés pour créer des boucles 2'51-3'08…….270

Figure 209 : Deuxième motif où de multiples échantillons sont utilisés pour créer des boucles 6'51-7'20…….271

Figure 210 : Premier motif avec les échantillons « so what », 2'09-2'24, 3'40-3'53……...271

Figure 211 : Second motif avec les échantillons « so what », 5'52-6'02……..272

Figure 212 : Troisième motif avec les échantillons « so what », dans la section finale du morceau, 7'36-8'14…….272

Figure 213 : Schéma structurel du titre « So What » de Ministry avec indication des motifs rythmiques d'échantillons……273

Figure 214 : Répartition des titres selon la proportion de chant sur leur durée totale……286

Figure 215 : Godflesh, « Cold World », motif mélodique vocal principal et sa variation à 1'45……..289

Figure 216 : Godflesh, « Xnoybis », retranscription du motif mélodique vocal du premier couplet, 0'41-1'18……...289

Figure 217 : Pitch Shifter, « Diable », retranscription du chant et de l'effet de *delay* dans le premier couplet, 1'24-2'06……...292

Figure 218 : Ministry, « Just One Fix », retranscription du chant et de l'effet de *delay* durant le premier chorus, 1'30-1'44……294

Figure 219 : la forme AABA dans les titres « Two Minutes to Midnight » d'Iron Maiden et « Into the Coven » de Mercyful Fate, tels que retranscrits par Michael Dekovich (2020, 4) et Stephen Hudson (2013, 13)…….305

Figure 220 : la forme AAB dans « One » de Metallica, schéma par Aaron VanValkenburg (2010, 35)……...306

Fig. 221 : la forme ABA dans « Out of Touch » de Death, schéma par Michael Dekovich (2020, 6)……. 307

Figure 222 : KMFDM, « Rules »…….313

Figure 223 : KMFDM, « A Drug Against War »……..315

Figure 224 : Ministry, « Just One Fix »……317

Figure 225 : Ministry, « Burning Inside »……321

Figure 226 : Godflesh, « Mothra »……..323

Figure 227 : Ministry, « Breathe »……...325

Figure 228 : Pitch Shifter, « Skin Grip »……..327

Figure 229 : Pitch Shifter, « Deconstruction »…….329

Figure 230 : Récapitulation du montage sonore sur le titre « TV II » à partir de sa version antérieure « TV Song »……337

Figure 231 : Synthèse des éléments musicaux stylistiques du metal industriel……346

Figure 232 : Les éléments musicaux du metal industriel selon leur affinité avec d'autres styles musicaux…….346