

Université de Montréal

**La dramaturgie vocale : approche herméneutique des qualités expressives de la  
voix chantée. Le cas du *metal* symphonique.**

Par

Katia LE ROLLE

Faculté de Musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

En vue de l'obtention du grade de

M.A. en musique

Option musicologie

Mai 2018

© Katia Le Rolle, 2018

## Résumé

La voix possède des qualités expressives qui lui permettent d'ajouter du contenu sémantique au message qu'elle exprime. Ces qualités expressives, appelées phonostyles, sont liées à des connotations et représentations – un imaginaire vocal – qui permettent de comprendre *qui* parle, et quel est son état émotif, sans même avoir à regarder l'émetteur en question. Le même phénomène apparaît au moyen de la voix chantée, dont l'analyse phonostylistique permet de dégager l'émergence de personnages vocaux et de leur état émotif au cours de la chanson. L'imaginaire vocal attaché aux voix fait en sorte que chaque style vocal est lié à un imaginaire qui lui est propre. En cela, le *metal* symphonique s'avère un milieu propice à l'analyse des qualités expressives des voix chantées, puisqu'il fait entendre des styles vocaux éclectiques : lyrique, pop, *heavy* et guttural. Ce mémoire présente ainsi comme objectif d'étudier comment la voix est utilisée dans un corpus tiré du répertoire du *metal* symphonique, afin de dégager comment se crée ce que j'appelle la *dramaturgie vocale* au cours des chansons : c'est-à-dire la création d'un imaginaire propre à la chanson, au moyen des voix et des significations qu'elles ajoutent au texte chanté, telles que l'incarnation de personnages vocaux, la transmission des émotions vécues par ces personnages, mais aussi la création d'interactions entre eux.

**Mots-clefs** : dramaturgie vocale – voix chantée – *metal* symphonique – imaginaire vocal – analyse phonostylistique – herméneutique

## Summary

The voice has expressive abilities that add semantic content to the vocalized message. These abilities, called phonostyles, are connected to connotations and representations – a vocal imaginary – that enable us to understand *who* is speaking and his/her emotional state, without needing to see the speaker. The same phenomenon occurs in the singing voice: phonostylistic analysis reveals the appearance of vocal personae and their emotional state during the song. The vocal imaginary ensures that each vocal style has its own imaginary. Symphonic metal is a favorable field for the analysis of expressive vocal qualities, because it contains eclectic vocal styles: operatic, pop, heavy, and growl. This thesis aims to study how the voice is used in a corpus chosen within the symphonic metal repertoire in order to understand how what I call the *vocal dramaturgy* is created during a song. Vocal dramaturgy is the creation of a song's own imaginary through the means of the voice and the semantic contents it adds to the sung text, such as the invention of vocal personae and the transmission of emotions experienced by these personae, as well as the interactions between them.

**Key-words:** vocal dramaturgy – singing voice – symphonic metal – vocal imaginary – phonostylistic analysis – hermeneutic

# TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	ii
Summary.....	iii
Liste des tableaux.....	vii
Liste des figures.....	ix
Liste des extraits musicaux .....	xi
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
1) Présentation du sujet .....	1
2) Propos et objectifs du mémoire.....	5
3) Corpus .....	8
4) Plan du mémoire .....	9
<b>PARTIE 1 .....</b>	<b>11</b>
<b>Chapitre 1 – Contexte : la voix chantée dans le <i>metal</i> symphonique .....</b>	<b>12</b>
1) Introduction : qu’est-ce que le <i>metal</i> symphonique ? .....	12
2) Les voix du <i>metal</i> symphonique .....	14
2.1 <i>Résurgences du rock gothique : voix féminines, heavenly voices et chœurs..</i>	<i>15</i>
2.2 <i>Beauty and the Beast</i> .....	<i>16</i>
3) Genèse du genre et de l’utilisation des voix dans le <i>metal</i> symphonique.....	18
4) Conclusion .....	19
<b>Chapitre 2 – Outils méthodologiques.....</b>	<b>21</b>
1) Introduction.....	21
1.1 <i>Mise en contexte : étudier la voix chantée et ses qualités expressives.....</i>	<i>21</i>
1.2 <i>Méthodologie.....</i>	<i>24</i>
1.2.1 Analyse du texte.....	25
1.2.2 Analyse de la voix.....	25
2) Qualités acoustiques de la voix chantée.....	28
2.1 <i>Production de la voix chantée</i> .....	<i>29</i>
2.1.1 Souffle.....	29
2.1.2 Vibration .....	30
2.1.3 Résonnance .....	31
2.2 <i>Analyse et observation de la voix chantée : le spectrogramme</i> .....	<i>35</i>
2.2.1 Attaque.....	37
2.2.2 Corps du son .....	37
2.2.3 Extinction du son .....	38
2.3 <i>Caractéristiques acoustiques des mécanismes laryngés et styles vocaux observés dans ce mémoire</i> .....	<i>38</i>
2.3.1 Mécanismes laryngés .....	39
2.3.2 Styles vocaux .....	40
2.4 <i>Méthode d’analyse acoustique utilisée.....</i>	<i>44</i>
3) Phonostylistique.....	47

3.1	<i>Styles vocaux</i> .....	50
3.2	<i>Effets vocaux</i> .....	52
3.2.1	Volume.....	52
3.2.2	Tempo, durée, micro-variations rythmiques.....	53
3.2.3	Hauteur, intonation, contour mélodique .....	53
4)	Imaginaire vocal.....	55
5)	Personnages vocaux.....	58
6)	Conclusion .....	60
<b>Chapitre 3 – Préambule aux chapitres d’analyses.....</b>	<b>62</b>	
1)	Introduction.....	62
2)	Corpus.....	62
3)	Imaginaire vocal.....	64
3.1	<i>Voix lyrique</i> .....	64
3.2	<i>Voix pop</i> .....	65
3.3	<i>Voix heavy</i> .....	66
3.4	<i>Voix gutturale</i> .....	67
4)	Texte : thèmes récurrents dans le <i>metal</i> symphonique .....	68
5)	Mise en application.....	70
6)	Conclusion .....	74
<b>PARTIE 2 .....</b>	<b>76</b>	
<b>Chapitre 4 – « Jillian (I’d give my heart) » de Within Temptation : la voix de l’humain immortel .....</b>	<b>77</b>	
1)	Introduction.....	77
2)	Le poids de l’immortalité.....	80
3)	De la désolation à l’espoir.....	86
3.1	<i>« Will I ever free myself » ? : une situation sans espoir</i> .....	86
3.2	<i>« At last I’ll be on my way » : le possible retour à la mortalité</i> .....	97
4)	Conclusion .....	103
<b>Chapitre 5 – « Planet Hell » de Nightwish : l’incarnation vocale des Hommes et des Dieux.....</b>	<b>105</b>	
1)	Introduction.....	105
2)	Contexte .....	109
3)	Les personnages vocaux : création, rôle et interactions.....	112
3.1	<i>La voix de l’Homme</i> .....	113
3.2	<i>La voix des dieux</i> .....	119
3.3	<i>Interactions ou ignorance ?</i> .....	127
4)	Conclusion .....	132
<b>Chapitre 6 – « The Essence Of Silence » d’Epica : une voix puissante pour un personnage vocal affaibli.....</b>	<b>135</b>	
1)	Introduction.....	135
2)	Plusieurs voix, un seul personnage.....	138
2.1	<i>Le personnage principal</i> .....	138
2.1.1	Place au sein du contexte.....	138
2.1.2	Caractéristiques vocales.....	139

2.2	<i>Les voix intérieures</i> .....	147
2.2.1	Les voix de la conscience .....	148
a.	Place au sein du contexte .....	148
b.	Caractéristiques vocales.....	152
2.2.2	Les voix du tourment .....	156
a.	Place au sein du contexte .....	156
b.	Caractéristiques vocales.....	158
3)	Conclusion .....	160
<b>CONCLUSION</b> .....		<b>162</b>
1)	Résultats.....	162
2)	Limites et voies futures.....	167
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....		<b>i</b>
<b>DISCOGRAPHIE</b> .....		<b>xi</b>
<b>FILMOGRAPHIE</b> .....		<b>xiii</b>
<b>WEBOGRAPHIE</b> .....		<b>xiv</b>
<b>Annexe 1 – L'appareil phonatoire : niveau du larynx</b> .....		<b>xv</b>
<b>Annexe 2 – imaginaire vocal</b> .....		<b>xvi</b>
<b>Annexe 3 – Types de consonnes</b> .....		<b>xxxii</b>
<b>Annexe 4 – Lettre remise à Tarja Turunen par les membres de Nightwish</b> .....		<b>xxxiii</b>
<b>Annexe 5 – Victor Hugo, « Ce qu'on entend sur la montagne », <i>Les Feuilles d'Automne</i> (1831)</b> .....		<b>xxxvi</b>
<b>Annexe 6 – Charles Baudelaire, « Les Hiboux », <i>Les Fleurs du Mal</i> (1857)</b> .....		<b>xxxix</b>
<b>Annexe 7 – Paroles de « Jillian (I'd give my heart) » de Within Temptation et leur traduction</b> .....		<b>xl</b>
<b>Annexe 8 – Tableau récapitulatif : analyse de « Jillian (I'd give my heart) » de Within Temptation</b> .....		<b>xlii</b>
<b>Annexe 9 – Paroles de « Planet Hell » de Nightwish et leur traduction</b> .....		<b>xlvi</b>
<b>Annexe 10 – Tableau récapitulatif : analyse de « Planet Hell » de Nightwish</b> .....		<b>xlix</b>
<b>Annexe 11 – Paroles de « The Essence Of Silence » d'Epica et leur traduction</b> ....		<b>lvii</b>
<b>Annexe 12 – Tableau récapitulatif : analyse de « The Essence Of Silence » d'Epica</b> .....		<b>lix</b>

## Liste des tableaux

Tableau I – « The Essence Of Silence » : associations entre le texte et les voix.....	71
Tableau II – « The Essence Of Silence » : champs lexicaux de la lutte et des sensations. .....	72
Tableau III – « The Essence of Silence », couplet 1 (0:29-1:11”) : phonostyles repérés lors de l’analyse auditive. ....	73
Tableau IV – Aperçu de la série <i>Deverry Cycle</i> de Katharine Kerr au complet.....	79
Tableau V – Couplets 1 et 2 : visualisation de l’allongement des phonèmes et du vibrato. ....	84
Tableau VI – Phonostyles caractéristiques de la tristesse.....	87
Tableau VII – Couplet 2 : texte et phonostyles connotant l’épuisement de Nevyn.....	90
Tableau VIII – Pont : phonostyles connotant la tristesse et nostalgie face à la perte de Jillian.....	92
Tableau IX – Montée progressive dans les registres vocaux dans la première partie de la chanson. ....	96
Tableau X – Refrains 1 et 2 : styles vocaux et mise en valeur de la dernière phrase. ....	98
Tableau XI – Pont et climax : récurrences de la phrase « no more tears ». ....	100
Tableau XII – Comparaison entre les trois refrains : styles vocaux et intonation des dernières phrases. ....	102
Tableau XIII – « Planet Hell » : modulations au cours de la chanson.....	110
Tableau XIV – Consonnes occlusives accentuées dans les passages chantés par la voix <i>heavy</i> . ....	114
Tableau XV – Voix <i>heavy</i> , couplet 1 : coupures provoquant un phrasé saccadé. ....	115
Tableau XVI – Couplets 1 et 2 : phrasé saccadé dans les passages chantés par la voix lyrique. ....	122
Tableau XVII – Pont entre couplets : visualisation des effets vocaux. ....	126
Tableau XVIII – Récurrences des mêmes thématiques aux deux voix. ....	129
Tableau XIX – Répartition des voix dans le refrain. ....	130
Tableau XX – Voix gutturale : emploi de la première et deuxième personne du singulier.....	139
Tableau XXI – Voix gutturale : visualisation des consonnes occlusives accentuées (rouges), du phrasé saccadé (barres obliques) et des accents d’intensité (surlignés en jaune).....	140
Tableau XXII – Voix gutturale : champs lexicaux de la lutte (bleu) et de l’intériorité du personnage (orange).....	141
Tableau XXIII – Voix gutturale : phonostyles suggérant la colère. ....	144
Tableau XXIV – Voix gutturale : mise en valeur des champs lexicaux de la lutte et de l’intériorité du personnage par les phonostyles. ....	145
Tableau XXV – Voix gutturale, couplet 2 : allongement des phonèmes (gras et souligné).....	147
Tableau XXVI – Voix lyrique : champ lexical des sensations et de la vision de soi. ...	148
Tableau XXVII – Voix lyrique : attaques glottiques (jaune) et vibratos (soulignés, italiques) dans les couplets.....	149

Tableau XXVIII – Voix pop : champs lexicaux de la raison (vert) et du conseil (surligné en orange).....	151
Tableau XXIX – Voix pop : usage de la deuxième personne du singulier (jaune), de l’impératif (vert) et des vibratos (soulignés, italiques). ....	151
Tableau XXX– Voix lyrique et pop : phonostyles connotant l’émotivité et le trouble émotionnel.....	153
Tableau XXXI – Contrastes entre les voix pop et lyrique et la voix gutturale.....	154
Tableau XXXII – Refrains : visualisation des zones de passage entre voix pop et voix lyrique. ....	155
Tableau XXXIII – Chœurs : emploi de la première personne du pluriel.....	157
Tableau XXXIV – Voix gutturale : propos faisant référence aux voix intérieures qui causent son trouble.....	157
Tableau XXXV – Chœur : notes tenues et voyelles rallongées.....	159



## Liste des figures

Figure 1 – Intérieur du caisson thoracique.....	29
Figure 2 – Larynx, vue du dessus : étage glottique. Glotte fermée (gauche), ouverte (centre), et fermée fortement, avec fermeture des bandes ventriculaires (droite). .	30
Figure 3 – Articulateurs : velum (voile du palais), lèvres, dents, langue, mâchoire.....	32
Figure 4 – Étages du pharynx. ....	33
Figure 5 – Graphiques donnant la fréquence centrale des deux premiers formants (F1, F2) pour les voyelles du français (à gauche) et de l’anglais britannique (à droite).	35
Figure 6 – Spectrogramme de l’entrée de la voix dans « Once Upon a Nightmare » d’Epica ( <i>The Holographic Principle</i> , Nuclear Blast, 2016). ....	36
Figure 7a – Spectrogramme mélodique de l’entrée de la voix dans « Once Upon a Nightmare » d’Epica ( <i>The Holographic Principle</i> , Nuclear Blast, 2016). ....	45
Figure 7b – Spectrogramme harmonique de l’entrée de la voix dans « Once Upon a Nightmare » d’Epica ( <i>The Holographic Principle</i> , Nuclear Blast, 2016). ....	46
Figure 8 – Couplet 1 : utilisation de la voix de tête (encadré blanc) et mixte (encadré bleu). ....	81
Figure 9 – Introduction (0:33-0:49”) : transcription du thème du refrain chanté par les chœurs. ....	83
Figure 10 – Couplet 1 (0:57-0:59” et 1:05-1:06”) : visualisation des réattaques soufflées. ....	88
Figure 11 – Pont (3:35-3:43”) : visualisation de la voix de tête (encadré bleu) et de la voix de tête proche d’une voix lyrique (encadré blanc). ....	91
Figure 12 – Transcription de la section 1:18-1:20” du pré-refrain 1. ....	93
Figure 13 – Pré-refrain 1 (1:18-1:21”) : visualisation du phrasé saccadé. ....	93
Figure 14 – Pré-refrain (1:23-1:28”) : tenue sur « a », vibrato (flèche blanche) et intonation descendante (flèche verte). ....	94
Figure 15 – Transcription de la dernière phrase du pont (3:48-4 :00”). ....	100
Figure 16 – Transcription de la dernière phrase du dernier refrain : visualisation du mouvement mélodique ascendant et de l’harmonie soutenant la mélodie. ....	101
Figure 17 – Pochette de l’album <i>Once</i> (2004, Spinefarm records), réalisée par Markus Mayer. ....	108
Figure 18 – Transcription du <i>riff</i> entendu lors des interventions de la voix <i>heavy</i> dans les couplets 1 et 2. ....	115
Figure 19 – Voix <i>heavy</i> , couplets 1 et 2 : transcriptions montrant la mise en valeur de mots par l’intervalle ascendant de quinte. ....	116
Figure 20 – Jérôme Bosch, <i>L’Enfer</i> , huile sur bois, 220x97 cm, Madrid, Museo del Prado, vers 1505. ....	118
Figure 21 – Voix lyrique, couplets 1 et 2 : transcriptions montrant la mise en valeur de mots par l’intervalle ascendant de quinte. ....	123
Figure 22 – Transcription de la mélodie répétitive jouée au clavier lors des interventions de la voix lyrique dans les couplets 1 et 2. ....	123
Figure 23 – Voix lyrique, transition entre couplet 1 et pont (1:31-1:52”) : visualisation du ralentissement rythmique. ....	125

Figure 24 – Gauche : visualisation spectrale des ports de voix sur « leave » et « behind » ; droite : transcription du passage présenté sur spectrogramme (1:42-1:46”).	125
Figure 25 – Voix lyrique, pont (1:52-2:03”) : visualisation des particularités intervalliques et mélodiques mettant en exergue le texte « hell of my kingdom ».	127
Figure 26 – Transcription du <i>riff</i> entendu lors des interventions de la voix <i>heavy</i> dans les couplets 1 et 2.	128
Figure 27 – Transcription de la mélodie répétitive jouée au clavier lors des interventions de la voix lyrique dans les couplets 1 et 2.	128
Figure 28 – Transcription de la première phrase du refrain : partie des voix principales (ligne 1), des chœurs (ligne 2) et des violons (ligne 3).	131
Figure 29 – Transcription de la dernière phrase du refrain.	132
Figure 30 – Couplets : transcription du <i>riff</i> principal joué aux guitares.	142
Figure 31 – Voix lyrique : transcription de la mélodie des couplets 1 et 2 et visualisation des intervalles de quinte.	154
Figure 32 – Visualisation de la courbe d’intonation de la dernière phrase des refrains 1, 2 et 3.	156
Figure 33 – Réseau d’intégration conceptuel ( <i>conceptual integration network – CIN</i> ) pour la dramaturgie vocale, selon le modèle proposé par le rhétoricien Mark Turner et le linguiste Gilles Fauconnier.	163

## Liste des extraits musicaux

- Extrait n°1 – Within Temptation, « Jillian (I'd give my heart) », 0:56-1:17'' (couplet 1).  
Extrait n°2 – Within Temptation, « Jillian (I'd give my heart) », 0:12-0:30'' (introduction).  
Extrait n°3 – Within Temptation, « Jillian (I'd give my heart) », 1:39-1:41'' (refrain 1, cri sur « I'd »).  
Extrait n°4 – Within Temptation, « Jillian (I'd give my heart) », 0:55-1:06'' (couplet 1, deux premières phrases).  
Extrait n°5 – Within Temptation, « Jillian (I'd give my heart) », 2:04-2:26'' (couplet 2).  
Extrait n°6 – Within Temptation, « Jillian (I'd give my heart) », 3:16-3:35'' (pont).  
Extrait n°7 – Within Temptation, « Jillian (I'd give my heart) », 1:18-1:26'' (pré-refrain 1, première partie).  
Extrait n°8 – Within Temptation, « Jillian (I'd give my heart) », 3:48-4:00'' (fin du pont).  
Extrait n°9 – Within Temptation, « Jillian (I'd give my heart) », 3:58-4:18'' (climax).  
Extrait n°10 – Within Temptation, « Jillian (I'd give my heart) », 4:18-4:40'' (refrain 3).  
Extrait n°11 – Nightwish, « Planet hell », 1:11-1:24'' (couplet 1, voix *heavy*).  
Extrait n°12 – Nightwish, « Planet hell », 3:05-3:15'' (pont, voix *heavy*).  
Extrait n°13 – Nightwish, « Planet hell », 1:25-1:38'' (couplet 1, voix lyrique).  
Extrait n°14 – Nightwish, « Planet hell », 2:17-2:30'' (couplet 2, voix lyrique).  
Extrait n°15 – Nightwish, « Planet hell », 1:38-1:52'' (Pont, voix lyrique).  
Extrait n°16 – Nightwish, « Planet hell », 2:45-2:59'' (refrain).  
Extrait n°17 – Epica, « The Essence of Silence », 1:42-1:50'' (couplet 2, voix gutturale, première phrase).  
Extrait n°18 – Epica, « The Essence of Silence », 0:50-0:56'' (couplet 1).  
Extrait n°19 – Epica, « The Essence of Silence », 1:13-1:27'' (pré-refrain 1).  
Extrait n°20 – Epica, « The Essence of Silence », 1:28-1:43'' (refrain 1).  
Extrait n°21 – Epica, « The Essence of Silence », 1:13-1:27'' (pré-refrain 1).  
Extrait n°22 – Epica, « The Essence of Silence », 4:20-4:38'' (refrain 3).  
Extrait n°23 – Epica, « The Essence of Silence », 3:52-4:06'' (pré-refrain 3).

*À Jordan.*



# INTRODUCTION

« L'art, comme la magie, est intermédiaire  
entre la réalité et l'imaginaire. »  
(Castarède, 1991 :207)

## 1) Présentation du sujet<sup>1</sup>

De tous temps, les qualités expressives de la voix furent utilisées pour transmettre un message, pour communiquer. Avant l'apparition des mots et du langage, les Hommes usaient par exemple de cris pour faire comprendre leurs intentions ou leurs émotions<sup>2</sup>, ou bien, plus récemment sur l'échelle du temps, les langues à tons jouaient et jouent encore sur les accents et la prosodie de la voix pour communiquer<sup>3</sup>.

D'autre part, les Hommes ont conscience des propriétés expressives de la voix depuis l'Antiquité ; pour Platon par exemple, la musique (*mousiké*) était *rhythmos* (rythme) et *logos* (parole). La musique est depuis toujours considérée comme expressive par ses capacités à imiter la voix humaine<sup>4</sup> et, pour Rousseau, lors de l'apparition du langage il n'y avait selon lui aucune distinction entre langage et musique<sup>5</sup>.

De plus, si la conscience du lien entre musique et parole remonte à l'Antiquité, la peinture des mots en musique remonte, elle, à l'époque du plain-chant grégorien, en passant par les motets du XIII<sup>e</sup> siècle, par l'Ars Nova, mais aussi par la monodie accompagnée, mettant en valeur « le contenu émotionnel de ce que véhicule la parole chantée »<sup>6</sup>, ou bien

---

<sup>1</sup> Les données présentées dans cette introduction sont tirées essentiellement de notes de cours du *Séminaire de recherche interdisciplinaire sur la voix chantée* MUL6307 donné par Flavia Gervasi – Faculté de musique, Université de Montréal, hiver 2016. Voir également, GERVASI, F., *Le dimensioni della voce. Una introduzione all'espressività dei prodotti vocali*.

<sup>2</sup> MITHEN, S.J., *The singing Neanderthals: the origins of music, language, mind and body*, Harvard University Press, 2005, et GERVASI, F., *Le dimensioni della voce. Una introduzione all'espressività dei prodotti vocali*, Nardò, Besa, 2015.

<sup>3</sup> Ces langues se trouvent par exemple en Asie (mandarin, cantonais), ou bien en Afrique (par exemple, chez les zoulous).

<sup>4</sup> ARBO, A., *Archéologie de l'écoute : essai d'esthétique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.119-120. PATEL, A., *Music, Language, and the Brain*, Oxford University Press, 2008, p.344.

<sup>5</sup> ZBIKOWSKI, L.M., *Conceptualizing music: cognitive structure, theory and analysis*, New York, Oxford University Press, 2002, p.285.

<sup>6</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical » dans Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles-Paris, Actes Sud/cité de la musique, 2004, p.260.

le madrigalisme, « convergence entre la sémantique de l'accompagnement musical et celle du texte chanté »<sup>7</sup>.

Alors, il semble que c'est en toute logique que, de nos jours, les chercheurs en musique populaire se soient également posés la question de l'expressivité vocale, en interrogeant la place et l'importance de la voix chantée en musique populaire, notamment à travers l'étude de ses possibilités expressives, c'est-à-dire au moyen d'une analyse phonostylistique, tel que procède Serge Lacasse. Pourtant, les paramètres vocaux ont longtemps été délaissés dans l'analyse musicale des musiques populaires en faveur des paramètres musicaux plus traditionnels, tels que l'harmonie ou le rythme, entre autres<sup>8</sup>.

Cependant, la voix, qu'elle soit parlée ou chantée, est un objet d'étude complexe. En effet, elle présente deux niveaux, un niveau linguistique concernant le langage, le *verbal* ou *logos*, et un niveau expressif concernant les inflexions vocales, le *vocal*<sup>9</sup>. Ces deux niveaux ont longtemps été mis en opposition, si bien que dans un premier temps, les études sur la voix chantée ne prenaient en considération que le vocal, au détriment du verbal. Cependant, ces mots sont porteurs de sens et ont eux aussi des résonances émotionnelles et conceptuelles<sup>10</sup>. Alors, peut-être conviendrait-il de trouver un juste milieu dans l'analyse de ces deux niveaux ? En effet, même si la voix peut exprimer par elle-même – des états émotionnels forts font émaner la voix en onomatopées (par exemple, la surprise : « ah », « oh ») – elle permet de véhiculer un message, le plus souvent au moyen de mots, auxquels elle va ajouter du contenu sémantique, permettant au récepteur de comprendre non seulement le message, mais aussi l'état émotif de l'émetteur, voire les sous-entendus que celui-ci veut insérer dans son message.

Ainsi, si la voix possède de fortes capacités expressives, celles-ci sont décuplées lorsque la voix est chantée : alors que parler a pour objectif premier de délivrer un message ou des informations, chanter est une manipulation des sons et une expression de soi.

---

<sup>7</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical », p.261.

<sup>8</sup> PIRENNE, C., « Étudier les musiques populaires », *Conférences de Prestige*, Faculté de Musique, Université de Montréal, 5 novembre 2015.

<sup>9</sup> Définition des termes *verbal* et *vocal* : « On peut très bien dire que l'on est en colère, fâché, vexé, heureux, "enchanté de vous voir", etc. sans que rien de tout cela ne soit vrai. La *verbalisation* est le fait de transmettre ainsi des informations vraies ou fausses, grâce aux mots. [...] Le *vocal* est alors tout ce que la *phonation* peut produire lorsqu'on en a déduit le *verbal*. » LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.69.

<sup>10</sup> ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.9-43.

Dans tous les cas, la voix est intrinsèquement liée à l'état émotif de l'émetteur, puisqu'elle est tributaire des affects de celui-ci<sup>11</sup> : si la personne qui parle ou chante est triste ou en colère, cela se ressentira dans sa voix, puisque les états émotifs influencent la production vocale<sup>12</sup>. Ainsi, pour reprendre les termes de David Le Breton, la voix « met l'affect à nu<sup>13</sup> ». Cependant, les émotions exprimées par la voix *chantée* ne sont pas forcément *ressenties* par l'interprète, qui agit ici comme un « acteur », lorsqu'il se met à chanter : il *acte* les émotions.

Toute aussi récente, dans le cadre des recherches en musique populaire, est l'étude de la musique *metal*<sup>14</sup>. Si ce genre musical fait en effet l'objet de nombreuses études depuis ces dix dernières années, il reste encore à l'heure actuelle méconnu, mais aussi *mal* connu, voire diabolisé au sein des musiques populaires, car considéré comme un genre musical agressif et prônant la violence<sup>15</sup>.

Parmi les sous-genres de *metal* les plus étudiés, on retrouve généralement ceux du *metal* extrême<sup>16</sup>, mais aussi le *heavy metal*<sup>17</sup> et le *hard rock*<sup>18</sup>. Le *metal* symphonique, un des nombreux sous-genres de la musique *metal*, est quant à lui non seulement peu connu,

---

<sup>11</sup> CASTARÈDE, M-F., « Les vocalises de la passion », dans Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski (éd.), *Au commencement était la voix*, Ramonville Saint-Agne, Eres, 2005, p.129-138.

<sup>12</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », *Psychological Bulletin*, vol. 129, n°5, 2003, p.771, 773 et 799.

<sup>13</sup> Citation complète : « L'expressivité de la voix donne des indications précieuses sur la manière dont l'individu ressent ce qu'il énonce, elle met l'affect à nu. La signification d'un propos ne tient pas seulement aux mots prononcés, elle est aussi dans la voix. » LE BRETON, D., *Éclats de voix*, Éditions Métailié, 2011, p.67.

<sup>14</sup> S'agissant à l'origine d'un terme anglo-saxon, on utilisera le terme « musique *metal* » tout au long de ce mémoire, et non « musique métal ».

<sup>15</sup> HEIN, F., *Hard Rock, Heavy metal, Metal : Histoire, Culture et Praticants*, Irma/Éditions Mélanie Sèteun, 2003.

<sup>16</sup> HAINAUT, B., « "Fear and Wonder". Le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal », *Volume !*, vol.9, n°2, 2012, p.179-197.

METZGER, M., *Meshuggah : une formation de metal atypique. Esthétique et technique de composition*, mémoire de maîtrise, Université de Poitiers, UFR Sciences Humaines et arts, 2003.

SMIALEK, E., *Genre and expression in extreme metal music, ca. 1990-2015*, thèse de doctorat, McGill University, Schulich School of Music, Montréal, 2015.

ST-LAURENT, M., *Analyse des paramètres narrato-musicologiques dans l'élaboration du récit phonographique transgressif : le cas du metal extrême*, mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université Laval, Québec, 2013.

<sup>17</sup> WALSER, R., *Power, gender, madness in heavy metal music*, Middletown, Wesleyan University Press, 1993.

<sup>18</sup> BÉNARD N., « Les mythologies Hard Rock et Métal : bricolage identitaire ou récit original », *Sociétés*, n° 104, 2009, p. 65-72.



mais aussi très peu étudié. En effet, les seuls travaux existants sur le sujet sont la thèse en sociologie de Cyril Brizard au sujet des voix chantées chez le groupe Nightwish<sup>19</sup> et un article tiré de cette thèse<sup>20</sup>, un article de Mei-Ra St-Laurent comparant la musique du groupe Therion à celle de Wagner<sup>21</sup>, et la biographie du groupe Nightwish, écrite par Mape Ollila, donnant des informations capitales sur la formation et l'évolution de ce genre musical<sup>22</sup>. À titre d'exemple, concernant le manque d'étude de ce genre musical, l'ouvrage considérable réalisé par Christophe Pirenne au sujet de l'histoire du rock ne présente que deux phrases concernant le *metal* symphonique :

On doit [...] ajouter la génération de metal symphonique apparue dans la seconde moitié des années 1990 et représentée par les Finnois de Nightwish et les Hollandais de Within Temptation. Leur mixture entre look gothique, *power chords*, claviers influencés par la musique classique et voix de mezzo-soprano rencontre un important succès, limité néanmoins à l'Europe continentale<sup>23</sup>.

Le choix de ce genre musical pour ce mémoire provient ainsi d'un goût personnel, mais aussi d'un désir d'explorer davantage ce genre méconnu qui présente la particularité, comme le souligne Christophe Pirenne, de mélanger les sonorités de la musique *metal* et de la musique classique, et par conséquent de faire entendre des styles vocaux radicalement différents : les voix lyrique, pop, *heavy* et gutturale. Cette particularité vocale présente au sein du *metal* symphonique en fait ainsi un genre propice à l'étude de l'expressivité vocale, puisqu'il permet d'appréhender des styles vocaux éclectiques, mais aussi des modes d'expressivité tout aussi variés.

---

<sup>19</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique : Vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée. L'exemple de Nightwish*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2011.

<sup>20</sup> BRIZARD, C., « La fusion de la musique metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées », *Volume !*, vol. 5, n°2, 2006, p.115-135.

<sup>21</sup> ST-LAURENT, M., « Les rapprochements entre la musique metal et la musique classique : le cas de Therion et de Richard Wagner », *Sociétés*, vol. 3, n°117, 2012, p.129-142.

<sup>22</sup> OLLILA, M., *Once upon a Nightwish: the official biography 1996-2006*, Deggael Communications, 2006.

<sup>23</sup> PIRENNE, C., *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p.694.

## 2) Propos et objectifs du mémoire

Cette partie a pour volonté d'exposer les objectifs de ce mémoire. En ce qui concerne la méthodologie d'analyse, celle-ci sera détaillée au chapitre 2.

Ce mémoire investigate ainsi l'utilisation des voix chantées dans le *metal* symphonique. Plus précisément, ce mémoire interroge les qualités expressives de la voix chantée et les liens existants entre les aspects verbaux – ceux concernant le message émis, c'est-à-dire le texte – et les aspects vocaux, ceux concernant le contenu émotif du message, c'est-à-dire les phonostyles.

De nombreuses études en linguistique<sup>24</sup>, paralangage<sup>25</sup>, psychologie<sup>26</sup>, sémantique musicale<sup>27</sup> et bien d'autres domaines ont prouvé de nombreuses fois que la voix ajoute un contenu sémantique au texte vocalisé, qu'il soit parlé ou chanté, et peut même aller à l'inverse du message lui-même ; c'est le cas de l'ironie par exemple, avec laquelle le ton de la voix est en contradiction avec le message émis.

Ces mêmes études nous apprennent que les phonostyles (styles et effets vocaux) sont liés à des connotations, c'est-à-dire à une dimension affective-émotive, pour reprendre les termes de Jean-Jacques Nattiez<sup>28</sup> (par exemple, le vibrato est signe d'un trouble émotionnel), ou à des représentations, c'est-à-dire une dimension dénotative, ou encore appelées associations symboliques<sup>29</sup> (par exemple, une voix grave et masculine

---

<sup>24</sup> JAKOBSON, R., *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.

NATTIEZ, J.J., et al., « Roman Jakobson : sémiologie, poétique, épistémologie », *L'Arc*, n°60, Paris : Librairie Duponchelle, 1990.

<sup>25</sup> POYATOS, F., *Paralanguage: a linguistic and interdisciplinary approach to interactive speech and sounds*, Amsterdam, John Benjamins, 1993.

<sup>26</sup> ABITOL, J., *L'Odyssée de la voix*, Paris, Robert Laffont, 2005.

CASTARÈDE, M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, 1991.

CASTARÈDE, M-F., et KONOPCZYNSKI, G., (éd.) *Au commencement était la voix*, Ramonville Saint-Agne, Eres, 2005.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », *Psychological Bulletin*, vol. 129, n°5, 2003, p.776

<sup>27</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical » dans Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles-Paris, Actes Sud/cité de la musique, 2004, p.256-289.

<sup>28</sup> NATTIEZ, J-J., « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme*, n°171-172, 2004, p.53-82

<sup>29</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical » dans Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles-Paris, Actes Sud/cité de la musique, 2004, p.256-289.

représente souvent la voix de l'autorité, du Père), qui peuvent différer selon le message émis ou la personne qui parle (par exemple, le vibrato d'une voix de personne âgée n'est pas forcément le signe d'un trouble émotionnel).

Ces faits permettent de comprendre comment peuvent se créer, au sein d'une chanson, des personnages vocaux<sup>30</sup> : la voix de l'interprète et les qualités expressives de celle-ci vont *incarner* un personnage, le plus souvent fictif, le temps de la chanson.

Toutefois, ces études placent souvent le texte, le *verbal*, comme un élément secondaire, voire le délaissent, au profit des qualités expressives de la voix, le *vocal*. Les recherches de Serge Lacasse<sup>31</sup>, par exemple, expliquent la création des différents personnages vocaux selon les phonostyles utilisés, ou bien, en musicologie, l'étude des textes de musiques populaires est perçue soit comme peu intéressante, soit laissée aux domaines littéraires. Or en musique, et d'autant plus en musique populaire, le texte est le support dont se sert la voix pour exprimer, comme c'est le cas dans le parler quotidien<sup>32</sup>.

Ou bien, lorsque le texte est pris en compte, comme c'est le cas dans un article de Serge Lacasse et Catherine Lefrançois<sup>33</sup>, seule une partie de celui-ci est prise en considération, bien que l'objectif d'un tel article soit avant tout d'aider la démonstration : par exemple, dans la chanson « Where Will I Be » d'Emmylou Harris analysée dans leur article, seules quelques parties de la chanson sont utilisées dans la démonstration, telles que la première phrase du deuxième couplet, dont un spectrogramme détaillé des phonostyles utilisés est présenté, auquel s'ajoute une explication de ce qu'apportent ces phonostyles comme intention émotive au texte chanté.

Or, en plus d'être le support dont se sert la voix pour exprimer, le texte d'une chanson établit le contexte de l'histoire de celle-ci, mais aussi de l'expression vocale<sup>34</sup>. D'autre part, les qualités expressives de la voix, associées au texte, permettent non seulement

---

<sup>30</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université de Montréal, 2010.

TAGG, P., *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*, Larchmont, N. Y., The Mass Media Music Scholar's Press, 2013.

<sup>31</sup> LACASSE, S., « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem ».

<sup>32</sup> La voix chantée en musique populaire est proche du parler quotidien.

<sup>33</sup> LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

<sup>34</sup> ARBO, A., « « Apparence(s) d'expression » : l'analyse philosophique des émotions musicales », in *Archéologie de l'écoute : essai d'esthétique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.301-332.

l'incarnation de personnages vocaux, mais aussi, et surtout, la création d'un imaginaire propre à la chanson.

Alors, l'association des sémantiques de la voix chantée et du texte permet l'apparition de ce que j'appelle une *dramaturgie vocale* : l'expression du texte chanté et le dépassement de celui-ci par la création d'un imaginaire spécifique à la chanson.

Provenant du terme *dramaturge*, composé du grec δρᾶμα signifiant « drame », et ἔργον signifiant « œuvre », la *dramaturgie* est l'art de composer des pièces de théâtre, et par conséquent de raconter des histoires, de mettre en situation des personnages<sup>35</sup>. Ainsi, le terme « dramaturgie vocale » a été choisi pour deux raisons. Tout d'abord, parce que le terme de « mise en scène » est en effet déjà utilisé par Serge Lacasse pour désigner la façon dont les voix sont traitées en musique populaire, en prenant en considération leur rapport aux paramètres abstraits (forme, mélodie, harmonie) et technologiques (techniques de mixage) ; or, l'aspect qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire concerne uniquement les paramètres performanciers<sup>36</sup>. Puis, parce que des personnages vocaux apparaissent au cours de la chanson et nous racontent des événements, des faits, ou bien nous parlent d'eux-mêmes. Ainsi, bien que les interprètes n'actent pas sur scène, comme pourraient le faire des comédiens au théâtre par exemple, il se crée une dramaturgie – au sens d'une création dramatique, d'une histoire qui se raconte – uniquement au moyen de la voix.

L'objectif principal de ce mémoire est ainsi d'investiguer dans quelles mesures les qualités expressives de la voix chantée ajoutent un contenu sémantique supplémentaire au texte vocalisé, afin de dégager quelle dramaturgie vocale a lieu dans chacune des chansons du corpus. En effet, l'imaginaire créé dans une chanson est propre à la chanson elle-même, pour la simple raison que le texte, c'est-à-dire le message émis,

---

<sup>35</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicale, *Lexicographie*, <http://www.cnrtl.fr/definition/dramaturgie>, consulté le 29 avril 2018.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicale, *Lexicographie*, <http://www.cnrtl.fr/definition/dramaturge>, consulté le 29 avril 2018.

<sup>36</sup> L'analyse et l'étude de ces paramètres, dans l'intégralité d'une chanson, étant conséquente, il a été choisi de n'analyser que ces paramètres, sans pour autant oublier l'existence des deux autres, bien qu'ils n'aient pas subi une analyse détaillée dans ce corpus.

diffère d'une chanson à l'autre. L'analyse réalisée pour détecter cette dramaturgie vocale est sujette à une méthodologie en deux phases, développée en détails au chapitre 2 du présent mémoire : une phase d'analyse textuelle, phonostylistique, et acoustique s'il y a lieu, et une phase d'interprétation des résultats obtenus lors de la phase d'analyse. Par conséquent, bien qu'une grande partie des résultats soit obtenue au moyen d'une phase analytique (première phase), la majeure partie des résultats découle d'un processus interprétatif (deuxième phase), ce qui rend l'approche utilisée pour ce mémoire majoritairement herméneutique : les résultats sont basés sur l'interprétation que j'en fais, après analyse du texte et des voix dans le corpus d'étude<sup>37</sup>.

Cette interprétation est toutefois basée sur les résultats obtenus lors de l'analyse, ainsi que sur les données recueillies dans une revue de littérature interdisciplinaire (linguistique, musicologique, anthropologique, acoustique, psychologique, etc.) m'ayant permis de mettre en place une banque de données concernant l'imaginaire vocal.

### 3) Corpus

Le corpus est constitué de trois chansons tirées du répertoire du *metal* symphonique, choisies au sein des groupes les plus connus du genre : Nightwish, Within Temptation et Epica. Chacune des chansons a été retenue pour des raisons spécifiques, qui seront explicitées en détail dans le chapitre 3 de ce mémoire. Toutefois, le paramètre principal concernait les styles vocaux apparaissant dans ces chansons, car ce mémoire a pour volonté de traiter des quatre types de styles vocaux qu'il est possible d'entendre dans le *metal* symphonique : les voix lyrique, pop, *heavy* et gutturale.

Ainsi, les trois chansons choisies sont « Jillian (I'd give my heart) »<sup>38</sup> (2004) du groupe Within Temptation, « Planet Hell »<sup>39</sup> (2004) de Nightwish et « The Essence of Silence »<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Il convient de noter, toutefois, qu'il s'agit d'une interprétation la plus objective possible des résultats, et non de mes propres sentiments à l'écoute des chansons du corpus. En effet, comme l'exprime Alessandro Arbo, lorsque nous écoutons une pièce musicale pour en analyser son expressivité, nous devons nous focaliser sur ce qu'elle exprime et non projeter en elle nos propres sentiments. Nous devons ainsi concevoir la musique de manière « pure », pour reprendre l'expression kantienne. ARBO, A., *Archéologie de l'écoute : essai d'esthétique musicale*, p.317-318.

<sup>38</sup> WITHIN TEMPTATION, *The Silent Force*, 2004, GUN Records.

<sup>39</sup> NIGHTWISH, *Once*, 2004, Spinefarm records.

<sup>40</sup> EPICA, *The Quantum Enigma*, 2014, Nuclear Blast.

(2014) d'Epica. L'ordre dans lequel elles apparaissent dans le présent mémoire dépend uniquement du nombre de styles vocaux et d'interprètes qu'elles font entendre, c'est pourquoi « Jillian (I'd give my heart) », qui présente une interprète, Sharon den Adel, dans les styles vocaux pop et lyrique, est traitée en premier, « Planet Hell » est présentée en deuxième puisqu'elle fait entendre deux interprètes, Tarja Turunen et Marco Hietala, aux voix lyrique et *heavy*, et « The Essence of Silence » est traitée en dernier, en raison de la présence de trois interprètes, Mark Jansen, Simone Simons et un chœur, aux voix gutturale, pop et lyrique.

#### 4) Plan du mémoire

Ce mémoire est constitué de deux parties : une première exposant le contexte, une revue de littérature et la méthodologie utilisée pour l'analyse du corpus, et une deuxième, dans laquelle se trouve ma contribution, constituée de trois chapitres exposant les résultats de l'analyse de la dramaturgie vocale à l'œuvre dans chacune des chansons du corpus.

La première partie est divisée en trois chapitres, qui présentent le contexte et la méthodologie utilisée pour cette étude. Ainsi, le premier chapitre explique et décrit ce qu'est le genre du *metal* symphonique, et plus précisément comment sont utilisées les voix chantées dans ce genre musical. Le deuxième chapitre présente les outils méthodologiques utilisés pour l'analyse du corpus, et notamment les trois concepts principaux : la phonostylistique, l'imaginaire vocal et les personnages vocaux. Ces outils d'analyse permettent d'appréhender l'expressivité vocale et d'en dégager le contenu sémantique qu'elle ajoute au texte chanté. Le troisième chapitre constitue quant à lui une introduction à la deuxième partie de ce mémoire. Il explique le choix du corpus et les éléments nécessaires à la compréhension des résultats obtenus lors de l'analyse, tels que ceux concernant l'imaginaire vocal des quatre styles vocaux entendus dans le corpus : lyrique, pop, *heavy* et guttural. Ce chapitre se conclut par une mise en application synthétique de la méthodologie utilisée pour l'analyse, ayant pour objectif de permettre au lecteur une vue globale sur la façon dont l'analyse a été réalisée et dont les résultats ont été obtenus.

La deuxième partie de ce mémoire expose les résultats obtenus lors de l'analyse. Elle permet de rendre compte que chacune des chansons du corpus présente sa propre dramaturgie vocale. Ainsi, le chapitre quatre traite de « Jillian (I'd give my heart) » du groupe Within Temptation : la dramaturgie vocale à l'œuvre dans la chanson expose un personnage, Nevyn, souhaitant redevenir mortel pour retrouver celle qu'il aime, Jillian, dans la mort. Le cinquième chapitre présente « Planet Hell » de Nightwish. Dans cette chanson, le texte décrit un chaos régnant sur la Terre, et deux personnages vocaux antagonistes sont incarnés, un homme et une divinité, représentant par synecdoque tous les hommes et tous les dieux : la dramaturgie vocale créée permet de constater que ces deux entités s'ignorent, plutôt que de chercher ensemble une solution pour mettre fin au chaos. Enfin, le sixième et dernier chapitre présente « The Essence of Silence » d'Epica, dans lequel le personnage principal, incarné par la voix gutturale, fait face à une lutte intérieure à cause de voix présentes dans sa tête : la dramaturgie vocale à l'œuvre permet de comprendre qui sont ces voix qui le tourmentent, et comment cette lutte a pour conséquence d'affaiblir psychologiquement ce personnage, alors que, dans le monde du *metal*, la voix gutturale est ordinairement associée à la puissance : le personnage incarné ne devrait pas être en lutte, mais plutôt en mesure de maîtriser ces voix qui le tourmentent.

## **PARTIE 1**



# Chapitre 1 – Contexte : la voix chantée dans le *metal* symphonique

## 1) Introduction : qu'est-ce que le *metal* symphonique ?

Le *metal* symphonique, l'un des nombreux sous-genres de la musique *metal*, apparaît dans les pays scandinaves et d'Europe du nord au début des années 1990, et plus particulièrement avec le groupe finlandais Nightwish. Alors que le fondateur du groupe, Tuomas Holopainen, souhaitait en faire un groupe de musique atmosphérique, l'ajout de la chanteuse lyrique Tarja Turunen aux membres de Nightwish, ainsi que le goût de ceux-ci pour la musique *metal*, transforme peu à peu le résultat sonore du groupe en ce qui deviendra du *metal* symphonique.

Apparaissant après plusieurs décennies d'hybridations entre musiques *metal* et classique<sup>41</sup>, la particularité du *metal* symphonique est en effet d'allier les sonorités de ces deux mondes musicaux.

De la musique *metal*, il garde ainsi la formation instrumentale, deux guitares, basse, batterie et voix – très souvent hurlée, voire gutturale (appelée aussi *growl* ou *grunt* selon les sous-genres) – et un son volontairement chargé et oppressant<sup>42</sup>. Pour cela, la première

---

<sup>41</sup> Cette période d'hybridation débute dans les années 1960 avec des groupes tels que Deep Purple (*Concerto for group and orchestra*, 1969, Harvest) ou The Who (*Tommy*, 1969, Track Records) qui utilisent des instruments voire des formations classiques dans leurs morceaux (violon, flûte, hautbois, clavecin, ou luth par exemple). Toutefois, la première expérience de mélange entre musique symphonique et hard rock est attribuée au groupe Queen en 1975 avec l'album *A Night at the Opera* (1975, EMI), contenant le célèbre « Bohemian Rhapsody ». Puis, à la suite de ces premières expérimentations symphoniques apparaît alors au milieu des années 1970 le *hard rock* symphonique, constitué majoritairement de groupes revisitant des œuvres de compositeurs classiques (Tchaïkovski, Dvorak, Mozart, Bach, Beethoven, etc.). Ces mélanges perdurent et, dans les années 1990, le *metal* se fragmente et donne naissance à des centaines de sous-genres, parmi lesquels le *metal* néo-classique (Dream Theater, Symphony X, Shadow Gallery, Yngwie Malmsteen) et les prémices du *metal* symphonique, avec le groupe Therion, qui pose les bases du genre : instrumentation classique, chœurs et plus tard, chant lyrique féminin.

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

COVACH, J., et BOONE, G.M., *Understanding rock: essay in musical analysis*, New York, Oxford university press, 1997, p.3-4.

HEIN, F., *Hard Rock, Heavy metal, Metal*, p.49.

WALSER, R., *Power, gender, madness in heavy metal music*, p.103.

<sup>42</sup> Cet héritage provient à la fois du *hard rock* (guitares saturées, *riffs* répétitifs, vitesse instrumentale, chant hurlé) et du *heavy metal* (saturation sonore, rythmique lourde notamment par l'usage d'une batterie à double grosse caisse, usage de *power chords*, guitares accordées plus bas, atmosphère lourde et oppressante), apparus dans les années 1970 et regroupés – eux et les sous-genres découlant de ces deux genres – au cours des années 1980 sous l'appellation « metal ». HEIN, F., *Hard Rock, Heavy metal, Metal*.

corde des guitares est accordée un ton plus bas que la normale (en *ré* plutôt que *mi*, on parle d'ailleurs d'accord en *drop D*), ou bien on ajoute une corde grave aux guitares et même à la basse, donnant des guitares à sept cordes et une basse à cinq, voire six cordes, branchées dans des amplificateurs dont le *gain*<sup>43</sup> est paramétré plus fort que le volume, ce qui permet au son de saturer. Tandis que les guitares usent des *riffs*<sup>44</sup>, et des *power chords*<sup>45</sup>, batterie et basse contribuent au remplissage du spectre sonore par leur soutien rythmique, et notamment par l'emploi d'une double grosse caisse à la batterie, caractérisée par sa vitesse de jeu.

À ces sonorités *metal* s'allient des instruments provenant à l'origine de l'orchestre classique : pupitre de cordes, piano, orgue, clavecin, flûtes, etc., peu conventionnels pour le genre<sup>46</sup>. Cette esthétique orchestrale est complétée par les voix chantées : chœurs lyriques et chant principal féminin, la plupart du temps lyrique<sup>47</sup>.

Plusieurs catégories de *metal* symphonique existent à l'heure actuelle<sup>48</sup> : les groupes favorisant une musique instrumentale (ex : Apocalyptica, Stratovarius), les groupes à chanteurs principaux<sup>49</sup> (ex : Adagio, Blind Guardian), auxquels s'ajoutent parfois des voix féminines, le plus souvent lyriques (ex : Therion), et les groupes à chanteuses principales (ex : Epica, Nightwish, Within Temptation). Si tous font partie de la même famille du *metal* symphonique, c'est de cette dernière catégorie – le *metal* symphonique à voix féminines – dont il est question dans ce mémoire.

---

<sup>43</sup> Potentiomètre qui permet d'augmenter la puissance ou l'amplitude d'un signal.

<sup>44</sup> « Thème musical de quelques notes formant l'ossature d'un morceau. » HEIN, F., *Hard Rock, Heavy metal, Metal*, p.31 (note de bas de page).

<sup>45</sup> Le *power chord*, terme anglais signifiant « accord de puissance », est un accord de guitare constitué de la fondamentale, de sa quinte et parfois de son octave. La simplicité de cet accord permet de mettre en valeur toute la richesse de la distorsion et ainsi d'en faire un accord *puissant*, ce qui explique son utilisation massive dans les musiques de type rock et *metal*, entre autres.

<sup>46</sup> Lorsque cela est possible, les parties jouées par les instruments d'orchestre sont enregistrées en studio, puis utilisées en concert grâce à des échantillons (*samples*) lancés généralement par le batteur au moyen d'un ordinateur ou d'un séquenceur ; sinon, ces sonorités orchestrales sont créées grâce à des synthétiseurs.

<sup>47</sup> Tout comme les instruments d'orchestre, les chœurs sont la plupart du temps enregistrés en studio, puis utilisés en concert via des *samples*.

<sup>48</sup> Le genre a également entraîné l'apparition de nouveaux sous-genres depuis les années 2000 : il influença la création d'opéras *metal*, avec par exemple l'album *The metal opera* de Tobias Sammet's Avantasia (2001, AFM Records), et s'est étendu dans d'autres sous-genres de *metal*, tels que le *symphonic black metal* ou le *symphonic power metal*.

<sup>49</sup> On peut également parler de chanteurs ou chanteuses *lead*.

Les premiers albums de *metal* symphonique à voir le jour sont ceux des finlandais Nightwish, avec *Angels Fall First* (1997) et des hollandais Within Temptation, avec *Enter* (1997). Après quoi, le genre se popularise et s'étend dans toute l'Europe, donnant naissance au début des années 2000 à de nombreux autres groupes, tels que After Forever et Epica aux Pays-Bas, Edenbridge en Autriche, ou bien encore Sirenia en Norvège, sans compter l'exportation du genre en Amérique du Nord et du Sud avec les américains A Persuasive Reason, les mexicains Calypso, mais aussi 7th Symphony au Brésil, et Märchenbilder et Hell Hounds au Canada, pour n'en citer que quelques-uns.

Puisque l'usage d'instruments provenant de la musique classique est partagé par plusieurs sous-genres de *metal*, la particularité du *metal* symphonique réside ainsi dans la façon dont il utilise les voix chantées. Ces dernières constituent en effet ce qui permet au *metal* symphonique de se distinguer des autres genres de *metal*, notamment par l'utilisation de chanteuses principales, aux voix pures et éthérées, voire lyriques.

L'objectif de ce chapitre est ainsi d'exposer les usages vocaux au sein du répertoire du *metal* symphonique. Dans un premier temps, j'expliquerai quels en sont les usages à l'heure actuelle, puis procéderai à un bref aperçu historique expliquant pourquoi un tel usage des voix est fait dans le *metal* symphonique. L'objectif général étant de comprendre la place des voix chantées dans le répertoire du *metal* symphonique, afin de saisir pourquoi une telle importance leur est attribuée dans le cadre de ce mémoire.

## 2) Les voix du *metal* symphonique

Si le *metal* symphonique n'est pas le premier sous-genre de *metal* à faire entendre des voix de type opératique ou des chœurs lyriques (voir, par exemple, le groupe Therion), il est cependant le premier genre à faire apparaître des femmes comme chanteuses principales au sein du monde *metal*. Celles-ci sont majoritairement des chanteuses lyriques ou bien chantant au moyen d'une voix pure et éthérée, rappelant l'esthétique des *heavenly voices* entendue dans le rock gothique et atmosphérique. À ces voix féminines s'ajoutent des chœurs lyriques, et les interprètes masculins sont de plus en plus souvent rajoutés dans les chansons, au fil des albums des différents groupes, au

moyen d'une voix de type *heavy* ou gutturale, créant une esthétique vocale nommée *Beauty and the Beast*. L'objectif de la présente partie est ainsi de définir ces termes et d'expliquer davantage cette utilisation particulière des voix que l'on entend dans le répertoire du *metal* symphonique, et qui particularise le genre au sein du monde *metal*.

## 2.1 Résurgences du rock gothique : voix féminines, *heavenly voices* et chœurs

En ce qui concerne les voix chantées, l'une des influences du *metal* symphonique provient du rock gothique<sup>50</sup>, qui fait entendre à la fois un chant grave et plus lyrique, mais aussi des voix féminines éthérées. Cet emploi des voix éthérées a été récupéré par le *metal* symphonique : c'est ce qui caractérise la voix de Sharon den Adel du groupe Within Temptation, par exemple. Ce type de chant typiquement féminin, auquel s'ajoute le chant lyrique féminin, fait accéder les chanteuses à un nouveau statut dans le monde du *metal* : elles passent de chanteuses secondaires, comme c'était le cas des groupes tels que Therion à leurs débuts, à chanteuses principales des groupes ; une acception que rejoignent les propos de Jérôme Alberola :

Le metal symphonique a été dans les années quatre-vingt-dix et deux mille le genre accordant aux femmes la place la plus importante. Le chant féminin, hautement lyrique parce que s'inspirant de l'opéra, y est en effet sa première caractéristique fondamentale. Mais si les chanteuses y occupent une place centrale, elles sont aussi quasiment toujours les seules représentantes de leur sexe sur scène et en studio<sup>51</sup>.

L'emploi de ces voix féminines éthérées et lyriques, voire de chœurs féminins, crée une esthétique vocale appelée *heavenly voices*, souvent accompagnée, dans le rock gothique, par des nappes de synthétiseurs sur un tempo lent ; ce qui n'est pas le cas dans le *metal* symphonique, où l'instrumentation est plus douce que dans d'autres genres de *metal*,

---

<sup>50</sup> Descendant du *punk rock* et de la *new wave*, le rock gothique apparaît au début des années 1980 dans les Batcaves londoniens (clubs à l'atmosphère lugubre). Essentiellement basé en Angleterre, le rock gothique fait entendre des rythmes lourds, un chant grave et plus lyrique, autour de thèmes évoquant le romantisme noir, le mal-être, l'onirisme ou le mysticisme par exemple. Ses plus grands représentants sont les groupes Siouxsie and the Banshees, Sister of Mercy dans un premier temps, puis plus tard The Mission, Joy Division, ou bien The Cure, par exemple. EUDELIN, C., *Le rock gothique*, Éditions Fetjaine, 2007.

<sup>51</sup> ALBEROLA, J., *Les belles et les bêtes, Anthologie du rock au féminin, de la soul au metal*, Camion Blanc, 2012, p.460.

moins « brutale », mais demeure caractéristique de la musique *metal* avec l'emploi de guitares et basses saturées et d'une batterie à double grosse caisse, donnant de la lourdeur au résultat sonore. Quant aux chœurs, féminins ou mixtes, ceux-ci sont souvent utilisés pour ajouter de la grandiloquence aux compositions de *metal* symphonique, grâce aux nombreuses voix présentes, formant une masse sonore soudée derrière un même texte.

## 2.2 *Beauty and the Beast*

Si la majorité des chansons de *metal* symphonique est interprétée par des chanteuses aux voix éthérées ou lyriques, il arrive souvent que celles-ci soient accompagnées par un interprète masculin au moyen d'une voix gutturale. Ce mélange entre ces deux types de vocalités antagonistes est alors appelé *Beauty and the Beast* ; le terme « beauty » faisant référence aux voix de femmes pures et éthérées, et « beast » aux voix masculines gutturales<sup>52</sup>. Ce procédé est plus ou moins utilisé selon les groupes : très peu utilisé chez Within Temptation – où il n'est entendu que dans leur premier album *Enter* (1997)<sup>53</sup> – ainsi que chez Nightwish, il est au contraire employé de façon récurrente chez Epica, comme on peut l'entendre dans « The Essence Of Silence » (*The Quantum Enigma*, 2014), entre autres.

Dans les chansons du groupe Nightwish, les voix de *bêtes* sont de plusieurs ordres : gutturale, dans la chanson « Slaying the Dreamer » (*Century Child*, 2002) par exemple ; et parlée, comme on peut l'entendre dans « Devil and the Deep Dark Ocean » ou « The Pharaoh Sails to Orion », toutes deux dans l'album *Oceanborn* (1998). Cependant, chez Nightwish le mélange entre *Belles* et *Bêtes* se fait davantage au moyen d'une voix *heavy*, au grain (accroche) très prononcé, comme c'est le cas dans la chanson « Planet Hell » (*Once*, 2004) ; bien qu'il ne s'agisse pas d'une voix gutturale au sens stricte du terme, l'emploi de cette voix participe de la création d'une opposition belle/bête, dont il est question ici. Le même mélange, voix *heavy*/voix éthérée, est utilisé chez Within

---

<sup>52</sup> ALBEROLA, J., *Les belles et les bêtes*.

<sup>53</sup> On entend toutefois des grognements gutturaux dans les chansons « The Heart of Everything » et « The Howling » de l'album *The Heart of Everything* (2007, GUN Records) de Within Temptation.

Temptation, tel que dans « What have you done » (*The Heart Of Everything*, 2007) par exemple.

Ainsi, le *metal* symphonique fait entendre des voix féminines pures et éthérées, dans un style vocal qui peut être soit pop (aussi appelé « standard » ou « modal »)<sup>54</sup> soit lyrique. Si la majorité des chansons sont interprétées par la chanteuse principale du groupe, il arrive toutefois que celle-ci soit rejointe par un interprète masculin, au moyen d'une voix gutturale ou *heavy*. Ceux-ci sont rarement les interprètes principaux d'une chanson, mais peuvent le devenir, comme c'est le cas dans « The Essence of Silence » d'Epica. Cependant, dans la majorité des cas ils apparaissent soit en duo avec la chanteuse principale, tel que dans « What have you Done » de Within Temptation (*The Heart Of Everything*, 2007), soit à la fin d'une chanson, pour y ajouter une touche agressive ou masculine, comme c'est le cas dans « Romanticide » (*Once*, 2004) de Nightwish<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

CASTELLENGO, M., « Perception(s) de la voix chantée : une introduction »

HENRICH, N., « Physiologie de la voix chantée : vibrations laryngées et adaptations phonorésonantielles », *40èmes Entretiens de Médecine physique et de réadaptation*, Montpellier, 2012.

<sup>55</sup> La plupart du temps, dans le *metal* symphonique, la voix lyrique ou pop est émise par un interprète féminin et la voix gutturale par un interprète masculin. L'appellation « heavenly voices » s'est répandue dans le monde *metal* et, comme ces *heavenly voices* étaient principalement des femmes, il semble que dans le *metal*, les voix féminines lyrique et pop soient associées au céleste. Ainsi, ce mémoire ne produit pas une analyse genrée des voix, mais utilise les associations qui se sont répandues dans le monde *metal*. Voir entre autres à ce sujet :

ALBEROLA, J., *Les belles et les bêtes*.

BÉNARD, N., « Le chant dans la musique métal : une pratique au service de l'imaginaire », dans Nicolas Bénard et Charlotte Poulet (éd.), *Chant pensé, chant vécu, temps chanté*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2013, p.55-69.

### 3) Genèse du genre et de l'utilisation des voix dans le *metal* symphonique<sup>56</sup>

Le *metal* symphonique fait entendre les styles vocaux lyrique, pop, *heavy* et guttural ; les deux premiers pouvant être émis au moyen d'une voix pure et éthérée, celle des *heavenly voices*, par des interprètes féminines, et les deux derniers par des interprètes masculins, créant l'antagonisme *Beauty and the Beast* au sein des chansons. Ce mélange de styles vocaux éclectiques provient d'un héritage d'expérimentations instrumentales et vocales au sein de la musique *metal* depuis les années 1970.

En effet, lors des prémices de la musique *metal* dans les années 1970, les chanteurs utilisaient leur voix dans un registre aigu, leur permettant d'occuper une place dans le spectre sonore, et recherchaient avant tout une puissance vocale, concordant avec la volonté de puissance sonore présente dans la musique du *hard rock* et du *heavy metal* : ce type de chant est ce qu'on appelle le style vocal *heavy*.

Au cours des années 1970, Lemmy Kilminster, chanteur principal de Motörhead, introduit le chant rauque et grave, et ouvre ainsi une nouvelle forme de vocalisation, davantage criée et bruitée, que chantée. Cette vocalité évoluera au cours des années 1990 vers le *death growl* et le *grunt*, employés dans le *death metal*, mais aussi le *black metal growl*, utilisé, comme son nom l'indique, dans le *black metal*, avec comme résultat sonore un son plus aigu et plus criard que le *death growl* et le *grunt*. Au cours des années 1970, dans le même temps, se développe dans le *metal* un goût pour les registres vocaux à tendance lyrique, que l'on entend chez Bruce Dickinson (Iron Maiden) par exemple, mais aussi pour les styles vocaux dérivés de la musique pop, utilisés par Jon Bon Jovi (Bon Jovi) par exemple.

Ainsi, jusqu'à l'apparition du *metal* symphonique dans les années 1990, les contrastes entre un chant toujours plus grave et toujours plus aigu ne cessent de se développer,

---

<sup>56</sup> Voici les sources consultées pour cette partie :

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

GUIBERT, G., et HEIN, F., « Les Scènes métal. Sciences sociales et pratiques culturelles radicales » *Volume !*, vol. 5, n°2, 2006, p.5-18.

HEIN, F., *Hard Rock, Heavy metal, Metal*.

METZGER, M., *Meshuggah : une formation de metal atypique*.

PIRENNE, C., *Une histoire musicale du rock*.

jusqu'à l'apparition des chanteuses principales dans le *metal* symphonique, alors que le *metal* était jusqu'alors un genre « réservé » aux hommes. Le *metal* symphonique pourrait ainsi se positionner comme un genre rassemblant les divers styles vocaux utilisés dans le *metal* depuis les années 1970, puisqu'il est possible d'y entendre les styles vocaux lyrique, pop, *heavy* et guttural (*growl*).

D'autre part, les sonorités instrumentales *metal* et classique entendues dans le *metal* symphonique, loin de s'opposer, se complètent pour créer un genre à l'agressivité épurée<sup>57</sup>, permettant de mettre en valeur les voix et de développer une alternance entre ces styles vocaux pop, lyrique, *heavy* et guttural.

#### 4) Conclusion

Au sein du monde *metal*, le *metal* symphonique se particularise par son usage des voix chantées. On y entend en effet les styles vocaux lyrique, pop, *heavy* et guttural, au moyen de voix féminines rappelant celles des *heavenly voices*, pures et éthérées (dans les styles vocaux lyrique ou pop), et de contrastes entre voix féminines éthérées et masculines *heavy* ou gutturales, créant l'opposition *Beauty and the Beast*.

Cette utilisation des voix, et le mélange entre les sonorités *metal* et classique, sont le fruit d'un héritage riche et s'étendant sur plusieurs décennies d'expérimentations et d'hybridations musicales au sein du monde *metal*.

Si la voix chantée est un objet si central dans l'étude du *metal* symphonique, c'est parce qu'elle le particularise – c'est l'arrivée de la chanteuse lyrique Tarja Turunen dans le groupe Nightwish qui va déterminer le passage du groupe de la musique atmosphérique vers le *metal* symphonique –, parce que le genre fait entendre à lui seul une multiplicité de styles vocaux<sup>58</sup>, ce qu'il est rare de retrouver dans d'autres sous-genres de *metal*, et

---

<sup>57</sup> L'agressivité est un élément souvent recherché dans le *metal*, notamment au moyen de la puissance sonore, de la saturation des instruments et des voix gutturales.

<sup>58</sup> Les techniques vocales (pop, lyrique, *heavy* et gutturale) sont souvent choisies et travaillées afin de correspondre au genre musical dans lequel l'interprète souhaite performer, afin de correspondre à un *style*. Ainsi, prenant en considération qu'un résultat vocal lyrique, pop, *heavy* ou guttural provient à la fois d'un travail vocal technique mais aussi d'une volonté stylistique nous parlerons dans ce mémoire non pas de techniques vocales, mais de *styles vocaux*, comme le proposent Catherine Rudent ou bien Serge Lacasse, entre autres. Ainsi, un style vocal est un phonostyle modifiant le timbre de la voix, souvent adopté pour correspondre au genre musical choisi.



parce que cette utilisation de multiples styles vocaux suppose que les groupes, au moment où ils composent leurs chansons, ont une intention d'utiliser les voix et de jouer avec les sonorités et les capacités expressives de chacune. En effet, puisque la majorité du répertoire de *metal* symphonique est chantée par des voix féminines éthérées, quelles sont les raisons pour lesquelles les groupes rajoutent dans leurs chansons des voix masculines *heavy* ou gutturales ? Il se pourrait en effet que ces différents styles vocaux soient utilisés pour leurs capacités expressives, mais aussi pour l'imaginaire vocal qui leur est associé.

## Chapitre 2 – Outils méthodologiques

### 1) Introduction

#### 1.1 Mise en contexte : étudier la voix chantée et ses qualités expressives

Les possibilités vocales sont multiples. La voix peut en effet être criée, chuchotée, chantée, parlée, mais elle peut aussi s'accompagner de pleurs ou de rires par exemple. Toutes ces possibilités vocales et expressives, les phonostyles, sont étudiées au moyen d'une analyse phonostylistique, qui permet de repérer et de comprendre l'emploi de ces phonostyles, tels que le font entre autres les linguistes Pierre Léon ou Fernando Poyatos. En musicologie, cette méthode d'analyse de l'expressivité de la voix chantée – l'analyse phonostylistique – a d'ailleurs été réutilisée par Serge Lacasse pour l'étude des voix chantées en musique populaire<sup>59</sup>. S'inspirant de la méthode proposée par Fernando Poyatos, regroupant les phonostyles en quatre catégories (*primary qualities, modifiers, alternants, differentiators*), les recherches de Serge Lacasse<sup>60</sup> permettent de comprendre comment les qualités expressives de la voix chantée sont capables d'intensifier les intentions contenues dans le texte<sup>61</sup>.

Cependant, la phonostylistique n'est pas la seule méthode utilisée pour l'analyse de la voix et de ses capacités expressives<sup>62</sup>. Pour l'analyse des personnages vocaux, Philip Tagg<sup>63</sup>, par exemple, prend en considération les types de voix chantées, qui correspondent selon lui à des types de personnages incarnés par la voix. Ceci établit, dans ce cas, qu'un style vocal (par exemple, la voix gutturale) n'est pas seulement choisi pour correspondre

---

<sup>59</sup> Ce type d'analyse est parfois associé à la prise en compte d'autres éléments de la chanson : Serge Lacasse s'intéresse par exemple aux effets technologiques ajoutés à la voix en studio.

<sup>60</sup> Et d'autres jeunes chercheurs, tels que Catherine Lefrançois, entre autres.

<sup>61</sup> LACASSE, S., « The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing ».

LEFRANÇOIS, C., *La chanson country-western, 1942-1957, un faisceau de la modernité culturelle au Québec*, thèse de doctorat, Faculté de musique, Université Laval, Québec, 2011.

<sup>62</sup> Ne seront citées ici que les approches consultées pour les fins de ce mémoire, étant donnée la trop grande quantité d'approches et de méthodes existantes pour l'analyse de l'expressivité de la voix, chantée ou parlée.

<sup>63</sup> TAGG, P., *Music's meanings*.

à un genre musical (pour la voix gutturale, il s'agirait du *metal*), mais aussi pour correspondre à un type de personnage.

En ce qui concerne l'acoustique de la voix chantée, d'autre part, les recherches menées par Nathalie Henrich<sup>64</sup> tentent d'expliquer physiologiquement les vibrations et les mécanismes laryngés, tandis que celles menées par Johan Sundberg, notamment dans *The Science of the Singing voice*<sup>65</sup>, rendent compte qu'il est possible de visualiser acoustiquement les émotions contenues dans la voix grâce aux modes de phonation, aux patterns respiratoires, mais aussi aux registres vocaux utilisés. De mêmes études sur l'émission vocale ont également été réalisées par des phoniâtres, tels que Gérard Chevaillier qui, dans son étude sur les voix gutturales<sup>66</sup>, a montré comment s'effectue l'émission vocale gutturale, en mettant également en exergue la façon dont les spécialistes (autres phoniâtres et médecins) considèrent ces voix comme pathologiques, à l'écoute, alors qu'elles ne présentent, une fois observées médicalement, aucun signe de pathologie<sup>67</sup>.

La sémantique musicale s'intéresse, de son côté, aux significations véhiculées par la musique. Si une majorité des études concernent la musique instrumentale, elles permettent cependant de comprendre comment la musique, et dans notre cas la voix *chantée* (donc musicale), peut être « signifiante ». Selon Anirudd Patel, les composantes signifiantes de la musique proviennent des attentes que l'auditeur peut avoir à l'écoute d'une musique, telle que l'attente d'une résolution cadentielle ou harmonique, mais aussi

---

<sup>64</sup> Voir par exemple :

HENRICH, N., « Physiologie de la voix chantée : vibrations laryngées et adaptations phonorésonnantes », *40èmes Entretiens de Médecine physique et de réadaptation*, Montpellier, 2012.

HENRICH, N., « Vibrations et résonances en voix chantée », dans Nathalie Henrich Bernardoni (éd.), *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, Paris, De Boeck-Solal, 2014, p.3-20.

<sup>65</sup> SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, DeKalb, IL, Northern Illinois University Press, 1987.

<sup>66</sup> CHEVAILLIER, G., GUILBAULT, R., RENARD, J-N., HERMAN, P., et TRAN BA HUY, P., « La voix "saturée" du chanteur de rock métal, un mécanisme supraglottique performant », 2011, [http://www.docvadis.fr/gerard.chevaillier/page/publications/voix\\_saturee/la\\_voix\\_saturee\\_du\\_chanteur\\_de\\_rock\\_metal\\_un\\_mecanisme\\_supraglottique\\_performant.html](http://www.docvadis.fr/gerard.chevaillier/page/publications/voix_saturee/la_voix_saturee_du_chanteur_de_rock_metal_un_mecanisme_supraglottique_performant.html), consulté le 29 avril 2018, p.340.

<sup>67</sup> « Les voix proposées étaient tenues pour artificielles par la majorité des experts. Les voix étaient notamment qualifiées d'électroniques, de synthèse, filtrées, déshumanisées, trafiquées, transformées, indirectes, bidouillées, de bruit de klaxon, de sonnette, d'interrupteur, ou encore un *buzzer*. Les experts restaient parfois sceptiques lorsqu'ils apprenaient que les voix n'avaient effectivement pas été manipulées. Les voix étaient parfois considérées comme pathologiques. Lorsque les experts étaient informés qu'il s'agissait des productions d'un chanteur, certains les considéraient comme porteuses de pathologie et se montraient inquiets pour le chanteur. » CHEVAILLIER, G., GUILBAULT, R., RENARD, J-N., HERMAN, P., et TRAN BA HUY, P., « La voix "saturée" du chanteur de rock métal, un mécanisme supraglottique performant », p.340.

des concepts sémantiques suggérés, et du contexte, souvent contenu dans un texte ayant servi de base à la composition musicale<sup>68</sup>. Jean-Jacques Nattiez confirme également qu'une part des significations proviennent des sensations d'attente, ou tension-détente, rappelant les états fondamentaux d'angoisse et de satisfaction<sup>69</sup>. Pour lui, la majorité des significations contenues dans la musique proviennent cependant des renvois extrinsèques, c'est-à-dire d'un univers sémantique extérieur à la musique elle-même<sup>70</sup>, et, les capacités sémantiques de la musique proviendraient de trois caractéristiques : le cinétique (par exemple, passer du grave à l'aigu crée un mouvement), le spatio-temporel (les contrastes d'intensité créent de l'espace) et l'affectif (les notes aiguës suggèrent la légèreté)<sup>71</sup>.

La psychologie de la musique, quant à elle, s'intéresse aux possibilités émotives de la voix. Dans leur comparaison entre les caractéristiques acoustiques et prosodiques de la voix parlée et chantée, Patrik N. Juslin et Petri Laukka<sup>72</sup> arrivent à la conclusion que de nombreuses corrélations existent entre les deux. Par exemple, certaines caractéristiques de la voix parlée trouvent leur équivalent dans la voix chantée, tels que le tempo et le débit de parole, le niveau sonore et l'intensité vocale, ou bien la haute fréquence énergétique.

D'autre part, d'autres études en psychologie, enfin, s'intéressent aux voix en ce qui concerne les représentations sociales et imaginaires qui sont attachées à celles-ci. La majorité des travaux traitant de la voix, consultés pour ce mémoire<sup>73</sup>, abordent alors la question du genre de celle-ci, de son lien au féminin, à la Mère, ou bien au masculin, au Père<sup>74</sup>. Ces études permettent alors de comprendre comment un imaginaire peut être relié à une voix, mais aussi *quel* imaginaire.

---

<sup>68</sup> PATEL, A., *Music, Language, and the Brain*, Oxford University Press, 2008, p.300-351.

<sup>69</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical », p.280.

<sup>70</sup> Pour plus d'information à ce sujet, consulter NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical », p.270.

<sup>71</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical », p.271-272.

<sup>72</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.775.

<sup>73</sup> Voir par exemple :

CASTARÈDE, M-F., *La voix et ses sortilèges*.

CASTARÈDE, M-F., et KONOPCZYNSKI, G., (éd.) *Au commencement était la voix*.

<sup>74</sup> Selon la psychologue Marie-France Castarède, par exemple : « l'émotion suscitée par la voix est toujours liée à la sexualité : la voix de femme, reliée à la mère, la voix de l'homme, reliée au père, nous offrent les figures entrecroisées de nos désirs infantiles » CASTARÈDE, M-F., *La voix et ses sortilèges*, p.207.

## 1.2 Méthodologie

La complexité de l'objet vocal et la multiplicité des approches existantes pour son étude – seules quelques-unes d'entre elles ont été évoquées ci-dessus – prouvent qu'il ne peut exister *une* méthode d'analyse de la voix chantée et de ses capacités expressives. Ainsi, la méthodologie utilisée dans ce mémoire a pour objectif de démontrer la création d'une dramaturgie vocale au moyen de la voix au sein des trois chansons du corpus : « Jillian (I'd Give my heart) » de Within Temptation, « Planet Hell » de Nightwish et « The Essence Of Silence » d'Epica.

Définie auparavant dans l'introduction de ce mémoire, la *dramaturgie vocale* est l'expression du texte chanté et le dépassement de celui-ci par la création d'un imaginaire spécifique à la chanson. Cet imaginaire comprend l'incarnation de personnages vocaux, l'état émotif de ces personnages et l'évolution de cet état au cours de la chanson, ainsi que la création d'un imaginaire autour du texte, ou d'un *arrière-plan imaginaire*, pour reprendre les termes d'Alessandro Arbo<sup>75</sup>.

Pour parvenir à démontrer cela, il s'agit d'analyser les rapports entre le texte et la voix chantée, c'est-à-dire croiser les données contenues dans le texte (histoire, narration, présence éventuelle de dialogues, etc.) avec celles contenues dans la voix (analyse phonostylistique), et ajouter à ces résultats les connotations et représentations, respectivement les dimensions affective et symbolique, associées aux phonostyles. Ainsi, les sémantiques de la voix et du texte se combinent pour créer un troisième niveau, celui de la dramaturgie vocale, rappelant ainsi le principe du « conceptual blending » développé par Lawrence M. Zbikowski<sup>76</sup>. Le *conceptual blending* est un processus cognitif de construction de signification, qui implique le croisement de domaines conceptuels, par exemple le croisement des domaines de la musique et du texte<sup>77</sup>. Le résultat de ce croisement crée un troisième niveau, le *blended space* (ou « espace mélangé »), de sorte que, dans notre cas, ce *blended space* serait l'espace de la dramaturgie vocale.

---

<sup>75</sup> ARBO, A., *Archéologie de l'écoute : essai d'esthétique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.326.

<sup>76</sup> ZBIKOWSKI, L.M., *Conceptualizing music: cognitive structure, theory and analysis*, New York, Oxford University Press, 2002.

<sup>77</sup> ZBIKOWSKI, L.M., *ibid.*, p.77-95.

Pour déterminer comment la dramaturgie vocale se met en place au sein des chansons, une méthode d'analyse en deux parties sera utilisée : tout d'abord l'analyse du texte, puis une analyse des voix chantées. À l'issue de cette analyse, un processus herméneutique d'interprétation des résultats permettra de déterminer quel imaginaire est créé le temps de la chanson.

### *1.2.1 Analyse du texte*

Il s'agit d'une analyse simple du récit : narrateur, personnages, cadre spatio-temporel, évolution de l'histoire dans le temps de la chanson, figures de style et de rhétorique, et, s'il y a lieu, références historiques, littéraires ou autres. Une analyse sémantique du texte, c'est-à-dire des intentions expressives contenues dans celui-ci, viendra compléter cette analyse du récit. L'objectif de cette analyse est de comprendre quel contexte est établi par le texte, puisque celui-ci vient préciser la sémantique de la voix chantée<sup>78</sup>. Les phonèmes<sup>79</sup> (voyelles et consonnes) et leur symbolisme phonétique<sup>80</sup>, quant à eux, ne seront pas un objet central de l'analyse du texte mais seront pris en considération si leur présence semble ajouter une sémantique supplémentaire au texte ou à la voix chantée<sup>81</sup>.

### *1.2.2 Analyse de la voix*

Cette analyse s'effectue en deux temps : tout d'abord une analyse phonostylistique, puis une analyse de l'imaginaire vocal.

Les aspects vocaux qui seront observés sont les caractéristiques prosodiques de la voix (timbre, résonance, volume, tempo et durée, hauteur, intonation, contour mélodique),

---

<sup>78</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical ».

<sup>79</sup> « Éléments phoniques servant à différencier les mots », JAKOBSON, R., *Six leçons sur le son et le sens*, p.79.

<sup>80</sup> Terme développé par Edward Sapir qui désigne l'association d'images à des phonèmes : « par exemple, l'opposition des phonèmes aigus et graves est capable de suggérer l'image du clair et du sombre, du pointu et de l'arrondi, du fin et du gros, du léger et du massif, etc. » JAKOBSON, R., *ibid*, p.118.

<sup>81</sup> Nous verrons par exemple dans les chapitres d'analyse que l'emploi de consonnes occlusives renforce l'émotion de la colère véhiculée par la voix, ou que la répétition ou l'allongement de certaines voyelles crée une sensation d'allongement du temps.

ainsi que leur récurrence au sein de la chanson. Ils seront observés au moyen d'une analyse auditive, puis d'une analyse acoustique. L'analyse auditive consiste en des écoutes successives des chansons du corpus, avec comme objectif de repérer tous les phonostyles utilisés. Des tableaux seront réalisés, répertoriant ces mêmes phonostyles et leur apparition exacte dans le texte. Les tableaux entiers se trouvent en annexe de ce mémoire, et des parties de ces tableaux seront utilisées tout au long du mémoire à des fins d'exemplification. L'analyse acoustique, quant à elle, consistera en l'obtention de spectrogrammes au moyen du logiciel Sonic Visualiser, afin d'observer les phonostyles repérés<sup>82</sup>. Ces spectrogrammes seront utilisés dans ce mémoire afin d'observer acoustiquement les phonostyles.

Après avoir transcrit avec précision les moments précis, au niveau du texte, auxquels apparaissent les phonostyles, et s'ils sont récurrent ou non au cours de la chanson, il conviendra de dégager : tout d'abord, quels sont les personnages vocaux incarnés dans la chanson, puis quel est l'imaginaire vocal associé aux phonostyles observés, comment cet imaginaire permet de découvrir l'état émotif des personnages vocaux, et quel *arrière-plan imaginatif* il crée autour du texte. Cette partie de l'analyse se rapproche de ce que Jean-Jacques Nattiez nomme l'analyse des jugements de significations abstraites, qui sont des renvois extrinsèques à la musique et qui concernent notamment les traits psychologiques attribués à la musique, et dans notre cas à la voix chantée<sup>83</sup>.

Comprendre quel imaginaire vocal est à l'œuvre dans les chansons du corpus nécessite une méthodologie en trois étapes.

- 1) Les données recueillies dans la revue de littérature concernant les connotations et représentations associées aux divers phonostyles ont été regroupées dans un tableau, figurant en annexe. Ce tableau présente non seulement tout ce que peut évoquer un phonostyle – par exemple, la voix de poitrine est associée au contrôle, à la maturité et à l'assurance<sup>84</sup> – mais aussi toutes les associations de phonostyles pouvant évoquer

---

<sup>82</sup> La méthodologie complète concernant l'analyse spectrographique est exposée dans la partie « Analyse et observation de la voix chantée : le spectrogramme » du présent chapitre.

<sup>83</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical », p.270.

<sup>84</sup> DAILLY, P., « Alanis Morissette: 'You Oughta Know', on *Jagged Little Pill*: Maverick 9362 45901 2 », <http://www.patrickdailly.f9.co.uk/ALANIS.htm>, consulté le 29 avril 2018.

des émotions de base – par exemple, la colère est souvent suggérée par une augmentation de l'intensité et de la fréquence de la voix, une augmentation dans la précision de l'articulation des mots, peu de pauses, un phrasé saccadé et des contrastes rapides entre les notes longues et courtes, entre autres<sup>85</sup>.

- 2) La deuxième partie de cette méthode consiste en un croisement entre le texte et la voix. En effet, puisqu'un phonostyle renvoie rarement à un seul genre d'émotion ou de personnage vocal, nous nous servons du texte (contexte) pour interpréter quelle est l'intention réelle contenue dans les phonostyles utilisés. Ainsi, pour interpréter quel genre de personnage vocal est incarné, il s'agit, par exemple, de prendre en considération quel contexte est établi par le texte, puis de regarder quelles caractéristiques du style vocal utilisé pour incarner ce personnage sont les plus proches du contexte établi. Par exemple, la voix soufflée est associée entre autres à la fragilité, à l'anxiété, à la séduction et au sanglot<sup>86</sup>. Si celle-ci est utilisée sur un texte disant « je t'aime », ce contexte permettra de comprendre que le personnage incarné se situe davantage dans l'intimité que dans l'anxiété.
- 3) Enfin, il s'agit en dernier lieu d'analyser les caractéristiques émotives du personnage vocal ajoutées par les phonostyles. Pour cela, il convient premièrement de lister les

---

LACASSE, S., et LEFRANCOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

LACASSE, S., « The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing ».

<sup>85</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.310.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2013, p.187.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LE BRETON, D., *Éclats de voix*, Éditions Métailié, 2011, p.72.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, p.117-118 et p.136-137.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-156.

<sup>86</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.90.

LACASSE, S., « The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing », p.233-235.

LACASSE, S., et LEFRANCOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, p.74.

POYATOS, F., *Paralanguage*, p.203-207.

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université de Montréal, 2012, p.31 et p.59-61.



caractéristiques utilisées, par exemple dans l'ensemble d'un couplet, deuxièmement de croiser ces données avec le tableau récapitulatif des caractéristiques des émotions de base, puis de considérer quelles caractéristiques sont les plus représentatives d'une seule émotion. Les émotions de base sont la joie, la colère, la tristesse, la peur et l'amour/tendresse ; si nous ne considérons que ces émotions de base, cela est dû au manque d'études concernant la distinction d'émotions proches, telles que la joie et le bonheur par exemple<sup>87</sup>.

S'il convient de ne faire cas que des caractéristiques les plus représentatives d'une seule émotion, c'est parce que certaines émotions partagent des caractéristiques prosodiques. Par exemple, la joie et la colère présentent toutes deux une accélération du débit vocal, une élévation de la fréquence fondamentale et de l'intensité vocale et une articulation saccadée : ces caractéristiques ne sont donc pas ce qui permet de distinguer ces deux émotions entre elles. Cependant, la colère présente des contrastes rapides entre les notes longues et courtes et des irrégularités dans la fréquence, l'intensité et les durées, et la joie quant à elle, présente peu de contrastes entre les notes longues et courtes et un vibrato rapide, entre autres. Ainsi, ces dernières caractéristiques sont ce qui permet de distinguer ces deux émotions entre elles.

Ainsi, ces trois étapes permettent de dégager qui sont les personnages vocaux incarnés, quel est leur état émotif et l'évolution de celui-ci au cours de la chanson, quelles intentions expressives sont ajoutées au texte par les connotations et représentations associées aux phonostyles, et enfin, quel imaginaire est créé autour du texte chanté. Par conséquent, l'issue de ces trois dernières étapes de l'analyse permet de dégager quelle est la dramaturgie vocale présente dans la chanson étudiée.

## **2) Qualités acoustiques de la voix chantée**

Cette partie a pour volonté d'exposer non seulement la façon dont la voix chantée est produite, mais aussi ses caractéristiques acoustiques et la méthode utilisée pour

---

<sup>87</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

l'analyse de ces caractéristiques, en particulier la méthode d'analyse acoustique employée dans le cadre de ce mémoire.

## 2.1 Production de la voix chantée

La voix, mécanisme vibratoire, est un équilibre entre souffle, vibration et résonance ; on parle ainsi d'accord pneumo-phono-résonantiel<sup>88</sup>. Lors de l'émission vocale, l'air (*souffle*) est acheminé vers les cordes vocales et autres structures laryngées où se produit la *vibration*, puis le son produit est façonné par les résonateurs et articulateurs (*résonance*)<sup>89</sup>.

### 2.1.1 Souffle

Lors de l'émission vocale, l'air est acheminé vers les cordes vocales au moyen d'une expiration qui est dite « active », c'est-à-dire contrôlée. Le principe est le suivant : lors de l'inspiration, le diaphragme descend dans le corps et, pour gérer la pression de l'air, le chanteur retient sa remontée par les muscles intercostaux (muscles situés entre les côtes, qui participent de l'inspiration et de l'expiration en rapprochant et écartant les côtes), ce qui permet une ouverture des côtes basses (côtes flottantes) ; ce processus ralentit ainsi le retour des poumons dans leur position initiale.

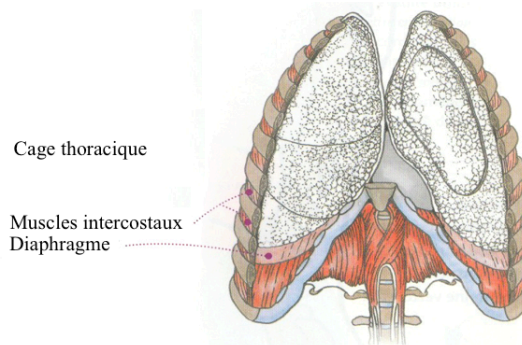


Figure 1 – Intérieur du caisson thoracique<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> HENRICH, N., « Vibrations et résonances en voix chantée ».

<sup>89</sup> Un schéma de l'appareil vocal, récapitulant les notions anatomiques énumérées dans cette partie, figure en Annexe de ce mémoire.

<sup>90</sup> CALAIS-GERMAIN, B., et GERMAIN, F., *Anatomie pour la voix*, Modovi, DésIris, 2013, p.90.

La pression de l'air est donc gérée pendant cette phase d'expiration : les muscles de l'expiration (muscles intercostaux et abdominaux latéraux) peuvent permettre l'augmentation ou la diminution de la pression sous-glottique, ce qui a pour conséquence d'augmenter le volume du son, et/ou d'aller plus loin dans la durée d'expiration, c'est-à-dire d'avoir une plus grande réserve d'air. Cette pression d'air est dosée en fonction de l'intensité sonore que le chanteur souhaite produire.

### 2.1.2 Vibration

Lors de l'expiration, l'air est acheminé vers les cordes vocales, qui vibrent sous la pression exercée par l'air : la pression sous-glottique. Dans de rares cas, tels que pour l'émission d'une voix rauque, *heavy* ou gutturale, les bandes ventriculaires (ou fausses cordes vocales) peuvent ajouter leur vibration à celle des cordes vocales en se fermant, tel que présenté dans la Figure 2 ci-dessous, à droite.

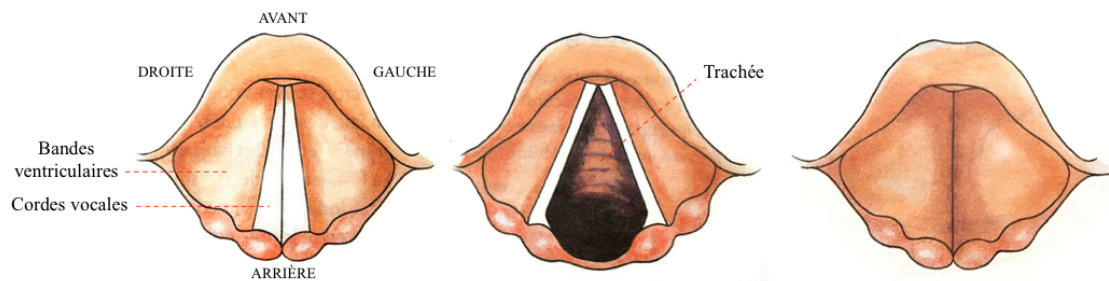


Figure 2 – Larynx, vue du dessus : étage glottique. Glotte fermée (gauche), ouverte (centre), et fermée fortement, avec fermeture des bandes ventriculaires (droite)<sup>91</sup>.

C'est lors de cette étape que la glotte et les cordes vocales apportent leur contribution dans l'acte vocal, lorsque le chanteur choisit le *registre*, ou mécanisme laryngé<sup>92</sup>, dans lequel il souhaite placer sa voix. Ces mécanismes sont au nombre de quatre, et représentent des zones de hauteurs dans lesquelles le son peut être émis, ou bien, comme

<sup>91</sup> CALAIS-GERMAIN, B., et GERMAIN, F., *Anatomie pour la voix*, p.172-179.

<sup>92</sup> Le terme « registre » a en effet été remis en cause en 2009 par Michèle Castellengo, Nathalie Henrich et Bernard Roubeau, lui préférant celui de *mécanismes laryngés*, puisqu'il s'agit de mécanismes vibratoires du larynx. ROUBEAU, B., HENRICH, N., CASTELLENGO, M., « Laryngeal vibratory mechanisms: the notion of vocal register revisited », *Journal of Voice*, vol. 23, n°4, 2009, p.425-438.

le décrit C. Chabot-Canet : « sur le plan acoustique, c'est un intervalle de fréquence au sein duquel le son est émis avec un timbre homogène, présentant les mêmes propriétés résonnantes, alors que sur le plan physiologique, un registre désigne un mécanisme laryngé »<sup>93</sup> ; ils sont utilisés aussi bien en voix parlée que chantée. Le premier de ces mécanismes est le registre *fry* (M0), ou *strobass*, qui permet d'atteindre les sons les plus graves de la tessiture ; vient ensuite le registre de poitrine (M1), aussi appelé « mécanisme lourd », qui est le registre le plus utilisé, notamment dans la voix parlée ; le troisième mécanisme est le registre de tête (M2), ou « mécanisme léger », appelé voix de fausset lorsqu'utilisé par un homme ; enfin, le dernier mécanisme est le registre de sifflet (M3), permettant d'atteindre les sons les plus aigus de la tessiture<sup>94</sup>. De plus, lorsqu'ils chantent, les interprètes peuvent choisir de faire entendre ou non les passages entre ces différents registres, en fonction du style recherché : les passages doivent être estompés en chant lyrique, mais peuvent être entendus dans le chant pop, par exemple.

### 2.1.3 Résonance

Une fois le son produit, il se dirige vers les résonateurs, lui permettant d'être enrichi. Ceux-ci se composent du pharynx, de la bouche et du nez. La taille de ces résonateurs peut être modelée par les articulateurs, qui sont la langue, le velum (voile du palais, aussi appelé palais mou), les dents, les lèvres et la mâchoire<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.178.

<sup>94</sup> HENRICH, N., « Physiologie de la voix chantée : vibrations laryngées et adaptations phonorésonnantes », *40èmes Entretiens de Médecine physique et de réadaptation*, Montpellier, 2012.  
CASTELLENGO, M., « Continuité, rupture, ornementation. Ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 4, 1991, p.155-165. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1583>

<sup>95</sup> HENRICH, N., « Vibrations et résonances en voix chantée », p.6.

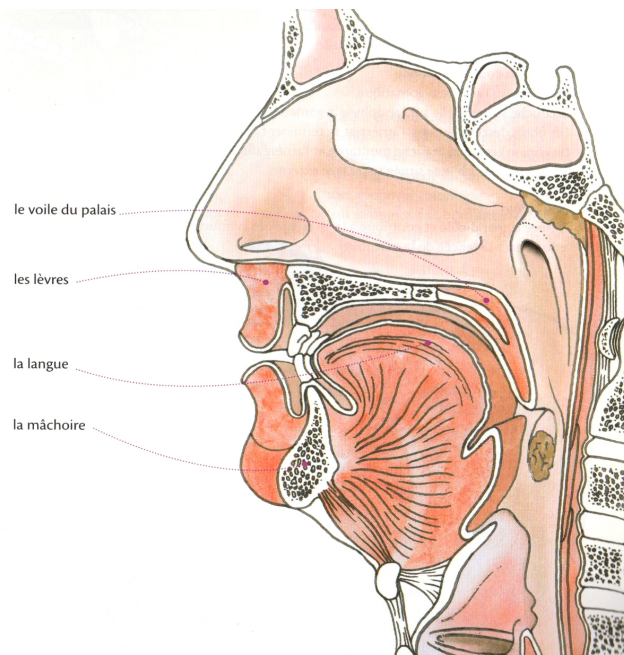


Figure 3 – Articulateurs : velum (voile du palais), lèvres, dents, langue, mâchoire<sup>96</sup>.

L'utilisation du pharynx<sup>97</sup> a une influence sur le son obtenu, comme l'explique B. Calais-Germain : « l'abaissement du larynx, par exemple par le diaphragme, allonge le conduit pharyngé et modifie la résonance en augmentant les harmoniques graves. L'état tonique des muscles du pharynx, en faisant varier le diamètre du conduit pharyngé, modifie la résonance »<sup>98</sup>.

La bouche quant à elle, est le lieu primordial pour l'articulation des sons et la résonance. Ainsi, quand elle est ouverte plus en avant – au niveau des lèvres et de la mandibule – le son sonne plus « ouvert » que quand elle est ouverte vers l'arrière, au niveau de l'oropharynx (voir Figure 4 ci-dessous).

<sup>96</sup> CALAIS-GERMAIN, B., et GERMAIN, F., *Anatomie pour la voix*, p.221.

<sup>97</sup> Le pharynx est un tube souple situé en avant de la colonne cervicale. Il se prolonge en bas par l'œsophage et communique avec l'arrière des fausses nasales, l'arrière de la bouche et le haut du larynx.

<sup>98</sup> CALAIS-GERMAIN, B., et GERMAIN, F., *Ibid*, p.219.

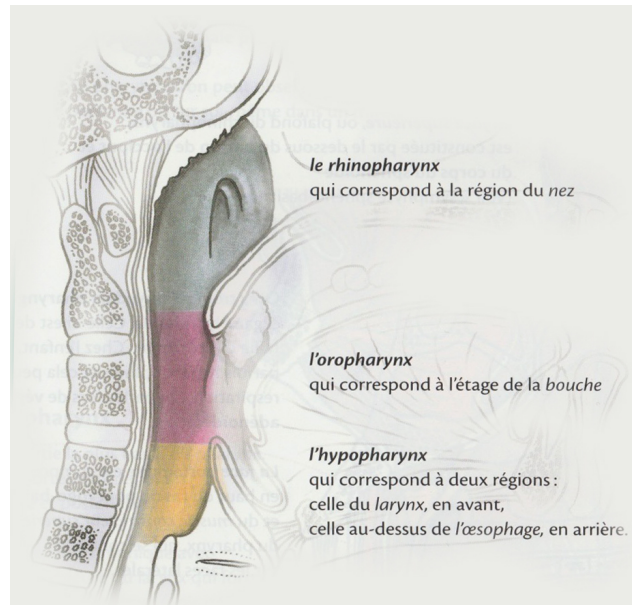


Figure 4 – Étages du pharynx<sup>99</sup>.

Cette ouverture arrière de la bouche est permise par le soulèvement du voile du palais, qui est le prolongement du palais dur, situé à l'arrière des cavités du nez. Il est indispensable à l'articulation de certaines consonnes et voyelles (surtout nasales) et peut enrichir la résonance du son vocal ; par exemple, la position « baillée » permet de fermer l'accès aux fosses nasales, et permet de produire un son couvert, comme dans le chant lyrique par exemple. Il permet également de modifier la taille des parties des résonateurs utilisés car il se trouve à la jonction entre la partie verticale (pharynx) et horizontale (bouche, nez) des résonateurs. Ainsi, il permet à l'air de passer par la bouche en étant situé en position haute, le nez en position basse, ou les deux en même temps en position médiane, par exemple. L'utilisation du nez cependant, offre moins de portée à la voix, et le son produit est dit « nasal ». Il ne peut changer de forme, au contraire de la bouche, si ce n'est de minuscules ajustements au niveau des narines.

<sup>99</sup> CALAIS-GERMAIN, B., et GERMAIN, F., *Ibid*, p.213.

L'utilisation des cavités de résonance et des articulateurs se fait en fonction des voyelles et consonnes à vocaliser<sup>100</sup>, qui vont, elles, déterminer l'apparition de *formants vocaux*.

Les *voyelles* sont en effet des sons voisés (sonores) dont l'onde sonore est composée d'une fréquence fondamentale ( $f_0$ ) et de ses harmoniques ( $H_n = nf_0$ )<sup>101</sup>. Les *consonnes*, quant à elles, peuvent être voisées, c'est-à-dire sonores, ou non voisées, sourdes, dépendamment de leur *lieu* d'articulation (labial, dental, labiodental, alvéolaire, palatale, vélaire, uvulaire) et de leur *mode* d'articulation (occlusives, fricatives, nasales, latérales, vibrantes)<sup>102</sup>. Dans tous les cas, les consonnes sont assimilées à des bruits, riches en hautes fréquences.

La *fréquence fondamentale* correspond à la fréquence de vibration des plis vocaux : plus les cordes vocales vibrent rapidement au moyen de la pression d'air, plus la fréquence fondamentale est élevée, c'est-à-dire plus le résultat sonore est aigu. Inversement, plus les cordes vocales vibrent lentement, plus la fréquence fondamentale est basse, donc le son est grave.

Les *harmoniques*, quant à eux, sont les multiples entiers de la fréquence fondamentale, de telle façon que  $H_2 = 2 f_0$ ,  $H_3 = 3 f_0$ ,  $H_4 = 4 f_0$ , etc<sup>103</sup>. Comme le définit Nathalie Henrich, ces fréquences harmoniques correspondent à des intervalles musicaux : «  $H_2$  est à l'octave de  $H_1$ ,  $H_3$  est à la quinte de  $H_2$ ,  $H_4$  est à l'octave de  $H_2$ ,  $H_5$  est à la tierce de  $H_4$ , etc. »<sup>104</sup>.

Ainsi, chaque voyelle est un son harmonique présentant des formants bien marqués. Les *formants*, ou région formantique, sont des régions du spectre où les composantes paraissent amplifiées, indépendamment de leur rang harmonique, ou de la fréquence fondamentale. Les formants accentuent ainsi certaines harmoniques<sup>105</sup>.

---

<sup>100</sup> Les voyelles vocalisées avec un velum (voile du palais) abaissé sont dites nasales : /ã/ /õ/ /ĩ/ ; celles vocalisées avec un velum relevé sont dites orales : /a/ /i/ /u/. HENRICH, N., « Vibrations et résonances en voix chantée », p.10.

<sup>101</sup> HENRICH, N., « Physiologie de la voix chantée : vibrations laryngées et adaptations phono-résonantielles ».

<sup>102</sup> HENRICH, N., « Vibrations et résonances en voix chantée », p.11.

<sup>103</sup> HENRICH, N., « Vibrations et résonances en voix chantée », p.8.

<sup>104</sup> HENRICH, N., *Ibid*, p.8.

<sup>105</sup> TRAUBE, C., *Introduction à l'acoustique musicale MUS 1300 : notes de cours*, Faculté de musique, Université de Montréal, automne 2015, p.134.

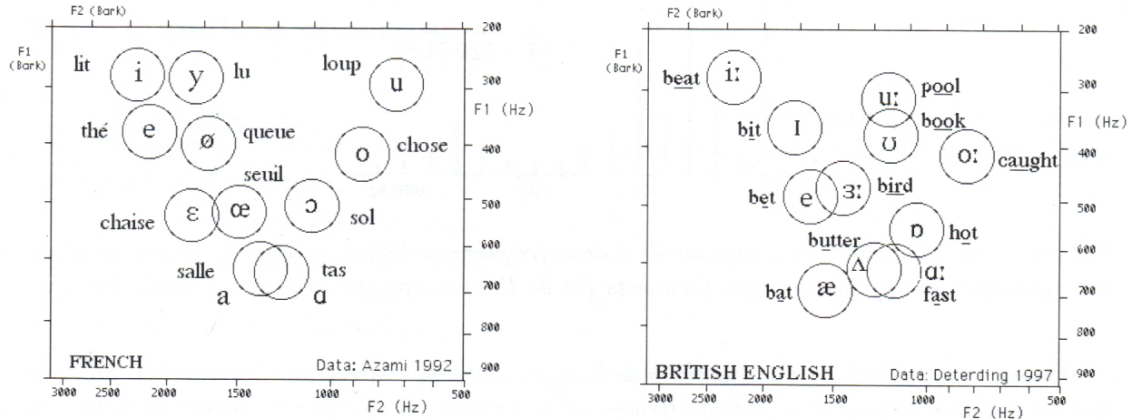


Figure 5 – Graphiques donnant la fréquence centrale des deux premiers formants (F1, F2) pour les voyelles du français (à gauche) et de l’anglais britannique (à droite)<sup>106</sup>.

Par conséquent, ce chemin parcouru par l’air, se transformant peu à peu en son vocal – du souffle, à la vibration, puis à la résonance – influe sur le *timbre* vocal du chanteur.

En effet, la pression sous-glottique détermine l’intensité sonore de sa voix, les mécanismes laryngés la hauteur (puisque ces *registres* correspondent aussi à des zones de hauteur dans la *tessiture* du chanteur) et la couleur du son (léger avec la voix de tête ou plus lourd en mécanisme de poitrine, par exemple), à laquelle participent également les cavités de résonance en rendant, par exemple, le son plus nasal, ou bien en exploitant l’arrière de la gorge pour produire une voix gutturale.

## 2.2 Analyse et observation de la voix chantée : le spectrogramme<sup>107</sup>

La voix chantée, en tant que signal acoustique, peut être observée au moyen d’un spectrogramme. Il présente ainsi le spectre du son vocal, qui est un *son périodique* (son dont la hauteur musicale est clairement perceptible) composé d’une fréquence

<sup>106</sup> TRAUBE, C., *Introduction à l’acoustique musicale MUS 1300 : notes de cours*, Faculté de musique, Université de Montréal, automne 2015, p.135.

<sup>107</sup> Sauf précision, les informations contenues dans cette partie proviennent de TRAUBE, C., *Introduction à l’acoustique musicale MUS 1300 : notes de cours*, Faculté de musique, Université de Montréal, automne 2015, p.130-136.



fondamentale et de ses harmoniques. Sur un spectrogramme, la *fréquence*<sup>108</sup> (ou hauteur du son) est représentée sur l'axe vertical et se mesure en Hertz (Hz), le *temps* sur l'axe horizontal, et l'*intensité* (ou amplitude), qui se mesure en décibels (dB), par la couleur ou l'épaisseur des traits, ce qui permet de voir le déplacement des formants. Le spectrogramme ci-dessous<sup>109</sup>, obtenu au moyen du logiciel Sonic Visualiser, permet de visualiser ces données. La barre latérale permet de discerner la fréquence de la fréquence fondamentale, entourée en blanc, et l'encadré en haut à droite permet d'avoir sa mesure exacte. Les traits superposés à cette fréquence fondamentale sont ses harmoniques et, plus la couleur des traits oriente vers le rouge, plus l'intensité est forte. Quant au temps, il figuré sur l'axe horizontal, et la mesure 2 :26.562 indique le moment dans le temps où l'extrait observé s'arrête.

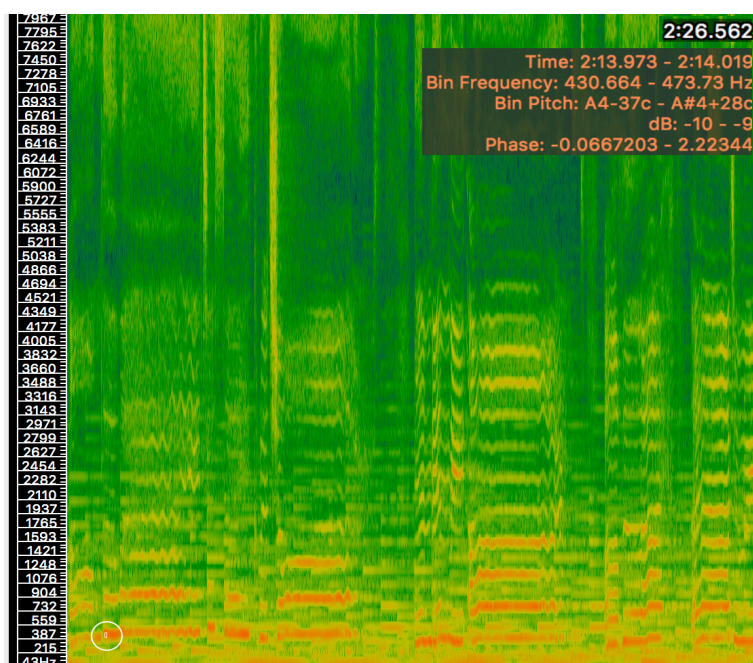


Figure 6 – Spectrogramme de l'entrée de la voix dans « Once Upon a Nightmare » d'Epica (*The Holographic Principle*, Nuclear Blast, 2016).

<sup>108</sup> « On appelle hauteur ou fréquence d'un son le nombre de variations par seconde ou *hertz*. La fréquence est donnée par la hauteur du fondamental ou par la distance entre deux raies harmoniques. » CASTARÈDE, M-F., *La voix et ses sortilèges*, p.27.

<sup>109</sup> Spectrogramme harmonique, obtenu au moyen du logiciel Sonic Visualiser. Taille de la fenêtre : 1024 échantillons ; taux de recouvrement : 50% ; axe des fréquences linéaire ; échelle : décibels (dBV).

Le son vocal est constitué de trois composantes, *l'attaque*, le *corps*, et *l'extinction* du son. Ces caractéristiques peuvent être observées, par exemple, au moyen de *l'enveloppe spectrale* du timbre vocal, c'est-à-dire la courbe qui représente la répartition globale de l'énergie entre les différentes composantes du son.

### 2.2.1 *Attaque*

En voix chantée, le son peut être attaqué de trois façons différentes : au moyen d'une attaque soufflée, douce ou glottique (dure). L'attaque soufflée correspond à un manque d'accolement des cordes vocales causé par une surproduction d'air, donnant comme résultat sonore l'impression d'un « h » aspiré<sup>110</sup>. L'attaque glottique est caractérisée par l'attaque du son au moyen d'un coup de glotte causé par la pression d'air exercée sur les cordes vocales qui, au moment de l'attaque, sont collées entre elles. Enfin, l'attaque douce, ou synchronisée, correspond à un entre-deux. En effet, si l'attaque soufflée provoque un manque d'accolement des cordes vocales et l'attaque glottique une fermeture complète, l'attaque douce correspond quant à elle au passage de l'air au même moment que les cordes vocales se ferment pour vibrer et émettre un son.

### 2.2.2 *Corps du son*

La fréquence fondamentale, ou hauteur, d'un son vocal est déterminée par la vitesse à laquelle les cordes vocales s'ouvrent et se ferment : plus les cordes vocales vibrent rapidement, plus d'harmoniques supérieurs se créent dans le spectre vocal. Par ce fait, une voix de soprano est plus riche en harmoniques qu'une voix de basse : les fréquences d'une voix de basse peuvent aller de 80 Hz à 330 Hz, celles d'une voix de ténor de 123 Hz à 520 Hz, celles d'une voix d'alto de 175 Hz à 700 Hz, et celle d'une voix de soprano de 260 Hz à 1300 Hz<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.54-59.

<sup>111</sup> SUNDBERG, J., « Where does the sound come from », dans John Potter (éd.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge University Press, 2000, 233-236

L'intensité, s'exprimant en décibels, provient de la pression d'air générée et faisant vibrer les cordes vocales, la pression sous-glottique, qui contrôle la puissance vocale<sup>112</sup>. Ainsi, si la voix parlée peut atteindre une intensité sonore d'environ 40 dB, la voix chantée peut atteindre jusqu'à 120 dB en ce qui concerne les voix d'opéra.

Lorsque l'on observe un son vocal dans le temps, il est possible de voir l'allongement de certains phonèmes, entre autres, mais aussi d'observer une instabilité fréquentielle du son harmonique<sup>113</sup>. En effet, la fréquence fondamentale d'une voix humaine n'est pas stable, et cette instabilité est cachée par le vibrato développé par les chanteurs, souvent à des fins esthétiques, et dont « l'ample modulation de fréquence neutralise la perception des instabilités locales »<sup>114</sup>. Ainsi, le vibrato influe également sur l'intensité vocale et sur le timbre, puisqu'il fait osciller la fréquence fondamentale du son vocal<sup>115</sup>.

### 2.2.3 Extinction du son

L'observation de l'extinction du son permet de constater la rapidité avec laquelle celui-ci décline, s'il a été arrêté de façon nette ou bien s'il a été entretenu au moyen d'un vibrato jusqu'à son extinction totale, par exemple.

## 2.3 Caractéristiques acoustiques des mécanismes laryngés et styles vocaux observés dans ce mémoire

Cette partie a pour objectif de décrire les différentes caractéristiques acoustiques qui particularisent les mécanismes laryngés et styles vocaux observés dans le corpus de

---

<sup>112</sup> HENRICH, N., « Physiologie de la voix chantée ».

<sup>113</sup> CASTELLENGO, M., « Perception(s) de la voix chantée : une introduction », dans Nathalie Henrich Bernardoni (éd.), *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, Paris, De Boeck-Solal, 2014, p.48.

<sup>114</sup> Pour davantage de précision, voici la citation complète : « L'instabilité naturelle de la voix est donc en quelque sorte « masquée » par ce vibrato dont l'ample modulation de fréquence neutralise la perception des instabilités locales [...]. En présence de vibrato, l'appréhension de la fréquence fondamentale change d'échelle temporelle. Elle passe de 15 ms, durée de trois périodes d'un son de 200 Hz, à environ 160 ms, période d'un vibrato de six oscillations par seconde. D'autre part, l'intervalle de la modulation en fréquence d'un vibrato, qui est d'environ un demi-ton de part et d'autre de la fréquence moyenne, contribue au flou perceptif de la hauteur. » CASTELLENGO, M., « Perception(s) de la voix chantée : une introduction », p.48.

<sup>115</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2013, p.164.

ce mémoire, c'est-à-dire : les mécanismes de poitrine (M1), de tête (M2) et mixte, et les styles vocaux lyrique, pop, *heavy*, guttural, ainsi que la voix soufflée qui, bien que très peu présente dans le corpus d'étude, mérite que l'on s'attarde sur ses caractéristiques.

### 2.3.1 Mécanismes laryngés

La *voix de poitrine*, ou voix pleine, est appelée ainsi car le chanteur ressent le son résonner dans sa poitrine, comme lorsque l'on parle<sup>116</sup>. Au niveau de l'appareil vocal, le son est produit par une fermeture de l'aryténoïde (cartilage sur lequel sont rattachées les cordes vocales), puis par la vibration des cordes vocales sur toute leur épaisseur et largeur, tandis que le larynx maintient sa position de repos. Il s'agit d'une voix riche en harmoniques, dont l'intensité augmente plus on monte dans les aigus, puisque la pression sous-glottique augmente elle-aussi, donnant l'impression que la voix est de plus en plus tendue<sup>117</sup>. Selon le style vocal utilisé, un vibrato ou du bruit peuvent se faire entendre dans la voix : par exemple, le style lyrique requiert de ne faire entendre aucun bruit dans la voix, tandis que la voix gutturale est une voix bruitée.

La *voix de tête* (ou voix haute), bien que permettant d'atteindre les notes les plus aiguës de la tessiture, est un effet de variation lié au timbre plutôt qu'à la hauteur. En voix de tête, le fondamental apparaît comme l'harmonique le plus intense : « il peut être plus fort de 5dB qu'un fondamental émis en premier mode de phonation »<sup>118</sup>. Toutefois, le timbre qui en résulte présente des harmoniques beaucoup moins nombreux qu'en voix de poitrine, et la voix est également moins puissante.

De façon générale, le *registre mixte* est une « zone de chevauchement d'environ une octave qui peut être chantée soit dans un mécanisme soit dans l'autre »<sup>119</sup>. Cependant, il existe des différences d'utilisation selon les styles vocaux. En voix lyrique, par

---

<sup>116</sup> « Le chanteur précise qu'il a l'impression que les vibrations traversent son corps tout entier et principalement son thorax et ses caisses de résonance. » ABITOL, J., *L'Odyssée de la voix*, p.389-390.

<sup>117</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.179-180.

<sup>118</sup> CHABOT-CANET, C., *Ibid*, p.179-180.

<sup>119</sup> CHABOT-CANET, C., *Ibid*, p.179-180.

exemple, la voix mixte serait un registre « résonantiel », qui serait produite, par les femmes, en mécanisme de poitrine pour les sons graves et en mécanisme de tête pour les médiums et aigus, et par les hommes en mécanisme lourd<sup>120</sup>. En chant pop, cependant, la voix mixte serait un registre laryngé dans lequel coexistent les mécanismes lourd et léger<sup>121</sup>. Ainsi, selon Robert Expert, la voix mixte serait « une adaptation résonantielle dans un mécanisme donné, visant à imiter le timbre et les possibilités dynamiques résultant du mécanisme voisin. »<sup>122</sup>. Marie-France Castarède ajoute également à ce sujet que la voix mixte parvient à un ajustement dynamique entre les registres extrêmes que sont la voix de poitrine et de tête<sup>123</sup>.

Au niveau du timbre, la voix mixte est une voix brillante, forte, mais pas forcément puissante<sup>124</sup>. En effet, selon Nathalie Henrich, « la voix mixte en M1 se situe dans la dynamique *piano*. La voix mixte en M2 se situe dans la dynamique *mezzo-forte* à *forte* »<sup>125</sup>.

Une particularité du chant pop est l'utilisation du *belting*. Il s'agit d'une voix mixte, projetée, et puissante, au contraire de la « simple » voix mixte qui, comme nous venons de le voir, n'est pas *forcément* puissante. Cette puissance provient notamment de la pression sous-glottique exercée pour émettre un son aigu dans un mécanisme laryngé habituellement réservé à la tessiture grave à médium de la voix : le mécanisme de poitrine<sup>126</sup>.

### 2.3.2 Styles vocaux

La *voix lyrique* peut être utilisée dans les registres de tête, de poitrine ou mixte. Elle se caractérise par un travail vocal favorisant la couverture des sons (par le

---

<sup>120</sup> SAVOYANT, J., *La voix mixte en chant moderne, entre technique et pédagogie*, formation SSPM, 2008/2009, p.4.

<sup>121</sup> SAVOYANT, J., *Ibid*, p.4.

<sup>122</sup> EXPERT, R., « Science et pédagogie du chant lyrique : un couple inséparable ? », dans Nathalie Henrich Bernardoni (éd.), *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, Paris, De Boeck-Solal, 2014, p.167.

<sup>123</sup> CASTARÈDE, M-F., *La voix et ses sortilèges*, p.24.

<sup>124</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.179-180.

<sup>125</sup> HENRICH, N., « Vibrations et résonances en voix chantée », p.14.

<sup>126</sup> SUNDBERG, J., « Where does the sound come from », p.246-247.

soulèvement du voile du palais, ou palais mou), ce qui empêche les sons de résonner dans le nez et ainsi de donner un timbre nasillard à la voix, mais cette couverture a pour conséquence de rendre les voyelles moins perceptibles<sup>127</sup>. D'autre part, le travail vocal lyrique a pour volonté de gommer les défauts de la voix : il faut produire un son puissant, uniformiser le timbre des voyelles, rendre les respirations, les attaques et les passages inaudibles et ne pas faire entendre de grain (accroche) dans la voix<sup>128</sup>.

La particularité du chant lyrique est le travail de l'amplification harmonique du son dans une zone formantique entre 2000 et 3000hz appelée « formant du chanteur » (formant-chant), ce qui permet aux voix d'opéra de passer acoustiquement par-dessus l'orchestre. La voix lyrique est donc une voix *timbrée*, c'est-à-dire brillante, avec du vibrato<sup>129</sup>, puissante acoustiquement grâce au renforcement du formant-chant et répartissant l'énergie de façon homogène dans le spectre<sup>130</sup>.

La *voix pop*, tout comme la voix lyrique, peut être utilisée dans les registres de tête, de poitrine ou mixte. Elle s'obtient généralement par le soulèvement du voile du palais mais, au contraire de la voix lyrique, dans le but de façonner le timbre et de rendre la voix plus « brillante », et non de fermer l'accès aux fosses nasales. Avec la voix pop, les résonateurs (bouche, nez, pharynx) sont en effet utilisés pour donner une couleur à la voix ou pour en modifier le timbre<sup>131</sup>. De plus, au contraire de la voix lyrique, la voix pop peut faire entendre du grain (accroche) dans la voix, ainsi que des hauteurs de notes et des intensités non homogénéisées. De plus, les attaques des sons peuvent être glottiques, douces ou soufflées, le résultat sonore est riche en harmoniques, et l'accolement ferme des cordes vocales crée un enrichissement des régions aigües du spectre sonore.

Il existe cependant plusieurs types de voix pop, comme le fait remarquer Richard Middleton en comparant les styles vocaux des chanteuses Annie Lennox, Kate Bush et

---

<sup>127</sup> SUNDBERG, J., « Le chant », dans Frédérick Saunders (éd.), *Sons et musique*, Paris, Pour la science, 1980, p.20-27.

<sup>128</sup> TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*.

<sup>129</sup> GARNIER, M., DUBOIS D., POITEVINEAU J., HENRICH N., et CASTELLENGO M., « Perception et description verbale de la qualité vocale dans le chant lyrique : une approche cognitive », *JEP 2004*, Fez, Maroc, 2004, p.1.

<sup>130</sup> GARNIER, M., et al, « étude de la qualité vocale dans le chant lyrique », *SCOLIA 20*, 2005, p.164.

<sup>131</sup> Par exemple, lorsque l'on veut imiter les chanteuses américaines, on peut utiliser une couleur vocale nasillarde, en utilisant le nez comme principal résonateur, par l'abaissement du voile du palais.

Björk par exemple<sup>132</sup>. D'autre part, il est important de souligner que les chanteuses de *metal* symphonique, dont l'entraînement vocal s'est fait majoritairement en chant lyrique, n'ont pas le même timbre pop que les chanteuses ayant travaillé leur voix uniquement en technique pop. Leur voix présente ainsi des mélanges entre les deux styles vocaux, tels que des passages qui ne se font pas entendre et des hauteurs et intensités homogénéisées lorsqu'elles utilisent leur voix pop, et la présence de bruit dans la voix, tel que des attaques glottiques, lorsqu'elles utilisent leur voix lyrique.

La voix *heavy*<sup>133</sup> fait partie des voix dites « saturées »<sup>134</sup>, qui sont des voix volontairement bruitées pour correspondre au genre musical dans lequel elles sont utilisées. Il s'agit d'un chant aigu, clair, projeté et puissant, réalisé en registre mixte et faisant entendre beaucoup de grain (accroche) dans la voix<sup>135</sup>, créé par la co-vibration des cordes vocales et des bandes ventriculaires (ou fausses cordes vocales), ce qui confère à la voix un côté agressif. Dans ce style vocal, les attaques sont rarement douces, le résultat sonore est aigu, et la vibration en arrière-gorge produit du bruit dans la voix, résultant en la formation d'harmoniques secondaires dans le spectre<sup>136</sup>.

La voix *gutturale* (*growl*<sup>137</sup>), vocalité la plus représentative du *metal*, est une technique de saturation de la voix, au même titre que la voix *heavy*. Lors de l'émission d'une voix gutturale, que Gérard Chevaillier qualifie de « mécanisme supraglottique performant »<sup>138</sup>, le voile du palais reste en position de fermeture. Plus spécifiquement,

---

<sup>132</sup> MIDDLETON, R., « Rock Singing », dans John Potter (éd.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge University Press, 2000, p.28-29.

<sup>133</sup> Ce style vocal est nommé de la sorte car il est utilisé dans le répertoire du *heavy metal*, le plus souvent par des interprètes masculins.

<sup>134</sup> Terme utilisé par analogie avec les guitares saturées : d'un point de vue acoustique, la voix n'est pas saturée, « le timbre obtenu ne résulte pas d'un régime de distorsion du vibrateur, mais de l'utilisation d'un système à double vibrateur. » CHEVAILLIER, G., GUILBAULT, R., RENARD, J-N., HERMAN, P., et TRAN BA HUY, P., « La voix "saturée" du chanteur de rock métal, un mécanisme supraglottique performant », p.349.

<sup>135</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.45 et 348.

<sup>136</sup> BRIZARD, C., « la fusion de la musique metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées », p.121-122.

<sup>137</sup> Il existe plusieurs façons de saturer la voix, cependant, seul le *growl* est entendu dans ce corpus : sa caractéristique est de faire entendre un son grave et gras, au contraire du *grunt* par exemple, qui lui résulte en un son vocal un peu plus aigu.

<sup>138</sup> CHEVAILLIER, G., GUILBAULT, R., RENARD, J-N., HERMAN, P., et TRAN BA HUY, P., « La voix "saturée" du chanteur de rock métal, un mécanisme supraglottique performant », p.349.

cette voix s'obtient par co-vibration des cordes vocales et des bandes ventriculaires, utilise la gorge comme résonateur et s'emploie toujours en registre de poitrine, ce qui donne une sonorité grave et du grain (accroche) au son vocal, et qui rend le langage articulé difficilement perceptible<sup>139</sup>. Ainsi, la voix gutturale ne permet pas de produire des mélodies vocales mais plutôt une succession de sons, conférant un rythme et une agressivité aux chansons<sup>140</sup>.

Lors de l'attaque, la co-vibration des cordes vocales et des bandes ventriculaires résulte en un « régime transitoire caractérisé par la présence de bruit et des harmoniques secondaires peu stables »<sup>141</sup>. De plus, la particularité de la voix gutturale est de présenter, acoustiquement, deux fréquences fondamentales : une émise par la vibration des cordes vocales, et l'autre par les bandes ventriculaires, qui est « perçue à l'octave inférieur lorsque les bandes vibrent 2 fois moins vite, et à la quinte inférieure lorsque les bandes vibrent 3 fois moins vite que les cordes vocales »<sup>142</sup>. Cependant, ces vibrations secondaires sont instables. D'autre part, la voix gutturale est une recherche d'intensité vocale plutôt que d'intelligibilité du texte. Cette intensité peut d'ailleurs être perçue dans les formants vocaliques graves, manipulés par les interprètes de *death metal* par exemple<sup>143</sup>.

Cette particularité formantique est d'ailleurs une des caractéristiques qui distingue la voix gutturale de la voix *heavy*, chez laquelle le langage articulé reste intelligible. D'autre part, bien que la voix *heavy* présente également un système à double vibreur, il ne s'agit pas d'une voix *gutturale*, résonnant dans l'arrière-gorge, mais d'une voix *saturée*, plus projetée, ce qui lui permet d'être émise en registre mixte, alors que cela est impossible

---

<sup>139</sup> BRIZARD, C., « la fusion de la musique metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées ».

<sup>140</sup> ST-LAURENT, M., *Analyse des paramètres narrato-musicologiques dans l'élaboration du récit phonographique transgressif : le cas du metal extrême*.

<sup>141</sup> CHEVAILLIER, G., GUILBAULT, R., RENARD, J-N., HERMAN, P., et TRAN BA HUY, P., « La voix "saturée" du chanteur de rock métal, un mécanisme supraglottique performant », p.336.

<sup>142</sup> CHEVAILLIER, G., GUILBAULT, R., RENARD, J-N., HERMAN, P., et TRAN BA HUY, P., *ibid*, p.347.

<sup>143</sup> « These vocalists will frequently sacrifice the intelligibility of lyrical content in order to exaggerate the sense of "heaviness" that can be perceived with especially low vowel formants in death metal vocals. » SMIALEK, E., DEPALLE, P., BRACKETT, D., « A spectrographic analysis of vocal techniques in extreme metal for musicological analysis », *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Ljubljana, Slovenia, 2012, p.89.



avec la voix gutturale qui, pour des raisons de préservation de l'appareil vocal, ne peut être émise qu'en voix de poitrine.

La *voix soufflée*, enfin, résulte d'un accolement insuffisant des cordes vocales. La présence de souffle dans la voix produit du bruit, ce qui rend difficile la détection de la fréquence fondamentale<sup>144</sup>. La présence de bruit génère des fréquences additionnelles, qui résulte acoustiquement en la superposition d'un son périodique et d'un son non-périodique<sup>145</sup>, et les voyelles soufflées présentent ainsi très peu d'harmoniques. En ce qui concerne l'intensité vocale, celle-ci est faible, puisque la pression sous-glottique l'est également étant donné le manque d'accolement des cordes vocales ; ceci résulte d'autre part en un relâchement au niveau du larynx<sup>146</sup>.

#### 2.4 Méthode d'analyse acoustique utilisée

Les spectrogrammes de ce mémoire sont obtenus au moyen du logiciel Sonic Visualiser. Deux types de spectrogrammes sont utilisés : 1) un spectrogramme harmonique, c'est-à-dire permettant de visualiser la composition harmonique du son vocal, 2) un spectrogramme mélodique, permettant d'observer les hauteurs des sons (ce qui permet par exemple de repérer la voix au milieu d'autres instruments), mais aussi l'attaque, le corps et l'extinction du son, ainsi que son intensité. Bien que les caractéristiques de l'attaque, du corps et de l'extinction du son soient des composantes de l'enveloppe spectrale du son, cette dernière ne sera pas utilisée comme moyen d'analyse des voix dans ce mémoire.

Les Figures 7a et 7b ci-dessous présentent les deux types de spectrogrammes observés dans ce mémoire. La figure 7a correspond au spectrogramme mélodique<sup>147</sup>.

---

<sup>144</sup> GENDROT, C., « Les outils d'analyse acoustique de la voix chantée : utilités et limites », dans Nathalie Henrich Bernardoni (éd.), *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, Paris, De Boeck-Solal, 2014, p.103.

<sup>145</sup> TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61.

<sup>146</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.90.

<sup>147</sup> Spectrogramme mélodique, obtenu au moyen du logiciel Sonic Visualiser. Taille de la fenêtre : 8192 échantillons ; taux de recouvrement : 87,5% ; axe des fréquences logarithmique ; échelle : linéaire.

L'abscisse indique la hauteur (fréquence) du son et l'ordonnée son évolution dans le temps. La couleur du trait indique l'intensité du son vocal : une intensité faible à moyenne si elle est bleue, moyenne si elle est rouge et élevée si elle est jaune. Quant à la figure 7b, elle correspond au spectrogramme harmonique<sup>148</sup>. Tel que présenté dans la partie « Analyse et observation de la voix chantée : le spectrogramme », l'abscisse de ce type de spectrogramme indique la hauteur (fréquence) du son et l'ordonnée son évolution dans le temps. Le trait à la plus basse fréquence, présentant l'intensité la plus forte, est généralement la fréquence fondamentale du son, et les traits superposés sont ses harmoniques. Quant à l'intensité vocale, et l'intensité des harmoniques eux-mêmes, elle est visualisable par la couleur des traits, qui deviennent de plus en plus oranges à mesure que l'intensité devient élevée. Les figures 7a et 7b permettent d'observer, entre autres, que les deux premiers harmoniques présentent une intensité élevée : ils correspondent aux deux traits oscillants entre jaune et rouge sur la Figure 7a, et aux deux traits oranges sur la figure 7b. Ces deux spectrogrammes correspondent à l'entrée de la voix pop en registre de tête dans la chanson « Once Upon a Nightmare » du groupe Epica (2:13-2:19"). Dans les deux figures, les deux traits blancs correspondent à l'attaque du son et à l'extinction du son, au moment où celui-ci n'est plus émis, et le crochet rose montre le corps du son.

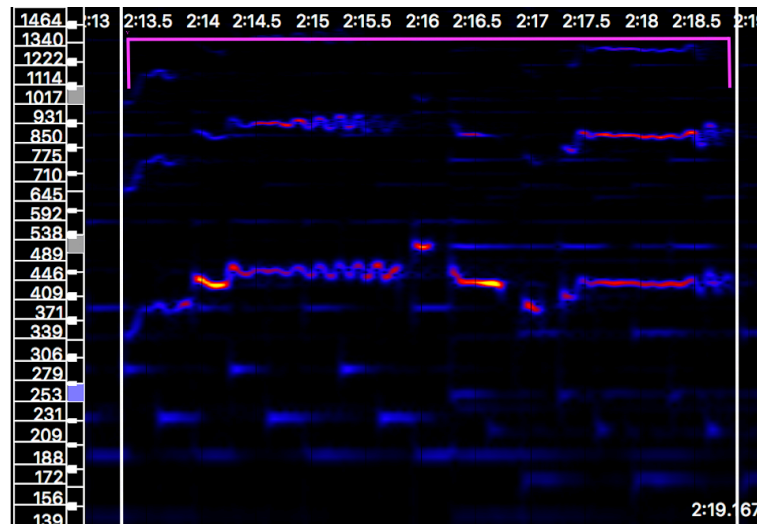


Figure 7a – Spectrogramme mélodique de l'entrée de la voix dans « Once Upon a Nightmare » d'Epica (*The Holographic Principle*, Nuclear Blast, 2016).

<sup>148</sup> Spectrogramme harmonique, obtenu au moyen du logiciel Sonic Visualiser. Taille de la fenêtre : 1024 échantillons ; taux de recouvrement : 50% ; axe des fréquences linéaire ; échelle : décibels (dBV).

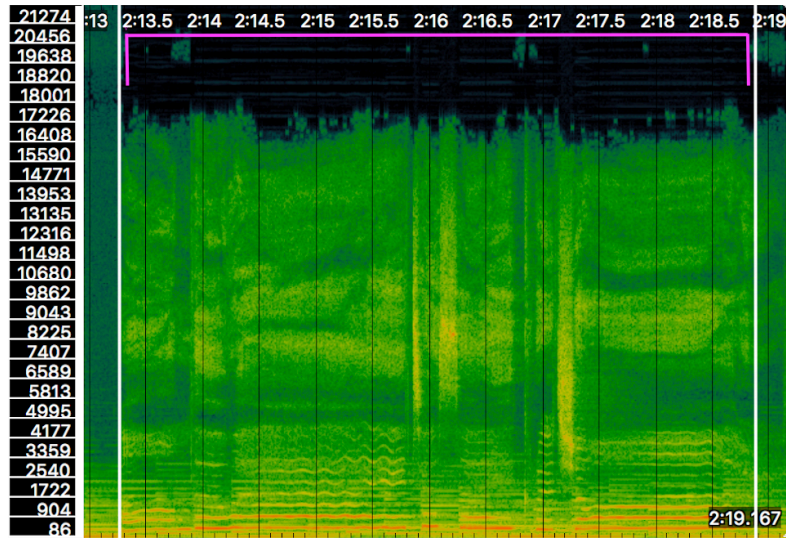


Figure 7b – Spectrogramme harmonique de l’entrée de la voix dans « Once Upon a Nightmare » d’Epica (*The Holographic Principle*, Nuclear Blast, 2016).

La chanson choisie pour cet exemple ne fait entendre qu’une voix et un piano, rendant l’analyse de la voix simplifiée, puisque peu d’autres fréquences s’ajoutent à celles de la voix. Cependant, il convient de noter que les chansons analysées dans ce mémoire présentent une instrumentation riche, avec au minimum quatre instruments en plus de la voix (guitares, basse, batterie). Ainsi, l’analyse acoustique est souvent rendue difficile, hormis de rares cas. C’est pourquoi, pour remédier à cela, des tableaux présentant les caractéristiques acoustiques et phonostylistiques de la voix sont réalisés à des fins d’observation et d’analyse.

En conclusion, cette partie a permis de rendre compte des particularités de production de la voix chantée et des caractéristiques acoustiques non seulement du son vocal, mais aussi des différents registres et styles vocaux dans lesquels il peut être émis. Nous avons également exploré les méthodes d’analyse de la voix chantée, en nous concentrant sur la méthode utilisée dans le cadre de ce mémoire pour l’observation des phonostyles : l’analyse spectrographique.

### 3) Phonostylistique

Le terme phonostylistique provient du grec *phônê* (φωνή) qui désigne les sons, notamment ceux de la voix. Il est introduit pour la première fois par le linguiste russe Nikolaï Troubetzkoy dans son ouvrage *Principes de phonologie* – dans lequel il discute les domaines d'études de la phonologie – et est désigné comme « l'investigation des significations phoniques expressives et cognitives<sup>149</sup> ». Ce terme est ensuite repris par Pierre Léon dans son *Précis de phonostylistique* (1993) pour l'étude des sons vocaux, et celui-ci conçoit la phonostylistique comme la discipline qui s'intéresse à « l'ensemble de tout ce qui a été ou est susceptible d'être oralisé et qui produit un effet par rapport au discours attendu<sup>150</sup> ». Il ajoute également que « la phonostylistique sera envisagée comme l'étude de la variabilité phonique, essentiellement humaine et celle de sa perception en tant qu'information supplémentaire<sup>151</sup> ». Ainsi, selon lui, les styles sonores, ou phonostyles, sont tout effet sonore vocal permettant de caractériser un individu (âge, sexe, origine géographique, etc.) et de modifier le contenu sémantique d'un message. Ils sont le plus souvent utilisés de façon inconsciente par le locuteur et, par le fait qu'ils modifient la signification du message émis, dépendent de *l'interprétation du récepteur*<sup>152</sup>. Ces qualités vocales concernent ainsi non pas le texte émis, le *verbal*, mais uniquement les effets vocaux : le *vocal*.

Le linguiste Fernando Poyatos, dans son ouvrage *Paralanguage : a linguistic and interdisciplinary approach to interactive speech and sounds*<sup>153</sup>, regroupe ces effets vocaux selon quatre paramètres<sup>154</sup> :

---

<sup>149</sup> « The investigation of the expressive and conative phonic means. » TROUBETZKOY, N., *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1947, p.24 (ma traduction).

<sup>150</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.5-6.

<sup>151</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.7.

<sup>152</sup> LÉON, P., « Nouveau regard sur la phonostylistique », *La linguistique*, vol.45, n°1, 2009, p.164.

<sup>153</sup> POYATOS, F., *Paralanguage: a linguistic and interdisciplinary approach to interactive speech and sounds*, Amsterdam: John Benjamins, 1993.

<sup>154</sup> Toutefois, Fernando Poyatos ne prend pas seulement en compte la phonostylistique, mais tout élément hors du langage qui permet d'y ajouter des significations : sons vocaux, gestes du corps, du visage, etc. C'est-à-dire tous les éléments qui sont de l'ordre du paralangage.

- 1) Les *primary qualities* (qualités premières<sup>155</sup>), qui permettent d'identifier une personne sans la voir ni comprendre ce qu'elle dit, et qui correspondent à des données prosodiques : timbre, résonance, volume, tempo, hauteur, intonation, durée et rythme.
- 2) Les *qualifiers* (modificateurs), qui modifient la voix de façon spécifique. Il s'agit des effets de souffle (*breathing effects*), tels que la voix soufflée, les effets laryngés (*laryngeal effects*), tels que le falsetto ou la voix craquée (*creaky voice*), les effets additionnels (*additional effects*), tels que la voix sourde ou creuse, ou bien les sons nasaux, ou produits à l'aide de la langue, des lèvres ou des joues<sup>156</sup>.
- 3) Les *alternants* (suppléants), qui sont codés et ne peuvent apparaître que seuls : soupirs, raclements de gorge volontaires, inspirations et expirations, gémissements, grognements, reniflements, ou silences d'hésitation, entre autres.
- 4) Les *differentiators* (différentiateurs), qui « peuvent soit être utilisés en conjonction avec un énoncé verbal (par exemple, bâiller en parlant) soit comme des sons vocaux indépendants<sup>157</sup> ». Il s'agit par exemple des rires, pleurs, cris, bâillements, ou halètements. Cette répartition proposée par Fernando Poyatos permet ainsi de constater que les phonostyles sont produits grâce à des modifications de l'appareil phonatoire, pouvant avoir lieu au niveau des zones glottiques (allant des lèvres à la cavité laryngée) et infra-glottiques (poumons et œsophage).

D'abord exploitée par les linguistes, la phonostylistique est depuis peu utilisée par les musicologues<sup>158</sup> pour l'étude de la voix chantée. En effet, selon Serge Lacasse,

<sup>155</sup> Les traductions des termes utilisés par Fernando Poyatos proviennent de Serge Lacasse.

<sup>156</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*, p.199-200.

Se trouvent ainsi dans cette catégorie les effets vocaux produits au moyen de modes articulatoires (position du larynx, arrondissement labial, labio-dentalisation, écartement labial, antériorisation, postériorisation, ouverture, fermeture, pharyngalisation, nasalisation, dénasalisation), et de modes laryngiens (voix neutre ou modale, voix de fausset, voix cassée, rauque, soufflée, chuchotée, tendue, relâchée, chantonnée, conversationnelle, déclamée, criée, saturée, etc.). LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.73-74.

<sup>157</sup> « Can either be used in conjunction with a verbal utterance (for example, yawning while speaking) or as independent vocal sounds. » LACASSE, S., « The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing », p.230 (ma traduction).

<sup>158</sup> Cette méthode d'analyse est depuis lors utilisée par de jeunes chercheurs pour étudier les styles vocaux, tels que Catherine Lefrançois (style vocal country-western), Mei-Ra St-Laurent (style vocal guttural), ou bien Maëlliss Teissier (style vocal des chanteuses de musique populaire anglophone).

LEFRANÇOIS, C., « La nasalisation dans la chanson country-western. Un cas de phonostylistique », *La Revue Musicale OICRM*, vol.1, n°1, 2012, p.90-116.

ST-LAURENT, M., *Analyse des paramètres narrato-musicologiques dans l'élaboration du récit phonographique transgressif : le cas du metal extrême*.

l'utilisation d'une méthode d'analyse basée originellement sur l'étude de la voix parlée est pertinente pour l'étude de la voix chantée en musique populaire car celle-ci s'approche du parler quotidien. Par conséquent, les mêmes effets vocaux présents dans la voix parlée peuvent se retrouver dans la voix chantée.

D'autre part, ces effets vocaux sont intrinsèquement liés aux états émotifs de l'émetteur<sup>159</sup> et, dans le cas de l'interprète, celui-ci *peut* modifier volontairement sa façon de chanter en fonction de l'intention qu'il souhaite mettre dans la chanson, comme le soulève Cyril Brizard :

Habituellement, les interprètes nuancent leur jeu en fonction du type et de la rythmique de la chanson : on ne chante pas de la même manière une ballade qu'un titre épique et échevelé, à moins de rechercher un effet. L'attaque n'est pas similaire, le grain, que l'on peut forcer ou cacher, varie lui aussi, et ainsi de suite<sup>160</sup>.

Cependant, au moment où il chante, il n'est pas nécessaire que l'interprète ressente l'émotion qu'il évoque pour la *faire* ressentir à l'auditeur<sup>161</sup>. Il doit toutefois, au même titre que l'acteur, être conscient de ce qu'est cette émotion afin de pouvoir la communiquer de façon convaincante.

L'interprète *peut* modifier volontairement sa façon de chanter. Toutefois, étant donné que les phonostyles proviennent du parler quotidien, il faut également prendre en compte qu'ils ne sont pas toujours volontaires. Ces effets vocaux, liés aux émotions de l'émetteur, relèvent en effet d'états impulsifs, comme l'explique Pierre Léon :

On peut considérer que tous les effets stylistiques ou phonostylistiques sont désordre dans l'ordre attendu. Ces effets sont issus des pulsions de l'inconscient, ils ont une origine émotive, fantasmatique, plus ou moins bien canalisée en attitudes et en postures sociales. Ce sont parfois, par le biais de la langue, des réactions, conscientes ou non, contre l'autre, le milieu, la situation de communication<sup>162</sup>.

---

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université de Montréal, 2012.

<sup>159</sup> Voir à ce sujet CASTARÈDE, M-F., *La voix et ses sortilèges*, p.26.

<sup>160</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.283.

<sup>161</sup> FRITH, S., *Performing rites: on the value of popular music*, Cambridge, Harvard UP, 1996, p.262.

<sup>162</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.267.

Ainsi, lorsque l'on étudie les effets vocaux d'une voix chantée, il n'est pas possible d'affirmer avec certitude que ceux-ci ont été consciemment ou inconsciemment émis par l'interprète. Toutefois, dans la présente étude, l'analyse n'a pas pour objectif de révéler la conscience, la volonté de l'interprète derrière l'émission vocale, mais uniquement *comment* celui-ci utilise sa voix.

En conclusion, la phonostylistique permet de rendre compte que les paramètres sonores (acoustiques) de la voix peuvent être modifiés à des fins expressives. Dans le cas de la voix chantée, ces modifications se produisent majoritairement au niveau prosodique (*primary qualities*). C'est-à-dire qu'elles concernent le timbre et la résonance, autrement dit les *styles vocaux*, mais aussi ce qui constitue les *effets vocaux* : le volume, le tempo et la durée, avec de micro-variations rythmiques, et la hauteur et l'intonation, c'est-à-dire le contour mélodique<sup>163</sup>. Toutefois, comme nous le verrons plus tard dans les chapitres d'analyse de ce mémoire, ces phonostyles doivent être combinés pour faire sens : ils ne peuvent et ne doivent pas être considérés indépendamment les uns des autres.

### 3.1 Styles vocaux

L'appareil vocal et ses constituants peuvent être utilisés de façon à produire un son particulier, ou une voix particulière, au moyen d'une *technique vocale*. Il existe ainsi une technique vocale pop, lyrique, *heavy*, gutturale, et toutes ont en commun la gestion de la pression d'air, qui permet l'émission du son. Ces techniques vocales sont souvent choisies et travaillées afin de correspondre au genre musical dans lequel l'interprète souhaite performer, afin de correspondre à un *style*<sup>164</sup>. D'autre part, il est également possible de travailler une technique vocale pop, puis de chanter certains passages en *colorant* sa voix pour y faire entendre un style vocal lyrique ; cela se passe de la même manière lorsque, en voix parlée, nous essayons d'imiter une voix de diva : les sons se

---

<sup>163</sup> Il est intéressant de noter que, en psychologie de la musique, ces caractéristiques prosodiques sont considérées comme paramètres expressifs de l'émotion musicale et vocale. Voir à ce sujet :  
JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », *Psychological Bulletin*, vol. 129, n°5, 2003, p.770-814.  
PATEL, A., *Music, Language, and the Brain*, Oxford University Press, 2008.

<sup>164</sup> RUDENT, C., « La voix chantée en *popular music studies* », *Musicologies*, n° 10, 2013, p.47-71.

couvrent, rappelant alors les sons produits par la technique lyrique. Ainsi, prenant en considération qu'un résultat vocal lyrique, pop, *heavy* ou guttural provient à la fois d'un travail vocal technique mais aussi d'une volonté stylistique – et expressive, les deux étant liées – nous parlerons dans ce mémoire non pas de techniques vocales, mais de *styles vocaux*, comme le proposent Catherine Rudent ou bien Serge Lacasse, entre autres.

Ainsi, un style vocal<sup>165</sup> est un phonostyle modifiant le timbre de la voix, qui est utilisé sur une longue durée – tout, ou une partie de la chanson – et souvent pour correspondre au genre musical choisi, bien que certains styles se soient développés également pour des raisons acoustiques, telle que la voix lyrique par exemple<sup>166</sup>.

Dans le *metal* symphonique, quatre styles vocaux se font entendre – lyrique, pop, *heavy* et guttural – qui se distinguent par leur timbre particulier, tels que décrits dans la partie « Caractéristiques acoustiques des mécanismes laryngés et styles vocaux observés dans ce mémoire ».

En plus de correspondre au genre musical, les styles vocaux sont généralement choisis par l'interprète en fonction du personnage vocal incarné. Par exemple, on ne choisira pas une voix nasillarde pour interpréter un chant tragique<sup>167</sup>. D'autre part, imaginaire vocal et styles vocaux sont étroitement liés, puisqu'un style vocal porte avec lui toute une série de représentations symboliques qui sont associées au timbre vocal. Autrement dit, le choix du style vocal a une influence majeure sur la dramaturgie vocale à l'œuvre le temps de la chanson, puisqu'il en détermine le type de personnage vocal et l'imaginaire.

D'autre part, le choix des registres dans lequel la voix est émise influence également l'intention émotive transmise par l'interprète. En effet, chaque registre vocal possède ses propres connotations, et, le changement d'un registre à un autre peut signifier, par exemple, un changement soudain d'émotion chez l'interprète-personnage vocal : en voix

---

<sup>165</sup> Nous parlons ici de styles vocaux généraux, permettant de correspondre à un genre musical. Il existe cependant des techniques de stylisation de voix au sein de ces styles vocaux généraux. Philip Tagg parle ainsi de « costume vocal », tels que la soprano dramatique et le ténor héroïque, qui sont des stylisations de la voix en style vocal lyrique par exemple, alors que Richard Middleton parle de « masque vocal », pour les techniques de stylisation de la voix utilisées entre autres dans le music-hall. MIDDLETON, R., « Rock Singing », p.32 ; TAGG, P., *Music's meanings*, p.369.

<sup>166</sup> Le formant-chant a été développé pour passer acoustiquement par-dessus le son de l'orchestre.

<sup>167</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96.



parlée par exemple, la colère ou le rire peuvent faire passer la voix de poitrine à celle de tête<sup>168</sup>.

Par conséquent, le choix du style vocal et les modulations de timbre que l'interprète effectue au cours d'une chanson font partie des effets phonostylistiques permettant de donner vie au texte, et d'y ajouter un contenu sémantique qui n'est pas présent dans les mots : celui des personnages vocaux et de l'imaginaire vocal. Ainsi, les effets de timbre permettent d'ajouter un contenu émotionnel au texte chanté<sup>169</sup>, et de dissocier les émotions perçues<sup>170</sup>.

### 3.2 Effets vocaux

Les effets vocaux sont des modifications brèves appliquées à la voix, au contraire des styles vocaux, pouvant eux être maintenus tout au long d'une chanson. Ces effets concernent le volume, le tempo et la durée, avec de micro-variations rythmiques, et la hauteur et l'intonation, c'est-à-dire le contour mélodique.

#### 3.2.1 Volume

Le *volume*, déterminant l'intensité acoustique de la voix, dépend de la pression sous-glottique exercée par l'air, de la hauteur de la note chantée (on remarque en général une élévation du volume de la voix à mesure que celle-ci monte dans les registres), mais aussi de l'émotion véhiculée par le chanteur. Par exemple, les chanteurs de *metal* recherchent souvent à transmettre une idée de puissance à travers leur voix grâce au volume sonore de celle-ci<sup>171</sup>.

---

<sup>168</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.312.

<sup>169</sup> Comme le décrit Vincent Bouchard : « Une note chantée ou jouée sur un instrument possède une série d'harmoniques qui sont en relation harmonieuse dans le cas des sons qualifiés de 'doux' et esthétiques, et en relation disharmonieuse dans le cas des sons 'rudes' qui sont souvent perçus comme abrasifs. C'est ce qui qualifie le timbre de la voix ou de l'instrument » BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96.

<sup>170</sup> PATEL, A., *Music, Language, and the Brain*, p.350.

<sup>171</sup> MOORE, A.F., *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*, Farnham, England, Ashgate 2012, p.104.

### 3.2.2 *Tempo, durée, micro-variations rythmiques*

Le débit de parole (vitesse d'élocution), ou tempo, peut être accéléré, ralenti, ou coupé par une pause. Cela donne non seulement du mouvement, mais aussi suggère l'état émotif du locuteur, ou bien l'intention émotive qu'il veut transmettre dans son message<sup>172</sup>. En effet, une accélération du tempo suggérera la gaieté, l'excitation, ou la colère ; un ralentissement la tristesse ; et l'allongement de certains phonèmes, ou une accentuation, ajoutera une intention ou une insistance sur le mot en question. Cette accentuation peut se faire, par exemple, par une plus grande pression sous-glottique lors de l'émission des consonnes ou d'attaques glottiques, ou bien par une augmentation de l'intensité vocale sur certains mots ou certaines syllabes.

La durée d'énonciation, quant à elle, peut être rallongée par une note tenue, laquelle peut rester neutre (aucune modification), être intégrée dans un port de voix, ou bien être modifiée par un vibrato<sup>173</sup>, qui se fait entendre généralement en fin de phrase sur des voyelles tenues.

Enfin, l'énonciation peut être interrompue par une pause ou un silence, qui permet soit au locuteur de respirer, soit d'ajouter une intention à son discours, ou de le dramatiser par exemple. D'autre part, le silence complet du locuteur peut également suggérer un choc émotif, heureux ou non.

### 3.2.3 *Hauteur, intonation, contour mélodique*

La hauteur d'émission de la voix détermine le registre vocal dans lequel celle-ci est utilisée. Cependant, de micro-variations de hauteur peuvent subvenir, non seulement au moyen de la mélodie vocale composée pour la chanson, mais aussi par l'intonation, dont les caractéristiques peuvent se retrouver dans la mélodie chantée. En effet, en voix

---

<sup>172</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*, p.182 et 192.

<sup>173</sup> Notons cependant que les vibratos en chant lyrique et en chant pop ne sont pas de même nature : « The vibrato used in classical singing is normally produced by pulsations in the pitch-raising cricothyroid muscle and is a *frequency vibrato*. In popular music a different kind of vibrato is often used which is generated by variations in subglottal pressure imposing an undulation of voice-source amplitude. It corresponds to an amplitude modulation of the voice source and is really an *intensity vibrato*. » SUNDBERG, J., « Where does the sound come from », p.240.

parlée, l'intonation permet de comprendre l'intention du locuteur, mais aussi de saisir les variations d'intensité émotive et d'attitudes présentes dans son discours<sup>174</sup>. La plupart du temps, l'intonation d'une phrase passe par une phase de tension (la voix monte) et de détente (la voix redescend). La tension représente alors une phase d'attente, comme c'est le cas dans une phrase interrogative (ex : « Où est maman ? ↗ »), et la détente une phase d'attente satisfaite, comme lorsque l'on répond à cette même question (ex : « Dans le jardin. ↘ »). Si ces caractéristiques font davantage référence à la voix parlée que chantée, il est intéressant de constater que le musicologue Richard Middleton arrive aux mêmes conclusions en ce qui concerne l'intonation vocale chantée en musique populaire : selon lui, l'intonation vocale en forme d'arche (*arch-shaped*) suggère une phase d'énergie et de contrôle (phase de tension) et une phase de retour vers une zone de confort (phase de détente), « to the safety of the Self's own little world »<sup>175</sup> (vers la sécurité de son propre petit monde). La succession de phases de tension et de détente forme alors un contour mélodique, qui permet de reconnaître quelle est l'intention émotive exprimée par le locuteur.

En psychologie de la musique et sémantique musicale, les chercheurs s'accordent à dire que la musique et la voix chantée peuvent susciter une émotion chez l'auditeur quand l'attente de celui-ci n'est pas résolue<sup>176</sup>. Ceci peut arriver avec le sentiment de tension-résolution, tel que c'est le cas avec l'intonation, comme proposé dans l'argumentation ci-dessus, mais aussi avec l'enchaînement des propositions entre elles au sein de l'œuvre, rappelant par là-même la constitution d'un contour mélodique. Par exemple, il est possible qu'un sentiment soit créé chez l'auditeur qui, ayant déjà entendu une phrase musicale, tel qu'un refrain par exemple, au moment où il l'entend à nouveau, soit surpris

---

<sup>174</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.44-45.

<sup>175</sup> Citation intégrale : « Perhaps the most striking feature here is the pervasive arch-shaped vocal intonations [...]. Gesturally, this intonation suggests a bodily and physiological reaching out, an assertion of energy and control, but always in the knowledge that this will be followed by a gathering in, a return to the safety of the Self's own little world. » MIDDLETON, R., « Popular music analysis and musicology: bridging the gap », *Popular Music*, vol. 12, n°2, 1993, p.184-185.

<sup>176</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ». PATEL, A., *Music, Language, and the Brain*.

de la soudaine montée de la voix à la fin de celui-ci, alors qu'elle descendait lors de sa première apparition dans la chanson<sup>177</sup>.

En conclusion, l'analyse phonostylistique permet de comprendre l'intention émotive du locuteur, ou chanteur, dans l'émission d'un message. Les effets vocaux sont donc responsables de la transmission d'un contenu sémantique qui dépasse les mots du message lui-même, en donnant des informations non seulement sur l'intention réelle contenue dans le message mais aussi sur la personnalité du locuteur, ou dans le cas présent du personnage vocal, notamment grâce aux aspects de timbre. Toutefois, les phonostyles peuvent évoquer plusieurs émotions. Par exemple, un cri, réalisé par une voix lyrique à forte intensité, n'est pas forcément un cri de peur, mais pourrait bien être un cri de joie ou de surprise<sup>178</sup>.

#### 4) Imaginaire vocal

Les divers phonostyles existants permettent de donner une expression particulière au texte chanté, et par ce fait de lui ajouter des significations qui ne sont pas contenues implicitement dans les mots eux-mêmes. À cette expression du texte se superpose également un autre paramètre : les représentations et connotations associées aux styles et effets vocaux en question, regroupées ici sous l'appellation « imaginaire vocal ». Ainsi, c'est grâce à ce phénomène que l'interprète va pouvoir non seulement exprimer les émotions, le non-dit de l'œuvre, mais aussi incarner un personnage<sup>179</sup>.

Les études consultées pour ce mémoire<sup>180</sup> exposent qu'il existe deux catégories d'imaginaire vocal possible : 1) les *connotations*, ou associations émotives et

---

<sup>177</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical », p.280.

<sup>178</sup> ARBO, A., *Archéologie de l'écoute : essai d'esthétique musicale*, p.141.

<sup>179</sup> Il faut cependant noter que, si dans le répertoire d'opéra les interprètes apprennent à incarner un personnage et à exprimer des émotions, cela n'est pas forcément le cas dans le cadre d'un enseignement vocal en musique populaire, lors duquel l'interprète apprend à exprimer des émotions, à ressentir le texte, mais pas forcément à incarner un personnage spécifique.

<sup>180</sup> Réalisées par des psychologues (Marie-France Castarède, Gabrielle Konopczynski), acousticiens (Johan Sundberg), linguistes (Pierre Léon, Ivan Fónagy, Fernando Poyatos), musicologues (Vincent Bouchard,

affectives<sup>181</sup>, qui sont associées aux effets vocaux, et qui sont caractéristiques d'émotions (par exemple, le vibrato connote généralement le trouble émotionnel) ; 2) les *représentations*, ou associations symboliques<sup>182</sup>, associées quant à elles aux styles vocaux, et qui la plupart du temps permettent de caractériser un personnage vocal.

Ainsi, dans le premier cas, un effet vocal renvoie à une série de connotations, qui s'interprètent selon le contexte. Par exemple, le coup de glotte, généralement utilisé pour l'attaque d'une voyelle sans avoir recours à une consonne (ce qui permet de donner une impulsion à la voix), peut également suggérer une expression véhémement, ou exprimer une émotion avec plus d'intensité<sup>183</sup>.

D'autre part, plusieurs effets vocaux associés entre eux peuvent également caractériser une émotion. Patrick N. Juslin et Petri Laukka<sup>184</sup> ont par exemple remarqué que la colère se caractérise par une augmentation de la pression sous-glottique, entraînant une augmentation de l'intensité vocale, mais aussi par une élévation de la fréquence fondamentale, une accélération du rythme de parole, un vibrato à l'étendue large, des attaques rapides, et des contrastes rapides entre des notes courtes et longues, avec une articulation staccato, pour ne citer que quelques-unes des caractéristiques remarquées par les chercheurs.

Le même genre d'observation a été fait dans d'autres domaines que l'acoustique de la voix chantée. Pierre Léon remarque, par exemple, que dans le cas de la tristesse et de l'ennui, « l'énonciation est [...] douce, de registre bas, sonore, lente et indistincte, mais [...] le rythme et les contours mélodiques sont irréguliers<sup>185</sup> », et le psycholinguiste Ivan Fónagy note que l'expression de la colère présente « des mouvements saccadés de la langue : des transitions extrêmement rapides suivies de périodes de figement prolongeant

---

Serge Lacasse, Jean-Jacques Nattiez, Mei-Ra St-Laurent, Philip Tagg) et sociologues (Cyril Brizard), tels que mentionné dans l'introduction de ce chapitre.

<sup>181</sup> NATTIEZ, J.-J., « Ethnomusicologie et significations musicales ».

<sup>182</sup> NATTIEZ, J.-J., « La signification comme paramètre musical ».

<sup>183</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.271-272.

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.57.

POYATOS, F., *Paralanguage*, p. 57.

<sup>184</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>185</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p. 117-118.

la période de la tenue dans les positions extrêmes<sup>186</sup> », pour ne citer que quelques exemples. Bien que ces remarques concernent la voix parlée, nous pouvons constater que les remarques de Ivan Fónagy rejoignent celles faites par Patrick N. Juslin et Petri Laukka concernant la colère. Alors, une nouvelle fois, nous constatons que les caractéristiques vocales parlées et chantées peuvent se rejoindre, en ce qui concerne l'expressivité.

Dans le deuxième cas, lorsqu'il s'agit du style vocal, le contexte doit être pris en considération pour comprendre à quoi réfère le style en question. Se basant sur la façon dont la voix est utilisée dans les publicités et les films, Fernando Poyatos observe que la voix soufflée peut connoter à la fois le désir sexuel, l'intimité, la lassitude, le choc émotionnel, la confusion, ou l'anxiété, prenant comme exemple les publicités de parfums dans lesquelles les acteurs utilisent une voix soufflée pour suggérer une intimité sensuelle, ou bien encore lorsque les acteurs, dans les films, utilisent une voix soufflée pour exprimer un choc (« oh my God ! ») ou la confusion (« I just don't know »)<sup>187</sup>. De même, dans « Bonnie and Clyde » de Tori Amos, Serge Lacasse observe également que la voix soufflée de la chanteuse exprime l'intimité et la confidentialité du personnage incarné avec la personne à qui elle s'adresse<sup>188</sup>. Ces exemples soulèvent toutefois la difficulté que peut relever l'analyse de la voix chantée puisque celle-ci est, comme l'exprime Catherine Rudent, « liée à l'intériorité de la personne, ce qui suscite diverses approches, parfois au carrefour de l'esthétique, de la psychologie, de l'anthropologie et de la sociologie<sup>189</sup> ».

La compréhension des connotations et des représentations associées à la voix ne peut donc se faire, à mon avis, que par rapport à un contexte qui dans le cadre de cette étude est donné par le texte de la chanson et par le genre musical : le *metal* symphonique. En effet, le texte sert à établir l'histoire de la chanson et, par conséquent, à installer les personnages vocaux incarnés dans un contexte de temps et/ou de lieu, tandis que le genre musical, quant à lui, permet de déterminer avec plus de précision quels imaginaires sont

---

<sup>186</sup> FÓNAGY, I., *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*. Paris, Payot, 1983, p.31.

<sup>187</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*, p.207.

<sup>188</sup> LACASSE, S., « The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing », p.234-235.

<sup>189</sup> RUDENT, C., « La voix chantée en *popular music studies* », p.47.

associés aux voix ; par exemple, dans le *metal* la voix gutturale est généralement associée au machisme, à la virilité, voire même à l'agressivité et à la bestialité<sup>190</sup>. Par conséquent, la modification d'un seul de ces paramètres – un autre texte ou un autre genre musical – entraînerait ainsi un changement dans l'interprétation qu'il est possible de faire de l'usage de la voix dans une chanson donnée.

## 5) Personnages vocaux

Le personnage vocal est le personnage incarné le temps de la chanson<sup>191</sup>. Il n'est habituellement pas un personnage joué, au sens théâtral du terme (bien qu'il puisse arriver qu'un interprète incarne avec crédibilité le personnage créé), mais un aspect de la personnalité perçue dans la voix chantée<sup>192</sup>, c'est-à-dire dans sa prosodie<sup>193</sup> et le style vocal utilisé.

Un personnage vocal apparaît dans un contexte donné, celui du texte de la chanson et de la vocalisation qui en est faite par l'interprète. Ainsi, c'est la répétition de phonostyles au cours de la chanson et l'emploi d'un style vocal particulier (ou plusieurs) qui va donner naissance au personnage vocal<sup>194</sup>. Selon Philip Tagg, ces phonostyles vont agir comme un « costume » sur la voix de l'interprète, qu'elle va porter tout au long de la

---

<sup>190</sup> BÉNARD, N., « Le chant dans la musique métal : une pratique au service de l'imaginaire », dans Nicolas Bénard et Charlotte Poulet (éd.), *Chant pensé, chant vécu, temps chanté*, Camion Blanc, 2013, p.55-69.

<sup>191</sup> « [He is] a figure inside the song, who has no identity outside it – he is a *protagonist* within the song ». MOORE, A.F., *Song means*, p.181.

<sup>192</sup> TAGG, P., *Music's meanings*, p.344.

<sup>193</sup> L'influence de la prosodie sur le personnage vocal a déjà été discuté auparavant dans ce chapitre, mais pour aller plus loin, voici ce que note Vincent Bouchard à ce sujet : « La prosodie représente l'expression des motivations profondes derrière les mots, ce qui résonne avec le locuteur, l'ethos. Un outil indispensable à ce dernier pour s'exprimer est la modalité. Or, lorsqu'elle devient continuelle, elle donne un caractère à la voix qui la positionne en impliquant certaines tendances et donc nous orientant vers des catégories d'intentions discursives plausibles. Cette modalité vocale peut être reliée à la distance (intimité) ou à l'état du locuteur (subjectivité). La vibration de base, la constriction musculaire et la forme des aires résonantes sont dans leur transformations : l'expression (geste) et dans leur stabilité : l'identité (forme et posture). Tout ceci contribue à un personnage vocal qui s'exprime toujours par une modalité propice au message. » BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.123.

<sup>194</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.124.

chanson<sup>195</sup>. Ce « costume » est d'ailleurs souvent en lien avec une volonté de correspondre à un style musical (par exemple : la voix gutturale dans le *metal*), ou bien utilisé pour des raisons acoustiques : l'acoustique de la voix lyrique lui permet par exemple de passer par-dessus l'orchestre<sup>196</sup>. Philip Tagg explique également que certains styles vocaux correspondent davantage à certains types de personnages : par exemple, un *growler* (chanteur en voix gutturale) de *death metal* pourra ainsi difficilement incarner un personnage sympathique<sup>197</sup>. Par conséquent, on constate qu'il existe bien un imaginaire autour de la voix.

De plus, pour comprendre quels personnages vocaux apparaissent dans la chanson, il est nécessaire, comme le démontre l'étude menée par Cyril Brizard sur les voix chantées du groupe Nightwish, d'établir une répartition des voix : c'est-à-dire que, après analyse du texte et du contexte qu'il établit, il convient de repérer quelle voix chante quelle partie du texte. Cela permet de rendre compte, par exemple dans le cas d'interprètes multiples au sein de la même chanson, si les personnages sont incarnés par une ou par plusieurs voix. Cyril Brizard remarque par exemple chez Nightwish que :

Deux voix audibles sont deux voix-actrices, soit deux personnages sur scène, mais elles peuvent tout à fait être deux facettes d'un "macro-personnage". Par exemple, un même personnage masculin peut être tenu par un interprète masculin et féminin, le premier voué à incarner la voix du personnage telle qu'elle est prononcée, et la seconde, la voix de ses sentiments<sup>198</sup>.

Cyril Brizard relève ainsi trois types de personnages chez Nightwish : les personnages incarnés de façon mixte, les personnages incarnés par une voix féminine, et ceux incarnés

---

<sup>195</sup> TAGG, P., *Music's meanings*, p.375.

<sup>196</sup> En effet, en voix lyrique, l'amplification harmonique du son se fait dans une zone formantique située entre 2000 et 3000 Hz, appelée *formant du chanteur* (ou *formant-chant*), ce qui permet à la voix de passer acoustiquement par-dessus l'orchestre.

<sup>197</sup> « For example, a death metal growler (e.g. Carcass, 1990) is incompatible with the smooth Mr Nice-Guy sort of persona a convincing crooner can create (e.g. Eazy E, 1987), who in his turn would be useless as a 'sincere' lovestruck toad ballad persona (e.g. Houston, 1992), who would make a lousy riot grrl (e.g. Bikini Kill, 1996), and so on. » TAGG, P., *Music's meanings*, p.375.

<sup>198</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.300 ; la suite de la citation est également intéressante à ce sujet : « Le morceau « Devil & The Deep Dark Ocean » nous permet également de passer à la seconde étape. En effet, on se rend compte que ce qui nous a permis de distinguer deux personnages, alors qu'une même voix les chante, est le rapport qu'ils entretiennent avec l'histoire. L'une était extérieure à l'action, en en faisant une description, l'autre était le personnage décrit, en action. Le premier nous montrait l'histoire, le second était dedans. »



par une voix masculine<sup>199</sup>. Autre possibilité, Serge Lacasse relève, quant à lui, qu'un même interprète peut prêter sa voix à plusieurs personnages. Ainsi, dans la chanson « Stan » d'Eminem par exemple, « la voix de Stan est ainsi plus aiguë et nasillarde que celle d'Eminem qui, dans le dernier couplet, présente plus de basses fréquences<sup>200</sup> ». Ces deux études – celle de Cyril Brizard et celle de Serge Lacasse – mettent ainsi en évidence l'importance d'analyser les phonostyles, tout comme le texte chanté, pour comprendre quels personnages sont incarnés par la ou les voix entendues au sein d'une chanson.

## 6) Conclusion

La méthodologie utilisée pour ce mémoire est constituée de deux étapes : l'analyse du texte, puis l'analyse des voix chantées. Ces deux étapes subissent dans un premier temps une *phase analytique*, constituée d'une analyse simple du récit en ce qui concerne le texte chanté, et d'une analyse auditive, acoustique et phonostylistique concernant les voix chantées et plus précisément les phonostyles utilisés. Puis, dans un second temps, l'analyse de la voix et du texte consiste en une *phase herméneutique*, reposant sur l'interprétation des résultats obtenus lors de la phase analytique pour dégager quelle est la dramaturgie vocale à l'œuvre dans la chanson étudiée. La méthode interdisciplinaire d'analyse utilisée dans ce mémoire, telle que décrite dans la partie « Méthodologie » du présent chapitre, repose ainsi sur un processus à la fois empirique et herméneutique : c'est-à-dire que les conclusions concernant la création d'une dramaturgie vocale sont fondées à la fois sur des données scientifiques et objectives, et à la fois sur l'interprétation que je fais des données obtenues, par rapport à la revue de littérature effectuée au sujet des significations apportées par les divers phonostyles.

La nécessité d'une telle approche pour l'analyse des voix dans le *metal* symphonique vient du fait que, comme l'exprime Nicolas Bénard, les voix chantées dans la musique

---

<sup>199</sup> BRIZARD, C., « La fusion de la musique metal et de la musique classique », p.126.

<sup>200</sup> LACASSE, S., « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem », p.21.

Allan F. Moore relève le même cas chez Kate Bush: « Kate Bush takes on the role of at least three different protagonists within the song, differentiated by vocal tone, by register and by different pronunciation, in addition to singing wordlessly as part of the musical texture. » MOORE, A.F., *Song means*, p.183-184.

*metal* « véhicule[nt] un ensemble d'images »<sup>201</sup> : elles sont à la fois liées à un imaginaire et créatrices d'imaginaires. Par conséquent, l'analyse de la création de cet imaginaire au sein des chansons de *metal* symphonique ne peut se limiter à l'analyse de données acoustiques et phonostylistiques, mais requiert de comprendre les significations supplémentaires apportées par la voix au texte chanté et pour ce faire, nécessite de passer par un processus d'interprétation croisant les données acoustiques et psychoacoustiques et le texte chanté.

---

<sup>201</sup> Citation complète : « par-delà l'aspect purement technique, la voix métal véhicule un ensemble d'images. Assemblées une à une, elles forment un imaginaire qui éclaire sur celui, plus large, de ce phénomène culturel. » BÉNARD, N., « Le chant dans la musique métal : une pratique au service de l'imaginaire », p.64.

## Chapitre 3 – Préambule aux chapitres d’analyses

### 1) Introduction

Le présent chapitre a pour objectif de préparer le lecteur à la deuxième partie de ce mémoire, constituée de trois chapitres d’analyse, chacun exposant les résultats d’analyse expliquant quelle dramaturgie vocale est mise en place au sein de chacune des chansons du corpus d’étude.

Ce chapitre d’introduction aux analyses présentera ainsi de façon concrète et synthétique comment je suis arrivée aux résultats exposés dans les trois prochains chapitres de ce mémoire. Ainsi, une première partie présentera le corpus et en expliquera le choix et les critères de sélection. Puis, une seconde partie exposera l’imaginaire vocal attribué à chacun des styles vocaux entendus dans le corpus, afin que le lecteur comprenne pourquoi ces voix ajoutent des significations particulières au texte dans les trois analyses. De plus, puisque cette étude est basée à la fois sur une analyse des qualités expressives de la voix chantée et sur une analyse du texte et des significations que lui-même contient, une troisième partie aura pour objectif d’expliquer quels sont les thèmes récurrents au sein du *metal* symphonique, afin de comprendre quel univers est installé par le genre musical lui-même, et ainsi de percevoir dans quel contexte thématique se situent les textes des chansons du corpus. Enfin, ce chapitre se terminera par une mise en application synthétique de la méthodologie utilisée pour l’analyse, qui permettra au lecteur de comprendre schématiquement comment la méthodologie exposée dans le deuxième chapitre de ce mémoire a été appliquée au corpus.

### 2) Corpus

Le corpus a été choisi au sein du répertoire du *metal* symphonique en raison de la diversité des styles vocaux qu’il est possible d’entendre dans ce genre musical : les styles lyrique<sup>202</sup>, pop, *heavy* et guttural.

---

<sup>202</sup> Toutefois, le chant lyrique utilisé dans le *metal* symphonique n’est pas exactement le même que celui de l’opéra, comme l’explique Cyril Brizard, au sujet de Tarja Turunen, chanteuse principale du groupe

Ainsi, les trois chansons qui composent le corpus ont été choisies selon deux critères principaux : le nombre d'intervenants vocaux au sein de la chanson, et la diversité des styles vocaux utilisés. Par conséquent, « Jillian (I'd give my heart) » du groupe Within Temptation a été choisie en raison de la présence d'une seule interprète, Sharon den Adel, qui utilise sa voix dans les styles lyrique et pop, en voix de tête et mixte ; « Planet Hell » de Nightwish a été retenue car elle fait entendre deux interprètes, Tarja Turunen et Marco Hietala, dans les styles vocaux lyrique et *heavy* ; et « The Essence of Silence » d'Epica présente quant à elle trois intervenants vocaux, Simone Simons, Mark Jansen et le Kamerkoor Pädam (chœur mixte), utilisant leur voix dans les styles pop, lyrique, et guttural.

Ces trois chansons permettent ainsi d'obtenir un aperçu des multiples styles vocaux qu'il est possible de trouver au sein du *metal* symphonique, et par ce fait, d'explorer également les diverses significations que ces styles vocaux peuvent ajouter à l'histoire racontée dans la chanson, grâce aux imaginaires qui leur sont associés. Cette diversité de styles vocaux et de leurs imaginaires permettent la création de personnages vocaux multiples et variés eux aussi : le choix d'un corpus diversifié avait également pour volonté d'observer une multitude de cas de personnages vocaux possibles. L'un des objectifs de cette étude est en effet de montrer que la dramaturgie vocale peut s'installer de multiples façons et que les résultats d'une telle analyse sont aussi variés que les significations que peuvent apporter dans la chanson les possibilités expressives de la voix chantée.

D'autre part, bien que la majorité du répertoire du *metal* symphonique soit interprétée par une chanteuse principale, souvent accompagnée de chœurs, il me paraissait important de faire apparaître dans cette étude non seulement les styles vocaux employés par ces chanteuses (styles lyrique et pop), mais aussi ceux utilisés par les interprètes masculins (styles *heavy* et guttural) qui, bien que chanteurs généralement secondaires dans ce genre

---

Nightwish : « La voix chantée lyrique de Tarja Turunen est sensiblement différente d'une voix chantée lyrique telle qu'on peut l'entendre dans le monde classique, ou à l'opéra. Cette dernière explique en 2000 qu'elle "apply [her] classical technique to [Nightwish] music, but it's not exactly like singing classical music". [...] Toutefois, son chant conserve un grand nombre des qualités du mode lyrique tels qu'ils ont été décrits. Il en emprunte tout d'abord la puissance, celle-là même qui a conduit le groupe à se tourner vers le metal. Du mode lyrique, elle conserve également la technique, les notes rondes et le grain plutôt effacé. Celui-ci est léger, sans être particulièrement fin, mais plutôt arrondi, avec peu de relief. » BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.328-329.

musical, permettent la création de contrastes entre leur voix et celle des interprètes féminines, ainsi que l'apport d'un imaginaire propre aux styles vocaux qu'ils utilisent.

### 3) Imaginaire vocal

#### 3.1 Voix lyrique

La voix lyrique, dans le *metal* symphonique, est le plus souvent associée à un imaginaire divin, sacré, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, parce que les voix lyriques et pop, émises généralement par des interprètes féminines, sont associées aux *heavenly voices*, qui ont tant influencé l'utilisation des voix dans le *metal* symphonique. Puis, parce que chez la femme, la voix lyrique est émise essentiellement en voix de tête, ce qui éloigne cette voix de la corporalité de la chanteuse, puisque presque, en comparaison à la voix de poitrine, peu de vibrations sont ressenties *dans* le corps<sup>203</sup> : cette voix s'éloigne du corps, et métaphoriquement s'éloigne du monde des Hommes. Deuxièmement, parce qu'elle est la vocalité privilégiée pour interpréter la musique vocale *sacrée* occidentale (par des interprètes masculins ou féminins). Ainsi, dans le *metal* symphonique, la voix lyrique est associée au Ciel, au divin, mais aussi à la pureté et à l'innocence, ainsi qu'à une sensation de distance et de froideur, lui donnant parfois un aspect lointain et surnaturel<sup>204</sup>. Par ce fait, et comme l'ont démontré les recherches menées par Cyril Brizard, elle est souvent utilisée pour incarner des personnages tels que la Divinité positive, l'Ange, l'Enchanteresse, mais aussi la Mère, la Femme, voire des démons femelles, tels que la sirène par exemple. Il s'agit, du moins, des personnages incarnés par les voix lyriques féminines dans le répertoire de Nightwish, et dont les recherches de Cyril Brizard ont montré des récurrences, permettant de penser que les

---

<sup>203</sup> Chez la femme, la voix lyrique est émise essentiellement en voix de tête, appelée aussi voix haute, qui est produite par le basculement du larynx, entraînant un allongement des cordes vocales et des muscles qui lui sont rattachés. D'autre part, lors de l'émission des sons en voix de tête, il y a une absence de sensation vibratoire, puisque l'amplification du son se produit dans les résonateurs situés au niveau de la tête : dans le chant lyrique, les sensations ressenties sont dues à une amplification harmonique, par modification des cavités de résonance (résonateurs). Ainsi, au contraire d'un chant émis en voix de poitrine, le chanteur ne ressent pas de vibration dans son corps. Cependant, en posant ses doigts sur sa lèvre supérieure, l'os des pommettes ou l'arrière de ses joues, il peut ressentir la vibration émise par sa voix.

<sup>204</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.360.

mêmes personnages pourraient être récurrents également dans l'ensemble du répertoire du *metal* symphonique.

### 3.2 Voix pop

Voix la plus proche du langage parlé<sup>205</sup>, parce que l'absence de couverture des sons et de bruit dans la voix permet la meilleure intelligibilité du texte chanté, la voix pop est ainsi la vocalité la plus humaine, donc la plus proche du monde des Hommes. Au contraire de la voix lyrique qui s'éloigne de ce dernier, et dont le travail sert à gommer les impuretés de la voix, la voix pop est associée à une voix sauvage, car moins contrôlée, mais aussi parce qu'on y entend du grain (accroche), rapprochant cette voix de la corporalité du chanteur. La voix pop est ainsi empreinte de chaleur humaine, ainsi que d'un côté plus animal, plus sauvage. Toutefois, les imaginaires de la voix pop diffèrent sensiblement selon le registre utilisé : poitrine, tête ou mixte. En effet, si la voix de poitrine représente le contrôle, la voix de tête est associée à la vulnérabilité, à la faiblesse<sup>206</sup>, notamment parce qu'elle est la voix de l'enfant, mais aussi parce qu'elle apparaît chez la femme et l'enfant lorsqu'ils pleurent<sup>207</sup>. Quant à la voix mixte, elle est généralement associée à la transgression et à l'ambivalence sexuelle, comme l'expriment les propos de Robert Expert :

Apprendre à jongler avec les mécanismes et à gérer les productions en voix mixte conduit à réfléchir sur l'identité sexuelle de l'instrument-voix et à développer une palette expressive au service de la partition. Ainsi, accepter la virilisation du Mx2 par rapport au M2, et la féminisation du Mx1 par rapport au M1, ou *a contrario* travailler par les mixtes à une homogénéisation extrême de la voix, quel que soit le mécanisme, conduit à leur tour à hypersexualiser la voix ou à la déssexualiser. Les

---

<sup>205</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.103.

DUTHEIL, C., « La chair de nos souvenirs, voix et chanson populaires », *Revue internationale de psychosociologie*, Vol. VIII, n°18, 2002, p.194.

MIDDLETON, R., « Rock Singing », p.28.

<sup>206</sup> Ce que résument les propos de Patrick Dailly : « We hear the head-voice as unthreatening and contemplative (coming from a gentrified or Christian tradition), and we hear the chest-voice as assertive, brash and potentially threatening (coming from a vernacular tradition) ». DAILLY, P., « Alanis Morissette: 'You Oughta Know', on *Jagged Little Pill*: Maverick 9362 45901 2 ».

<sup>207</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*, p.111.

voix mixtes peuvent donc cristalliser des promesses de transgression qui sont une partie de la sensualité du chant<sup>208</sup>.

Ainsi, non seulement ce mélange entre voix de poitrine et voix de tête, dans la voix mixte, métaphorise la mue de la voix, c'est-à-dire le passage de la voix du féminin (voix de tête, de l'enfant) vers la voix du masculin (voix de poitrine, du contrôle), mais aussi parce que la voix mixte est un mécanisme d'homogénéisation qui, quand il est utilisé, asexualise également le personnage incarné.

### 3.3 Voix *heavy*

Pour reprendre les propos de Richard Middleton, la voix *heavy* est une vocalisation qui semble naturelle, en comparaison à la voix lyrique, très disciplinée et contrôlée par la technique vocale<sup>209</sup>. Ainsi, les recherches de Cyril Brizard nous apprennent que, dans le répertoire du *metal* symphonique, la voix *heavy* est davantage utilisée pour incarner des personnages humains, au contraire de la voix gutturale qui est souvent utilisée pour incarner des démons ou le diable par exemple. D'ailleurs, cette voix semble souvent représentative d'un cri de rage de l'Homme<sup>210</sup>, car plus agressive que les voix lyrique et pop, voire animale, comme le soulève Cyril Brizard au sujet de la voix *heavy* de Marco Hietala du groupe Nightwish : « le chant de Marco Hietala [...] est une déferlante de puissance qui donne l'impression d'être hors de contrôle, asociale, animale<sup>211</sup> ». La voix *heavy* est donc une voix puissante, virile, voire associée au machisme<sup>212</sup>, conférant ainsi une personnalité affirmée au personnage vocal incarné, mais permettant également l'expression d'émotions fortes, aussi puissantes que l'est la voix.

---

<sup>208</sup> EXPERT, R., « Science et pédagogie du chant lyrique : un couple inséparable ? », p.170.

<sup>209</sup> « It is, so to speak, a *natural* expression – by comparison (implicit or explicit) with the trained, disciplined technique, the pure tone, the objectifying control associated with classical singing. » MIDDLETON, R., « Rock Singing », p.28.

<sup>210</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.347.

<sup>211</sup> BRIZARD, C., *ibid*, p.349.

<sup>212</sup> MIDDLETON, R., « Rock Singing », p.31.

### 3.4 Voix gutturale

La voix gutturale est perçue comme une voix brutale et agressive ; une agressivité qui est d'ailleurs recherchée par les vocalistes<sup>213</sup>. Cette voix est également perçue comme inquiétante, dérangeante, notamment parce qu'elle est inhabituelle et qu'il ne s'agit pas d'une production vocale naturelle chez l'Homme.

En effet, dans sa thèse portant sur la « voix monstre »<sup>214</sup>, Alexandre St-Onge explique qu'une voix est perçue comme monstrueuse quand la source vocale est transformée, ou bien quand la source organique est effacée, comme lorsque la voix est modifiée par une machine par exemple. Dans le cas présent, la voix gutturale est une voix transformée, puisque saturée. Ces « grognements » émis par la voix gutturale semblent ainsi provenir d'une source sonore animale, plutôt qu'humaine, puisque l'Homme n'est pas censé produire de tels sons avec sa voix, et ces sons sont la plupart du temps davantage produits par les animaux<sup>215</sup>, comme le soulèvent Ikuyo Yoshinaga et Jiangping Kong, qui présentent la voix gutturale comme des sons vocaux *animalisés* donnant un effet dramatique et passionné au chant<sup>216</sup>.

D'autre part, Nicolas Bénard<sup>217</sup> relève d'ailleurs que la voix gutturale est souvent associée à l'image de la mort, non seulement par les auditeurs, habitués au *metal* ou non, mais aussi par les groupes eux-mêmes ; par exemple, le groupe de black *metal* Cradle Of Filth utilise très souvent une mise en scène morbide lors de ses concerts.

De plus, cette voix agressive, brutale et anormale est d'autant plus dérangeante car, au contraire de la voix lyrique qui efface la corporalité du chanteur, elle ramène à la

---

<sup>213</sup> « Extreme metal vocalists use specialized screaming techniques that emphasize timbres associated with aggression, anger, power, alarm, and other emotionally charged utterances ». SMIALEK, E., DEPALLE, P., et BRACKETT, D., « Musical Aspects of Vowel Formants in the Extreme Metal Voice », dans Jez Wells (éd.), *Proceedings of the 15th International Conference on Digital Audio Effects*, York, UK, the Audio Lab, 2012.

<sup>214</sup> ST-ONGE, A., *Voix monstres : études comparatives de nature théorique et pratique portant sur les tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable en performance sonore*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2014.

<sup>215</sup> ECKERS, C., HÜTS, D., KOB, M., MURPHY, P., HOUBEN, D., et LEHNERT, B., « Voice production in death metal singers », *NAG/DAGA*, Rotterdam, 2009, p.1747-1750.

<sup>216</sup> « The animalized sound which delivers passionate and dramatic vocal effects to the singing » YOSHINAGA, I., et KONG, J., « Laryngeal vibratory behaviour in Traditional Noh singing », *Tsinghua Science and Technology*, vol. 17, n°1, 2012, p.102.

<sup>217</sup> BÉNARD, N., « Le chant dans la musique métal : une pratique au service de l'imaginaire », p.64.



corporalité de celui-ci. En effet, la voix gutturale est une voix qui provient des profondeurs du corps, puisqu'elle requiert une énergie considérable de la part du chanteur pour être émise, mais elle est aussi une voix que l'auditeur ressent dans *son* corps : il reçoit les vibrations de la voix de l'interprète. Ainsi, cette voix provenant du corps ramène à *notre* propre corporalité : une sensation étrange, qui participe de la perception dérangement associée à la voix gutturale.

Enfin, les recherches menées par Cyril Brizard au sujet du *metal* symphonique nous apprennent que les personnages le plus souvent incarnés par cette voix sont des êtres de grand pouvoir, omnipotents, voire terrifiants et malfaisants, tels que les figures du Diable, du Mal, de la Bête, mais aussi du Père, entre autres ; des personnages qui sont ainsi intrinsèquement associés aux connotations évoquées par cette voix.

#### 4) Texte : thèmes récurrents dans le *metal* symphonique

En plus de l'analyse des voix chantées, une grande partie de la méthodologie proposée pour ce mémoire est basée sur l'analyse du texte chanté, considéré dans le cadre de ce corpus comme support de la voix et élément établissant le contexte de la chanson. Cependant, si chaque chanson présente son propre contexte, puisque le texte chanté diffère d'une chanson à l'autre, il convient toutefois de noter que le *metal* symphonique présente un univers, un imaginaire qui lui est propre, avec des thèmes récurrents, qui se retrouvent dans les chansons de son répertoire. En d'autres termes, chaque chanson présente sa particularité, au sein d'un univers établi par le *metal* symphonique. Cependant, quel est cet univers et quels sont ces thèmes récurrents ?

Le monde *metal*, en général, évolue à travers un univers épique, médiéval, chevaleresque, voire guerrier et machiste pour certains genres. On y trouve également des considérations religieuses, concernant le christianisme ou le paganisme, par exemple – certains groupes sont même catégorisés comme *christian metal* ou *pagan metal* – mais aussi des revendications politiques, religieuses, ou sociales.

En ce qui concerne le *metal* symphonique, les thématiques développées dans les textes des groupes sont grandement influencées par celles provenant du mouvement

romantique<sup>218</sup>. Ainsi, on retrouve dans les textes des chansons de *metal* symphonique le développement de questions existentielles, telles que la place de l'Homme dans ce monde, l'inévitabilité de la mort, mais aussi une nostalgie du passé, qui se trouve déjà dans l'univers épique propre au *metal*. Par conséquent, de nombreux thèmes romantiques sont présents dans l'ensemble du corpus d'étude, dont certains sont récurrents, au sein d'un même groupe mais aussi dans l'ensemble des groupes étudiés.

Parmi ces thèmes récurrents, on retrouve entre autres l'évasion du réel, la religion, la nature et l'intériorité de l'être. L'évasion du réel est possible notamment au moyen de la littérature fantastique, qui est de nombreuses fois utilisée comme source d'inspiration pour les textes des chansons des trois groupes. C'est le cas de l'album *The Unforgiving* (2011)<sup>219</sup> de Within Temptation par exemple, qui est basé sur une bande dessinée éponyme de Steven O'Connell : chacune des chansons fait référence à un des personnages de la bande dessinée<sup>220</sup> ; ou bien, la chanson « Beauty of the Beast »<sup>221</sup> de Nightwish, qui fait référence au film de Walt Disney<sup>222</sup> *La Belle et la Bête*<sup>223</sup>. Le thème de la religion est le plus souvent utilisé pour dénoncer celle-ci. En outre, la chanson « Weak Fantasy »<sup>224</sup> de Nightwish traite de la façon dont la religion empêche les personnes de vivre leur vie pleinement ; ou bien l'album *The Divine Conspiracy* (2005)<sup>225</sup> du groupe Epica met en exergue le fait que les différentes religions sont en réalité équivalentes. Le thème de la

---

<sup>218</sup> Mouvement culturel et artistique européen caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle, qui naît d'une volonté de lutte contre la raison prônée par le siècle des Lumières, et se caractérise par un « mal du siècle » mettant en exergue les tourments de l'Être, la folie, l'indicible, mais aussi et surtout une nostalgie du passé : le spleen, une mélancolie poussée à l'extrême. Autres thèmes majeurs de ce mouvement : le voyage, l'évasion, le fantastique, le voyage, la nature, et l'onirisme, entre autres. SANSON, J., « Romanticism », dans Stanley Sadie et John Tyrrell (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>e</sup> éd., vol. 21, Macmillan Publishers, Londres, 2001, p.596-603.

<sup>219</sup> WITHIN TEMPTATION, *The Unforgiving*, 2011, Dragnet Records.

<sup>220</sup> <http://www.within-temptation.com/comic/>, consulté le 14 août 2017, supprimé à la date du 29 août 2017.

<sup>221</sup> NIGHTWISH, *Century Child*, 2002, Spinefarm Records.

<sup>222</sup> « L'intérêt de Tuomas pour le monde de Walt Disney a marqué toute sa vie. «Je suis vraiment à fond dans le monde de Disney» dit-il. «Tous les livres et les films de Tolkien viennent en second. Je ne peux vraiment pas dire pourquoi Disney. [...] Si à l'âge de sept ans, on m'avait demandé quels étaient mes meilleurs amis, j'aurais désigné mon copain de classe Arjo, Kari Rouvinen, Riri, Fifi et Loulou, et Frodon. Ils étaient tous aussi importants les uns que les autres et tout aussi réels pour moi. Ce truc Disney n'a toujours pas perdu son charme. Je ressens la même chose pour lui que quand j'avais sept ans. [...] Disney est vraiment le raccourci le plus rapide pour échapper à la réalité». » OLLILA, M., *Once upon a Nightwish*, p.34.

<sup>223</sup> ASHMAN, H., (producteur exécutif), TROUSDALE, G., et WISE, K., (réalisateurs), WOOLVERTON L., (scénariste), *Beauty and the Beast* [long-métrage d'animation], États-Unis, Walt Disney Pictures, 1991.

<sup>224</sup> NIGHTWISH, *Endless Forms Most Beautiful*, 2015, Nuclear Blast.

<sup>225</sup> EPICA, *The Divine Conspiracy*, 2007, Nuclear Blast.

nature est quant à lui très fréquent chez Nightwish et dans l'art finlandais<sup>226</sup>, et se retrouve également chez Within Temptation, dont les titres des chansons sont évocateurs, tels que « Mother Earth »<sup>227</sup> et « Ice Queen »<sup>228</sup> par exemple. Enfin, l'intériorité de l'être, les sentiments personnels et les expériences de vie sont omniprésents, notamment chez Nightwish et Within Temptation. « Dead Boy's Poem »<sup>229</sup>, par exemple, est une sorte de testament de l'auteur et claviériste de Nightwish Tuomas Holopainen, et « Bye Bye Beautiful »<sup>230</sup> constitue un « au revoir » cinglant à Tarja Turunen, première chanteuse du groupe Nightwish.

Dans les trois chansons du corpus, les thèmes développés sont également ceux de la religion et des sentiments liés à une situation difficile. En effet, la chanson « Planet Hell » de Nightwish met en opposition le monde des Hommes et le monde des Dieux, « Jillian (I'd give my heart) » de Within Temptation évoque la douleur de la perte de l'être aimé – sans compter que l'histoire racontée dans la chanson est basée sur la série de romans *Deverry Cycle* de Katharine Kerr : inspiration provenant de la littérature –, et « The Essence Of Silence » d'Epica traite d'une lutte intérieure, psychologique, qui touche le personnage principal.

## 5) Mise en application

Tel qu'expliqué dans le chapitre précédent, la méthode d'analyse utilisée dans cette étude est constituée de deux étapes d'analyse, l'analyse du texte et l'analyse de la voix, et, ces deux étapes subissent une phase analytique et une phase d'interprétation herméneutique des résultats obtenus lors de la phase analytique.

Les chapitres 4, 5 et 6 présentent les résultats d'analyse et exposent comment se met en place la dramaturgie vocale au sein de chaque chanson, mais ils ne présentent pas de façon détaillée comment la méthodologie a été appliquée pour l'analyse des trois chansons. La présente partie a ainsi pour volonté d'exposer schématiquement la mise en application de

---

<sup>226</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

<sup>227</sup> WITHIN TEMPTATION, *Mother Earth*, 2000, DSFA Records.

<sup>228</sup> WITHIN TEMPTATION, *Ibid.*

<sup>229</sup> NIGHTWISH, *Wishmaster*, 2000, Spinefarm Records.

<sup>230</sup> NIGHTWISH, *Dark Passion Play*, 2007, Nuclear Blast.

la méthodologie utilisée, afin que le lecteur comprenne clairement comment les résultats d'analyse exposés dans la deuxième partie de ce mémoire ont été obtenus. Pour cela, nous prendrons comme exemple la chanson « The Essence of Silence » du groupe Epica, tirée de ce corpus.

Une première partie de la méthodologie utilisée consiste à analyser le texte chanté. Ainsi, le texte du premier couplet de « The Essence of Silence » expose une personne, dont on ignore l'identité, qui est troublée par des voix présentes dans sa tête, et qui à cause de ces voix ne semble plus se reconnaître :

*Something is wrong, my strength has gone, thoughts are corrupting my mind  
I can see, I perceive, this ain't me  
Something so strong, my mood has swung, I can't get it out of my head  
I believe that my mind misleads me<sup>231</sup>*

Puis, une autre étape de l'analyse consiste à associer la ou les voix au texte qu'elles interprètent, comme représenté ci-dessous :

<p style="color: green;">Something is wrong, my strength has gone, thoughts are corrupting my mind I can see, I perceive, this ain't me Something so strong, my mood has swung, I can't get it out of my head I believe that my mind misleads me</p>	
<p style="color: magenta;">Voix lyrique</p>	<p style="color: green;">Voix gutturale</p>

Tableau I – « The Essence Of Silence » : associations entre le texte et les voix.

Deux styles vocaux sont utilisés, les voix lyrique et gutturale, respectivement par un interprète féminin (Simone Simons) et masculin (Mark Jansen). Par conséquent, au premier abord, il ne semble plus y avoir un seul personnage, mais plutôt deux, incarnés par deux voix qui se différencient non seulement par le style vocal, mais aussi par le genre de l'interprète.

D'autre part, la voix gutturale, masculine, est ordinairement associée à la virilité et à la puissance dans le *metal*, tandis que la voix lyrique, féminine, est habituellement utilisée

<sup>231</sup> « Quelque chose ne va pas, ma force m'a quitté, des pensées corrompent mon esprit // Je peux voir, je perçois que ce n'est pas moi // Quelque chose de si fort, mon état d'esprit a changé, je ne peux pas le faire sortir de ma tête // Je crois que mon esprit me trompe » (ma traduction).

pour exprimer les sensations, l'émotion d'un personnage, et pour incarner des personnages généralement soit féminins (Femme, Mère, Amante, etc.) soit célestes (divinités, anges, etc.)<sup>232</sup>.

Ainsi, ce premier couplet présente deux voix qui s'opposent : une voix agressive (gutturale) et une voix douce (lyrique), la première exprimant la lutte du personnage et l'autre des sensations intérieures, comme on peut le constater avec le choix des mots vocalisés :

Voix gutturale	Voix lyrique
Wrong My strength has gone Corrupting my mind My mood has swung Get it out of my head	See Perceive Believe Mind

Tableau II – « The Essence Of Silence » : champs lexicaux de la lutte et des sensations.

Enfin, une dernière étape consiste à repérer les effets vocaux utilisés et représentés dans le tableau ci-dessous (Tableau III). Il s'agit ainsi de repérer comment sont utilisées les caractéristiques prosodiques de la voix, à savoir l'intensité vocale<sup>233</sup> (faible, moyenne ou élevée), le débit et la durée, les hauteurs, l'intonation (montante ou descendante), produisant le contour mélodique, mais aussi le phrasé (legato ou saccadé) et la façon dont il s'articule (liaisons ou non entre les mots)<sup>234</sup>.

<sup>232</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

<sup>233</sup> Pour l'intensité, j'ai pris en compte l'intensité physiologique (pression sous-glottique) et non l'intensité sonore (gérée lors du mixage en studio), en raison de l'impossibilité d'isoler la voix dans le spectre sonore pour analyser l'intensité de celle-ci. Je me suis alors fiée à mon expérience en tant que chanteuse en ce qui concerne les sensations vibratoires physiques pour repérer lorsque la pression sous-glottique était plus forte.

<sup>234</sup> Les autres qualités prosodiques, timbre et résonance, sont analysées lors du repérage des styles vocaux.

<p style="text-align: center;">« <b>S</b>ome/thing / is / <b>w</b>rong / <b>m</b>y / strength / has / <b>g</b>one /  <b>T</b>houghts / are / cor/<b>r</b>up/ting / my / <b>m</b>ind  <b>I</b> can <b>s</b>ee / <b>I</b> <b>p</b>erceive, this ain't <b>m</b>e  Some/thing / so / <b>s</b>trong / <b>m</b>y / mood / has / <b>s</b>wung /  <b>I</b> can't / get / it / <b>o</b>ut / of / my / <b>h</b>ead /  <b>I</b> <b>b</b>elieve / that my <b>m</b>ind mis<b>l</b>eads <b>m</b>e »</p>	
<p><b>Légende :</b></p> <p>Voix gutturale  Voix lyrique  <i>Vibrato</i>  <b>Insistance/accntuation</b>  <b>Attaque glottique</b></p>	<p>Port de voix  / Coupures du phrasé  Lettre rajoutée = voyelle répétée  Voyelle rallongée (mais non répétée)</p>

Tableau III – « The Essence of Silence », couplet 1 (0:29-1:11”) : phonostyles repérés lors de l’analyse auditive.

On remarque ainsi l’utilisation d’un style vocal agressif (voix gutturale), auquel s’ajoutent des phonostyles accentuant cette agressivité<sup>235</sup> : phrasé saccadé (barres obliques rouges), pas d’allongement des phonèmes, coupures au sein même des mots et, en contrepartie, l’utilisation d’un style vocal plus doux (voix lyrique), avec des phonostyles accentuant le côté émotionnel de cette voix : vibrato (souligné, italique), qui rappelle généralement les symptômes présents dans la voix lorsqu’on est ému<sup>236</sup>, ports de voix<sup>237</sup> (surlignés en bleu), présents généralement dans les pleurs, et attaques glottiques

<sup>235</sup> BÉNARD, N., « Le chant dans la musique métal : une pratique au service de l’imaginaire ».  
BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.  
BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.  
CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l’indicible de la voix*.  
JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».  
LACASSE, S., « Stratégies narratives dans “Stan” d’Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l’articulation du récit phonographique »,  
LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.76-77.  
SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».  
SMIALEK, E., DEPALLE, P., et BRACKETT, D., « Musical Aspects of Vowel Formants in the Extreme Metal Voice ».  
SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.  
TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*.

<sup>236</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96.

<sup>237</sup> Il s’agit d’une « transition glissée entre deux notes en passant de manière progressive d’une hauteur à l’autre, par un balayage des fréquences intermédiaires, et donc d’une utilisation particulière du *glissando* »

(surlignées en vert), qui font entendre le corps dans la voix, par ce coup exercé sur les cordes vocales par la pression d'air, et par conséquent ramènent à l'intériorité de l'interprète et du personnage vocal incarné<sup>238</sup>.

Enfin, la dernière étape de l'analyse consiste à comprendre les significations ajoutées par les voix. Par conséquent, dans le cas présent, il semble y avoir deux personnages vocaux, l'un en souffrance, mais une souffrance qui semble brutale, et l'autre dans une souffrance plus intérieure, plus psychologique. Pourtant, ces deux voix parlent bien de la même chose : une souffrance causée par des voix intérieures et, d'autre part, ces deux voix parlent à la première personne du singulier. Ainsi, tous ces indices font penser que, bien que les deux voix soient distinctes par les phonostyles employés et le texte vocalisé, il pourrait s'agir en fait de deux aspects du même personnage, incarné par deux voix : la voix gutturale serait sa voix extérieure, qui exprime sa souffrance à haute voix, et la voix lyrique serait une voix intérieure, une sorte de voix de sa conscience, qui s'exprime à l'intérieur de lui.

En conclusion, cette mise en application synthétique de la méthodologie utilisée dans ce mémoire a permis de déterminer non seulement de quelle manière les phonostyles peuvent ajouter des significations au texte chanté, mais aussi de comprendre qui est le personnage vocal incarné par les voix et quel est son état émotif, tout du moins dans le premier couplet de la chanson « The Essence of Silence » d'Epica.

## 6) Conclusion

L'analyse réalisée dans le cadre de ce mémoire a pour volonté, comme de nombreuses autres études, d'explorer les qualités expressives de la voix chantée. Toutefois, il s'agit dans notre cas d'associer les sémantiques de la voix et du texte, pour comprendre comment celles-ci communiquent entre elles, et comment leur combinaison

---

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.169-170.

<sup>238</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*.

permet la création d'un imaginaire propre à la chanson étudiée. Cet imaginaire est ainsi créé non seulement par l'imaginaire vocal associé à chacune des voix et des phonostyles employés, mais aussi par le texte de la chanson, qui installe un univers, un contexte, dans lequel évoluent les voix et les personnages vocaux qu'elles incarnent.

Par conséquent, l'analyse réalisée n'est pas celle d'un fan ou d'un auditeur de *metal* symphonique, puisqu'elle est effectuée après une analyse du texte et des qualités expressives de la voix chantée. En effet, un auditeur « ordinaire » percevrait très certainement l'univers établi le temps de la chanson, mais ne pourrait probablement pas discerner les détails des significations ajoutées par chacun des phonostyles, ni les sous-entendus présents dans le texte, qui permettent d'expliquer comment se forme la dramaturgie vocale au sein des chansons. Pour arriver à cela, l'auditeur aurait ainsi besoin de passer du statut d'auditeur à celui de chercheur, et d'analyser à la fois le texte et les paramètres performanciers pour comprendre l'expressivité permise par la voix et par conséquent, quelle dramaturgie vocale est créée au sein d'une chanson.

L'objectif de ce mémoire, et notamment de sa deuxième partie, consiste ainsi en une mise en application de la méthodologie et de la démarche analytique présentées dans les deux précédents chapitres, et mises synthétiquement en application dans la dernière partie du présent chapitre. Il s'agira notamment d'exposer les résultats de l'analyse réalisée en mettant en exergue comment se crée la dramaturgie vocale au sein de chacune des chansons du corpus, mais aussi *quelle* dramaturgie vocale, c'est-à-dire ce qui constitue la particularité des chansons : cette particularité est présentée dans la problématique relative à chacune des chansons, exposée dans l'introduction des chapitres 4, 5 et 6.



## **PARTIE 2**

## Chapitre 4 – « Jillian (I'd give my heart) » de Within Temptation : la voix de l'humain immortel

### 1) Introduction

Le groupe hollandais Within Temptation est fondé en 1996 par le guitariste Robert Westerholt et la chanteuse Sharon den Adel. Si dans l'histoire du groupe de nombreux changements furent opérés au niveau des guitaristes, batteurs et claviéristes, les membres actuels se composent de Sharon den Adel au chant, Robert Westerholt à la guitare et au chant, Ruud Jolie et Stefan Helleblad à la guitare, Jeroen van Venn à la guitare basse, Mike Coolen à la batterie et Martijn Spierenburg au clavier.

En ce qui concerne la discographie du groupe, celle-ci débute par *Enter*<sup>239</sup> (1997), qui fut davantage à tendance atmosphérique que ses successeurs puisqu'il s'inspire en grande partie du rock gothique<sup>240</sup>. Leur second album *Mother Earth*, sorti en 2000, explore quant à lui des sonorités plus orchestrales, avec des influences provenant de la musique celtique et folk en général. *The Silent Force*<sup>241</sup>, troisième album du groupe sorti en 2004, est accompagné d'un orchestre symphonique et d'un chœur mixte lyrique de quatre-vingts voix. Within Temptation continue d'explorer les sonorités symphoniques et massives avec *The Heart of Everything*<sup>242</sup> (2007), qui est suivi en 2008 d'une tournée intitulée *Black Symphony* lors de laquelle le groupe est accompagné sur scène par un orchestre symphonique entier et un chœur. Le groupe décide alors d'opérer un changement radical de sonorités avec l'album *The Unforgiving*<sup>243</sup> (2011), dont l'influence est davantage *metal* que *symphonique*. Ce changement permet au groupe d'expérimenter tant au niveau musical, en délaissant le côté *symphonique*, que textuel, puisque cet album est basé sur la bande dessinée du même nom de Steven O'Connell : chacune des chansons fait référence

---

<sup>239</sup> WITHIN TEMPTATION, *Enter*, 1997, DSFA Records.

<sup>240</sup> Le rock gothique se caractérise par l'emploi de rythmes lourds et de sonorités graves, ainsi que de voix féminines éthérées, créant par ce fait des ambiances lourdes, voire lugubres dans les chansons, dont les paroles relatent souvent le mal-être, l'onirisme ou le mysticisme, entre autres. EUDELIN, C., *Le rock gothique*.

<sup>241</sup> WITHIN TEMPTATION, *The Silent Force*, 2004, GUN Records.

<sup>242</sup> WITHIN TEMPTATION, *The Heart of Everything*, 2007, GUN Records.

<sup>243</sup> WITHIN TEMPTATION, *The Unforgiving*, 2011, Dragnet Records.

à un des personnages de la bande dessinée<sup>244</sup>, renouvelant par ce fait les thèmes ordinairement utilisés par le groupe (nature, sentiments intérieurs, religion, par exemple), avec des thèmes concernant les aventures des personnages dans la bande dessinée. Le dernier album du groupe sorti en 2014, *Hydra*<sup>245</sup>, constitue donc une suite logique aux expérimentations sonores menées jusqu'alors puisque comme l'explique Robert Westerholt, tout comme l'Hydre, monstre à plusieurs têtes, ce nouvel album représente les multiples facettes de la musique du groupe<sup>246</sup>.

La musique de Within Temptation se caractérise ainsi par ses expérimentations musicales successives, mais aussi et surtout par la voix pure et éthérée de Sharon den Adel, à laquelle s'allie parfois la voix rauque de Robert Westerholt ; le contraste entre les deux voix permettant de mettre d'autant plus en valeur la pureté de la voix de Sharon.

La chanson « Jillian (I'd give my heart) » apparaît sur le troisième album du groupe, *The Silent Force* (2004, GUN Records), dont la particularité est de faire entendre l'Ego Works Session Orchestra, un orchestre symphonique dirigé par Felix Korobov, ainsi qu'un chœur de quatre-vingts voix, dirigé quant à lui par Konstantin Majorov. Cet album est également le premier du groupe à être interprété par Ruud Jolie à la guitare, faisant passer l'effectif du groupe d'une à deux guitares depuis 2001, et par Martijn Spierenburg aux claviers, remplaçant le précédent claviériste Martijn Westerholt depuis 2001 également. À cet effectif s'ajoutent Sharon den Adel au chant principal, Robert Westerholt à la guitare, Jeroen van Veen à la guitare basse, ainsi que Stephen van Haestregt à la batterie. C'est d'ailleurs cet effectif instrumental, incluant l'orchestre et les chœurs, que nous retrouvons dans la chanson « Jillian (I'd give my heart) ».

En ce qui concerne sa structure, cette chanson est constituée d'une forme standard, soit une alternance entre couplets et refrains, entre lesquels apparaît un pré-refrain, puis l'ajout d'un pont avant le dernier refrain, donnant le schéma : A-B-A-B-C-B.

---

<sup>244</sup> <http://www.within-temptation.com/comic/>, consulté le 14 août 2017, supprimé à la date du 29 août 2017.

<sup>245</sup> WITHIN TEMPTATION, *Hydra*, 2014, BMG.

<sup>246</sup> « 'Hydra' is a perfect title for our new album, because like the monster itself, the record represents the many different sides of our music », propos de Robert Westerholt, rapportés sur le site web de Nuclear Blast America : <http://www.nuclearblast.com/en/music/band/news/details/3206094.3105448.within-temptation-new-album-details.html>, consulté le 29 avril 2018.

L'histoire racontée dans cette chanson est basée sur la série de romans fantastiques de l'auteure américaine Katharine Kerr, et plus précisément sur l'histoire d'amour entre les personnages Nevyn et Jill (nommée Jillian dans la chanson), qui a lieu au cours de la série et se termine lors du dernier roman de l'Acte 3, *The Fire Dragon*. Appelée *Deverry Cycle*, cette série (1986-2009)<sup>247</sup> est composée de quinze romans, divisés par l'auteure en quatre actes, chacun composé de trois ou quatre romans (Tableau IV) : *The Deverry Saga* (1986-1990), *The Westlands Saga* (1991-1994), *The Dragon mage Saga* (1997-2000), et *The Silver Wyrms Saga* (2006-2009).

<i>Deverry Cycle</i>			
Acte 1 <i>The Deverry Saga</i>	Acte 2 <i>The Westlands Saga</i>	Acte 3 <i>The Dragon Mage Saga</i>	Acte 4 <i>The Silver Wyrms Saga</i>
<i>Daggerspell</i>	<i>A Time of Exile</i>	<i>The Red Wyvern</i>	<i>The Gold Falcon</i>
<i>Darkspell</i>	<i>A Time of Omens</i>	<i>The Black Raven</i>	<i>The Spirit Stone</i>
<i>Dawnspell</i>	<i>A Time of War</i>	<i>The Fire Dragon</i>	<i>The Shadow Isle</i>
<i>Dragonspell</i>	<i>A Time of Justice</i>		<i>The Silver Mage</i>

Tableau IV – Aperçu de la série *Deverry Cycle* de Katharine Kerr au complet.

Nevyn – mage, physicien et apothicaire – est un personnage égoïste, dont les actions ont conduit à la mort plusieurs personnes. Après s'être rendu compte de ses erreurs, celui-ci jura qu'il ne pourra mourir qu'une fois qu'il aura réparé ses erreurs. Ce serment fut accepté par les dieux, qui le rendirent immortel jusqu'à ce que sa mission soit accomplie. Jill, quant à elle, est une jeune fille qui très tôt découvre qu'elle possède des talents de magicienne, et qui au cours de la série sera l'apprentie de nombreux mages, dont Nevyn. Dans le dernier roman de l'acte 3 *The Dragon Mage Saga, The Fire Dragon* (2000), la ville de Cengarn est assiégée et Jill, devenue une magicienne très puissante, tue la Gardienne folle Alshandra, ce qui cause cependant sa mort. En conséquence, Nevyn est immortel et Jill meurt, ce qui signifie qu'ils ne pourront plus jamais être ensemble. La chanson « Jillian (I'd give my heart) » de Within Temptation illustre alors cette séparation entre les deux amants, ce que permettent de constater les paroles de la chanson,

<sup>247</sup> Éditeurs :

- États-Unis : New York : Bantam (jusqu'en 2001), puis New York : DAW.
- Royaume-Uni : London : Grafton, London : Harper Collins, London : Harper Voyager.

notamment la phrase « we won't be together for ever and ever ». Ainsi, Sharon den Adel incarne par sa voix le personnage de Nevyn, triste de ne pas pouvoir être en mesure de retrouver Jillian dans la mort. Il semble ainsi qu'après tant d'années vécues par le personnage, l'immortalité soit devenue un fardeau pour lui, duquel il veut s'extirper, ce qu'expriment les paroles du refrain : « I'd give my heart, I'd give my soul, I'd turn it back it's my fault, your destiny is forlorn, have to live till it's undone [...] I'd turn it back and then at last I'll be on my way »<sup>248</sup>.

Alors, l'objectif de l'analyse de cette chanson sera de montrer comment la voix de Sharon den Adel incarne un personnage dont la volonté est de mettre fin à cette immortalité qui le sépare de celle qu'il aime. Pour cela, j'explorerai dans un premier temps quelles caractéristiques textuelles et vocales permettent de comprendre la volonté de Nevyn de mettre fin à cette immortalité, afin d'appréhender, dans un second temps, quel est l'état psychologique dans lequel se trouve Nevyn face à cette situation qui semble sans espoir. Cette seconde partie de l'analyse montrera notamment que le personnage subit en fait une évolution psychologique, passant progressivement de la désolation à l'espoir.

## 2) Le poids de l'immortalité

Pour incarner le personnage de Nevyn, Sharon den Adel utilise sa voix dans une tessiture de soprano s'étendant sur un ambitus de Do4 à La5. Elle emploie les registres de tête, mixte et de poitrine, dans les styles pop et lyrique, ainsi qu'une voix soufflée<sup>249</sup> lors du pont. L'emploi du style vocal pop au début de la chanson impose Nevyn comme un personnage humain. En effet, la voix pop est celle qui s'approche le plus de la voix parlée, et qui impose également la voix dans le corps de l'interprète puisqu'elle permet une bonne compréhension des paroles. Dans les couplets, lorsque Nevyn raconte son vécu, la voix pop est utilisée dans les registres de tête et mixte<sup>250</sup> : « I've been dreaming for so long, to find a meaning, to understand ... the secret of life. [...] I've been living

---

<sup>248</sup> La traduction intégrale des paroles des trois chansons figure en annexe de ce mémoire. Afin d'alléger la lecture, au cours des chapitres 4, 5 et 6 les paroles ne seront pas traduites, sauf exception servant la démonstration.

<sup>249</sup> La voix soufflée correspond à une surproduction d'air lors de la vocalisation, due à un « accolement insuffisant des cordes vocales ». LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.74.

<sup>250</sup> Voix dont la résonance se produit entre les registres de tête et de poitrine.

for so long, many seasons have passed me by. I've seen kingdoms through ages rise and fall, I've seen it all ». Le spectrogramme suivant<sup>251</sup> permet de visualiser l'emploi de ces deux registres au sein du segment de phrase « the secret of life » (**extrait n°1 – 0:56-1:17**) : tout d'abord la voix de tête (encadré blanc), dont le fondamental (f0) apparaît comme l'harmonique le plus intense, et présentant peu d'harmoniques supérieures, puis la voix mixte (encadré bleu), avec davantage d'harmoniques supérieures, puisque cette émission vocale se situe entre les registres de tête et de poitrine.

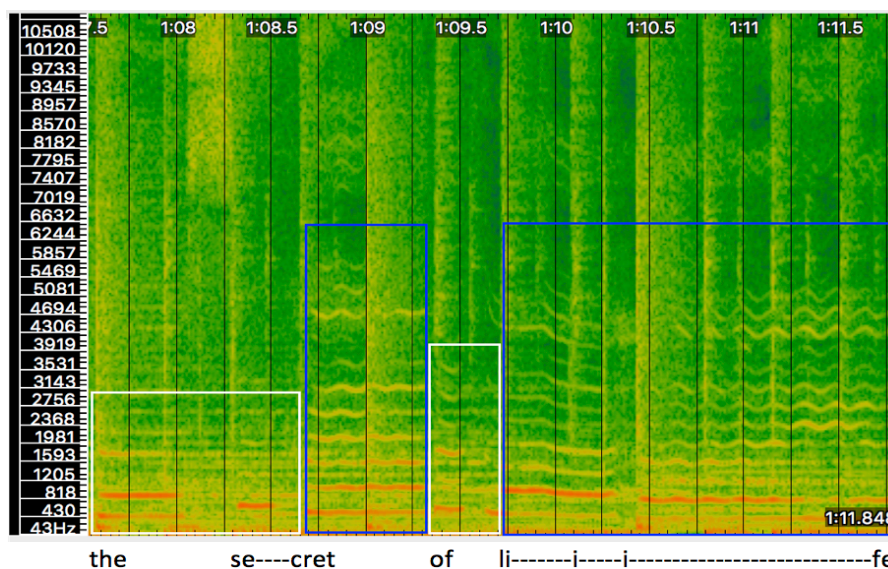


Figure 8 – Couplet 1 : utilisation de la voix de tête (encadré blanc) et mixte (encadré bleu).

Nevyn est un humain, et la voix de Sharon l'expose comme tel dès le premier couplet de la chanson. Cependant, la destinée de cet humain est loin d'être ordinaire, puisqu'il a été rendu immortel par les dieux. Pour le commun des mortels, accéder à ce don d'un temps de vie infini et n'être ainsi plus soumis à une mort prochaine semblerait être un cadeau précieux de la part des dieux. En effet, comme le démontre Jacques Lacarrière, dans de nombreuses mythologies l'immortalité était *offerte* aux hommes par les dieux, mais leur a été retirée à cause de leur fautes, tels Adam et Eve qui se sont laissés tenter par le serpent<sup>252</sup>. Or, dans notre cas, l'immortalité est donnée à Nevyn à *cause* de

<sup>251</sup> Spectrogramme harmonique, obtenu au moyen du logiciel Sonic Visualiser. Taille de la fenêtre : 1024 échantillons ; taux de recouvrement : 50% ; axe des fréquences linéaire ; échelle : décibels (dBV).

<sup>252</sup> LACARRIÈRE, J., *Au cœur des mythologies : en suivant les dieux*, Paris, P. Lebaud, 1994, p.252-261.

ses fautes. Cependant, ce passage de mortel à immortel lui retire une part importante de son humanité : la fatalité de la mort, « car la mort est justement ce par quoi l'homme se sait et se sent homme, ce par quoi il se différencie des dieux »<sup>253</sup>. Ainsi, né mortel, Nevyn connaît la valeur du temps et la finalité de celui-ci : la mort. En n'étant plus mortel, il a vu les royaumes dans lesquels il a vécu prospérer et dépérir « I've seen kingdoms through ages rise and fall, I've seen it all », mais aussi les personnes qu'il aimait mourir, comme ce fut le cas pour Jillian. Alors, ne pouvant mourir pour rejoindre celle qu'il aime, cette immortalité offerte par les dieux pour qu'il se rachète de ses fautes est devenue pour lui un fardeau, duquel il est compréhensible qu'il souhaite s'extirper. La souffrance de Nevyn rappelle ainsi celle d'Orphée, ayant perdu par deux fois Eurydice, et qui aura tout tenté pour faire revenir celle-ci des Enfers, en vain<sup>254</sup>. Ici, Nevyn lui aussi souhaite rejoindre son Eurydice, Jillian, non pas en la faisant revenir des Enfers, mais en la rejoignant dans la mort, puisqu'il ne peut la faire revenir à la vie.

Par conséquent, la thématique du temps est alors récurrente tout au long de la chanson, non seulement pour insister sur ce fardeau qu'est le temps qui passe quand nous ne pouvons pas mourir alors que nos êtres chers le peuvent, mais aussi parce que cette thématique est indissociable du personnage. Celle-ci est alors imposée dès l'introduction de la chanson (**extrait n° 2 – 0:12-0:30''**) avec les bruits de l'aiguille d'une horloge qui avance un peu trop rapidement et des battements de cœur (0:12-0:29''). En plus de référer à la vie qui s'écoule, ces battements permettent également d'imaginer que l'action qui va suivre constitue un moment fatidique, un peu comme si avant la bataille, le héros n'entendait plus rien d'autre que les battements de son cœur au moment où il se concentre. Cette idée est d'ailleurs renforcée par l'apparition d'un son de cor de chasse (0:21-0:23'') : une bataille se prépare. L'introduction de la chanson place l'auditeur non seulement dans

---

<sup>253</sup> LACARRIÈRE, J., *Au cœur des mythologies : en suivant les dieux*, p.252.

<sup>254</sup> Eurydice, épouse d'Orphée, décède suite à une morsure de serpent. Orphée décide alors de la ramener d'entre les morts. Ses chants séduisent Hadès et Perséphone qui autorisent Eurydice à rejoindre Orphée, à la condition que celui-ci ne la regarde pas tant qu'ils n'auront pas rejoint le monde des vivants. Orphée échoue et Eurydice regagne le monde des morts, une deuxième fois. Orphée, dans un chagrin inébranlable, rejeta toutes les femmes qui venaient à lui, leur causant une colère telle qu'elles finirent par le tuer.

LACARRIÈRE, J., *Au cœur des mythologies : en suivant les dieux*.

MARTIN, R. (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie greco-romaine*, Paris, Nathan, 1998.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.

cette thématique du temps, mais aussi dans une temporalité, puisqu'il s'installe un univers épique et chevaleresque, accentué par l'apparition des chœurs à l'unisson sur le thème du refrain (Figure 9 – 0:33-0:49”), qui reprend par ailleurs le contexte médiéval établi par Katharine Kerr dans *Deverry Cycle* et par le texte de la chanson « I've seen kingdoms through ages ».



Figure 9 – Introduction (0:33-0:49”) : transcription du thème du refrain chanté par les chœurs.

De plus, le texte de la chanson lui-même est construit sur le champ lexical du temps, de la temporalité : « so long », « life », « ever », « never », « destiny », « I've been living for so long, many seasons have passed me by », « I've seen kingdoms through ages, rise and fall », « long ago », « for ever and ever », « I'll always be here », « until the end ».

D'autre part, ce thème du temps est figuré dans les deux couplets par une sensation d'allongement du temps. Ceci est produit vocalement par un débit de parole qui semble lent, ce qui est dû au phrasé legato et à l'allongement de certains phonèmes par la répétition d'une voyelle ou par une tenue de note (Tableau V), le plus souvent en fin de phrase, auxquels s'ajoute un vibrato (Tableau V – italique et souligné), participant lui aussi du rallongement des mots. De plus, après l'univers épique installé musicalement lors de l'introduction, la plupart des instruments se taisent. Au début du premier couplet, seul un piano et un léger son de flûte se font entendre, participant à cette sensation d'arrêt dans le temps, auxquels s'ajoute l'utilisation d'une légère réverbération<sup>255</sup> sur la voix de Sharon Den Adel, étirant d'autant plus les sons vocaux. La même stratégie est utilisée dans le deuxième couplet : alors que l'ensemble des instruments *metal* et symphoniques

<sup>255</sup> La réverbération est un effet ajouté en studio d'enregistrement, dans le cas d'un CD audio, prolongeant le son initial émis par la voix. LACASSE, S., “Listen to my voice”. *The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression*, thèse de doctorat, University of Liverpool, 2000, p.117.



jouent lors du refrain, seuls batterie et cordes frottées sont gardées au début du deuxième couplet, ainsi que la réverbération sur la voix de la chanteuse.

<p><b>[Couplet 1]</b>  I've been dreaming for <i>soo loong</i>,  to find a <i>mea</i>ning, to under<i>sta</i>and.  <i>Ouh</i> ouh <i>ouh</i>  The sec<i>ree</i>t of <i>lii</i>fe  Why am I <i>he</i>re, to try ag<i>aa</i>in?</p>	<p><b>[Couplet 2]</b>  I've been living for <i>soo loong</i>,  maany <i>se</i>asons have passed me <i>byy</i>.    I've seen king<i>do</i>ms through <i>aa</i>g<i>les</i>  rise and <i>fa</i>ll, I've <i>se</i>en it <i>aa</i>ll.</p>
<p><b><u>Légende :</u></b></p> <p><i>Vibrato</i> <span style="margin-left: 200px;">Voyelle rallongée (mais non répétée)</span>  <i>Lettre rajoutée</i> = voyelle répétée</p>	

Tableau V – Couplets 1 et 2 : visualisation de l’allongement des phonèmes et du vibrato.

Enfin, cet allongement du temps musical métaphorisant le temps de vie de Nevyn est poussé à son paroxysme avec les inspirations audibles lors des couplets. Le personnage paraît ainsi être « à bout de souffle », puisque ces inspirations audibles donnent effectivement l’impression que les phrases sont tellement longues que la chanteuse doit épuiser sa réserve d’air, et alors l’inspiration suivante se fait plus bruyante. En effet, lorsqu’il étudie la technique vocale pop ou lyrique, le chanteur apprend à gérer son utilisation de l’air grâce à un soutien intercostal créant une ouverture au niveau des côtes flottantes et permettant au diaphragme de revenir moins rapidement dans sa position initiale. En ralentissant la remontée du diaphragme, le chanteur se crée une sorte de réserve d’air puisque l’air s’écoule moins rapidement. L’objectif du chanteur est alors de ne jamais venir à bout de cette réserve, sinon c’est que celui-ci a mal « géré son air », soit parce que sa technique n’était pas assez travaillée, soit parce que la phrase était trop longue. Par conséquent, le fait que ces inspirations soient audibles à ce moment de la chanson semble révéler que Sharon den Adel a *choisi* de les faire entendre, pour des raisons expressives.

Enfin, tout le poids de cette immortalité est extériorisé dans les refrains de la chanson. En effet, les deux premiers refrains de celle-ci débutent par un cri sur « I’d » (**extrait n°3 – 1:39-1:41”**), proche du *belting* et faisant entendre une accroche dans la

voix de Sharon den Adel. Ce cri demande ainsi une grande implication physiologique à cette dernière pour être émis, puisque le *belting* est une voix mixte projetée : des sons aigus sont produits par un mécanisme laryngé dans lequel ils ne peuvent naturellement pas être produits, c'est-à-dire dans un mécanisme lourd, de poitrine. Ces raisons exposent ce cri comme un cri de souffrance, d'impuissance, mais aussi cathartique pour le personnage qui est en proie à une grande détresse psychologique et émotionnelle. Ce qui rend ce cri d'autant plus déchirant est l'accompagnement instrumental épuré lorsque le cri apparaît : batterie et guitares assurent un soutien rythmique en croches tandis que les chœurs gardent une note tenue tout le long du cri.

Le reste du refrain expose quant à lui la volonté de Nevyn de s'extirper de son immortalité :

*I'd give my heart, I'd give my soul.  
I'd turn it back, it's my fault.  
Your destiny is forlorn, have to live till it's undone.  
I'd give my heart, I'd give my soul.  
I'd turn it back and then at last I'll be on my way.*

Le texte fait ainsi comprendre à l'auditeur que Nevyn donnerait tout pour redevenir mortel : « I'd give my heart, I'd give my soul », et fait également référence au serment fait par Nevyn aux dieux : il leur a demandé cette immortalité pour racheter ses fautes, « I'd turn it back, it's my fault », et ne sera libéré de celle-ci qu'une fois sa quête achevée, « your destiny is forlorn, have to live till it's undone ». Ce serment fait aux dieux établit alors une nouvelle fois un lien avec le mythe d'Orphée, lorsque celui-ci s'adresse à Hadès et Perséphone pour les supplier de pouvoir repartir des Enfers avec Eurydice :

Par ces lieux pleins d'épouvante, par cet immense Chaos, par ce vaste et silencieux royaume, je vous en conjure, défaites la trame, trop tôt terminée, du destin d'Eurydice. Il n'est rien qui ne vous soit dû ; après une courte halte, un peu plus tard, un peu plus tôt, nous nous hâtons vers le même séjour. C'est ici que nous tendons tous ; ici est notre dernière demeure ; c'est vous qui régnerez le plus longtemps sur le genre humain. Elle aussi, quand, mûre pour la tombe, elle aura accompli une existence d'une juste mesure, elle sera soumise à vos lois ; je ne demande pas un don, mais un usufruit. Si les destins me refusent cette faveur pour mon épouse, je suis résolu à ne point revenir sur mes pas ; réjouissez-vous de nous voir succomber tous les deux.

Ainsi, tout comme l'était Orphée, la dernière phrase du refrain suggère la détermination de Nevyn à achever cette quête afin de retourner à l'état *humain*, mortel : « I'd turn it back and then at last I'll be on my way ».

En conclusion, le poids de l'immortalité du personnage est représenté dès l'introduction par l'instrumentation (bruits d'horloge, battements de cœur, cor de chasse, chœurs) installant une temporalité dans la chanson, un univers épique, puis tout au long de la chanson par le champ lexical du temps et les multiples phonostyles métaphorisant l'allongement du temps : alternance entre voix de tête et de poitrine, débit lent, phrasé legato, allongement des phonèmes, vibrato, inspirations audibles. Nevyn souhaite cependant y mettre fin, c'est pourquoi les refrains, qui sont en général le lieu où est délivrée l'information principale d'une chanson<sup>256</sup>, révèlent la volonté profonde du personnage de s'en défaire pour redevenir mortel. À la fois cri de souffrance et appel aux dieux, ces refrains sont la preuve ultime de la constatation du poids que représente cette immortalité pour Nevyn, puisqu'il est prêt à tout, il donnerait son cœur et son âme (« I'd give my heart, I'd give my soul »), pour s'en extirper.

### 3) De la désolation à l'espoir

#### 3.1 « Will I ever free myself » ? : une situation sans espoir

Nevyn est un personnage que la mort de celle qu'il aime et sa condition d'immortel – l'empêchant de rejoindre cette dernière dans la mort – ont rendu vulnérable. En effet, des phonostyles connotant la tristesse<sup>257</sup> sont présents tout au long de la chanson,

---

<sup>256</sup> FABBRI, F., « La chanson », dans Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles-Paris, Actes Sud/cité de la musique, 2003, p.664-702.

<sup>257</sup> Voir :

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118 et 136-137.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms », *Speech Communication* n°40, 2003, p.227-256.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-151

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61

comme permet de le figurer le tableau ci-dessous (Tableau VI) : un débit lent ; l’allongement des voyelles (encadré) et de longues pauses entre les phrases que l’on trouve ici avec les inspirations audibles (croix rouges) et l’interjection « ouh ouh ouh » dans le premier couplet (surligné en bleu), qui coupe la phrase « to understand the secret of life » en deux ; des vibratos (italiques et soulignés), particulièrement caractéristiques du trouble émotionnel puisqu’ils rappellent les symptômes de la voix lorsque l’on est ému<sup>258</sup> ; des attaques glottiques (surlignées en vert), qui dans le cas présent ramènent à la corporalité de la chanteuse et par conséquent à l’intériorité du personnage ; ainsi que des réattaques soufflées (surlignées en jaune) en fin de phrases, lesquelles ajoutent un effet plaintif à la voix et dramatisent l’émotion. Ici elles métaphorisent également l’épuisement de Nevyn dû aux efforts vains pour s’extirper de son fardeau.

<p><b>[Couplet 1]</b>  I've been dreaming for <u>so</u> <u>loong</u>,  X to find a <u>meaning</u>,  X to <u>understand</u>.  <u>Ouh</u> ouh <u>ouh</u>  The <u>secret</u> of <u>life</u>  Why am I <u>here</u>,  to try <u>again</u>?</p>	<p><b>[Pré-refrain 1]</b>  Will I <u>al</u>ways,  will you <u>al</u>ways  see the truth when it stares  you in the <u>face</u>?  Will I <u>ev</u>er,  will I never  free myself (by) break<u>ing</u>  these <u>chain</u>s?</p>	<p><b>[Refrains 1 et 2]</b>  I'd give my <u>heart</u>,  I'd give my <u>soul</u>,  I'd turn it back, it's my <u>fault</u>.  Your destiny is <u>forlorn</u>,  have to live <u>till it's</u> <u>undone</u>  I'd give my <u>heart</u>,  I'd give my <u>soul</u>,  I'd turn it back and then at <u>last</u>,  I'll <u>be</u> on my <u>way</u>.</p>
<p><b>[Couplet 2]</b>  I've been living for <u>so</u> <u>loong</u>,  X <u>ma</u>ny <u>season</u>s  have passed me <u>by</u>.  I've seen <u>kingdom</u>s through <u>ages</u>  X <u>rise</u> and <u>fall</u>,  I've <u>seen</u> it <u>all</u>.</p>	<p><b>[Pré-refrain 2]</b>  (I've) seen the <u>horror</u>,  (I've) seen the wonders  happening just in front of my  <u>eyes</u>.  Will I <u>ev</u>er,  will I never  free myself by making it  <u>right</u> ?</p>	<p><b>[Pont &amp; climax]</b>  X <u>Jillian</u>,  X our <u>dream</u> ended <u>long ago</u>.  X All our <u>stories</u>  and all our <u>glory</u>  X I <u>held</u> <u>so dear</u>.  X We won't be together  for ever and <u>ever</u>,  X no more <u>tears</u>.  X I'll <u>al</u>ways be <u>heere</u>,  X (un)til <u>the eeeeeend</u>  <u>Jillian</u>, no more <u>tears</u>,  <u>Jillian</u>, no more <u>tears</u></p>
<p><b>Légende :</b></p> <p><i>Vibrato</i>  Lettre rajoutée = voyelle répétée</p> <p>Voyelle rallongée (mais non répétée)</p> <p>X Inspirations audibles  Attaques glottiques  Réattaques soufflées</p>		

Tableau VI – Phonostyles caractéristiques de la tristesse.

<sup>258</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96.

Le spectrogramme<sup>259</sup> ci-dessous permet de visualiser les réattaques soufflées dans les segments de phrases « so long » et « to understand » du premier couplet (**extrait n°4 – 0:55-1:06”**) : il apparaît une brisure dans la phrase, c’est-à-dire l’absence d’une fréquence fondamentale dans la voix, due à la présence de souffle (cercle blanc).

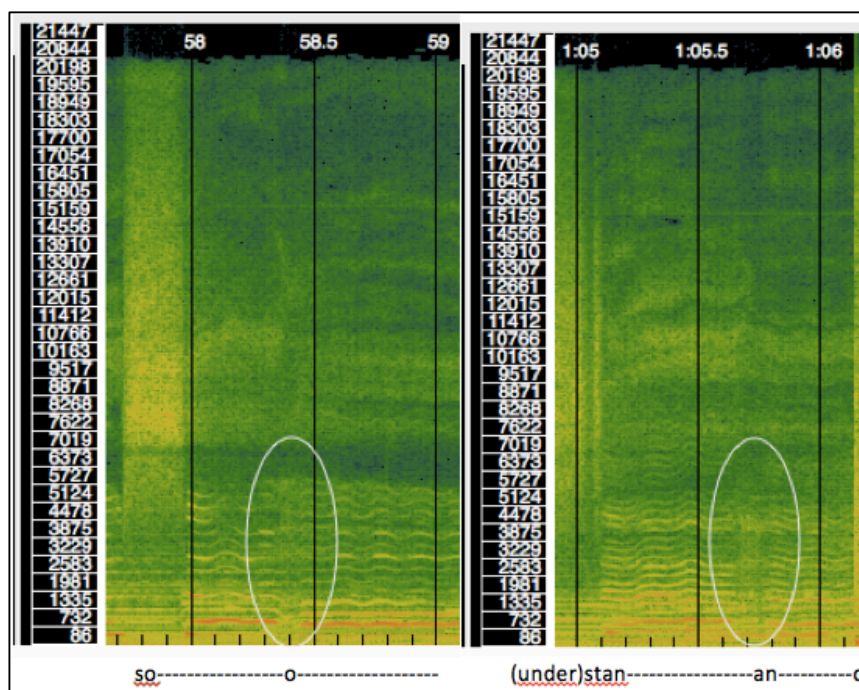


Figure 10 – Couplet 1 (0:57-0:59” et 1:05-1:06”) : visualisation des réattaques soufflées.

Une autre des particularités dans l’expression de la tristesse est l’irrégularité dans l’intensité et dans les durées<sup>260</sup>. Il est alors intéressant de constater que ces irrégularités ont lieu non seulement au niveau vocal, mais aussi au niveau instrumental : si la voix de Sharon Den Adel se fait douce et legato dans les couplets puis plus véhémence et staccato dans les pré-refrains et refrains, l’accompagnement instrumental oscille entre présence et quasi-absence. En effet, si l’introduction permet de nous rendre compte de la masse

<sup>259</sup> Spectrogramme harmonique, obtenu au moyen du logiciel Sonic Visualiser. Taille de la fenêtre : 1024 échantillons ; taux de recouvrement : 50% ; axe des fréquences linéaire ; échelle : décibels (dBV).

<sup>260</sup> FÓNAGY, I., *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

instrumentale présente dans la chanson, cette masse se fait absence dans les couplets, puis ressurgit dans les pré-refrains avec guitares, basse et batterie, pour devenir encore plus imposante dans les refrains par l'ajout des chœurs. Il semble alors que tout élément musical concorde à mettre en scène la tristesse vécue par le personnage : l'instrumentation accompagne les caractéristiques vocales de la tristesse.

Toutefois, si ces phonostyles manifestent la tristesse du personnage dans la globalité de la chanson, il semble que dans le cas du deuxième couplet ils représentent davantage l'épuisement de Nevyn. En effet, le texte du couplet 2 met particulièrement l'emphase sur la longévité de vie du personnage, en comparaison au couplet 1 qui ne donnait comme information à ce sujet que « I've been dreaming for so long ».

Au contraire, ce deuxième couplet ne porte uniquement que sur la vie interminable du personnage, qui a tout vu et tout vécu : « I've seen it all ». Ainsi, les mots sur lesquels une emphase est portée par un effet vocal insistent sur cette longévité de vie et sur l'épuisement de Nevyn (**extrait n°5 – 2:04-2:26**) : l'emploi d'une voix de tête, d'autant plus percutante grâce à l'intervalle ascendant de quinte sur « kingdoms » ; la répétition de la voyelle « a » sur « ages » ; l'inspiration audible entre « long » et « many seasons », et entre « ages » et « rise » ; les réattaques soufflées sur « so », « by », « fall » et « all » rallongeant ces phonèmes par la même occasion ; la répétition de « so long » par le chœur, insistant davantage sur ce temps de vie *si long*, et qui est d'ailleurs le seul segment de texte répété par les chœurs dans ce couplet ; l'allongement d'autres voyelles par une tenue de note ou un vibrato ; des effets vocaux auxquels s'ajoute un figuralisme mélodique sur « rise and fall », puisque la mélodie est ascendante sur « rise » (dans le cas présent, signifiant *prosperer*) et descendante sur « fall » (*tomber*). Le tableau suivant récapitule ces divers phonostyles (voir légende du tableau) et permet de prendre connaissance du texte du couplet 2 au complet. Toutefois, la présence incessante de la batterie, alors qu'elle était absente dans le premier couplet, contraste avec l'épuisement du personnage. Il semble alors que la présence de la batterie amène progressivement vers l'état de crainte et de peur ressenti par le personnage dans le deuxième pré-refrain, qui suit ce couplet<sup>261</sup>.

---

<sup>261</sup> Cet état est analysé plus tard dans ce chapitre, aux pages 92 et 93.

<p>I've been living for so loong,  X maany seasons have passed me by.  I've seen kingdoms through ages  X rise and faall, I've seen it aall.</p>		
<b>Légende :</b>		
Voix pop	Lettre rajoutée = voyelle répétée	X Inspirations audibles
Voix de tête	Attaques glottiques	<i>Vibrato</i>
Voyelle rallongée (mais non répétée)	Attaques/voix soufflées	

Tableau VII – Couplet 2 : texte et phonostyles connotant l'épuisement de Nevyn.

Cependant, cette vulnérabilité du personnage et l'épuisement suggéré dans le deuxième couplet convergent vers le pont de la chanson, lors duquel Nevyn fait entendre sa tristesse face à la mort de Jillian. En effet, jusqu'à présent, la tristesse du personnage – connotée par les phonostyles énumérés ci-avant – était due à l'état général de celui-ci, face à la mort de Jillian et à son immortalité l'empêchant de rejoindre cette dernière. Or, pour la première fois depuis le début de la chanson, la tristesse du personnage est clairement établie en lien avec la mort de Jillian, parce qu'il s'agit du seul passage où Nevyn s'adresse directement à elle : il l'appelle, « Jillian », et relate la vie qu'ils ont vécue ensemble, « all our stories and all our glory I held so dear ». Cette lamentation face à la perte de l'être aimé nous amène une nouvelle fois à établir un parallèle avec le mythe d'Orphée, puisque cette tristesse a de nombreuses fois été mise en musique<sup>262</sup>, notamment dans le célèbre air « J'ai perdu mon Eurydice » présent dans l'acte 3 de l'opéra *Orphée* de Gluck (1762). Dans cet air, Orphée chante ainsi sa souffrance d'avoir perdu Eurydice, et surtout de l'avoir perdu une deuxième fois.

Dans le cas présent, la lamentation du personnage face à la perte de Jillian se teinte peu à peu de nostalgie de la vie qu'ils ont vécu ensemble (**extrait n°6 – 3:16-3:35**). L'emploi d'une voix et d'attaques soufflées connote en effet la fragilité, l'épuisement dû aux efforts vains de Nevyn. À cela s'ajoute un effet de port de voix notamment sur « dream », un allongement du son présent en général dans l'expression de la tristesse, et connotant d'autant plus la peine du personnage puisqu'utilisé sur le mot « dream » (rêve).

<sup>262</sup> Pour n'en citer que quelques-uns : *Euridice* de Peri (1600), *Orphéo* de Caccini (1602), *Orfeo* de Monteverdi (1607), *Orphée* de Gluck (1762), *Orphée* de Liszt (1854), *Orphée aux Enfers* d'Offenbach (1858).

L'utilisation d'une voix de tête proche d'une voix lyrique sur « for ever and ever » (3:35-3:43") permet également de rendre compte de la tristesse du personnage car elle ajoute une sensibilité dans la voix du personnage. Sans oublier la très forte présence des vibratos, associés à la tristesse du personnage. Le spectrogramme<sup>263</sup> ci-dessous permet de visualiser cette voix de tête (encadré blanc) dont la coloration vers une voix lyrique augmente l'intensité des harmoniques supérieurs, alors que la phrase émise juste avant « we won't be together » est produite en voix de tête (encadré bleu) et présentant une légère différence concernant l'intensité harmonique.

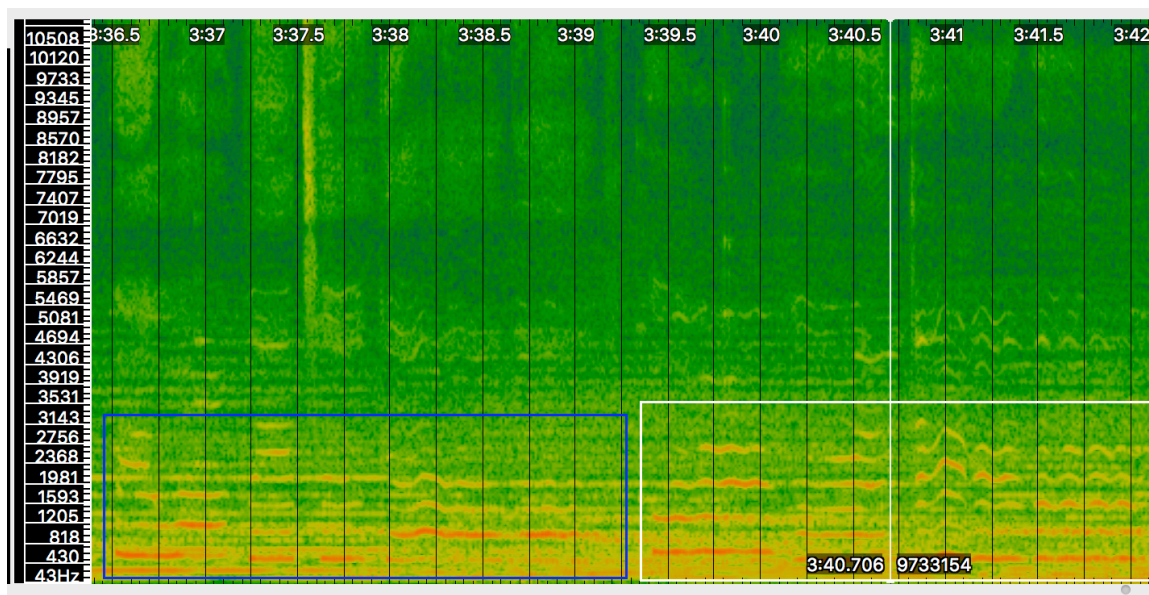


Figure 11 – Pont (3:35-3:43") : visualisation de la voix de tête (encadré bleu) et de la voix de tête proche d'une voix lyrique (encadré blanc).

D'autre part, la voix soufflée, la sensation de ralentissement due au phrasé legato et au débit lent, mais aussi les respirations audibles à chaque début de phrase suggèrent également l'épuisement du personnage, dont il fait preuve depuis le deuxième couplet. Le tableau suivant permet de visualiser ces divers phonostyles dans le pont de la chanson (voir légende du tableau).

<sup>263</sup> Spectrogramme harmonique, obtenu au moyen du logiciel Sonic Visualiser. Taille de la fenêtre : 1024 échantillons ; taux de recouvrement : 50% ; axe des fréquences linéaire ; échelle : décibels (dBV).



<p>X <i>Jilliaan</i>, X our dreaa<u>m</u> <u>en</u>ded long ago.</p> <p>X All our stories and all our glory (X) I held <u>so</u> <u>deear</u>.</p> <p>X We won't be together for ever and <u>ever</u>, (X) no more <u>tears</u>.</p> <p>X I'll always be <u>here</u>, X (un)til <u>the eeeeeend</u></p>		
<b>Légende :</b>		
<p>Voix mixte</p> <p>Voix de tête</p> <p>Voix lyrique</p> <p>Port de voix</p> <p>Attaques/voix soufflées</p>	<p>Voyelle rallongée (mais non répétée)</p> <p>Lettre rajoutée = voyelle répétée</p>	<p><i>Vibrato</i></p> <p>X Inspirations audibles</p> <p>(X) Inspirations à peine audibles</p>

Tableau VIII – Pont : phonostyles connotant la tristesse et nostalgie face à la perte de Jillian.

De plus, lors de ce pont la voix de Sharon den Adel, légère et aigüe, est soutenue par les voix d'hommes qui, pour l'unique fois dans la chanson, se détachent momentanément du chœur, sur des notes tenues sur « ah ». Ce contraste de registre entre les deux voix permet de mettre d'autant plus en valeur la légèreté de la voix de Sharon, mais aussi ces phonostyles connotant la tristesse. En effet, lors du pont la voix de Sharon n'est accompagnée que par le chœur d'hommes et des cordes et, hormis un pizzicato discret qui se fait entendre par une partie des cordes, le soutien de la voix est uniquement harmonique, puisque le reste des cordes comme les chœurs réalisent des notes tenues. Par ce fait, la voix de Sharon est le seul instrument mélodique à ce moment donné de la chanson, mettant d'autant plus en évidence cette mélodie, qui comprend dans le cas présent les phonostyles expressifs de la tristesse employés par cette voix.

La tristesse du personnage vient également du fait que le moment où il rejoindra Jillian reste incertain, et Nevyn pourrait très certainement rester indéfiniment immortel, c'est pourquoi il lui dit « we won't be together for ever and ever ». La dernière phrase, « I'll always be here, until the end », suggère alors à la fois que Nevyn restera immortel à jamais, et qu'il l'aimera pour toujours, qu'il sera toujours *là* pour elle.

Par conséquent, à cette tristesse générée par la situation à laquelle Nevyn fait face s'ajoute une crainte de sa part : celle de ne pas pouvoir redevenir mortel. Cette crainte est figurée par les successions de questions dans les deux pré-refrains de la chanson : « Will I always, will you always see the truth when it stares you in the face ? », « Will I ever,

will I never free myself by breaking these chains ? », et « Will I ever, will I never free myself by making it right ? ». En effet, les pré-refrains font apparaître une série de phonostyles habituellement associés à la crainte ou à la peur<sup>264</sup> : les écarts intervalliques sont plus marqués car le phrasé devient saccadé, donnant une impression de débit qui s'accélère, en plus de l'apparition de rythmes en doubles croches et l'ajout de guitares rythmiques à partir du premier pré-refrain, participant de cette sensation d'accélération. La transcription ci-dessous représente le début du questionnement dans le pré-refrain 1, et le même segment est présenté dans le spectrogramme<sup>265</sup> (Figure 13), qui permet quant à lui de visualiser l'absence de liaisons entre les différentes syllabes de « will I always » et « will you always », caractéristique du phrasé saccadé (extrait n°7 – 1:18-1:26”).

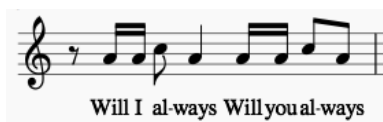


Figure 12 – Transcription de la section 1:18-1:20” du pré-refrain 1.

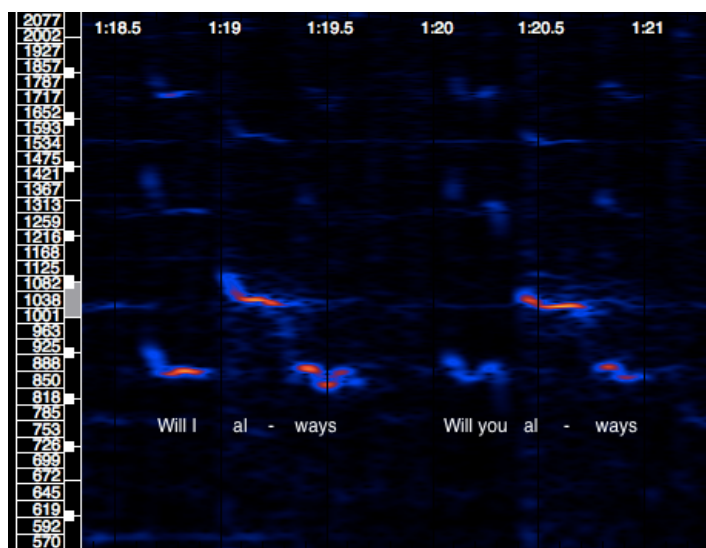


Figure 13 – Pré-refrain 1 (1:18-1:21”) : visualisation du phrasé saccadé.

De plus, à ces phonostyles représentant les symptômes de la crainte dans la voix s'ajoute une intonation ascendante lors de l'énumération des questions, c'est-à-dire dans la

<sup>264</sup> SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148.

<sup>265</sup> Spectrogramme mélodique, obtenu au moyen du logiciel Sonic Visualiser. Taille de la fenêtre : 8192 échantillons ; taux de recouvrement : 87,5% ; axe des fréquences logarithmique ; échelle : linéaire.

majeure partie des pré-refrains. Ainsi, ceux-ci sont la majorité du temps dans une phase de tension plutôt que de détente, et celle-ci n'apparaît qu'à la toute fin des phrases, après la longue tenue de la dernière voyelle, le « a » de « face », comme permet de le visualiser le spectrogramme suivant<sup>266</sup> : la diphtongue<sup>267</sup> /eI/ du mot « face » est tenue pendant trois secondes (1:23.5-1:26.5"), un vibrato (flèche blanche) s'ajoute à cette tenue, et cette phase se termine par une intonation descendante (flèche verte). Il est d'ailleurs intéressant de constater la modulation des fréquences sur la voyelle « a » (Figure 14) créée notamment par le vibrato, et qui se distingue par le passage du rouge au jaune. En effet, en linguistique, la diphtongue se caractérise par une modulation des fréquences de formant sur une syllabe : ainsi, cette modulation de fréquences sur la diphtongue /eI/ en fait une traduction musicale du phénomène linguistique.

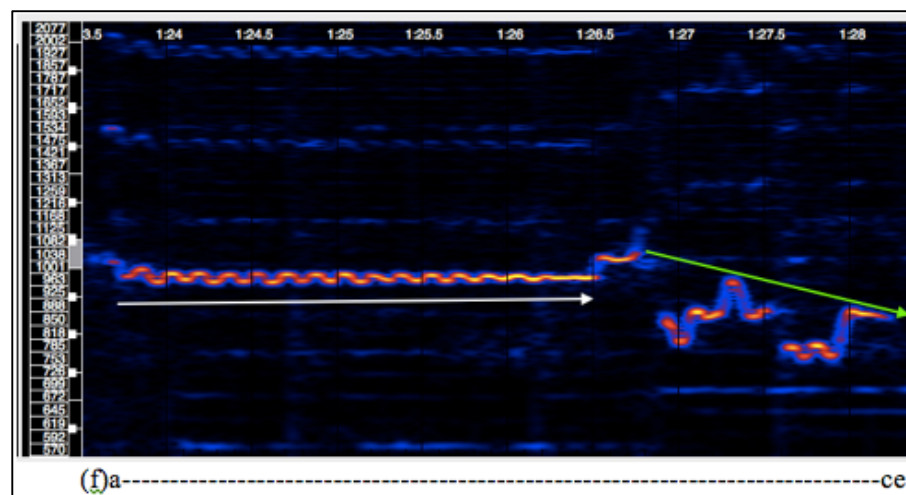


Figure 14 – Pré-refrain (1:23-1:28") : tenue sur « a », vibrato (flèche blanche) et intonation descendante (flèche verte).

Cette expression de la crainte du personnage trouve son paroxysme dans la dernière phrase de chacun des pré-refrains, dont l'intonation ascendante, c'est-à-dire en phase de

<sup>266</sup> Spectrogramme mélodique, obtenu au moyen du logiciel Sonic Visualiser. Taille de la fenêtre : 8192 échantillons ; taux de recouvrement : 87,5% ; axe des fréquences logarithmique ; échelle : linéaire.

<sup>267</sup> « La diphtongaison est un changement dans la prononciation d'une voyelle qui consiste à modifier le timbre de celle-ci au cours de son émission. En d'autres mots, lorsqu'il y a diphtongaison, la voyelle se segmente en deux éléments vocaliques, ceux-ci appartenant toutefois à la même syllabe. La voyelle ainsi segmentée est appelée *diphtongue*. » Office Québécois de la Langue Française, *Banque de Dépannage Linguistique*, [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?T1=diphtongue&T3.x=0&T3.y=0&id=4488](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?T1=diphtongue&T3.x=0&T3.y=0&id=4488), consulté le 29 avril 2018.

tension, ne se résout pas vers une intonation descendante, soit une phase de détente. Ainsi, la question « Will I ever, will I never free myself by breaking these chains ? » et « Will I ever, will I never free myself by making it right ? », apparaissant dans le deuxième pré-refrain, toutes deux à l'intonation ascendante non résolue, suggèrent à la fois l'interrogation puisqu'il s'agit d'une question posée par le personnage, et la tension et la crainte auxquelles celui-ci fait face.

La tension psychologique du personnage est rappelée tout au long de la chanson par les divers styles et registres vocaux employés, rappelant la condition divine de Nevyn, l'empêchant de rejoindre celle qu'il aime. En effet, la voix est employée au cours de la chanson de la façon suivante (Tableau IX) : d'abord dans les couplets au moyen d'une voix pop qui, sans être employée en voix de poitrine puissante, demeure *dans* le corps puisque cette vocalité est celle qui s'approche le plus de la voix parlée ; puis avec une voix mixte dans les pré-refrains, utilisant alors un mélange entre les mécanismes de tête et de poitrine en ce qui concerne l'émission et la résonnance du son ; puis dans les refrains en voix lyrique qui, en comparaison avec la voix pop, s'éloigne de la voix parlée, non seulement car elle rend le texte moins intelligible par la couverture des sons vocaux, mais aussi parce que chez la femme la voix lyrique présente une résonnance essentiellement de tête, ce qui n'est pas une émission *naturelle* de la voix chez la femme adulte (alors qu'elle peut l'être chez l'enfant par exemple). Cette « montée » de la voix dans le corps, passant progressivement d'une résonnance essentiellement de poitrine vers une résonnance essentiellement de tête<sup>268</sup>, rappelle les symptômes de la tension psychologique décrits notamment par Gabrielle Konopczynski<sup>269</sup>, concordant avec l'état psychologique général de Nevyn.

---

<sup>268</sup> « Physiologiquement on parle de mécanisme *léger* (sollicitant une musculature fine) et de mécanisme *lourd* (faisant appel à une musculature plus épaisse) ; les terminologies de “voix de tête” et “voix de poitrine” correspondant en fait à la traduction subjective de sensations vibratoires exacerbées soit dans le massif crânio-facial, soit dans la région thoracique. » FERVEUR, C., et ATTIGUI, P., « Origines de la voix, voix des origines : éléments de réflexion pour une métapsychologie de la phonation », *Champ psychosomatique*, vol. 4, n°48, 2007, p.32.

<sup>269</sup> KONOPCZYNSKI, G., « Les enjeux de la voix », dans Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski (éd.), *Au commencement était la voix*, Ramonville Saint-Agne, Eres, 2005, p.39, et remarqué par Cyril Brizard dans son analyse du répertoire du groupe de metal symphonique Nightwish : « Au niveau du registre, la voix parlée utilise essentiellement celui de poitrine (toutefois, une émotion soudaine comme

Couplet 1 0:56-1:17''	I've been dreaming for so long, to find a meaning, to understand. Ouh ouh ouh The secret of life, Why am I here, to try again?	Voix pop
Pré-refrain 1 1:18-1:26''	Will I always, will you always See the truth when it stares you in the face? Will I ever, will I never free myself by breaking these chains?	Voix mixte
Refrain 1 1:39-2:00''	I'd give my heart, I'd give my soul, I'd turn it back, it's my fault. Your destiny is forlorn, have to live till it's undone. I'd give my heart, I'd give my soul. I'd turn it back and then at last I'll be on my way.	Voix lyrique

Tableau IX – Montée progressive dans les registres vocaux dans la première partie de la chanson.

Alors, cette voix qui s'éloigne progressivement du corps métaphorise la condition divine de Nevyn : 1) tout comme sa voix est loin du corps, les dieux sont loin du royaume des Hommes, 2) l'absence de corporalité peut provoquer également une dématérialisation de la voix : en ne semblant plus rattachée à un corps, la voix peut alors référer à une entité, un concept, ou une divinité puisque le son pourrait être produit par une toute autre forme qu'une forme humaine. En effet, comme le rappelle la psychologue Marie-France Castarède, pendant longtemps par exemple, on utilisait les voix de sopranistes pour incarner des divinités, puisque que celles-ci ne connaissent de distinction ni d'âge ni de sexe, tout comme ces voix, étant donné que la voix de tête n'est pas le registre naturel de l'homme et que, dans le cas des castrats, ceux-ci étaient même physiquement déssexualisés<sup>270</sup>.

De plus, la voix lyrique est également un style vocal associé au sacré, non seulement parce que l'éloignement corporel de cette voix métaphorise l'éloignement avec le monde des Hommes, mais aussi parce qu'elle est la voix privilégiée de la musique sacrée occidentale. Alors, l'emploi de cette voix dans les refrains, qui rappellent le serment fait

---

la colère, le rire ou le chagrin peut faire passer à celui de tête), pour laquelle la cage thoracique sert de résonateur », BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.312.

<sup>270</sup> CASTARÈDE, M-F., *La voix et ses sortilèges*, p.169-173.

par Nevyn aux dieux, établit un lien entre le discours du personnage et le monde des dieux : cette voix associée au sacré s'adresse au monde sacré, aux dieux eux-mêmes.

En conclusion, Nevyn est un personnage qui souffre de sa condition d'immortel et de la perte de Jillian. Cette souffrance est représentée tout au long de la chanson par l'emploi de phonostyles mettant en exergue une évolution psychologique du personnage dans sa souffrance. Il passe en effet de la tristesse, à l'épuisement face à sa condition d'immortel, à une mélancolie et nostalgie profondes d'avoir perdu celle qu'il aime. D'autre part, Nevyn démontre également une crainte de ne pas pouvoir redevenir mortel, dont les effets vocaux associés les plus représentatifs se font entendre dans les pré-refrains. Le mélange de ces émotions, tristesse et crainte, résulte en une tension profonde chez le personnage qui est représentée par les styles vocaux utilisés qui, par la montée progressive dans les registres, connotent cette tension psychologique du personnage. Pour Nevyn, la situation semble alors sans espoir, puisqu'il n'est pas certain de pouvoir un jour redevenir mortel : « Will I ever free myself » ?

### 3.2 « At last I'll be on my way » : le possible retour à la mortalité

L'état psychologique général de Nevyn, et les phonostyles employés qui permettent de le comprendre, présentent un personnage vulnérable et désespéré. Ces états émotifs ne sont cependant pas les seuls à caractériser le personnage au cours de cette chanson, puisque celui-ci montre en effet des moments de détermination et d'assurance, laissant présager qu'il est prêt à tout pour venir à bout de sa quête et redevenir mortel.

Lors des refrains, Nevyn rappelle son serment fait aux dieux et témoigne de sa volonté de donner corps et âme pour achever sa quête : « I'd give my heart, I'd give my soul ». Si lorsqu'il énonce cela le personnage semble davantage en proie au désespoir que sûr de lui, il reprend cependant de l'assurance lors de la dernière phrase des deux premiers refrains de la chanson. En effet, la redescende de la voix dans le corps en passant de la voix lyrique (Tableau X – en rose) vers la voix mixte (Tableau X – en vert), et l'intonation descendante connotent l'apaisement du personnage et son assurance lorsqu'il énonce

« I'd turn it back and then at last I'll be on my way ». Cette dernière phrase, qui est une information capitale délivrée lors du refrain puisque la dernière à se faire entendre, est également la preuve que Nevyn est moins fragile et plus déterminé. Cette phrase est d'ailleurs mise en valeur par l'allongement des mots « last », « be » et « way » (Tableau X – encadré) auquel s'ajoute un vibrato (Tableau X – italique et souligné), ainsi que par l'accompagnement instrumental se calmant et se faisant entendre uniquement sur des accords tenus sur ces trois derniers mots du refrain, le tout permettant de donner plus d'intensité au texte et à l'émotion véhiculée.

<p>I'd give my <i>heart</i>, (I'd) give my <i>soul</i>,  I'd turn it <b>back</b>, it's my <i>fault</i>.  Your destiny is for<i>lorn</i>, have to live <i>till it's undone</i>.  I'd give my <i>heart</i>, (I'd) give my <i>soul</i>,  I'd turn it back and then at <i>last</i>, I'll <i>be</i> on my <i>way</i>.</p>
--

Tableau X – Refrains 1 et 2 : styles vocaux et mise en valeur de la dernière phrase.

D'autre part, l'assurance et l'espoir du personnage, de pouvoir un jour redevenir mortel, semblent également revenir lorsqu'il affirme « I'll always be here, until the end ». En effet, cette phrase subit une accélération due au débit vocal sur des rythmes réguliers (noires) à partir de « until », mais également une phase de montée exagérée, se terminant sur le Fa# par une intonation ascendante, c'est-à-dire une phase de tension.

Ce qui est particulièrement étonnant à la fin de ce pont est l'allongement du mot « end » par un nombre de notes dans la mélodie (six) dépassant le nombre de syllabe du mot en lui-même (une seule ; voir Figure 15, clé de Sol). Ce phénomène prosodique, appelé *mélisme*<sup>271</sup>, est souvent produit « en relation avec une intention subjective et/ou une affectivité sous-jacentes »<sup>272</sup>, c'est-à-dire qu'il est lié à l'état psychologique et l'émotivité du locuteur, c'est pourquoi le mélisme est souvent couplé à une hausse de l'intensité vocale et à un ralentissement du débit. En effet, bien que le débit général de cette dernière phrase du pont soit accéléré en comparaison au reste du pont, le débit du mot « end » est quant à lui ralenti par son allongement mélodique, auquel s'ajoute une intensité vocale

<sup>271</sup> Terme emprunté au domaine musical qui désigne une « forme acoustique et mélodique structurée phonologiquement. » CAELEN-HAUMONT, *Prosodie et sens : une approche expérimentale*, vol.2, Paris, L'Harmattan, 2008, p.159.

<sup>272</sup> CAELEN-HAUMONT, *ibid*, p.160.

élevée présente dans cette dernière phrase du pont par le passage d'une voix de tête vers une voix mixte, requérant une plus forte intensité vocale. Par conséquent, l'intonation ascendante, en plus de l'implication émotionnelle présente sur le mot « end » due au mélisme, accentue la tension et l'état émotionnel du personnage, à la fois plein d'espoir et succombant à la tristesse de ne jamais pouvoir retrouver celle qu'il aime.

De plus, comme représenté dans la transcription ci-dessous, cette phase de tension est notamment mise en valeur grâce à la descente mélodique qui la précède, donnant une courbe mélodique en forme de vallée, mais aussi par le fait qu'il n'y a aucune résolution harmonique à la mesure suivante : l'harmonie reste en suspension, et rejoint en cela l'envolée proposée par cette mélodie ascendante (**extrait n°8 – 3:48-4:00**). Il apparaît en effet une absence de mouvement cadentiel ainsi qu'un enchaînement du triton Fa-Si à la basse (Figure 15, clé de Fa), le tout créant une tension, une suspension, qui accompagne l'envolée entendue au chant.

D'autre part, cette suspension est soutenue par le changement d'instrumentation à la fin du pont. Le pont est en effet intégralement accompagné par des instruments de l'orchestre classique (chœurs, cordes sur notes tenues et en pizzicato, flûte). Puis, à partir de « until », l'instrumentation change et laisse place uniquement aux instruments *metal* (guitares, basse, batterie), en plus du chœur, qui au lieu d'assurer un rôle mélodique comme jusqu'alors dans le pont, est davantage rythmique (Figure 15, clé de Fa). Enfin, un blanc instrumental se fait entendre à partir de « Jillian », avant de laisser entendre à nouveau la batterie, ainsi que le chœur, sur la mélodie du refrain, comme lors de l'introduction de la chanson, mais transposée un ton plus haut. Ainsi, ce changement d'instrumentation provoque une montée de la tension, par le passage des instruments classiques, doux et calmes, aux instruments *metal*, plus rythmés, qui se résout sur un blanc instrumental à la fin du pont, accompagnant la sensation de suspension créée également par l'intonation ascendante au chant.



I'll al-ways be here (Un)til the end Jill - i-an

Figure 15 – Transcription de la dernière phrase du pont (3:48-4 :00”).

De plus, la répétition de la phrase « no more tears » de la part du personnage suggère une volonté de sa part de se rassurer ou de rassurer Jillian. En effet, Nevyn étant dans la majeure partie de la chanson perçu comme un personnage vulnérable, on pourrait penser que, finalement, ces « no more tears » ne s’adressent à personne d’autre qu’à lui-même, d’autant plus que les phonostyles utilisés ont démontré la tristesse présente chez le personnage. Dans tous les cas, les trois « no more tears » entendus dans la chanson (Tableau XI – surlignés en bleu) présentent une intonation en forme d’arche, plus calme et apaisée, et la répétition de « no more tears » rappelle ce que l’on pourrait faire dans la vie de tous les jours pour rassurer quelqu’un : « là, ne pleure plus, ne pleure plus ».

[Pont]	[Climax]
Jillian, our dream ended long ago	Jillian, no more tears...
All our stories and all our glory I held so dear.	Jillian, no more tears...
We won't be together for ever and ever,	
<b>No more tears.</b>	
I'll always be here until the end	

Tableau XI – Pont et climax : récurrences de la phrase « no more tears ».

Toutefois, les deux occurrences du « no more tears » lors du climax sont très peu audibles car placées en arrière-plan dans le mixage de la chanson, si bien qu’il est difficile d’entendre le deuxième « no more tears » (**extrait n°9 – 3:58-4:18”**). En effet, en même temps qu’a lieu ce climax, le chœur entonne l’air du refrain, comme ce fut le cas dans l’introduction, et le dernier refrain commence alors que le deuxième « no more tears » n’est pas encore terminé, comme si Nevyn reprenait subitement ses esprits.

Par conséquent, le dernier refrain (**extrait n°10 – 4:18-4:40”**), qui s’enchaîne directement au climax, se pose comme le dernier effort de Nevyn. Le « I’ll turn it back and then at

last I'll be on my way », à l'intonation ascendante, devient alors un cri libérateur, figuré à la fois par l'allongement de « last », « be » et « way », le registre élevé de la voix lyrique (alors que jusqu'à présent cette dernière phrase du refrain était émise en voix mixte), mais aussi le mouvement mélodique ascendant, présentant un écart d'octave et figurant l'élévation vers la lumière, libératrice<sup>273</sup>, comme présenté sur la transcription ci-dessous ; cet écart est significatif car de toute la chanson, il s'agit du plus grand écart réalisé dans un si bref délais (deux mesures).

L'instrumentation, quant à elle, suit de façon cohérente la mélodie du chant, par un mouvement également ascendant, faisant se succéder les accords Fa majeur, Sol majeur et La mineur, tel que représenté sur la Figure 16 ci-dessous (notation anglo-saxonne). En effet, la répétition par deux fois de ces trois accords en mouvement conjoint ascendant, respectivement la dominante (V), sus-dominante (VI) et sous-tonique (VII) dans la tonalité de La mineur de la chanson, et se résolvant sur l'accord de tonique de La mineur, permet ainsi d'apporter une conclusion harmonique à la chanson, par l'affirmation de la tonique sur le premier temps de l'avant-dernière mesure (voir Figure 16) et la résolution harmonique sur la tonique à la dernière mesure de la chanson. De plus, les accords utilisés suivent la mélodie ascendante du chant, puisqu'ils présentent également une fonction mélodique au moyen des notes fondamentales Mi, Fa, Sol et La qui s'enchaînent dans une mélodie ascendante identique à celle du chant. Ainsi, alors que la voix fait entendre un cri libérateur, un dernier effort de la part du personnage en souffrance, l'instrumentation accompagne ce dernier effort en permettant une résolution harmonique lors de cette dernière phrase de la chanson.

Figure 16 – Transcription de la dernière phrase du dernier refrain : visualisation du mouvement mélodique ascendant et de l'harmonie soutenant la mélodie.

<sup>273</sup> En effet, selon Pascal Lécroart : « le mouvement mélodique ascendant a une double valeur : sur le plan musical, il traduit, selon la tradition du figuralisme, l'élévation de la prière ; et sur le plan prosodique, il marque une coïncidence avec les accumulations accentuelles, notamment sur la fin de la phrase avec à la fois des valeurs longues et un registre élevé. » LÉCROART, P., « Proposition pour penser et analyser la prosodie du chant », dans Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski (éd.), *Au commencement était la voix*, Ramonville Saint-Agne, Eres, 2005, p.73.

D'autre part, l'envolée créée sur le dernier « way » de la chanson est également mise en exergue par l'accord tenu aux guitares et au pupitre de cordes frottées : le temps semble suspendu puisque tous les instruments sont en suspens, permettant ainsi à la voix de Nevyn de s'élever. Le tableau suivant permet de comparer les différences entre les styles vocaux utilisés et l'intonation des dernières phrases.

[Refrain 1]	[Refrain 2]	[Refrain 3]
<p>I'd give my heart, I'd give my soul, I'd turn it back, it's my fault. Your destiny is forlorn, have to live till it's undone. I'd give my heart, I'd give my soul, I'd turn it back and then at last, I'll be on my way. ↘</p>	<p>I'd give my heart, I'd give my soul, I'd turn it back, it's my fault. Your destiny is forlorn, have to live till it's undone. I'd give my heart, I'd give my soul, I'd turn it back and then at last, I'll be on my way. ↘</p>	<p>I'd give my heart, I'd give my soul, I'd turn it back, it's my fault. Your destiny is forlorn, have to live till it's undone. I'd give my heart, I'd give my soul, I'd turn it back and then at last I'll be on my way. ↗</p>
<p><b>Légende :</b></p> <p>Voix pop ↗ intonation ascendante Voix mixte ↘ intonation descendante Voix lyrique</p>		

Tableau XII – Comparaison entre les trois refrains : styles vocaux et intonation des dernières phrases.

Cette comparaison des trois refrains de la chanson met également en exergue l'absence du cri sur « I'd » au début du troisième refrain. Celui-ci semble être alors remplacé par l'envolée sur « way », qui vient clôturer non seulement le refrain, mais aussi la quête de Nevyn. En effet, à ce moment conclusif de la chanson, ce dernier cri devient un cri cathartique prophétisant un bonheur futur, espéré, qui le met en chemin pour rejoindre Jillian.

En conclusion, malgré la fatalité à laquelle fait face Nevyn, tout espoir n'est pas perdu puisqu'il lui est encore possible d'achever sa quête pour redevenir mortel. Il s'agit cependant d'une tâche longue et fastidieuse, à en juger par ces années de vie déjà endurées par le personnage, mais cela ne semble pas lui faire perdre espoir. En effet, alors que les phonostyles utilisés mettent davantage en exergue la tristesse et le désespoir du

personnage, c'est toutefois sur une note d'espoir que la chanson se conclut, laissant ainsi présager que les efforts de Nevyn pour rejoindre Jillian n'ont finalement pas été vains : il réussira un jour à redevenir humain, « at last I'll be on my way ».

#### 4) Conclusion

En 2006, Katherine Kerr publia le premier roman du quatrième acte de la série *Deverry Cycle*, *The Gold Falcon*, dans lequel Nevyn et Jill sont réincarnés en jeunes amants. Si à l'écriture de la chanson « Jillian (I'd give my heart) », sortie en 2004, *Within Temptation* ne pouvait prédire une telle suite pour l'histoire de Nevyn et Jill, la coïncidence entre les deux œuvres demeure fascinante. Ainsi, alors que dans la chanson Nevyn pleure son amour perdu et ferait tout pour quitter sa condition d'immortel, cela se concrétise dans le roman *The Gold Falcon*, faisant presque penser que la chanson aurait prophétisé cette réunification entre les deux amants.

Quoiqu'il en soit, l'analyse de « Jillian (I'd give my heart) » a permis de comprendre l'évolution psychologique subie par Nevyn, cet humain rendu immortel souhaitant redevenir mortel pour être en mesure de retrouver celle qu'il aime dans la mort. L'analyse phonostylistique révèle en effet un personnage triste de son sort et du décès de Jillian, un personnage vulnérable, qui craint de ne jamais pouvoir s'extirper de son immortalité mais qui malgré tout garde espoir et trouve en lui la force de persévérer, et ce jusqu'à la dernière phrase de la chanson. Le personnage de Nevyn rappelle ainsi celui d'Orphée, homme prêt à tout pour ramener celle qu'il aime de la mort, et que l'échec conduira à la souffrance et à la mort. Dans le cas de Nevyn, cette souffrance provient ainsi du fait de ne pas pouvoir accéder à la mort, de ne plus pouvoir être humain. Il est alors intéressant de constater que, bien que le *metal* fasse partie des musiques populaires, il réutilise lui aussi un mythe maintes fois utilisé dans la musique dite classique (sans compter son utilisation dans les arts picturaux et autres arts), rétrécissant ainsi une nouvelle fois la frontière imaginaire existant entre ces deux mondes musicaux.

D'autre part, ce qui est percutant dans cette chanson est la façon dont la voix féminine de Sharon den Adel ne féminise pas le personnage de Nevyn. Si d'ordinaire les voix typiquement féminines (voix de tête, légère, etc.) sont utilisées pour asexuer ou

désincarner un personnage qui n'est pas désigné comme étant une femme<sup>274</sup>, cela ne semble pas être le cas ici. En effet, Nevyn demeure un *homme* et la voix féminine de Sharon den Adel ne fait qu'insister sur le trouble émotionnel et psychologique du personnage. Ainsi, cette voix qui l'incarne ne le rend pas moins homme, mais plus *humain*. D'ailleurs, cette humanité dans la voix de Nevyn confirme que celui-ci appartient au royaume des Hommes, et non à celui des dieux, malgré sa condition d'immortel.

---

<sup>274</sup> CASTARÈDE, M-F., *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, 1991, p.171-173.

## Chapitre 5 – « Planet Hell » de Nightwish : l’incarnation vocale des Hommes et des Dieux

### 1) Introduction

Nightwish est un groupe de *metal* symphonique finlandais fondé en 1996 par Tuomas Holopainen, auteur et claviériste du groupe. À l’origine composé de Tarja Turunen au chant, Emppu Vuorinen à la guitare, Sami Vänskä à la guitare basse, Jukka Nevalainen à la batterie et Tuomas Holopainen aux claviers, le groupe a subi de nombreux changements de formation depuis. À l’heure actuelle, il est formé de Floor Jansen au chant, Emppu Vuorinen à la guitare, Marco Hietala à la guitare basse et chant, Kai Hahto à la batterie, Tuomas Holopainen aux claviers, et Troy Donockley à la cornemuse et flûte irlandaise.

Les bouleversements capitaux chez Nightwish concernent cependant les chanteuses : après le renvoi de Tarja Turunen en 2005<sup>275</sup>, celle-ci est remplacée par Anette Olzon jusqu’en 2012, puis le relais est pris par Floor Jansen, ancienne chanteuse principale du groupe de *metal* symphonique hollandais After Forever. Ces changements, notamment le passage de Tarja Turunen à Anette Olzon, ont été perçus par les fans comme de véritables bouleversements<sup>276</sup>, notamment en raison de la voix plus pop d’Anette, contrastant fortement avec la voix lyrique de Tarja.

À l’origine, Nightwish devait être un groupe de musique atmosphérique, aux sonorités acoustiques, comme l’explique Tuomas Holopainen :

Je n’avais pas encore trouvé le nom Nightwish, mais le concept était déjà dans ma tête. Le groupe serait acoustique, et son style serait la musique d’ambiance. Cela n’aurait rien à voir avec le heavy metal. Il y aurait des guitares acoustiques, des flûtes, des cordes, du piano, des claviers et définitivement une chanteuse. La musique nécessitait une chanteuse, parce qu’à l’époque *The 3rd and the Mortal*, Theatre of

---

<sup>275</sup> La lettre remise par le groupe à Tarja Turunen expliquant les causes de son renvoi se trouve en annexe de ce mémoire.

<sup>276</sup> Ceci est dû notamment au fait qu’en musique populaire, c’est souvent la figure du chanteur qui porte l’image du groupe. Le retrait de Tarja de Nightwish a donc procuré la sensation que le groupe n’était plus « Nightwish » sans elle, et explique le mauvais accueil qu’a reçu Anette Olzon (en plus de ses grandes différences au niveau vocal avec l’ancienne chanteuse).

Tragedy, un groupe norvégien, et The Gathering, des Hollandais, étaient importants pour moi. [...] je devrais essayer de faire ce genre de choses, mais en mieux<sup>277</sup>.

Cependant, les plus grandes sources d'inspiration du groupe demeuraient les albums *Images and Words*<sup>278</sup> et *A Change of Season*<sup>279</sup> de Dream Theater, *Dreamscape*<sup>280</sup> de Stratovarius, et le guitariste de *metal* néo-classique Yngwie Malmsteen, qui sont des artistes mélangeant musiques *metal* et classique.

Ce n'est donc sans surprise que le premier album du groupe, *Angels Fall First*<sup>281</sup>, sorti en 1997, fut un mélange varié des influences du groupe : « les morceaux varient entre des compositions mélancoliques, oniriques et progressives et des chansons quasiment folks, en passant par du pur heavy metal<sup>282</sup> ». Les sonorités du groupe s'étoffent au fur et à mesure des albums réalisés : *Oceanborn*<sup>283</sup> en 1998, *Wishmaster* en 2000, *Century Child* en 2002, dans lequel un orchestre symphonique performe sur les morceaux « Ever dream », « Bless the child », « Feel for you » et « Beauty of the beast », et *Once*<sup>284</sup> en 2004, qui fait entendre un orchestre symphonique sur neuf des onze chansons de l'album. Par la suite, deux albums sont enregistrés avec la chanteuse Anette Olzon – *Dark Passion Play* en 2007, et *Imaginaerum*<sup>285</sup> en 2011 – et entraînent le groupe dans un univers fantastique et épique plus étoffé, s'inspirant très largement de la littérature ; par exemple, les chansons « Sahara », « Whoever brings the night », « The poet and the pendulum » et « 7 days to the wolves » font référence au livre *Wolves of the Calla* de la série *Dark Tower* (1982-2012) de Stephen King. Quant au dernier album du groupe, *Endless Forms Most Beautiful*<sup>286</sup>, sorti en 2015, celui-ci est performé par la chanteuse Floor Jansen ; les thèmes qui y sont exploités sont ceux de la nature et du sens de la vie, et de ce que celle-ci a à nous offrir.

---

<sup>277</sup> OLLILA, M., *Once upon a Nightwish*, p.58.

<sup>278</sup> DREAM THEATRE, *Images and Words*, 1992, ATCO Records.

<sup>279</sup> DREAM THEATRE, *A change of Season*, 1995, EastWest Records America.

<sup>280</sup> STRATOVARIUS, *Dreamscape*, 1995, T&T.

<sup>281</sup> NIGHTWISH, *Angels Fall First*, 1997, Spinefarm Records.

<sup>282</sup> OLLILA, M., *Once upon a Nightwish*, p.133.

<sup>283</sup> NIGHTWISH, *Oceanborn*, 1998, Spinefarm Records.

<sup>284</sup> NIGHTWISH, *Once*, 2004, Spinefarm records.

<sup>285</sup> NIGHTWISH, *Imaginaerum*, 2011, Nuclear Blast.

<sup>286</sup> NIGHTWISH, *Endless Forms Most Beautiful*, 2015, Nuclear Blast.

La discographie de Nightwish révèle donc un univers riche, varié, tout comme l'est chacun de leurs albums. Leurs influences, allant de la musique *metal*, classique, folk (comme en témoignent les morceaux « The Islander » ou « Creek Mary's Blood » par exemple), mais aussi la musique de film, ainsi que leur style propre qui s'est développé depuis leur premier album en 1997, en font à l'heure actuelle un groupe référence dans le milieu du *metal* symphonique.

La chanson « Planet Hell » apparaît sur le cinquième album du groupe, *Once*, sorti en 2004, et dernier album performé par Tarja Turunen. Elle est interprétée par cette dernière au chant, Marco Hietala au chant et guitare basse, Tuomas Holopainen aux claviers, Emppu Vuorinen à la guitare et Jukka Nevalainen à la batterie. Les parties orchestrales sont quant à elles interprétées par le London Philharmonic orchestra, et les chœurs par le Metro Voices, tous deux dirigés par Pip Williams, un célèbre producteur ayant déjà travaillé avec des groupes comme Status Quo et les Moody Blues, entre autres.

Cet album ambitieux, qui réunit certains des plus gros succès du groupe, tels que « Nemo » et « Wish I had an Angel », est le plus coûteux jamais réalisé dans l'histoire du rock finlandais pour l'époque<sup>287</sup> (près d'un quart de million d'euros). Dans cet album, Tuomas Holopainen voulait faire évoluer le groupe musicalement, notamment par l'emploi d'un orchestre sur la majorité des chansons de l'album. Il tire ses inspirations pour l'album de groupes comme Pantera et Metallica, mais aussi de la musique de film, donnant comme résultat un album dramatique<sup>288</sup>, aux chansons à la fois « majestueuses et puissantes » et « douces et magnifiques », pour reprendre les mots de la chanteuse Tarja Turunen<sup>289</sup>. Cette inspiration du groupe pour la musique de film s'est d'ailleurs conclue en 2006 par l'utilisation de la chanson « Planet Hell » dans la bande-son de la version adaptée en long-métrage de la mini-série télévisée *Ring of the Nibelungen*, sortie originellement en 2004<sup>290</sup>.

---

<sup>287</sup> OLLILA, M., *Once upon a Nightwish*, p.535.

<sup>288</sup> Selon les mots de Tuomas Holopainen dans OLLILA, M., *Once upon a Nightwish*, p.564.

<sup>289</sup> OLLILA, M., *Once upon a Nightwish*, p.537.

<sup>290</sup> « À la télévision allemande, *Ring of the Nibelungen* avait été le film pour la télévision le plus populaire de l'année 2004, ayant reçu le *Diva Award*, décerné par l'industrie des loisirs germaniques. L'adaptation fantastique devait beaucoup plus stylistiquement au *Seigneur des Anneaux* et contenait la saga d'un tueur de



D'autre part, intention volontaire ou non de la part du groupe, la couverture de l'album (Figure 17, ci-dessous) fait étonnamment référence au titre de leur premier album *Angels Fall First* (1997, Spinefarm Records), et semble par ce fait clôturer métaphoriquement la « période Tarja ». La statue présente sur la pochette est en effet celle du *Angel of Grief* (1894), une œuvre du sculpteur américain William Wetmore Story, servant originellement de pierre tombale à sa femme décédée, au cimetière protestant de Rome<sup>291</sup>, et représentant un ange déchu qui se morfond, le visage couvert par ses bras et les ailes tombantes.



Figure 17 – Pochette de l'album *Once* (2004, Spinefarm records), réalisée par Markus Mayer.

Les anges, créés par Dieu, sont les protecteurs du ciel et de la terre. Un bannissement du Paradis n'est possible que s'ils se retournent contre leur créateur, qui est un acte impardonnable. Puis, une fois chassés du Paradis, les anges déchus se transforment en démons<sup>292</sup>. Cette pochette d'album est ainsi directement en lien avec la chanson « Planet

---

dragon, Siegfried, recherchant désespérément la gloire des dieux, qui finissait sous un feu croisé entre la Princesse du Royaume de Bourgogne et l'Islande. L'histoire était basée sur l'épopée nationaliste germaniste *Nibelungenlied*, une des œuvres qui avait inspiré Richard Wagner pour la composition de son opéra *Das Ring Der Nibelungen*. » OLLILA, M., *Once upon a Nightwish*, p.729.

<sup>291</sup> De nombreuses répliques de cette statue existent dans d'autres cimetières également, notamment au Canada et aux États-Unis.

<sup>292</sup> LACARRIÈRE, J., *Au cœur des mythologies : en suivant les dieux*, p.535.

Hell ». En effet, le texte de la chanson « Planet Hell » expose un Monde détruit par l'Homme, où tout n'est plus que chaos et lutte pour survivre et ce, dès les premières phrases du texte : « denying the lying, a million children fighting for lives in strife ». Deux personnages vocaux apparaissent, ou plutôt deux entités, les dieux et les Hommes, incarnés respectivement par les voix de Tarja Turunen et Marco Hietala, et les dieux se désolent de la destruction de la planète par les Hommes : « my only wish : to leave behind all the days of the earth, an everyday hell of my kingdom come ». Ce constat évoque ainsi l'Apocalypse : une période de chaos, de discorde entre les Hommes, une guerre entre le Bien et le Mal pendant laquelle Dieu et ses archanges affrontent Lucifer et ses démons, renvoyant ici à la thématique de l'ange déchu de la pochette de l'album. L'Apocalypse se résout en la création d'un monde nouveau, régénéré et débarrassé du Mal<sup>293</sup>.

Avec comme contexte un chaos sur Terre et la présence de deux personnages vocaux, l'enjeu de cette analyse sera alors d'explorer comment les voix des deux interprètes, Tarja Turunen et Marco Hietala, permettent d'incarner les deux entités présentes dans la chanson, respectivement les dieux et les Hommes, et ce que l'utilisation de leur voix permet de donner comme indice concernant les liens existants, ou non, entre ces deux mondes distincts. Pour ce faire, je procéderai tout d'abord à une explication du contexte établi dans la chanson et des thèmes principaux qui y sont développés, afin de comprendre la place et le rôle de ces deux personnages-entités au sein de l'histoire racontée. J'exposerai ensuite comment l'analyse des styles et effets vocaux, ainsi que l'imaginaire qui leur est associé, permet de comprendre comment sont créés vocalement ces personnages, comment ils agissent au sein de la chanson, quelle est leur personnalité, mais aussi comment ils interagissent, ou non, entre eux.

## 2) Contexte

Le texte établit un constat plutôt sombre : l'Homme détruit la planète. Les paroles installent en effet un climat plutôt apocalyptique tout au long de la chanson : « a million

---

<sup>293</sup> LACARRIÈRE, J., *Au cœur des mythologies : en suivant les dieux*, p.576-580.

children fighting », « lives in strife », « a dead world », « a dark path », « all the bloodred carpets before me », « an everyday hell », « welcome to hell », « save yourself and let them suffer ». En comparaison, seuls quelques termes font référence à l'espoir : « hope beyond the horizon », « my only wish », « love » ; l'espoir ne peut donc pas vraiment être considéré comme solution pour survivre à ce chaos qui, d'autre part, est également suggéré par les modulations constantes et par la forme inhabituelle de la chanson.

La forme de la chanson est en effet particulière, puisqu'elle est constituée de deux couplets consécutifs, entrecoupés d'un pont, et de deux refrains consécutifs, également séparés par un pont, donnant la configuration suivante : A – B – A – C – D – C. Chacun des couplets est sectionné en deux parties : la première interprétée par Marco Hietala et la deuxième par Tarja Turunen. Enfin, pour parachever la composition particulière de la chanson, celle-ci présente des modulations à chaque changement de partie, voire au sein d'une même partie, comme présenté sur le tableau suivant :

<b>[Couplet 1]</b>		
Denying the lying, a million children fighting		Ré min
For lives in strife, for hope beyond the horizon		
A dead world a dark path, not even crossroads to choose from		Fa min
All the bloodred carpets before me, behold this fair creation of God		
<b>[Pont]</b>		
My only wish to leave behind all the days of the Earth		Sib min
An everyday hell of my kingdom come		
<b>[Couplet 2]</b>		
The first rock thrown again, welcome to hell, little Saint		Ré min
Mother Gaia in slaughter, welcome to paradise, Soldier		
My first cry neverending, all life is to fear for life		Fa min
You fool, you wanderer, you challenged the gods and lost		
<b>[Refrain 1]</b>		
<i>Save yourself a penny for the ferryman, save yourself and let them suffer</i>		Sib min
<i>In hope, in love, this world ain't ready for The Ark</i>		Fa min
<i>Save yourself a penny for the ferryman, save yourself and let them suffer</i>		Sib min
<i>In hope, in love, mankind works in mysterious ways</i>		Fa min
<b>[Pont]</b>		
<b>Welcome down to my Planet Hell</b>		Fa min
<b>[Refrain 2]</b>		
<i>Save yourself a penny for the ferryman, save yourself and let them suffer</i>		Sib min
<i>In hope, in love, this world ain't ready for The Ark</i>		Fa min
<i>Save yourself a penny for the ferryman, save yourself and let them suffer</i>		Sib min
<i>In hope, in love, mankind works in mysterious ways</i>		Fa min
<b>Légende :</b>		
Voix heavy	Voix heavy (1er plan) + voix lyrique	
Voix lyrique	Voix parlée gutturale (1 <sup>er</sup> plan) + voix heavy	
Voix lyrique (1 <sup>er</sup> plan) + voix heavy		

Tableau XIII – « Planet Hell » : modulations au cours de la chanson.

Il semble ainsi qu'une tonalité soit associée à chacun des personnages incarnés : Ré mineur pour l'Homme et Fa mineur pour la divinité, laissant déjà sous-entendre que les deux mondes, la Terre et le Ciel, ne sont pas liés, n'ont aucune cohésion entre eux.

D'autre part, les modulations constantes participent à cette sensation de chaos en ne répondant pas aux attentes de l'auditeur. En effet, ni les couplets ni la chanson en elle-même ne se terminent dans la tonalité établie au début de la chanson. Ainsi, les repères de l'auditeur sont bouleversés dans chaque partie de la chanson, non seulement parce que les modulations constantes empêchent l'oreille de celui-ci de s'adapter à une tonalité et de voir ses attentes résolues<sup>294</sup>, mais aussi à cause de la forme inhabituelle de la chanson, qui présente un pont entre les deux couplets et entre les deux répétitions du refrain. Ainsi, autant les caractéristiques textuelles que musicales participent de l'établissement d'un contexte chaotique, représentant la situation qui règne sur Terre.

D'autre part, il semble que la seule solution pour l'Homme, pour échapper à cette vie de souffrance, soit de quitter ce monde, ce qui peut aussi sous-entendre de le quitter par la mort, comme cela est suggéré par « save yourself a penny for the ferryman ». The « ferryman » fait en effet référence à Charon, dieu de la mythologie grecque, que la personne décédée devait payer – « a penny » – afin qu'il fasse passer son âme au monde des morts en traversant le Styx. Cette phrase se trouve d'ailleurs dans le refrain, qui arrive en dernier dans la chanson et dont les propos pourraient alors être considérés comme un constat final, une solution pour fuir cette souffrance, ce qui est suggéré dans les deux premières phrases du refrain : « Save yourself a penny for the ferryman, save yourself and let them suffer ». Il est d'ailleurs intéressant de noter que, alors que le contexte établi fait référence à l'Apocalypse, donc à une croyance chrétienne, le refrain fait quant à lui référence à la mythologie grecque. En comparaison, dans la religion chrétienne, les morts peuvent accéder soit au Paradis soit à l'Enfer, tandis que dans la mythologie grecque, tous les morts – ayant payé Charon – accèdent au monde des morts. Ainsi, ceci laisserait

---

<sup>294</sup> Concernant la sensation de tension provoquée par l'absence de réponse aux attentes de l'auditeur concernant la tonalité et les modulations, voir : PATEL, A., *Music, Language, and the Brain*, p.307.

supposer que, au sein de ce chaos apocalyptique, plus aucun Homme ne peut avoir accès au Paradis.

De plus, une opposition constante est établie au niveau textuel entre le monde des Hommes, l'humanité, et le monde des dieux, la religion. L'humanité est ainsi désignée par les termes « children », « lives », « soldier », « my first cry », faisant référence au premier cri d'un nouveau-né, « life », « fool », « wanderer » – ce dernier terme est souvent employé dans les textes liturgiques chrétiens et signifie *vagabond* – et « mankind ». Quant aux termes liés à la religion, ceux-ci renvoient à la fois aux religions monothéistes – surtout à la religion chrétienne – et aux religions polythéistes, païennes, et notamment aux dieux de la mythologie grecque : « a million children fighting », rappelant le fait que les Hommes sont des « enfants de Dieu », « creation of God », « the first rock thrown again », en référence au passage de la lapidation dans l'Évangile selon Saint-Jean<sup>295</sup>, « hell », « little saint », « Paradise », « the Ark », en référence à l'Arche de Noé<sup>296</sup>, « mother Gaïa », qui est la déesse-mère dans la mythologie grecque, « the ferryman », pour Charon, et « you challenged the gods ».

Enfin, l'analyse textuelle et thématique de la chanson permet de constater qu'il n'y a pas d'évolution des faits au cours de la chanson. Au contraire de « Jillian (I'd give my heart) » dans laquelle le personnage de Nevyn subissait une évolution psychologique, ici le texte chanté donne l'impression que les interprètes racontent un moment à la fois figé dans le temps mais aussi en mouvement : le constat du chaos qui règne sur Terre, pendant que celui-ci continue au moment où les personnages s'expriment le temps de la chanson.

### 3) Les personnages vocaux : création, rôle et interactions

Deux personnages vocaux sont incarnés dans « Planet Hell », et ceux-ci fonctionnent par synecdoque, c'est-à-dire qu'une partie d'un tout est utilisée pour désigner ce tout. En effet, la voix de Marco Hietala, la voix d'*un* homme, représente dans

---

<sup>295</sup> « Que celui de vous qui est sans péché lui jette la première pierre » (Jean 8, 7).

<sup>296</sup> Le déluge est envoyé par Dieu pour sauver l'Homme de la corruption, de la méchanceté et du mal (Genèse 6-9).

ce contexte la voix de tous les Hommes, de l'humanité, tandis que la voix de Tarja Turunen, de la même façon, représente la voix de tous les dieux, chrétiens et païens<sup>297</sup>.

### 3.1 La voix de l'Homme

Marco Hietala utilise sa voix dans un style vocal *heavy*. Sa tessiture est élevée puisqu'il chante dans un ambitus entre Ré4 et Ré5, alors que, par comparaison, la voix de ténor à l'opéra se situe généralement entre Do2 et Do4. La voix *heavy* de Marco est donc un chant masculin aigu, projeté et puissant, conférant au personnage incarné une personnalité affirmée.

Dans son analyse du répertoire du groupe Nightwish, Cyril Brizard constate que la voix *heavy* de Marco est souvent représentative d'un « cri de rage », qui est « Celui de l'Homme (ou peut-être uniquement de l'homme), sur terre, le front et le poing dressé vers le ciel pour exprimer, dans toute sa puissance déterminée, toute son impuissance »<sup>298</sup>. Le même constat peut également être établi dans notre cas puisque dans « Planet Hell », ce personnage de l'Homme raconte les faits : le monde est chaos, les hommes le mènent à sa destruction. Ce personnage est ainsi à la fois témoin et complice, fort et impuissant face à cette situation, ce qu'appuient les propos qu'il énonce : « denying the lying, a million children fighting for life in strife, for hope beyond the horizon ». En effet, aucun espoir (*hope*) ne semble réellement exister, et le monde que nous laissons à nos enfants (*children*) est en destruction, en guerre (*fighting, strife*).

Ainsi, cette voix-personnage, en plus de raconter le chaos qui règne sur Terre, en est représentative : une voix agressive pour décrire un monde en lutte. L'agressivité dans la voix est produite par plusieurs paramètres. Tout d'abord, par la saturation dans la voix créée par la forte présence de grain (accroche), dû à une constriction laryngée causant la vibration des fausses cordes vocales (ou bandes ventriculaires). Cette saturation vocale, et non technologique ou produite par un effet de mixage, rappelle l'effet de distorsion

---

<sup>297</sup> Les références contenues dans cette chanson concernent uniquement la religion chrétienne et les dieux de la mythologie gréco-latine, mais ce mélange a probablement pour volonté d'inclure également les autres religions du monde et de l'Histoire.

<sup>298</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.347.

harmonique – une distorsion *ajoutée* à la voix en studio – qui selon les recherches menées par Serge Lacasse est souvent perçu comme un effet rajoutant de l’agressivité à la voix<sup>299</sup> ; sans compter que la production de cette voix induit une augmentation de l’intensité sonore vocale. La saturation vocale produit également une tension musculaire, puisque la vibration des bandes ventriculaires n’est pas naturelle chez l’Homme, et cela provoque également un durcissement dans la prononciation des voyelles, ainsi qu’une accentuation des consonnes dures, aussi appelées occlusives<sup>300</sup>. On constate en effet une présence importante de consonnes dures dans le texte chanté par la voix *heavy* de Marco, mises en exergue en rouge dans le tableau ci-dessous (**extrait n°11 – 1:11-1:24**) :

Couplet 1 (Partie 1) 1:11-1:24”	Denying <b>the</b> lying A million child <b>ren</b> fight <b>ing</b> For lives in <b>strife</b> For hope <b>beyond</b> the horizon
Couplet 2 (Partie 1) 2:04-2:16”	The first <b>rock</b> thrown again Wel <b>come</b> to hell litt <b>le</b> saint Mother <b>Gaïa</b> in slaught <b>er</b> Wel <b>come</b> to <b>paradi</b> se sold <b>ier</b>
Pont 3:05-3:15”	Wel <b>come</b> <b>d</b> own to my <b>P</b> lanet Hell

Tableau XIV – Consonnes occlusives accentuées dans les passages chantés par la voix *heavy*.

Ces paramètres (voix saturée, intensité élevée, accentuation des consonnes occlusives) sont ceux d’une voix agressive<sup>301</sup>, mais pourquoi le personnage vocal incarné par cette voix l’est-il ? Alors, la prise en considération d’autres paramètres se dégageant lors de l’analyse phonostylistique de cette voix permet de rendre compte qu’elle est en fait la

<sup>299</sup> LACASSE, S., « L’analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, vol.5, n°2, 1998, p.79.

<sup>300</sup> Consonnes dont l’émission provoque un blocage dans l’écoulement de l’air, au contraire des consonnes fricatives (ou constrictives), qui elles ne provoquent qu’un resserrement du canal vocal. Source : Simon Fraser University (Colombie-Britannique, Canada) section « Phonétique » : <http://www.sfu.ca/fren270/phonetique/index.html>, consulté le 29 avril 2018.

<sup>301</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LACASSE, S., « L’analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », p.79-80.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.76-77.

voix d'un homme en colère. En effet, si ces consonnes occlusives paraissent tant prédominantes dans la voix, c'est parce qu'elles sont notamment mises en valeur par un phrasé saccadé, provoqué par le manque de legato entre les différentes syllabes d'un même mot, mais aussi entre les mots, donnant le phrasé suivant dans le premier couplet par exemple :

Couplet 1 (Partie 1) 1:11-1:24''	De/ny/ing / the ly/ing A mil/lion chil/dren figh/ting For / lives / in strife For / hope / be/yond / the hori/zon
--	--

Tableau XV – Voix *heavy*, couplet 1 : coupures provoquant un phrasé saccadé.

Ce phrasé saccadé est d'autant plus mis en valeur par l'accompagnement instrumental : un *riff* répétitif aux instruments *metal* (guitares, basse, batterie) et aux cordes jouées au synthétiseur, présenté sur la transcription ci-dessous (Figure 18) ; la voix du haut est celle des cordes frottées et la voix du bas celle des guitares.



Figure 18 – Transcription du *riff* entendu lors des interventions de la voix *heavy* dans les couplets 1 et 2.

La colère est également suggérée dans la voix par l'exagération des écarts<sup>302</sup>, qui ici se retrouve dans les sauts d'intervalles soudains, mettant par la même occasion en valeur les mots qu'ils encadrent. De cette façon, les mots « children fighting », « beyond the horizon » dans le premier couplet, et « hell little saint » et « Paradise, soldier » dans le deuxième, sont mis en exergue grâce aux intervalles ascendants de quinte – présentés dans les transcriptions ci-dessous – et à une plus grande intensité vocale permettant de produire ces notes plus aiguës avec une projection vocale puissante.

<sup>302</sup> SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.155-156.




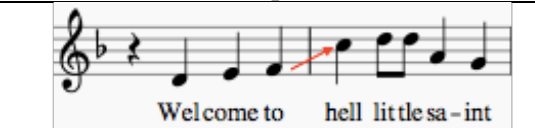
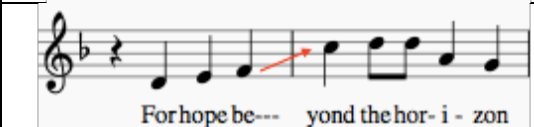
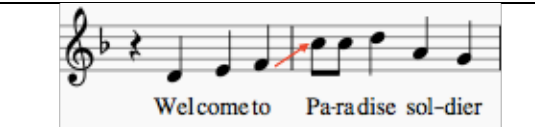
Couplet 1	Couplet 2
 <p>A mi-llion chil-dren figh-ing</p>	 <p>Wel come to hell lit tle sa-int</p>
 <p>For hope be--- yond the hor-i-zon</p>	 <p>Wel come to Pa-ra-dise sol-dier</p>

Figure 19 – Voix *heavy*, couplets 1 et 2 : transcriptions montrant la mise en valeur de mots par l'intervalle ascendant de quinte.

Ces caractéristiques vocales connotant la colère<sup>303</sup> (voix saturée, registre élevé – du fait de l'utilisation d'un style vocal *heavy* – intensité élevée, phrasé saccadé, écarts importants) sont d'autant plus efficaces qu'elles sont utilisées sur un texte au vocabulaire percutant. La première phrase du deuxième couplet, par exemple, fait référence au passage de la lapidation dans l'Évangile selon Saint Jean<sup>304</sup> : « the first rock thrown again ». Dans l'Évangile s'opposent la loi de Moïse, posant de lapider une femme adultère, et la loi de Jésus, fondée sur le pardon. Ainsi, lorsque Jésus invite celui qui est sans péché à jeter la première pierre, tous se retirent et aucune pierre n'est jetée. Alors, le fait que le texte de la chanson expose qu'une pierre est jetée à *nouveau* (*thrown again*) sous-entend le triomphe du Mal, d'une loi qui rejette le pardon. Ici le texte suggère ainsi la victoire de l'Enfer sur le Paradis, et insiste alors sur le chaos régnant sur Terre par la faute des Hommes.

L'état d'esprit général dans lequel se trouve le personnage est figuré par l'unique phrase énoncée lors du pont entre les deux refrains de la chanson (**extrait n°12 – 3:05-**

<sup>303</sup> Relevées entre autres par :

BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.187.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p-117-118, 136-137 et 271-272.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms », *Speech Communication* n°40, 2003, p.227-256.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-156.

<sup>304</sup> Jean, 8,7.

**3:15**) : « welcome down to my Planet Hell ». Lors de celle-ci, un effet de superposition fait entendre à la fois une voix parlée gutturale, très grave et profonde, et une voix *heavy*, comme entendue jusqu'alors dans la chanson, et les deux sont réalisées par Marco Hietala.

Les deux voix suivent toutes deux une courbe différente : tandis que la voix *heavy* suit une courbe d'intonation ascendante, l'intonation de la voix parlée descend de plus en plus dans les graves, jusqu'à atteindre le registre *fry*, aussi appelé « mécanisme 0 »<sup>305</sup>, c'est-à-dire l'extrême grave de la tessiture. Le son de ce registre se caractérise par « un timbre très guttural, bruité, proche du râle, marqué par une forte granulosité<sup>306</sup> », ainsi, à ce moment de la chanson, cette voix parlée caverneuse métaphorise l'Enfer (*Hell*) dont il est question. Cette voix effrayante, parce que non naturelle, reflète alors l'état chaotique et effrayant du monde dans lequel le personnage vit. L'Enfer est en effet souvent représenté comme le contraire de la nature, notamment chez Dante dans le tome « L'Enfer » de *La Divine Comédie* (1472), qui servit d'inspiration aux œuvres de Jérôme Bosch. Sa vision de l'Enfer dépeint ce non-naturel du lieu et des êtres qui y sont présents, comme cela se constate dans son œuvre *L'Enfer* (vers 1505 ; Figure 20) : les animaux mangent les humains, des objets de toutes sortes, des animaux et des formes anatomiques humaines se côtoient, s'assemblent, s'imbriquent les unes dans les autres, « les lois de la nature fixées par Dieu se dissolvent dans un chaos total »<sup>307</sup>.

---

<sup>305</sup> Parmi les registres, ou mécanismes laryngés existants, le registre *fry* ou *strobass*, est celui qui permet d'atteindre les sons les plus graves de la tessiture. HENRICH, N., « Physiologie de la voix chantée ». CASTELLENGO, M., « Continuité, rupture, ornementation ».

<sup>306</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.179-180.

<sup>307</sup> BOSING, W., *Jérôme Bosch, vers 1450-1516 : entre le ciel et l'enfer*, Köln, Taschen, 2000, p.36.



Figure 20 – Jérôme Bosch, *L'Enfer*, huile sur bois, 220x97 cm, Madrid, Museo del Prado, vers 1505.

Toutefois, l'Enfer représenté par Bosch semble représenter également l'Enfer peint dans la chanson, non pas par les créatures présentes, mais par le chaos et la destruction de l'ordre naturel établi par Dieu : sa Création est en pleine destruction.

D'autre part, dans le pont de la chanson, alors que la voix parlée suit une courbe descendante, la voix *heavy*, déclamée elle aussi, suit une intonation ascendante jusqu'à « Hell », dont la voyelle « e » est rallongée, qui devient ainsi un cri de l'Homme, à la fois de puissance et d'impuissance, rejoignant la description faite par Cyril Brizard et citée au début de cette partie : « l'Homme (ou peut-être uniquement de l'homme), sur terre, le front et le poing dressé vers le ciel pour exprimer, dans toute sa puissance déterminée,

toute son impuissance »<sup>308</sup>. De plus, cette phrase est également le seul passage où le personnage parle à la première personne de toute la chanson : il s'agit de la seule fois où le personnage nous fait comprendre que cet enfer dont il parle est bien *sa* planète : « *my Planet Hell* ». Alors, lors de ce pont la majorité des instruments se taisent : si pendant le refrain qui précède ce pont tous les instruments sont présents (guitares, basse, batterie, cordes frottées jouées au synthétiseur) ainsi que les chœurs, le pont ne fait entendre quant à lui qu'une seule des deux guitares et la basse, accompagnées de la batterie. Cette sensation de vide permet alors à l'auditeur de porter essentiellement son attention sur la voix.

Pour conclure, dans le cas présent, l'analyse phonostylistique et de l'imaginaire vocal a permis de comprendre comment la voix *heavy* de Marco Hietala peut incarner la voix d'un homme, à la fois en colère et en lutte, mais aussi incertain, et par cela-même représentatif de tous les Hommes qui peuplent la Terre. La voix agressive du personnage est ainsi en corrélation avec le texte chanté, non seulement en ce qui concerne les thématiques abordées – lutte, chaos – mais aussi par le choix des mots et la façon dont l'emphase est prosodiquement faite sur certains. Par conséquent, tout concorde à mettre en valeur la déchéance du monde dans lequel vit le personnage, et qui lui rend tout espoir impossible à imaginer.

### 3.2 La voix des dieux

Dans « Planet Hell », Tarja Turunen utilise sa voix lyrique de soprano sur un ambitus allant de Ré4 à Fa5, ce qui ne représente qu'une petite étendue de sa tessiture de trois octaves<sup>309</sup>. Au contraire de Marco Hietala, la voix de Tarja laisse entendre peu de grain (accroche) et en cela est beaucoup plus douce et lisse, ce qui lui confère un caractère plus aérien, plus angélique. La figure incarnée par la voix de Tarja se situe donc entre

---

<sup>308</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.347.

<sup>309</sup> « La voix lyrique de Tarja Turunen est une voix d'opéra, très puissante capable de passer par tous les registres : de poitrine et de tête : “Je suis une soprano lyrique, avec une étendue vocale de trois octaves.” (Diacanescu et *al.*, 2006) » BRIZARD, C., « la fusion de la musique metal et de la musique classique », p.122.

divinité et innocence, tout comme le relève Cyril Brizard dans « The Poet And The Pendulum » et « Devil & The Deep Dark Ocean », deux autres chansons du groupe<sup>310</sup>.

La voix lyrique de Tarja incarne en effet un personnage divin, que l'on pourrait associer à la divinité primordiale Gaïa – associée à la Déesse-Mère car il s'agit de la mère des dieux et des races divines – non seulement parce que celle-ci est citée dans le deuxième couplet, « Mother Gaïa », mais aussi parce que la voix de Tarja est celle d'une femme, et aux vues des paroles qu'elle énonce, celle d'une femme puissante, qui se permet de parler à la première personne, à « je », pour désigner sa création : la Terre, « my kingdom ». La puissance du personnage vient également du fait qu'elle désigne, elle pointe du doigt, ce dont ne se permet pas le personnage de l'Homme incarné par la voix de Marco : « you fool, you wanderer, you challenged the gods and lost » ; il s'agit ainsi d'un personnage dont la position lui permet de s'adresser de la sorte à l'Homme.

D'autre part, la voix de Tarja, en incarnant Gaïa, représente finalement la voix de tous les dieux, puisque, dans la mythologie grecque, Gaïa est la déesse qui donne vie à toute chose, au monde comme aux dieux.

En effet, Gaïa, naissant après Chaos et avant Éros (l'Amour), est la première réalité matérielle du cosmos. Symbolisant la Terre comme principe primordial, mère universelle, mais aussi terre nourricière, elle gouverne ainsi à la fois la vie et la mort, puisque ce qu'elle donne à l'homme pour qu'il puisse vivre, elle peut à tout moment le lui retirer<sup>311</sup>. Divinité créatrice, elle fut capable de donner la vie avec et sans union. En effet, elle engendra seule Ouranos (le Ciel), Ouréa (les Montagnes) et Pontos (la Mer). Puis, elle engendra avec Ouranos les Titans (Océan, Coeus, Crios, Hypérion, Japet et Cronos), Titanides (Théa, Rhéa, Thémis, Mnémosyne, Phébé et Téthys), Cyclopes (Brontès, Stéropès et Argès), Hécatonchires (Cottos, Biarée et Gyas), et Cronos, son dernier fils. Comme Ouranos ne laissait pas sortir ses enfants du ventre de Gaïa pour éviter qu'ils n'usurpent son trône, Gaïa donna une faucille à Cronos, qui émascula son père avec. Alors, du sang d'Ouranos naquirent les Erinnyes, les Géants et les Nymphes Méliés, et des gouttes de sperme d'Ouranos tombées dans la mer naquit Aphrodite<sup>312</sup>. Enfin, Gaïa

---

<sup>310</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.304 et p.369-370.

<sup>311</sup> LACARRIÈRE, J., *Au cœur des mythologies : en suivant les dieux*, p.127.

<sup>312</sup> Hormis Aphrodite, les autres dieux du Panthéon gréco-romain, quant à eux, naissent de l'union de Cronos et Rhéa, enfants de Géa et Ouranos : Zeus, Héra, Poséidon, Hadès, Déméter, Hestia, puis Arès et

engendra avec Pontos, son autre fils, les divinités marines, Nérée, Phorcys, Céto, Thaumas. Cependant, puisque Cronos se révéla être un tyran à l'égal de son père, Gaïa dû une nouvelle fois protéger ses enfants, notamment Zeus, qu'elle aida à vaincre Cronos. Ainsi, en plus de gouverner la vie et la mort, Gaïa a également un rôle protecteur : « elle assure la continuité de la vie contre l'égoïsme des éléments mâles »<sup>313</sup>.

Sans Gaïa, rien n'existe, rien n'est créé. Par conséquent, parler de Gaïa, c'est parler de toute sa Création. Ainsi, la puissance du personnage dans « Planet Hell » vient également du fait qu'il s'agit non seulement d'un être divin, mais aussi et surtout d'une mère, dont l'image inspire à la fois crainte et admiration chez l'Homme, comme le soulèvent les propos de Béatrice Marbeau-Cleirens : « la représentation de la Mère est celle d'un être tout-puissant, ayant à la fois le pouvoir de créer la vie, la possibilité de nourrir et la puissance phallique de l'homme. [...] De cet attachement et de cette admiration découle la vénération pour la Déesse-Mère<sup>314</sup> ».

Par conséquent, les propos énoncés par ce personnage vocal évoquent le monde qui se meurt, mais vu depuis le monde des dieux et non depuis le monde des Hommes. Cependant, plutôt qu'avec une voix agressive, c'est avec une voix plus douce, plus émotive, que la voix de Tarja décrit les faits (**extrait n°13 – 1:25-1:38**). Ainsi, comme repéré à nouveau par Cyril Brizard dans le répertoire de Nightwish, la voix masculine de Marco est utilisée pour « personnifier oralement la masculinité ou une représentation sociale de la masculinité, par la colère ou la rage », tandis que la voix de Tarja « se fait le support de l'expression des sentiments du texte »<sup>315</sup>. Le texte énoncé par la Déesse-Mère évoque ainsi la condamnation du monde, suggérée par l'impossibilité d'emprunter une autre voie : « a dark path », « not even crossroads to choose from all the bloodred carpets before me ». D'ailleurs, l'utilisation d'une attaque glottique sur « even » permet de mettre en exergue ce peu de choix quant à l'avenir du monde. En effet, le travail vocal lyrique

---

Héphaïstos de l'union entre Zeus et Héra, et enfin Athéna (Zeus et Métis), Apollon et Artémis (Zeus et Lété), Hermès (Zeus et Maïa), et Dionysos (Zeus et Sémélé). HÉSIODE, *La Théogonie*, traduction nouvelle par M. Patin, Paris, Georges Chamerot, BNF/Gallica, 1872, p.7-9.

<sup>313</sup> MARTIN, R. (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie greco-romaine*, p.113.

<sup>314</sup> Citation de MARBEAU-CLEIRENS, B., *Imagos maternelles chez les hommes*, Thèse de doctorat, Paris V, 1983, p.708, dans CASTARÈDE, M-F., *La voix et ses sortilèges*, p.180.

<sup>315</sup> BRIZARD, C., « La fusion de la musique metal et de la musique classique. » p.127-128.

requiert de ne pas faire entendre d'attaques dures, ou glottiques, ce qui signifie que la présence de celle-ci à ce moment précis est volontaire de la part de l'interprète, pour insister sur le mot, et sur l'intention qu'il soulève : il n'y a aucune issue possible. D'ailleurs, l'emphase portée sur cette phrase, « not even crossroads to choose from all the bloodred carpets before me », est tout à fait significative puisque, en plus d'un chaos et d'une discorde entre les Hommes, l'Apocalypse est signe de sang répandu sur Terre, ce à quoi fait écho « the bloodred carpets » : « le sang suintera des rochers pour inonder les campagnes », comme cela est écrit dans l'Ancien Testament <sup>316</sup>.

D'autre part, bien que la voix lyrique de Tarja ne soit pas une voix agressive, on retrouve les mêmes caractéristiques prosodiques dans son chant que dans celui de Marco : phrasé saccadé et accentuation des consonnes occlusives, exagération des écarts, augmentation de l'intensité sonore ; qui sont les caractéristiques vocales suggérant la colère. L'apparition d'une telle prosodie est cependant tout à fait logique, puisque cette déesse-mère observe la destruction de sa création. Ainsi, le phrasé saccadé dans la voix de Tarja se retrouve dans les coupures des mots mais aussi par les respirations audibles, ainsi que par l'accentuation des consonnes occlusives, comme représenté dans le tableau suivant :

Couplet 1 (Partie 2) 1:25-1:38"	A / <b>dead</b> / world, X a / <b>dark path</b> X Not / even / <b>cross/roads to choose / from</b> X All the <b>blood/red car/pets before me</b> X <b>Behold this fair / crea</b> tion of <b>God</b>
Couplet 2 (Partie 2) 2:17-2:30"	My / <b>first /cry</b> , X never <b>ending</b> X All / life is <b>to fear /for/ life</b> X You fool, X you <b>wanderer</b> X You / <b>challenged /the gods /and / lost</b>
<b>Légende :</b> / Coupures                    X Respiration audibles <b>Consonnes occlusives</b>	

Tableau XVI – Couplets 1 et 2 : phrasé saccadé dans les passages chantés par la voix lyrique.

<sup>316</sup> Citations complète : « Des glaives de feu tomberont du ciel sur la terre, de grandes torches brilleront et pleuvront sur les foules des mortels ; la terre, en ces jours terribles, sera secouée par la main vengeresse de l'Éternel ; les poissons, les bêtes, les hommes, les oiseaux, les mers frissonneront d'épouvante et d'effroi devant la face irritée du Seigneur. Il brisera les sommets et les masses effrayantes des plus hautes montagnes. Le noir Érèbe apparaîtra sur le haut des collines, il y aura des antres remplis de cadavres, le sang suintera des rochers pour inonder les campagnes ... Il descendra du ciel une pluie de souffre et de feu et tous les animaux périront. La terre entière retentira des gémissements des mourants. » (Apocryphes de l'Ancien Testament) LACARRIÈRE, J., *Au cœur des mythologies : en suivant les dieux*, p.567-568.

Quant à l'exagération des écarts, celle-ci se trouve au niveau des écarts intervalliques de quinte, permettant de mettre en exergue certains mots spécifiques, de la même façon que c'était le cas pour la voix *heavy*. Ainsi, les mots « not even crossroads to choose from » et « fair creation of God » sont mis en valeur dans le premier couplet, et « fear for life » et « challenged the Gods and lost » dans le deuxième, comme représenté dans les transcriptions ci-dessous :


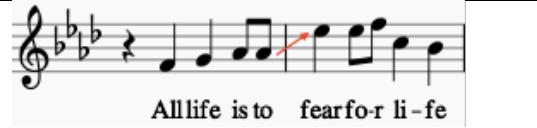

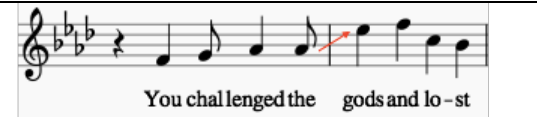
Couplet 1	Couplet 2
 <p>Not e-ven cross - roads to choose from</p>	 <p>All life is to fear for li - fe</p>
 <p>Be - hold this fair crea - tion of God</p>	 <p>You challenged the gods and lo - st</p>

Figure 21 – Voix lyrique, couplets 1 et 2 : transcriptions montrant la mise en valeur de mots par l'intervalle ascendant de quinte.

Cependant, les instruments n'accompagnent pas la colère du personnage. En effet, dès l'entrée de la voix lyrique l'accompagnement se fait plus doux. Les instruments *metal* sont plus discrets dans le spectre sonore, tandis qu'on entend à la place des notes arpégées au clavier, sur un motif répétitif récurrent tout au long des deuxièmes parties des couplets 1 et 2, comme cela est représenté ci-dessous (Figure 22).

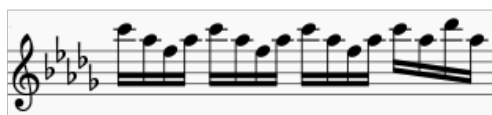


Figure 22 – Transcription de la mélodie répétitive jouée au clavier lors des interventions de la voix lyrique dans les couplets 1 et 2.

Par conséquent, le premier couplet établit un constat de l'état dans lequel se trouve le Monde, et se termine par l'impératif ironique « behold this fair creation of God », à l'intonation ascendante suggérant une élévation vers ce Dieu (*God*).



À la suite de cet état des lieux, le personnage divin incarné par la voix de Tarja met davantage en valeur l'innocence perdue, de lui-même et du Monde, et la peur qui accompagne cette perte. En effet, le deuxième couplet débute par une allusion au premier cri du nouveau-né, « my first cry », qui est aussi le moment où celui-ci quitte le confort et la sécurité du ventre de la mère (**extrait n°14 – 2:17-2:30**). Cette peur, cette déchirure liée à la séparation, est signifiée comme étant sans fin dans la chanson, « neverending », suggérant que cette peur du personnage persiste, ne s'atténue pas avec le temps, ce que confirme la suite des paroles « all life is to fear for life », dont les propos sont mis en valeur par l'écart intervallique présenté dans la transcription ci-dessus (Figure 21).

Ce personnage, à la fois en colère et se désolant de la destruction du Monde – ou retour au chaos primordial –, évoque toute sa tristesse face à cette situation dans le pont entre les deux couplets (**extrait n°15 – 1:38-1:52**). Dans ce passage, les caractéristiques vocales sont celles observées dans l'expression de la tristesse<sup>317</sup> : débit ralenti, énonciation douce et lente entraînant des tenues de notes, des ports de voix et un phrasé legato, vibrato, et diminution de l'intensité. En effet, en comparaison au couplet chanté juste avant, le phrasé devient subitement legato et plus lent par l'emploi de rythmes de blanches et rondes, alors que jusqu'à présent étaient essentiellement utilisés des noires et des croches (Figure 23), mais aussi par l'étirement des sons et le rallongement des mots : ports de voix, vibrato, répétition de voyelles ; cette énonciation douce et lente provoque également une baisse de l'intensité vocale.

---

<sup>317</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118 et 136-137.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.146-156.

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61.

All the blood-red car-pets be-fo-re me Be-hold this fair cre-a-tion of

God (My) on-ly wish to leave be-hind all the days o-f the Earth

Figure 23 – Voix lyrique, transition entre couplet 1 et pont (1:31-1:52”) : visualisation du ralentissement rythmique.

Ainsi, on perçoit l’utilisation plus fréquente que dans les couplets du vibrato en fin de mots ou sur les voyelles tenues, ainsi que l’apparition de nombreux ports de voix, tels que sur « leave » et « behind », respectivement sur les phonèmes « ea » de « leave » et « e » de « behind » qu’il est possible de visualiser sur le spectrogramme ci-dessous (Figure 24)<sup>318</sup>, sur laquelle on remarque une courbe figurant ce « lié » dans la voix. Le tableau XVII, ci-dessous, rassemble quant à lui les caractéristiques exposées ci-avant : vibrato, voyelles rallongées ou répétées et ports de voix.

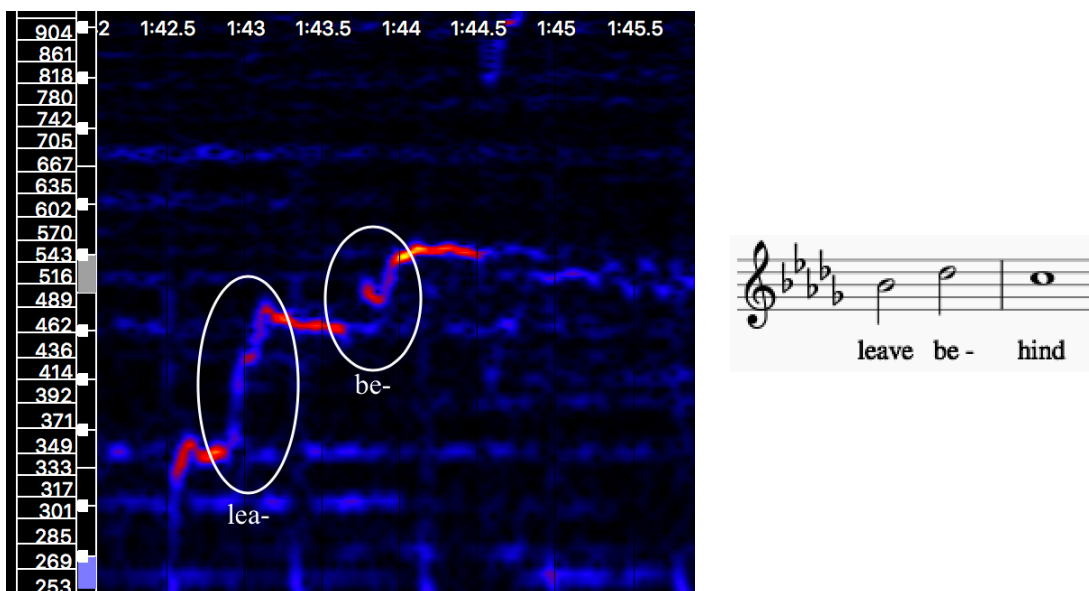


Figure 24 – Gauche : visualisation spectrale des ports de voix sur « leave » et « behind » ; droite : transcription du passage présenté sur spectrogramme (1:42-1:46”).

<sup>318</sup> Spectrogramme mélodique, obtenu au moyen du logiciel Sonic Visualiser. Taille de la fenêtre : 8192 échantillons ; taux de recouvrement : 87,5% ; axe des fréquences logarithmique ; échelle : linéaire.



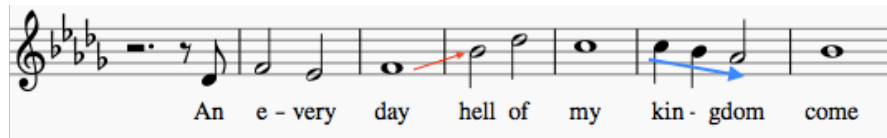


Figure 25 – Voix lyrique, pont (1:52-2:03”) : visualisation des particularités intervalliques et mélodiques mettant en exergue le texte « hell of my kingdom ».

À la fois être tout-puissant et mère assistant à la mort métaphorique de ses enfants, c'est-à-dire sa Création, le personnage incarné par la voix de Tarja Turunen semble finalement impuissant face à cette situation, tandis qu'en contrepartie l'Homme lutte sur Terre. Bien que le contexte de la chanson ne permette pas de comprendre s'il s'agit d'un abandon des Hommes de la part des dieux, ou bien d'une réelle impuissance de ceux-ci face à la catastrophe engendrée, nous savons grâce au texte que le chaos régnant sur Terre est créé en grande partie par les Hommes. Ainsi, il est possible que cette conscience des dieux que le monde est en péril tout en le laissant continuer à se détruire soit en fait une sorte de punition de leur part. Dans ce cas, en n'aidant pas les Hommes, ces-derniers continuent de détruire le Monde et de se détruire, de la même façon que le Déluge envoyé par Dieu effaça toute trace de vie sur Terre, hormis les espèces sauvées par l'Arche construite par Noé. Cette acception est plausible dans la mesure où la Déesse-Mère, Gaïa, est à la fois capable de créer le monde, mais aussi de le détruire. Alors, sans penser qu'elle aurait pu pousser les Hommes à s'entre-tuer, ne pas tenter d'arrêter ce combat – et la destruction du monde qui s'en suit – s'expose toutefois comme une sorte d'autodestruction de sa Création de la part de cette Déesse-Mère.

### 3.3 Interactions ou ignorance ?

Les personnages de l'Homme et de la Déesse-mère sont des personnages que tout oppose : le premier est un homme, l'autre une femme, l'un est humain et impuissant, l'autre divin et puissant. Cette opposition se retrouve également dans les styles vocaux employés, l'un agressif et l'autre plus doux, mais aussi dans l'accompagnement instrumental. En effet, comme nous l'avons déjà observé auparavant, lorsque la voix *heavy* intervient elle est accompagnée d'une formation *metal* ainsi que de cordes frottées

jouées au synthétiseur, sur un *riff* répétitif (Figure 26 – la voix du haut est celle des cordes frottées, et la voix du bas celle de la guitare).



Figure 26 – Transcription du *riff* entendu lors des interventions de la voix *heavy* dans les couplets 1 et 2.

Au contraire, la voix lyrique est soutenue par des notes arpégées au clavier, sur un motif répétitif récurrent tout au long des deuxièmes parties des couplets 1 et 2 (Figure 27), tandis que les instruments *metal* se font plus discrets.



Figure 27 – Transcription de la mélodie répétitive jouée au clavier lors des interventions de la voix lyrique dans les couplets 1 et 2.

Quant au pont entre les deux couplets, interprété également par la voix lyrique, celui-ci est soutenu par des nappes de cordes jouées au synthétiseur ainsi que par des accords tenus à la guitare.

Ainsi, l'opposition existante entre les deux personnages vocaux est soutenue instrumentalement, mais aussi harmoniquement par les nombreuses modulations – comme présenté au début de ce chapitre –, suggérant d'autant plus que les deux protagonistes n'appartiennent pas au même monde.

Au cours de la chanson, les deux personnages expriment ainsi deux visions similaires du même monde, un monde chaotique qui se détruit et se meurt, mais chacun selon sa hiérarchie. En effet, le personnage de l'Homme est par définition *sur* Terre, il voit le monde d'en bas et est plus proche du chaos de celui-ci, expliquant l'utilisation d'une voix *heavy* agressive et en colère, tandis que le personnage de la Déesse-Mère voit le monde

d'en haut, depuis le royaume des dieux, ce qui lui confère une supériorité : elle assiste au combat mais n'y prend pas part, ce qui explique également la voix plus calme et moins agressive de celle-ci.

Néanmoins, ces deux personnages opposés et leur monde respectif semblent se rejoindre métaphoriquement par moments. Cela est en effet suggéré par les rapprochements qu'il existe entre les discours des deux personnages. Par exemple, la figure de l'enfant revient tout aussi bien dans les deux discours (en jaune), mais aussi celle de l'Homme, du pécheur (en bleu), et celle des dieux et des religions en général (en gras et souligné) :

	L'Homme (voix <i>heavy</i> )	La Déesse-Mère (voix lyrique)
Couplet 1	Denying the <b>lying</b> A million <b>children</b> fighting For lives in strife For hope beyond the horizon	A dead world, a dark path Not even crossroads to choose from All the bloodred carpets before me Behold <b><u>this fair creation of God</u></b>
Couplet 2	<b><u>The first rock thrown again</u></b> Welcome to <b>hell</b> <b>little saint</b> <b><u>Mother Gaïa</u></b> in slaughter Welcome to <b><u>Paradise</u></b> , soldier	<b>My first cry</b> , neverending All life is to fear for life <b><u>You fool, you wanderer</u></b> <b><u>You challenged the gods</u></b> and lost

Tableau XVIII – Récurrences des mêmes thématiques aux deux voix.

D'autre part, bien que les styles vocaux et l'accompagnement instrumental sont en contrastes l'un avec l'autre, la mélodie des couplets reste la même aux deux voix, mais transposée. Par conséquent, les paramètres prosodiques mettant en valeur certains mots et participant de la colère dans la voix des personnages restent les mêmes également, puisqu'ils suivent la mélodie du chant : phrasé saccadé, écarts intervalliques, accentuation des consonnes occlusives, augmentation de l'intensité, comme présentés dans les deux précédentes parties de ce chapitre. Enfin, l'usage de l'ironie est également commun aux deux personnages et récurrent au cours la chanson : « behold this fair creation of God » (couplet 1) et « welcome to paradise, soldier » (couplet 2), par exemple.

Toutefois, après s'être rejointes métaphoriquement tout au long de la chanson, les voix des deux personnages se rejoignent concrètement, se mêlent, lors des deux refrains de la chanson, identiques, de la manière suivante (**extrait n°16 – 2:45-2:59**) :

Refrain 1 2:31-2:59''	<p>Save yourself a penny for the ferryman  Save yourself and let them suffer  In hope, In love  This world ain't ready for The Ark  Save yourself a penny for the ferryman  Save yourself and let them suffer  In hope, In love  Mankind works in mysterious ways</p>
<p><b><u>Légende :</u></b></p> <p>Voix lyrique  Voix lyrique (1<sup>er</sup> plan) + voix <i>heavy</i>  Voix <i>heavy</i> (1er plan) + voix lyrique</p>	

Tableau XIX – Répartition des voix dans le refrain.

Lors de ces refrains, les deux personnages semblent se mettre d'accord sur un point : seule la mort peut sauver l'Homme de la souffrance terrestre : « save yourself a penny for the ferryman, save yourself and let them suffer ». On constate cependant que la voix *heavy* est au premier plan au moment de l'information clé du refrain, c'est-à-dire qu'on l'entend davantage, et ce paramètre pourrait signifier que l'incidence de l'Homme sur Terre est capitale, tandis que les dieux ne peuvent regarder que de loin ce qu'il s'y passe.

Quoi qu'il en soit, le phrasé saccadé aux deux voix sur « let them suffer » suggère que les deux personnages conçoivent la libération de l'Homme de toute souffrance de la même façon : par la mort, puisque, pour se sauver (*save yourself*), l'Homme doit passer devant Charon (*the ferryman*), passeur des âmes des défunts vers le monde des morts. Ces deux mots, « save yourself » sont d'ailleurs mis en exergue par l'allongement de la voyelle « a » de « save » lors duquel on entend également un vibrato, par la coupure de la phrase entre « save yourself » et « a penny for the ferryman », mais aussi grâce aux chœurs et aux violons joués au synthétiseur qui suivent l'accentuation rythmique et mélodique des voix des deux personnages (Figure 28).

The image shows a musical score for three parts: Voix (Soprano), Chœurs (Choir), and Violons (Violins). The music is in a key of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Save your-self a pen-ny for the fer-ry man Save your-self and let them suf-fer". The Voix part has a melodic line with lyrics underneath. The Chœurs part consists of block chords. The Violons part has a simple harmonic accompaniment.

Figure 28 – Transcription de la première phrase du refrain : partie des voix principales (ligne 1), des chœurs (ligne 2) et des violons (ligne 3).

De plus, la constatation que la mort est la seule finalité envisageable se comprend également par les propos énoncés par la voix de la Déesse-Mère, seule cette fois : « This world ain't ready for the Ark ». En effet, l'arche a été construite par Noé sur demande de Dieu qui l'avait averti qu'il enverrait sur Terre un déluge afin de purifier celle-ci des Hommes devenus trop corrompus. Alors, le fait que dans la chanson la Déesse-Mère déclare que *ce monde n'est pas prêt pour l'Arche* signifie que celui-ci n'est pas prêt d'être lavé de ses péchés, donc que ce chaos n'est pas près de s'arrêter non plus.

Les attaques glottiques de la voix lyrique sur les « i » de « in hope » et « in love » ajoutent cependant une intention laissant suggérer que c'est dans cet état d'esprit que devraient agir les Hommes sur Terre, *dans l'amour et dans l'espoir*, et non dans la colère et la guerre. Lors de la répétition de cette même phrase dans le refrain, « in hope, in love », la voix *heavy* de l'Homme s'ajoute à celle de la Déesse-Mère, comme pour signifier que cette volonté d'amour et d'espoir est également partagée par les Hommes, ou du moins par certains, dont il semble faire partie. Alors la dernière phrase du refrain, qui est aussi la dernière phrase de la chanson, sonne comme une constatation finale : « mankind works in mysterious ways » ; et semble également soulever la question « qu'est-ce que l'humanité ? ». En effet, l'intonation (Figure 29, flèche bleue) et le saut d'intervalle ascendant (Figure 29, flèche rouge) lors de cette phrase finale, que permet de visualiser la transcription ci-dessous, provoquent une sensation d'inachevé, puisqu'aucune résolution, aucune détente, ne sera apportée à cette intonation ascendante dans la chanson.



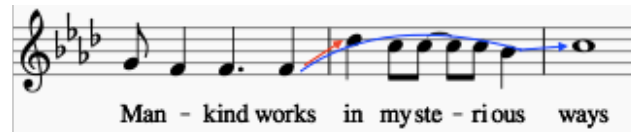


Figure 29 – Transcription de la dernière phrase du refrain.

Par conséquent, bien que ces deux personnages vocaux et entités semblent se rejoindre momentanément lors du refrain, aucun indice ne permet de comprendre, même de façon sous-entendue, qu’une réelle interaction existe entre eux. D’ailleurs, au cours de la chanson, les Hommes ne s’adressent pas aux dieux pour demander leur aide, et les dieux, bien que conscients du chaos qui règne sur leur royaume, laissent les hommes à leur sort, puisqu’ils sont responsables de la destruction de la planète. Ces deux personnages, représentant par synecdoque le monde auquel ils appartiennent respectivement, ne semblent donc ni se voir, ni s’entendre, ni se parler, ou bien s’ignorent, comme c’est le cas des dieux envers les Hommes.

#### 4) Conclusion

Le contexte établi dans la chanson « Planet Hell » de Nightwish expose le chaos qui règne sur la Terre, sur laquelle il n’existe que lutte et destruction. Deux personnages constatent et commentent ces faits : le personnage de l’Homme, incarné par la voix *heavy* de Marco Hietala, et représentant en fait l’ensemble des Hommes sur Terre, et le personnage de Gaïa, déesse-mère, incarné par la voix lyrique de Tarja Turunen, et représentant la voix de tous les dieux.

L’analyse de la dramaturgie vocale au sein de cette chanson a permis d’exposer des paramètres permettant de comprendre la position hiérarchique et l’état d’esprit des personnages. Les Hommes sont ainsi incarnés au moyen d’une voix *heavy* faisant entendre les paramètres prosodiques propres à la colère mais aussi à la peur, tandis que les dieux sont incarnés par une voix lyrique plus douce et faisant entendre à la fois une prosodie propre à la colère dans les couplets, mais aussi à la tristesse dans le pont. Par conséquent, les Hommes sont représentés impuissants et en lutte, tandis que les dieux se lamentent de la destruction de ce qu’ils ont créé : « an everyday hell of my kingdom come ». Enfin, le recoupement des discours des deux personnages et de la répartition des

voix dans la chanson suggère que ces deux personnages-entités parlent mais ne s'entendent pas l'un et l'autre, donnant une impression d'assister à deux monologues indépendants plutôt qu'à un dialogue entre les deux personnages. Alors, dans le cas présent, le croisement de l'analyse du texte et de l'analyse phonostylistique a permis non seulement de comprendre qui sont les personnages (les Hommes et les dieux), mais aussi les rapports qu'ils entretiennent entre eux. Ainsi, les deux mondes semblent s'ignorer, bien que le refrain suggère qu'ils ont une volonté commune : fuir le chaos régnant sur Terre.

Cette opposition entre laideur des Hommes et beauté de la Nature (dans notre cas, la nature est représentée par le personnage de la Déesse-mère) rappelle alors le poème « Ce qu'on entend sur la Montagne » tiré du recueil *Les Feuilles d'Automne* de Victor Hugo (1831)<sup>319</sup>. Dans celui-ci, le poète décrit la nature comme un élément harmonieux, dont « l'hymne éternel », cet « hymne heureux », englobe le monde. Au contraire, l'humanité est décrite de façon péjorative : plutôt qu'harmonieuse, elle est cris et pleurs, « et malédiction, et blasphème et clameur ». En plus d'évoquer le goût pour la période romantique des groupes de *metal* symphonique, cette relation entre le poème de Victor Hugo et « Planet Hell » rappelle la récurrence du thème de l'Homme destructeur et de Nature bienveillante au sein des divers arts, littéraires, musicaux<sup>320</sup>, comme picturaux.

De plus, l'analyse des styles vocaux, en particulier, a permis de rendre compte de la récurrence des personnages vocaux incarnés chez Nightwish. Les recherches menées par Cyril Brizard à ce sujet ont mis en lumière les multiples personnages incarnés par les divers interprètes masculins et féminins du groupe, et qui se retrouvent également dans « Planet Hell ». Cyril Brizard a en effet constaté dans ses recherches que la voix *heavy* de Marco Hietala est souvent utilisée par le groupe pour incarner la figure de l'Homme, tandis que la voix lyrique de Tarja Turunen est utilisée pour incarner diverses figures féminines ou angéliques, telles que la Mère, l'amante, la femme, l'ange, le succube, ou une divinité par exemple.

---

<sup>319</sup> Le texte intégral du poème se trouve en annexe de ce mémoire.

<sup>320</sup> « Ce qu'on entend sur la montagne » de Victor Hugo a d'ailleurs inspiré au compositeur Franz Liszt son poème symphonique *Ce qu'on entend sur la montagne* S.95 (1850), entre autres.

D'autre part, les phonostyles ne sont généralement pas utilisés de façon consciente, leur emploi est la plupart du temps instinctif chez le locuteur, et dans notre cas chez le chanteur. Or, il est intéressant de constater chez Nightwish que la récurrence des mêmes styles vocaux, et de l'imaginaire auquel ils sont associés, suggère que le groupe a conscience des capacités expressives de ces styles vocaux, et des divers personnages que ces voix (pop, lyrique, *heavy*) sont capables d'incarner. Il est cependant difficile de déterminer si chacun des phonostyles a fait l'objet d'une pareille attention de la part du groupe – par exemple, si les chanteurs ont utilisé volontairement les phonostyles suggérant la colère – ou si ceux-ci ont été employés instinctivement ; mais cela ne fait pas l'objet de notre étude.

## Chapitre 6 – « The Essence Of Silence » d’Epica : une voix puissante pour un personnage vocal affaibli

### 1) Introduction

Epica est un groupe hollandais fondé en 2002 par le guitariste Mark Jansen. À cette époque, le groupe s’appelait alors Sahara Dust et avait pour chanteuse principale Helena Michaelson ; le groupe est renommé Epica en 2003. À l’heure actuelle, il se compose de Simone Simons au chant, Mark Jansen à la guitare et au chant (*growl*) Isaac Delahaye à la guitare, Rob van der Loo à la guitare basse, Ariën van Weesenbeek à la batterie et Coen Janssen aux claviers (synthétiseur, piano).

Les thématiques traitées par Epica dans leurs sept albums, à l’heure actuelle, concernent majoritairement la philosophie, la science, la religion et la mythologie, mais aussi l’actualité. Leur premier album, *The Phantom Agony*<sup>321</sup> (2003) traite des dangers des religions, et le morceau « Façade of Reality » relate par exemple les attaques du 11 septembre. *Consign to oblivion*, deuxième album du groupe, sorti en 2005, traite quant à lui de la civilisation Maya. Puis, l’album *The Divine Conspiracy* (2007) met en exergue le fait que les multiples religions existantes ne sont en fait qu’une seule et même religion. Si le quatrième album du groupe, *Design Your Universe*<sup>322</sup> (2009), propose quant à lui des thématiques plus métaphysiques et philosophiques, l’album suivant, *Requiem for the Indifferent*<sup>323</sup> (2011) traite à nouveau des tensions qui existent dans le monde à cause des religions. *The Quantum Enigma*<sup>324</sup> (2014) oriente ses propos autour d’une quête pour comprendre le sens de l’existence, et le dernier album du groupe, *The Holographic Principle*<sup>325</sup>, sorti en septembre 2016, aborde les effets néfastes de la technologie dans notre monde.

En plus de sonorités développées autour d’univers richement exploités, la particularité du groupe est d’allier la voix lyrique de soprano de Simone Simons à la voix gutturale de

---

<sup>321</sup> EPICA, *The Phantom Agony*, 2003, Transmission Records.

<sup>322</sup> EPICA, *Design Your Universe*, 2009, Nuclear Blast.

<sup>323</sup> EPICA, *Requiem for the Indifferent*, 2011, Nuclear Blast.

<sup>324</sup> EPICA, *The Quantum Enigma*, 2014, Nuclear Blast.

<sup>325</sup> EPICA, *The Holographic Principle*, 2016, Nuclear Blast.

Mark Jansen, ce qui fait d'Epica l'un des groupes de *metal* symphonique à opposer le plus fréquemment dans leurs chansons des vocalités extrêmement antagonistes.

La chanson « The Essence Of Silence » se trouve sur l'avant-dernier album du groupe, *The Quantum Enigma*, sorti en 2014. Pour cet album, le groupe délaisse son producteur habituel, Sacha Paeth, pour se tourner vers Joost van den Broek, producteur hollandais et ancien claviériste du groupe de *metal* symphonique After Forever (de 2004 à 2009). Il s'agit également du premier album composé avec leur nouveau bassiste, Rob van der Loo, remplaçant Yves Huts depuis 2012. Habitué à traiter des thématiques profondes, telles que la religion ou la philosophie, Epica a choisi cette fois d'interroger la physique quantique. Le quantique est l'étude du comportement de la matière, en prenant en considération ses constituants et les forces qui les relient. Plus précisément, le quantique étudie ainsi le microscopique et a permis de révéler que l'environnement physique est affecté par notre conscience<sup>326</sup>. Ainsi, c'est cette idée d'influence de la perception par notre conscience qu'a voulu interroger Epica, comme l'explique Simone Simons :

The Quantum Enigma trouve son inspiration dans une partie de la physique quantique et de la recherche de la perception de la réalité. Je ne vois pas la même chose que ce que toi tu vois, car ce que je vois est influencé par mon esprit. Ce n'est donc pas la "vraie réalité" mais ce que je pense être la réalité<sup>327</sup>.

Par conséquent, l'album *The Quantum Enigma* se révèle être une exploration de l'inconscient, sous diverses approches et personnalités.

« The Essence of Silence » est interprétée par Simone Simons au chant, Mark Jansen à la guitare et au chant (*growl*), Isaac Delahaye à la guitare, Rob van der Loo à la guitare basse, Ariën van Weesenbeek à la batterie et Coen Janssen aux claviers (synthétiseur, piano). Les chœurs furent enregistrés en studio par le Kamerkoor Pädam,

---

<sup>326</sup> LE BELLAC, M., *Physique Quantique*, 2<sup>ème</sup> édition, Savoirs Actuels, EDP SCIENCES/CNRS ÉDITIONS, 2007, p.10-14.

<sup>327</sup> Propos recueillis dans l'entrevue recueillie par le webzine Metal Chest Of Wonders consacré au métal mélodique, nordique, ou féminin : <http://metalchestofwonders.com/interview/simone-simons-coen-janssen-epica-2014-03-20>, consulté le 29 avril 2018.

dirigé par Maria van Nieukerken, de même que les parties de cordes (violons, altos, violoncelles), réalisées par des musiciens de formation classique<sup>328</sup> ; quant aux parties de cuivres, elles furent enregistrées au synthétiseur par Coen Jansen. La forme de la chanson est standard, en alternance couplets-refrains, puis un pont, et pour finir un dernier refrain, donnant le schéma suivant : A-B-A-B-C-B.

Cette chanson se révèle être une de ces explorations de l'inconscient dont il est question dans cet album. En effet, l'histoire racontée est celle d'un personnage, incarné par la voix gutturale de Mark Jansen, qui perd la raison à cause des nombreuses voix présentes dans son esprit, incarnées quant à elles par les voix pop et lyrique de Simone Simons et par le chœur. Le personnage incarné est donc un personnage affaibli psychologiquement, car en lutte avec lui-même et les voix qui le tourmentent dans sa tête. En effet, alors que la voix gutturale est ordinairement associée dans le *metal* à des personnages puissants, virils, voire machistes, le personnage incarné dans cette chanson subit une lutte intérieure, de laquelle il peine à s'extirper, comme le présente le texte de la chanson : « there seems to be no way to get them all out of my head », le « them » faisant référence aux nombreuses voix présentes dans la tête du personnage. Par ce fait, ce personnage vocal, supposé être puissant, est en réalité affaibli.

Ainsi, à travers l'analyse de cette chanson, je répondrai à la question suivante : quels paramètres vocaux mis en œuvre par les différentes voix – et par conséquent, par les différents personnages vocaux – participent de l'affaiblissement psychologique du personnage principal, incarné par la voix gutturale (*growl*) de Mark Jansen ? Pour ce faire, je procéderai tout d'abord à une présentation de ce personnage principal, c'est-à-dire sa place au sein du contexte exposé dans la chanson et les procédés vocaux utilisés permettant de comprendre la souffrance et l'affaiblissement psychologique de ce personnage. Puis, dans un second temps, je répondrai aux mêmes interrogations, c'est-à-dire concernant la place au sein du contexte et les procédés vocaux utilisés, au sujet des

---

<sup>328</sup> Premiers violons : Merel Jonker, Ben Mathot, Ian de Jong, Emma van der Schalie, et Marleen Wester ; deuxièmes violons : Floortje Beljon, Loes Dooren, Vera van der Bie et Judith van Driel ; altos : Adriaan Breunis, Amber Hendriks, et Mark Mulder ; violoncelles : David Faber, Annie Tangberg, Jan Willem Troost, et Thomas van Geelen.

trois autres voix apparaissant dans cette chanson, en démontrant particulièrement comment celles-ci *accentuent* l'affaiblissement du personnage principal.

## 2) Plusieurs voix, un seul personnage

Plusieurs interprètes interviennent dans « The Essence Of Silence » : Mark Jansen à la voix gutturale, Simone Simons aux voix pop et lyrique, et le Kamerkoor Pädam aux chœurs. Dans les parties qui suivent, je montrerai ainsi que de ces différentes voix se dégagent un personnage principal, incarné par la voix gutturale, et trois voix intérieures à ce personnage, incarnées par les voix lyrique et pop de Simone Simons et la voix du chœur.

### 2.1 Le personnage principal

#### 2.1.1 *Place au sein du contexte*

La voix gutturale de Mark Jansen se situe dans une tessiture grave et résonne uniquement en poitrine. Cette voix est la plus présente quantitativement dans la chanson, mais c'est aussi la première à faire son apparition, l'exposant comme le premier personnage vocal entendu par l'auditeur, et comme personnage principal également. Bien que s'agissant de la voix la plus présente, elle n'apparaît cependant que dans les couplets et le pont de la chanson, ce qui attribue à cette voix gutturale une fonction narrative, puisque les couplets sont en général le lieu où se raconte l'histoire<sup>329</sup> ; ainsi, c'est grâce à cette voix que nous comprenons l'histoire racontée dans la chanson.

Cette histoire est celle d'un homme en lutte, à cause de pensées qui occupent son esprit : « Something is wrong [...] thoughts are corrupting my mind [...] I can't get it out of my head », et la seule solution pour se libérer de celles-ci proviendrait du silence. Cette solution est d'ailleurs soumise lors du pont : « when a persistent memory penetrates deep in your mind, allow the silence to destroy your thoughts in every kind ».

---

<sup>329</sup> FABBRI, F., « La chanson », p.664-702.

D'autre part, ce personnage parle majoritairement à la première personne du singulier (Tableau XX, en jaune), hormis quelques passages à la deuxième personne du singulier et à l'impératif (Tableau XX, en bleu), donnant alors l'impression qu'il se parle à lui-même, comme devant un miroir. L'usage de cette première personne permet d'autant plus de concevoir cette voix comme personnage principal de l'histoire racontée.

<p>Couplet 1 0:29-1:11''</p>	<p>Something is wrong  <span style="background-color: yellow;">My</span> strength has gone  Thoughts are corrupting <span style="background-color: yellow;">my</span> mind [...]  Something so strong  <span style="background-color: yellow;">My</span> mood has swung  <span style="background-color: yellow;">I</span> can't get it out of my head [...]</p>
<p>Couplet 2 1:42-2:18''</p>	<p><span style="background-color: cyan;">You're</span> searching and bursting  There seems to be no cure  When tension endures  Delusions corrupting <span style="background-color: yellow;">my</span> mind [...]  There seems to be no way  When light fades to grey  To get them all out of <span style="background-color: yellow;">my</span> head [...]</p>
<p>Pont 2:51-3:51''</p>	<p><span style="background-color: cyan;">Make</span> a start  <span style="background-color: cyan;">Explore</span> <span style="background-color: cyan;">your</span> heart  When a persistent memory  Penetrates deep in <span style="background-color: cyan;">your</span> mind  Allow the silence to destroy  <span style="background-color: cyan;">Your</span> thoughts in every kind</p>

Tableau XX – Voix gutturale : emploi de la première et deuxième personne du singulier.

### 2.1.2 Caractéristiques vocales

Les sons graves émis par une voix gutturale font la plupart du temps percevoir ce style vocal comme agressif ou menaçant<sup>330</sup> et ce, que cette voix soit émise par un homme ou par une femme<sup>331</sup>. D'ailleurs la voix gutturale de Mark Jansen dans « The Essence Of Silence » présente toutes les caractéristiques vocales de l'agressivité<sup>332</sup>. En effet, les

<sup>330</sup> Comme le stipule Jean-Jacques Nattiez, le grave des instruments – et dans notre cas de la voix – a ordinairement comme association symbolique les ténèbres, les puissances maléfiques, l'éloignement du monde des humains. NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical », p.271-272.

<sup>331</sup> Pour les oreilles peu ou pas habituées, la voix gutturale féminine semble indifférenciable de la voix gutturale masculine, ce qui peut paraître étonnant voire déconcertant pour un auditeur néophyte.

<sup>332</sup> Selon les recherches menées entre autres par : BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.



consonnes occlusives sont accentuées (Tableau XXI, en rouge), le phrasé est saccadé (Tableau XXI, barres obliques) et les accents d'intensité se multiplient (Tableau XXI, surlignés en jaune) ; d'ailleurs, selon le psycholinguiste Ivan Fónagy, l'expression saccadée est souvent utilisée lors de l'expression d'émotions négatives<sup>333</sup>.

Couplet 1 0:29-1:11''	<p>Some/thing / is / wrong /          My / strength / has / gone /          Thoughts / are / cor/rup/ting / my / mind [...]          Some/thing / so / strong /          My / mood / has / swung /          I can't / get / it / out / of / my / head / [...]</p>
Couplet 2 1:42-2:18''	<p>You're searching / and bursting /          There seems / to be / no cure /          When ten/sion en/dures /          De/lu/sions / cor/rup/ting / my / mind / [...]          There seems / to be / no way /          When light / fades / to / grey /          To get / them / all / out / of / my / head / [...]</p>
Pont 2:51-3:51''	<p>Make / a start /          Explore /your heart /          When a persis/tent /me/mory /          Penetrates / deep in / your mind /          Allow the si/lence / to / destroy /          Your thoughts / in e/very kind /</p>

Tableau XXI – Voix gutturale : visualisation des consonnes occlusives accentuées (rouges), du phrasé saccadé (barres obliques) et des accents d'intensité (surlignés en jaune).

D'autre part, la voix gutturale est une voix saturée, faisant entendre beaucoup de grain (accroche), et qui ne permet donc pas une bonne compréhension des paroles – ce qui est

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix.*

LACASSE, S., « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p-76-77.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SMIALEK, E., DEPALLE, P., et BRACKETT, D., « Musical Aspects of Vowel Formants in the Extreme Metal Voice ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice.*

<sup>333</sup> « Dans les émotions négatives, telles que la colère le raffinement disparaît pour laisser place à « des mouvements saccadés de la langue : des transitions extrêmement rapides sont suivies de périodes de figement prolongeant la période de la tenue dans les positions extrêmes... (Fónagy,1983 :31 *La vive voix*) » dans BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96.

une autre caractéristique de l’agressivité dans la voix<sup>334</sup>. Cependant, cette voix se suffit ainsi à elle-même puisque, sans besoin nécessaire de rendre le texte compréhensible, elle permet à l’auditeur de comprendre l’intention exprimée par celui-ci.

Dans « The Essence Of Silence », deux champs lexicaux sont en effet associés à cette voix : celui de la lutte (Tableau XXII, en bleu), et celui de l’intériorité du personnage (Tableau XXII, en orange) :

<p>Couplet 1 0:29-1:11”</p>	<p>Something is <b>wrong</b>  <b>My strength has gone</b>  <b>Thoughts</b> are <b>corrupting my mind</b> [...]          Something <b>so strong</b>          My <b>mood</b> has swung          I can’t get it out of <b>my head</b> [...]</p>
<p>Couplet 2 1:42-2:18”</p>	<p>You’re <b>searching</b> and <b>bursting</b>          There seems to be <b>no cure</b>          When <b>tension endures</b>  <b>Delusions corrupting my mind</b> [...]          There seems to be <b>no way</b>          When light fades to grey          To get them all out of <b>my head</b> [...]</p>
<p>Pont 2:51-3:51”</p>	<p>Make a start          Explore <b>your heart</b>          When a <b>persistent memory</b>          Penetrates <b>deep in your mind</b>          Allow the silence to <b>destroy</b>          Your <b>thoughts</b> in every kind</p>

Tableau XXII – Voix gutturale : champs lexicaux de la lutte (bleu) et de l’intériorité du personnage (orange).

Cette voix gutturale est ainsi en corrélation avec le texte qu’elle exprime : il s’agit d’une voix agressive, adéquate à l’expression d’un texte portant sur la lutte intérieure du personnage. Cette utilisation de la voix gutturale n’est cependant pas propre à cette chanson, ni à Epica, puisque cette voix est également utilisée pour exprimer la souffrance chez d’autres groupes, tels que Meshuggah par exemple<sup>335</sup>. De plus, cette agressivité est également supportée par l’accompagnement instrumental qui, avant l’entrée de la voix gutturale à 0:43”, fait entendre le *riff* principal de la chanson (Figure 30) réalisé par les

<sup>334</sup> LACASSE, S., « L’analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », p.79-80.

<sup>335</sup> METZGER, M., *Meshuggah : une formation de metal atypique*.

guitares à l'unisson, la basse et la batterie. Quand la voix entre apparaissent alors des nappes réalisées aux cordes et aux cuivres, tandis que les guitares et la basse gardent un rythme soutenu en doubles croches, de même que la batterie, à la double grosse caisse.



Figure 30 – Couplets : transcription du *riff* principal joué aux guitares.

De plus, la voix gutturale est une voix agressive par ce qu'elle présente les caractéristiques vocales de l'agressivité, mais aussi parce qu'elle est perçue comme telle. Il s'agit en effet d'une voix dérangeante, non naturelle, et inspirant la crainte, notamment parce qu'elle n'est habituelle ni à entendre, ni à produire.

Toutefois, hormis ces représentations et ces connotations négatives, la voix gutturale est également la voix la plus propice à figurer l'intériorité d'un personnage. En effet, cette voix ramène tout d'abord à la corporalité, à l'*intérieur* du corps, non seulement parce que nous pouvons ressentir en tant qu'auditeurs les vibrations émises par cette voix, mais aussi parce que l'interprète fait provenir cette voix depuis les profondeurs de son corps, notamment en ce qui concerne la pression d'air émise vers les cordes vocales. Alors, cette voix semble la plus appropriée à exprimer la lutte intérieure du personnage principal de « The Essence Of Silence », puisqu'elle provient elle-même de cet *intérieur*. D'autre part, cette voix agressive, au phrasé saccadé, permet de figurer la tension du personnage. En effet, si cette tension est physiologique chez l'interprète pour émettre un tel son vocal, elle est métaphorisée par le timbre de la voix, perçu comme tendu lui aussi, puisqu'agressif. De plus, selon l'acousticien Johan Sundberg<sup>336</sup>, la voix tendue, en tension, est la voix la plus utilisée chez les personnes portant une charge élevée ou, plus métaphoriquement, un fardeau, comme c'est le cas chez le personnage incarné par la voix gutturale.

---

<sup>336</sup> SUNDBERG, J., « Where does the sound come from », p.238.

On constate alors de plus en plus que cette voix agressive du personnage principal est utilisée non pas pour exprimer une menace ou l'agressivité en tant que telles, mais plutôt pour exprimer un mal-être intérieur, figurant ainsi une lutte psychologique, et non physique ou envers autrui. D'autre part, en prenant en considération ce contexte de lutte intérieure, il est intéressant de constater que cette voix gutturale présente les caractéristiques vocales de la colère : cette colère figure alors cette lutte à laquelle fait face le personnage. Sur le plan phonostylistique, la colère se remarque par<sup>337</sup> un contour mélodique brisé, que l'on retrouve ici par le phrasé saccadé et déclamé, plutôt que chanté ; une augmentation de l'intensité sur certains phonèmes (Tableau XXIII, surligné en jaune), provoquant une irrégularité dans l'intensité vocale générale du couplet, et une sensation de débit vocal accéléré, en comparaison avec les passages en voix lyrique dans les couplets, par exemple ; un phrasé saccadé (Tableau XXIII, barres obliques) suivi par des périodes de figement, produites par l'allongement des voyelles en fin de phrases (Tableau XXIII, gras et souligné), ce qui produit une irrégularité au niveau des durées.

---

<sup>337</sup> Selon les recherches et observations menées entre autres par :

BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.187.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LE BRETON, D., *Éclats de voix*, p.72.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p-117-118, 136-137 et 271-272.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-156.

Couplet 1 0:29-1:11”	<p>Some/thing / is / <b>wrong</b> /  My / strength / has / <b>gone</b> /  Thoughts / are / cor/rup/ting / my / <b>mind</b> [...]  Some/thing / so / <b>strong</b> /  My / mood / has / <b>swung</b> /  I can't / get / it / out / of / my / <b>head</b> / [...]</p>
Couplet 2 1:42-2:18”	<p>You're <b>searching</b> / and <b>bursting</b> /  There seems / to be / no <b>cure</b> /  When ten/sion en/<b>dures</b> /  De/lu/sions / cor/rup/ting / my / <b>mind</b> [...]  There seems / to be / no <b>way</b> /  When light / fades / to / <b>grey</b> /  To get / them / all / out / of / my / <b>head</b> / [...]</p>
Pont 2:51-3:51”	<p>Make / a start /  Explore /your heart /  When a persi/s tent / <b>me/mory</b> /  Penetrates / deep <b>in</b> / your <b>mind</b> /  Allow the <b>si</b>/lence / <b>to</b> / <b>destroy</b> /  Your <b>thoughts</b> / in <b>e</b>/very <b>kind</b> /</p>
<p><b><u>Légende :</u></b>  Accents d'intensité  <b><u>Voyelles rallongées</u></b>  / Coupures du phrasé</p>	

Tableau XXIII – Voix gutturale : phonostyles suggérant la colère.

Il est alors possible de remarquer que la phonostylistique de la voix gutturale observée dans les couplets et le pont met en valeur les mots relatifs à la lutte et à l'intériorité du personnage principal, soit les deux champs lexicaux prédominants pour cette voix (voir Tableau XXIV). Cette observation permet de confirmer le lien entre le malêtre intérieur du personnage et l'agressivité vocale lui permettant d'exprimer cette colère.

Couplet 1 0:29-1:11”	<p>Some/thing / is / <b>wrong</b> /  My / strength / has / <b>gone</b> /  Thoughts / are / <b>cor/rup/ting</b> / my / <b>mind</b> [...]  Some/thing / so / <b>strong</b> /  My / mood / has / <b>swung</b> /  I <b>can't</b> / get / it / <b>out</b> / of / my / <b>head</b> / [...]</p>		
Couplet 2 1:42-2:18”	<p>You're <b>searching</b> / and <b>bursting</b> /  There <b>seems</b> / to be / no <b>cure</b> /  When <b>ten/sion en/dures</b> /  De/lu/sions / <b>cor/rup/ting</b> / my / <b>mind</b> [...]  There <b>seems</b> / to be / no <b>way</b> /  When <b>light</b> / fades / to / <b>grey</b> /  To <b>get</b> / them / all / <b>out</b> / of / my / <b>head</b> / [...]</p>		
Pont 2:51-3:51”	<p>Make / a <b>start</b> /  Explore /your <b>heart</b> /  When a <b>persis/tent</b> /<b>me/mory</b> /  <b>Penetrates</b> / deep in / your <b>mind</b> /  Allow the <b>si/lence</b> / <b>to</b> / <b>destroy</b> /  Your <b>thoughts</b> / in <b>e/very kind</b> /</p>		
<p><b>Légende :</b></p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p><span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Mots mis en valeur</span>  <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Accents d'intensité</span></p> </td> <td style="width: 50%; vertical-align: top;"> <p><b>Voyelles rallongées</b>  / Coupures du phrasé</p> </td> </tr> </table>		<p><span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Mots mis en valeur</span>  <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Accents d'intensité</span></p>	<p><b>Voyelles rallongées</b>  / Coupures du phrasé</p>
<p><span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Mots mis en valeur</span>  <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Accents d'intensité</span></p>	<p><b>Voyelles rallongées</b>  / Coupures du phrasé</p>		

Tableau XXIV – Voix gutturale : mise en valeur des champs lexicaux de la lutte et de l'intériorité du personnage par les phonostyles.

Par conséquent, alors que le personnage recherche à atteindre le silence, voix et musique ne sont que bruit. En effet, la saturation de la voix gutturale et les caractéristiques phonostylistiques employées connotant la colère et l'agressivité sont soutenue dans les couplets par une instrumentation très riche : guitares, basse, batterie, cordes frottées, le tout dans un volume sonore élevé, concordant avec l'intensité vocale de la voix gutturale de Mark Jansen. Quant au pont, celui-ci continue de faire entendre guitares, basse et batterie, avec une particularité supplémentaire : l'ajout d'une réverbération<sup>338</sup> sur la voix gutturale lors de la première phrase du pont « make a start, explore your heart », donnant une impression de diffusion de cette voix dans l'espace. Ainsi, tout comme l'exprime le poème « Les Hiboux » de Charles Baudelaire, figurant dans le recueil *Les Fleurs du Mal*

<sup>338</sup> La réverbération est un effet ajouté en studio d'enregistrement, dans le cas d'un CD audio, prolongeant le son initial émis par la voix. LACASSE, S., "Listen to my voice". *The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression*, p.117.

(1857)<sup>339</sup>, l'Idéal ne peut s'atteindre que dans le calme, que permet la méditation intérieure. Dans le cadre présent, l'Idéal est le silence, la paix intérieure, qui ne peut être atteint que par l'arrêt de ce bruit, c'est-à-dire des voix qui tourmentent le personnage. Dans les deux cas, celui du poème de Baudelaire et celui de « The Essence of Silence », le bruit et l'agitation doivent être craints : « Leur attitude [celle des hiboux] au sage enseigne / qu'il faut en ce monde qu'il craigne / le tumulte et le mouvement »<sup>340</sup>. Assez étonnamment, cependant, le texte de la chanson établit le silence comme destructeur du bruit. En effet, au moyen d'un effet rhétorique d'antithèse, la dernière phrase du pont impose le silence comme brutal, destructeur : « allow the silence to *destroy* your thoughts in every kind ». Ainsi, le silence tant recherché ne semble s'obtenir qu'au moyen d'un processus agressif, aussi agressif que l'est la voix du protagoniste en souffrance.

Ainsi, la voix gutturale semble être utilisée dans « The Essence Of Silence » comme moyen cathartique pour le personnage pour se libérer de la tension et mettre fin à sa lutte intérieure : cette voix devient un cri libérateur.

Bien que la voix gutturale soit le plus souvent associée à une source sonore inhumaine, le personnage qu'elle incarne dans cette chanson est un personnage humain, puisqu'en proie à des émotions humaines, telles que la colère, l'incompréhension ou le doute. C'est en effet parce que le personnage ne sait pas comment se débarrasser ou faire taire ses voix intérieures qu'il est en souffrance : « there seems to be no way [...] to get them all out of my head ». Les récentes études menées sur la voix dans le *metal*<sup>341</sup> remarquent en grande majorité que la voix gutturale est utilisée pour l'expression de sentiments intérieurs, profonds, douloureux, que le personnage incarné a besoin d'extérioriser ; dans la chanson « Mad Architect » de Sceptic Flesh (2011), Mei-Ra St-Laurent remarque par exemple que la voix *growl* est utilisée pour amplifier l'état de panique du personnage incarné<sup>342</sup>.

---

<sup>339</sup> Le texte intégral du poème se trouve en annexe de ce mémoire.

<sup>340</sup> Paragraphe 3, dans Charles Baudelaire, « Les Hiboux », *Les Fleurs du Mal*, 1857.

<sup>341</sup> Entre autres :

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

METZGER, M., *Meshuggah : une formation de metal atypique*.

ST-LAURENT, M., *Analyse des paramètres narrato-musicologiques dans l'élaboration du récit phonographique transgressif : le cas du metal extrême*.

VEILLEUX, J-F., *Dyonysisme et catharsis dans l'esthétique du concert metal, apogée du moment musical*, mémoire de maîtrise en philosophie, Université du Québec à Trois-Rivières, 2015.

<sup>342</sup> ST-LAURENT, M., *Analyse des paramètres narrato-musicologiques dans l'élaboration du récit*

D'ordre général, la voix gutturale s'apparente à un cri, et ceci est amplifié par l'allongement de certains phonèmes (Tableau XXV, gras et souligné), ce que l'on entend très nettement dans la première phrase du deuxième couplet par exemple (**extrait n°17 – 1:42-1:50**), et que permet de visualiser le tableau ci-dessous :

Couplet 2 1:42-2:18''	You're <b>searching</b> and <b>bursting</b>
--------------------------	---

Tableau XXV – Voix gutturale, couplet 2 : allongement des phonèmes (gras et souligné).

Ainsi, cette voix criée, ou mimant le cri, met en exergue la souffrance intérieure du personnage et devient alors un cri libérateur, mais aussi un moyen d'extériorisation de sa douleur psychologique.

En conclusion, alors que la voix gutturale est une voix agressive, et perçue comme telle, l'analyse phonostylistique de celle-ci dans la chanson « The Essence of Silence » permet de montrer que cette agressivité n'est pas présente par hasard. En effet, le contexte établi par le texte de la chanson et les phonostyles utilisés permettent de rendre compte de la souffrance intérieure du personnage. Son agressivité et sa colère ne sont ainsi présentes que pour figurer la souffrance psychologique de ce personnage, et sa détresse face à la sensation que rien ne peut faire taire ces voix qui le tourmentent. Généralement perçue comme une voix autoritaire et puissante, la voix gutturale n'incarne cependant pas dans ce contexte un personnage puissant, mais un personnage faible psychologiquement, et dont la voix représente la souffrance et devient un cri cathartique, dont il a intrinsèquement besoin.

## 2.2 Les voix intérieures

Trois voix intérieures apparaissent dans « The Essence Of Silence » : les voix lyrique, pop et celles du chœur. Ces voix intérieures se distinguent en deux catégories,

---

*phonographique transgressif : le cas du metal extrême*, p.60.



les voix de la conscience du personnage principal (voix lyrique et pop) et les voix qui tourmentent celui-ci (chœurs). Elles seront traitées dans cette partie par ordre d'apparition : voix lyrique, puis pop, et pour finir les chœurs.

### 2.2.1 Les voix de la conscience

Les voix lyrique et pop sont interprétées par Simone Simons. Dans cette chanson, elle utilise sa voix pop sur un ambitus allant de Sol4 à Mi5, et sa voix lyrique de Do#5 à La#5, donnant une tessiture générale de Sol4 à La#5. Sa voix, en général, résonne en registre de tête ou mixte, mais jamais pleinement en poitrine, ce qui lui confère une voix plus légère que celle de Tarja Turunen par exemple, chez laquelle il était possible d'entendre davantage de fréquences graves dans la voix, signifiant une plus grande résonance dans le registre de poitrine.

#### a. Place au sein du contexte

Après la voix gutturale, la voix lyrique est la deuxième voix à se faire entendre dans la chanson. Elle contraste avec la voix gutturale par son timbre plus brillant et plus doux, ce qui est dû notamment à l'absence de grain (accroche) dans la voix, par son phrasé plus legato comparé à celui saccadé de la voix gutturale, et par le vocabulaire qu'elle emploie : un champ lexical des sensations et de la vision de soi (Tableau XXVI, en rose).

Couplets 1 et 2	[...] I can <b>see</b> I <b>perceive</b> this ain't me [...] I <b>believe</b> that my <b>mind</b> misleads me
Refrains 1 et 2	[...] Use your <b>senses</b> to <b>observe</b> [...] Find the <b>silence within you</b> [...]
Refrain 3	[...] Use your <b>senses</b> to <b>observe</b> [...] (Allow the silence) <sup>343</sup> To <b>wipe your thoughts away</b> [...] Use your <b>senses</b> to <b>observe</b> [...] Find the <b>silence within you</b> [...]

Tableau XXVI – Voix lyrique : champ lexical des sensations et de la vision de soi.

<sup>343</sup> Cette partie de phrase entre parenthèse est vocalisée par la voix pop mais a été laissée dans le tableau à des fins de compréhension du texte.

En observant ce tableau (Tableau XXVI), on constate que le texte chanté par la voix lyrique reste constamment inchangé au cours de la chanson, hormis une phrase dans le dernier refrain, et on remarque également que cette voix se présente dans la chanson de deux façons distinctes. Elle apparaît tout d’abord à la première personne du singulier dans les couplets : les attaques glottiques sur « I » (Tableau XXVII, en jaune) ainsi que les vibratos sur « me » (Tableau XXVII, soulignés et en italique) utilisés insistent d’ailleurs sur cette utilisation du « je » ou du « moi » (**extrait n°18 – 0:50-0:56**”).

Couplets 1 et 2	[...] <b>I</b> can see <b>I</b> perceive this ain't <u><i>me</i></u> [...] <b>I</b> believe that my mind misleads <u><i>me</i></u>
-----------------	---

Tableau XXVII – Voix lyrique : attaques glottiques (jaune) et vibratos (soulignés, italiques) dans les couplets.

Cette utilisation de la première personne, en plus du fait que la voix lyrique entrecoupe la voix gutturale dans les couplets, impose cette voix lyrique comme une métaphore de la pensée intérieure du personnage principal, ce qui explique le choix d’une voix lyrique. En effet, cette voix *intérieure*, qui est réellement « dans la tête » concernant la résonance, s’éloigne de la corporalité de la chanteuse, mais aussi de celle du personnage principal, tout comme les pensées ; sans compter que cette voix évolue à travers le champ lexical de la vision de soi, donc est associée à une vision *intérieure*.

Dans un deuxième temps, cette voix lyrique apparaît également dans les refrains, mais cette fois à la deuxième personne du singulier. S’agissant d’une voix intérieure au personnage principal, le fait qu’elle s’adresse à « tu » dans les refrains la fait alors passer à une voix de la conscience du personnage principal : il se parle à lui-même, mais avec une voix si différente de celle qu’il utilise (voix gutturale) qu’elle paraît être celle d’une autre personne, qui est alors son *soi* intérieur, sa conscience.

D’autre part, le fait que l’instrumentation ne change pas de façon drastique lors des interventions de la voix lyrique dans les couplets suggère également qu’il s’agit des voix d’un seul et même personnage. En effet, dans les couplets de « Planet Hell » au contraire, l’instrumentation se faisait plus douce lors des interventions de la voix lyrique de Tarja Turunen par exemple, car il s’agissait d’un personnage différent de celui incarné par la

voix *heavy*. Alors que, dans le cas présent, chacune des voix est accompagnée par l'instrumentation *metal* – deux guitares, basse, batterie à la double grosse caisse – et les instruments classiques – cordes, cuivres. La différence majeure d'instrumentation dans cette chanson se trouve toutefois au niveau des pré-refrains et refrains, en ce qui concerne la section rythmique : la batterie est en effet moins présente pour laisser la place aux chœurs, tandis que les guitares suivent le rythme de la ligne du chant – du chœur ou de Simone Simons – et dans le refrain elles gardent un rythme régulier en croches, plutôt qu'en doubles croches comme c'est le cas dans les couplets. Ces nuances dans l'instrumentation sont cohérentes avec les interventions des différentes voix puisqu'elles résultent en un son davantage « lourd » (*heavy*) dans les couplets, qui sont le lieu où intervient majoritairement la voix gutturale, et plus doux dans les pré-refrains et refrains, dans lesquels interviennent principalement les voix pop, lyrique et celles du chœur. Cette instrumentation plus douce – bien que toujours réalisée au moyen des instruments *metal* – est propice à une meilleure mise en valeur de ces voix, mais permet également de souligner la métaphore apportée : il s'agit de voix intérieures au personnage principal, ce sont des voix présentes dans sa tête, donc plus « aériennes » que sa voix « extérieure » (gutturale), qui elle suggère la lutte à laquelle fait face le personnage.

La deuxième voix employée par Simone Simons est la voix pop. Celle-ci est émise en registre mixte, c'est-à-dire que la résonance de cette voix se fait entre un mécanisme de poitrine et de tête, ce qui résulte en un son vocal pop plus doux que celui émis en poitrine. Le style vocal pop est celui le plus proche de la voix parlée, il s'agit donc de la voix la plus humaine présente dans « The Essence Of Silence », mais aussi de celle qui permet la meilleure compréhension des paroles. Cette voix, qui est la plus propice à être comprise de l'auditeur, mais aussi du personnage principal, évolue à travers les champs lexicaux de la raison – dans le sens où c'est une voix qui raisonne – (Tableau XXVIII, en vert) et du conseil (Tableau XXVIII, surligné en orange). Ainsi, les mots chantés par la voix pop pourraient éventuellement apporter du réconfort au personnage principal.

Pré-refrains 1, 2 et 3	[...] Is it a <b>doubt</b> you <b>try</b> to hide [...] Just have an open look inside [...] <b>It's just a dreary memory</b> stuck in your mind [...]
Refrains 1 et 2	Retrieve your <b>balance</b> [...] Search for your <b>essence</b> [...]
Refrain 3	Retrieve your <b>balance</b> [...] <b>Allow the silence</b> (To wipe your thoughts away) <sup>344</sup> Retrieve your <b>balance</b> [...] Search for your <b>essence</b> [...]

Tableau XXVIII – Voix pop : champs lexicaux de la raison (vert) et du conseil (surligné en orange).

Tout comme le cas de la voix lyrique, le texte chanté par la voix pop reste le même tout au long de la chanson, hormis lors du dernier refrain. Cependant, cette voix ne s'adresse uniquement qu'à un « tu », par l'utilisation de la deuxième personne du singulier (Tableau XXIX, en jaune) et l'emploi de l'impératif (Tableau XXIX, en vert), et semble ainsi tout comme la voix lyrique dans les refrains s'adresser au personnage principal. La mise en exergue des mots « hide », « inside » et « mind » dans les pré-refrains par l'usage du vibrato (Tableau XXIX, soulignés et en italique) suggère que cette voix est également une voix intérieure au personnage principal, non seulement parce que le texte mis en valeur réfère à l'intériorité, mais aussi parce que le vibrato est un effet vocal lié à l'émotivité de la personne, et pour cela réfère également à l'intériorité du personnage principal (**extrait n°19 – 1:13-1:27", pré-refrain**).

Pré-refrains 1, 2 et 3	[...] Is it a doubt <b>you</b> try to <i>hide</i> [...] Just <b>have</b> an open look <i>inside</i> [...] It's just a dreary memory stuck in <b>your</b> <i>mind</i> [...]
Refrains 1 et 2	<b>Retrieve</b> your balance [...] <b>Search</b> for your essence [...]
Refrain 3	<b>Retrieve</b> your balance [...] <b>Allow</b> the silence (To wipe your thoughts away) <b>Retrieve</b> your balance [...] <b>Search</b> for your essence [...]

Tableau XXIX – Voix pop : usage de la deuxième personne du singulier (jaune), de l'impératif (vert) et des vibratos (soulignés, italiques).

<sup>344</sup> Cette partie de phrase entre parenthèse est vocalisée par la voix lyrique mais a été laissée dans le tableau à des fins de compréhension du texte.

Par conséquent, les voix lyrique et pop sont deux voix intérieures, de la conscience du personnage principal, mais chacune présentant deux regards différents sur cet intérieur : la voix lyrique constate et est uniquement une voix qui voit cet intérieur, tandis que la voix pop est une voix qui tente d'amener le personnage principal vers le réconfort dont il a besoin, notamment grâce au vocabulaire sur lequel elle évolue (voir Tableau XXVIII).

#### b. Caractéristiques vocales

Ces deux voix, lyrique et pop, sont certes des voix intérieures, propices à aider le personnage principal à mettre fin à sa souffrance puisqu'elles voient ce qui cause son trouble, mais les phonostyles employés par ces deux voix suggèrent un trouble émotionnel en accord avec celui vécu par le personnage. Ainsi, alors qu'elles pourraient devenir la force du personnage, lui permettant de mettre fin à sa souffrance, celles-ci font preuve d'une vulnérabilité, qui accroît la détresse psychologique du personnage principal. Le Tableau XXX permet en effet de constater l'apparition dans ces deux voix de phonostyles suggérant l'émotivité et le trouble émotionnel : attaques glottiques (en jaune), qui servent à augmenter l'intensité d'une émotion<sup>345</sup> ; attaques soufflées (en vert), liées entre autres aux émotions intérieures, aux décisions difficiles et à l'anxiété<sup>346</sup> ; inspirations audibles (croix rouge), apportant un effet dramatique à l'énonciation<sup>347</sup> ; ports de voix (en bleu) qui, en allongeant les mots, rappellent l'expression de la tristesse<sup>348</sup> ; et vibratos (italiques et soulignés), caractéristiques d'un trouble émotionnel<sup>349</sup>.

---

<sup>345</sup> TEISSIER M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.57.

<sup>346</sup> LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

<sup>347</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*.

<sup>348</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>349</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

Couplets 1 et 2	[...]   can see   perceive this ain't me [...]   believe that my mind misleads me
Pré-refrains 1 et 2	[...]   Is it a doubt you try to hide [...] X Just have an open look inside [...]   It's just a dreary memory stuck in your mind [...]
Refrains 1 et 2	Retrieve your balance Use your senses to observe [...] Search for your essence X Find the silence within you [...]
<p><b>Légende :</b></p> <p>Voix pop Voix lyrique Passages voix pop → voix lyrique Attaques glottiques</p> <p>Attaques soufflées X Inspirations audibles Vibrato Port de voix</p>	

Tableau XXX– Voix lyrique et pop : phonostyles connotant l'émotivité et le trouble émotionnel.

D'autre part, la vulnérabilité ajoutée au personnage principal provient également du timbre des voix choisies pour incarner ses voix intérieures. En effet, notons tout d'abord que les voix en question sont des voix de femmes qui, plus douces que celle des hommes, sont davantage utilisées pour l'évocation d'émotions, comme le prouve l'exemple de « Planet Hell », dans lequel la voix lyrique de Tarja Turunen évoque la désolation face à la destruction de la planète, tandis que la voix *heavy* de Marco Hietala évoque la lutte présente sur Terre. D'autre part, la voix lyrique est une voix qui résonne essentiellement de tête, notamment chez Simone Simons qui présente un timbre léger. La voix de tête est cependant associée à la vulnérabilité, d'une part parce que le timbre créé ne connote pas une sensation de menace, comme ce peut être le cas pour la voix gutturale par exemple, et d'autre part parce que la voix de tête et la voix lyrique sont associées à une sensation de distance.

Dans « The Essence of Silence », cette sensation de distance est également provoquée par les écarts intervalliques présents dans la mélodie chantée par la voix lyrique, notamment les sauts de quinte, contrastant avec le phrasé déclamé et saccadé de la voix gutturale, et représentés dans la transcription ci-dessous.

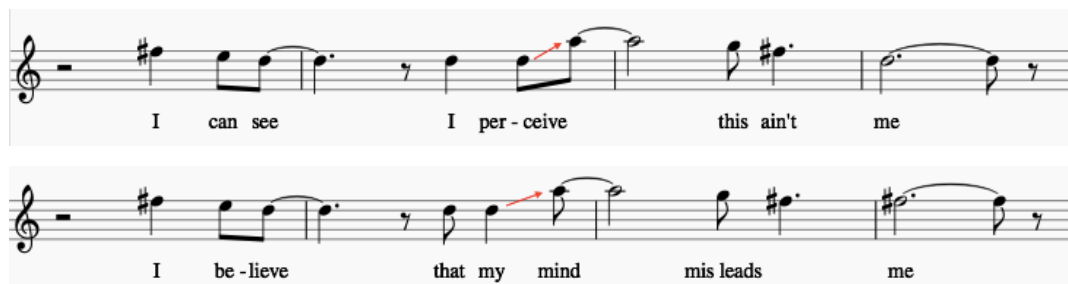


Figure 31 – Voix lyrique : transcription de la mélodie des couplets 1 et 2 et visualisation des intervalles de quinte.

Cette sensation de distance est donc également provoquée par les *contrastes* existants entre les voix intérieures (pop et lyrique) et la voix gutturale du personnage principal :

Voix lyrique et pop	Voix gutturale
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Voix intérieures</li> <li>- Texte chanté : introspection</li> <li>- Voix de femme</li> <li>- Voix de tête et mixte (haute dans le corps)</li> <li>- Voix aigües</li> <li>- Phrasé mélodique</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Voix extérieures</li> <li>- Texte chanté : lutte</li> <li>- Voix d'homme</li> <li>- Voix de poitrine (basse dans le corps)</li> <li>- Voix grave</li> <li>- Phrasé rythmique</li> </ul>

Tableau XXXI – Contrastes entre les voix pop et lyrique et la voix gutturale.

Ainsi, alors que ces deux voix, pop et lyrique, incarnent des voix intérieures au personnage principal, les contrastes existants entre ces voix intérieures et celle du personnage donnent l'impression que celles-ci n'appartiennent pas au corps de ce dernier. Alors, cette dichotomie entre les voix peut participer dans ce contexte à la sensation de malaise que l'auditeur peut avoir à l'écoute de la voix gutturale et surtout du personnage incarné par celle-ci, puisque les voix qui tourmentent son esprit sont en totale opposition avec ce personnage.

Enfin, nous pouvons remarquer à l'écoute de « The Essence Of Silence » qu'il existe des zones de passage entre les voix pop et lyrique. Ces passages ont lieu au moment des refrains, qui sont un point culminant dans la chanson puisque le refrain a comme caractéristique de capter l'attention et d'être facile à mémoriser<sup>350</sup>. La présence de ces

<sup>350</sup> FABRI, F., « La chanson ».

passages dans les refrains permet alors de leur donner de l'importance et de les mettre en valeur.

Comme le note la psychologue Gabrielle Konopczynski, « une tension psychologique entraîne inévitablement une tension des cordes vocales, non contrôlable, et donc la voix monte<sup>351</sup> » ; ainsi, le passage de la voix pop vers la voix lyrique suggère ici la tension intérieure du personnage. En effet, la voix pop de Simone Simons a été définie précédemment comme une voix intérieure ayant le potentiel de rassurer le personnage principal. Elle apparaît ainsi au début de chaque phrase du refrain, comme représenté dans le tableau ci-dessous, mais la tension rattrape le personnage, ce qui cause une montée dans sa voix intérieure, et qui explique le passage vers la voix lyrique : cette zone de passage entre les deux voix figure le trouble émotionnel du personnage (**extrait n°20 – 1:28-1:43**)<sup>351</sup>).

Refrains 1 et 2	Retrieve your balance Use your senses to observe [...] Search for your essence Find the silence within you [...]
Refrain 3	Retrieve your balance Use your senses to observe [...] Allow the silence To wipe your thoughts away Retrieve your balance Use your senses to observe [...] Search for your essence Find the silence within you [...]
<b>Légende :</b>	
Voix pop	Voix lyrique      Passages voix pop → voix lyrique

Tableau XXXII – Refrains : visualisation des zones de passage entre voix pop et voix lyrique.

Dans les refrains 1 et 2, ce passage entre les deux voix s'effectue sur les mots « use » et « find », tandis que dans le dernier refrain, ces passages s'effectuent directement, d'une phrase à l'autre. D'autre part, si on prend en considération l'intonation mélodique, on se rend compte que le refrain ne se termine pas en forme d'arche, c'est-à-dire selon le schéma tension (montée)-détente (descente), mais est plutôt en suspension, comme

<sup>351</sup> KONOPCZYNSKI, G., « Les enjeux de la voix », p.39.



permet de le visualiser la transcription ci-dessous : la voix monte, il n’y a pas de retour dans la zone de confort et ainsi pas de relâchement de la tension pour le personnage.

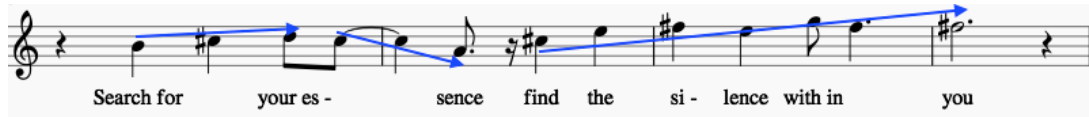


Figure 32 – Visualisation de la courbe d’intonation de la dernière phrase des refrains 1, 2 et 3.

Ainsi, ce passage entre ces deux voix, pop et lyrique, figure l’état émotionnel dans lequel se trouve le personnage principal : celui-ci est en proie à une détresse psychologique intense, métaphorisée par le passage entre ces deux voix et l’intonation ascendante, en tension, concluant les refrains de la chanson.

Pour conclure, les voix interprétées par Simone Simons incarnent des voix intérieures au personnage principal. Si d’un premier abord, en prenant en considération la place de ces voix au sein du contexte, il semble que celles-ci aient le potentiel d’aider le personnage à mettre fin à sa souffrance intérieure, l’analyse dans un deuxième temps des phonostyles utilisés permet de rendre compte que finalement, ces voix intérieures non seulement reflètent le trouble émotionnel du personnage, mais aussi accentuent l’affaiblissement de celui-ci. Ainsi, plutôt que de l’aider, ces voix intérieures ne font que soutenir le trouble intérieur du personnage et sa souffrance psychologique.

### 2.2.2 *Les voix du tourment*

#### a. Place au sein du contexte

Les chœurs de « The Essence Of Silence » sont réalisés par le Kamerkoor Pädam, dirigé par Maria van Nieukerken, qui est un chœur mixte lyrique. Ces chœurs apparaissent dans les pré-refrains et refrains de la chanson, et peuvent être considérés comme un personnage multiple, non seulement par le nombre de choristes présents au sein du chœur, mais aussi parce que ces voix s’expriment à la première personne du pluriel dans la

chanson (Tableau XXXIII, en bleu), créant un effet de groupe soudé derrière un même texte.

Pré-refrains 1, 2 et 3	<p style="text-align: center;"> <span style="background-color: #ADD8E6;">We confuse</span> [...]            Tangle and abuse [...]            <span style="background-color: #ADD8E6;">We appear</span> [...]            Memory stuck in your mind         </p>
------------------------	---

Tableau XXXIII – Chœurs : emploi de la première personne du pluriel.

De plus, ces « we » font partie, avec le mot « confuse », des mots le plus audibles vocalisés par le chœur, puisque le reste du temps la voix pop intervient par-dessus leurs interventions (**extrait n°21 – 1:13-1:27**). Ces « we » sont donc mis en valeur, et ces voix du chœur semblent matérialiser *les* voix entendues par le personnage principal, qui sont la cause de son trouble intérieur et le revendiquent en déclamant « we confuse » (Tableau XXXIII, en orange), et dont il parle dans les couplets (Tableau XXXIV, en vert).

Couplet 1 0:29-1:11”	<p style="text-align: center;">           Something is wrong            My strength has gone  <span style="background-color: #00FF00;">Thoughts are corrupting my mind</span> [...]            Something so strong            My mood has swung  <span style="background-color: #00FF00;">I can’t get it out of my head</span> [...]         </p>
Couplet 2 1:42-2:18”	<p style="text-align: center;">           You’re searching and bursting            There seems to be no cure            When tension endures  <span style="background-color: #00FF00;">Delusions corrupting my mind</span> [...]            There seems to be no way            When light fades to grey  <span style="background-color: #00FF00;">To get them all out of my head</span> [...]         </p>
Pont 2:51-3:51”	<p style="text-align: center;">           Make a start            Explore your heart            When <span style="background-color: #00FF00;">a persistent memory</span>            Penetrates deep in your mind            Allow the silence to destroy  <span style="background-color: #00FF00;">Your thoughts in every kind</span> </p>

Tableau XXXIV – Voix gutturale : propos faisant référence aux voix intérieures qui causent son trouble.

De plus, il est également possible de comprendre que ces voix sont la cause du trouble du personnage principal par le vocabulaire utilisé, évoquant la confusion : « we confuse », « tangle and abuse », « we appear », « stuck in your mind ».

D'autre part, bien que n'étant pas le personnage principal dans cette chanson, on remarque que ce sont ces voix du chœur qui répètent tout au long de la chanson « the essence of silence », qui en est le titre et l'information principale. En effet, le texte de la chanson établit un fait : la souffrance psychologique du personnage ne pourra s'arrêter que dans le silence, ce qui est évoqué dans la dernière phrase du dernier refrain « the essence lies in silence », qui est à la fois la conclusion du refrain et la résolution de l'histoire racontée. Ainsi, on pourrait penser que ces voix du chœur se moquent du personnage en lutte, puisque durant toute la durée du morceau elles ne cessent de répéter « the essence of silence » alors qu'elles sont elles-mêmes la raison pour laquelle il y a un tel chaos intérieur chez le personnage principal.

Toutefois, cette lutte cesse à la fin de la chanson lorsque le personnage principal crie « IN SILENCE » (**extrait n°22 – 4:20-4:38**), qui sonne alors non seulement comme un cri de délivrance, mais aussi de capitulation et de désespoir et, surtout, comme une explosion du personnage qui, après avoir entendu de façon incessante ces voix, finit par comprendre d'où vient son trouble et crie pour les faire taire.

#### b. Caractéristiques vocales

Les voix du chœur sont omniprésentes, non seulement dans la tête du personnage, mais aussi dans la chanson. Tout d'abord, au contraire de « Jillian (I'd give my heart) » de Within Temptation et de « Planet Hell » de Nightwish, ces chœurs ont un texte à part entière, leur conférant une existence propre au sein de la chanson.

D'autre part, l'omniprésence de ces voix installe un climat de folie et de confusion dans la chanson, reflétant ainsi le trouble psychologique vécu par le personnage principal. Cette folie est installée non seulement par le nombre de voix présentes au sein du chœur, créant une énergie propulsée par un groupe soudé derrière un même texte, mais aussi par les notes tenues lors des refrains et du dernier pré-refrain. Dans le tableau ci-dessous, le texte souligné indique les moments où le chœur réalise des notes tenues sur « ah », et les

mots surlignés en jaune indiquent les voyelles rallongées dans le dernier pré-refrain – alors qu’elles ne le sont pas dans les autres pré-refrains – et rendant le chœur plus présent auditivement dans la chanson (**extrait n°23 – 3:52-4:06**)’).

Refrains 1 et 2	<p>Retrieve your balance  Use your senses to observe  (The essence of silence)  Search for your essence  Find the silence within you  (The essence is ...)</p>
Pré-refrain 3	<p>(We confuse)  Is it a doubt you try to hide  (Tangle and abuse)  Just have an open look inside  (We appear)  It’s just a dreary memory stuck in your mind  (Memory stuck in your mind)</p>
<p><b>Légende :</b></p> <p>Voix pop                      Passage pop → lyrique                      Chœur sur « ah »  Voix lyrique                      Chœur                      Voyelles rallongées</p>	

Tableau XXXV – Chœur : notes tenues et voyelles rallongées.

Les vocalises ont longtemps été utilisées dans les chants liturgiques pour permettre à tous de chanter. La syllabisation permettait en effet à tous les fidèles de s’impliquer dans les chants de la messe<sup>352</sup>, notamment dans le *Jubilus* de l’*Alleluia*<sup>353</sup>, qui est une vocalisation de la syllabe finale de l’*Alleluia*. Dans ses *Enarrationes in Psalmos*, Saint Augustin expose le *Jubilus* comme un chant de joie, que les mots seuls n’arrivent plus à exprimer<sup>354</sup>. Ainsi, la vocalise jouit depuis Saint Augustin d’un statut expressif, qui semble être utilisé dans « The Essence of Silence ». En effet, les voix des chœurs semblent s’assembler pour confesser<sup>355</sup> qu’elles sont la source du malêtre du personnage principal, ce qui peut être perçu comme une sorte de jubilation pour ces voix du tourment, qui jamais

<sup>352</sup> BERNARD, P., *Du chant romain au chant grégorien (IVè-XIIIè siècle)*, Paris, Éditions du Cerf, 1996, p.597.

<sup>353</sup> VIRET, J., *Le chant grégorien*, Paris, Eyrolles, 2012, p.39.

<sup>354</sup> RAMSEY, B. (éd.), *The works of Saint Augustine : a translation for the 21st century*, vol. III/19, *Expositions of the Psalms (Enarrationes in Psalmos) 99-120*, New York, New City Press, 2003, p.13-28.

<sup>355</sup> Le Psaume 99, commenté par Saint Augustin, est un psaume de confession, ce qui établit le lien entre la jubilation et la confession : louons le seigneur en préparant notre place au Paradis par la confession. Voir RAMSEY, B. (éd.), *The works of Saint Augustine : a translation for the 21st century* p.13.

au cours de la chanson n'ont caché leur statut : elles rendent confus (*we confuse*) et demeurent dans l'esprit (*stuck in your mind*).

Enfin, notons que l'emploi d'un chœur lyrique pour incarner ces voix du tourment ne semble pas être anodin. En effet, tout comme la voix de Simone Simons, ces voix lyriques du chœur renvoient à une sensation de hauteur et de distance, et cette connotation explique dans le cas présent l'impossibilité pour le personnage principal de faire taire ces voix : il est dans l'incapacité ni de les atteindre ni de les vaincre. Ces voix semblent ainsi puissantes et intouchables, puisque créatrices d'un mal-être incessant.

En conclusion, en plus de représenter l'ensemble des voix présentes dans la tête du personnage principal, les voix du chœur participent de l'instauration d'un climat de folie par leur omniprésence lors des pré-refrains et refrains de la chanson. Par ce fait, ni le personnage principal ni l'auditeur ne peuvent échapper à leur présence : elles sont nombreuses, unies et créatrices du mal-être du personnage.

### 3) Conclusion

« The Essence Of Silence » se révèle être une exploration de l'inconscient d'un personnage, que les nombreuses voix présentes à l'intérieur de lui mènent à une détresse psychologique intense. Ainsi, toutes les voix présentes dans cette chanson sont les voix d'un seul et même personnage : celui en lutte, incarné par la voix gutturale de Mark Jansen. Ce procédé n'est cependant pas propre à Epica puisque Cyril Brizard arrive à la même constatation en ce qui concerne le groupe Nightwish : « différents interprètes et différentes voix, au sein d'une même chanson, peuvent parfois incarner le même personnage »<sup>356</sup>. Toutefois, si des contrastes majeurs existent entre ces différentes voix, notamment au niveau du timbre, toutes participent de l'affaiblissement psychologique du personnage principal. En effet, les voix lyrique et pop, voix de la conscience, mettent en lumière le trouble émotionnel interne du personnage, tandis que les voix du chœur, quant à elles, métaphorisent l'ensemble des voix qu'entend dans sa tête le personnage et qui

---

<sup>356</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.295.

causent son trouble, en plus d'instaurer un climat de folie par leur omniprésence au sein de la chanson.

Par conséquent, cette détresse psychologique du personnage est obtenue :

- 1) physiologiquement, par la voix gutturale, puisqu'elle requiert une forte pression sous-glottique pour obtenir un tel son vocal, et par conséquent crée une tension physiologique chez l'interprète, qui se transforme en tension psychologique chez le personnage incarné ;
- 2) sur le plan phonostylistique, par les effets vocaux utilisés mettant en valeur des mots essentiels à la compréhension de l'état psychologique du personnage, et par le choix des timbres vocaux des voix intérieures, associés à un texte en corrélation avec ce que ces voix sont propices à exprimer émotionnellement ; et enfin 3) métaphoriquement, par les représentations associées aux phonostyles utilisés et permettant de comprendre les rôles attribués aux différentes voix présentes, ainsi que par les zones de passage entre les voix pop et lyrique, qui sont le reflet d'un état émotionnel intense provoquant une montée de la voix.

Ainsi, l'exemple de « The Essence Of Silence » permet de constater qu'une voix ordinairement associée à la puissance – la voix gutturale est la plupart du temps utilisée dans le *metal* pour incarner des êtres puissants – peut être affaiblie, non seulement parce que le personnage incarné est celui d'un homme en lutte, mais aussi parce des voix *autres* participent de cette lutte intérieure ; une lutte qui est exposée à la fois dans le texte de la chanson, dans la tension contenue dans la voix gutturale – tant au niveau des phonostyles employés que du texte – mais aussi dans la multiplicité des voix présentes et représentant un seul et même personnage : comment trouver le calme et l'ordre au milieu de ce désordre intérieur ?

# CONCLUSION

## 1) Résultats

Dans ce mémoire, j'ai voulu montrer comment la voix chantée pouvait être à l'origine de la création d'un imaginaire le temps de la chanson, au moyen de ses qualités expressives. Il était ainsi question de comprendre comment la voix est utilisée, comment elle permet la création de personnages vocaux, mais aussi comment elle permet de rendre compte de l'état émotionnel et psychologique de ces personnages : c'est-à-dire, comprendre quelle *dramaturgie vocale* a lieu dans les chansons.

Pour cela, j'ai tout d'abord analysé les rapports entre le texte chanté et la voix en croisant les données contenues dans le texte (histoire, narration, présence éventuelle de dialogues, etc.) avec celles contenues dans la voix (analyse phonostylistique). Pour arriver à ces fins, j'ai d'abord procédé à une analyse du récit (narrateur, personnages, cadre spatio-temporel, etc.) afin de comprendre quel contexte était établi par le texte des chansons, puis j'ai procédé à une analyse phonostylistique des caractéristiques prosodiques de la voix chantée. À la suite de cette première étape analytique (texte et phonostylistique), j'ai dégagé quel imaginaire vocal est à l'œuvre dans chacune des chansons. Pour cela, je me suis aidée du tableau récapitulatif de l'imaginaire vocal présent en annexe, regroupant les données recueillies à ce sujet dans la revue de littérature. Ainsi, en croisant les résultats de l'analyse phonostylistique, le contexte établi et les mots du texte, j'ai pu dégager quels personnages vocaux sont créés dans chacune des chansons et quelles sont les caractéristiques émotives de ceux-ci. L'issue de ces étapes analytiques et interprétatives a ainsi permis de rendre compte de la dramaturgie vocale présente dans les trois chansons à l'étude, mais aussi de confirmer la création d'une dramaturgie vocale au sein des chansons, approuvant l'hypothèse de la formation d'un troisième niveau sémantique à partir du croisement des sémantiques du texte et de la voix : le niveau de la dramaturgie vocale, schématisé dans la figure ci-dessous (Figure 33).

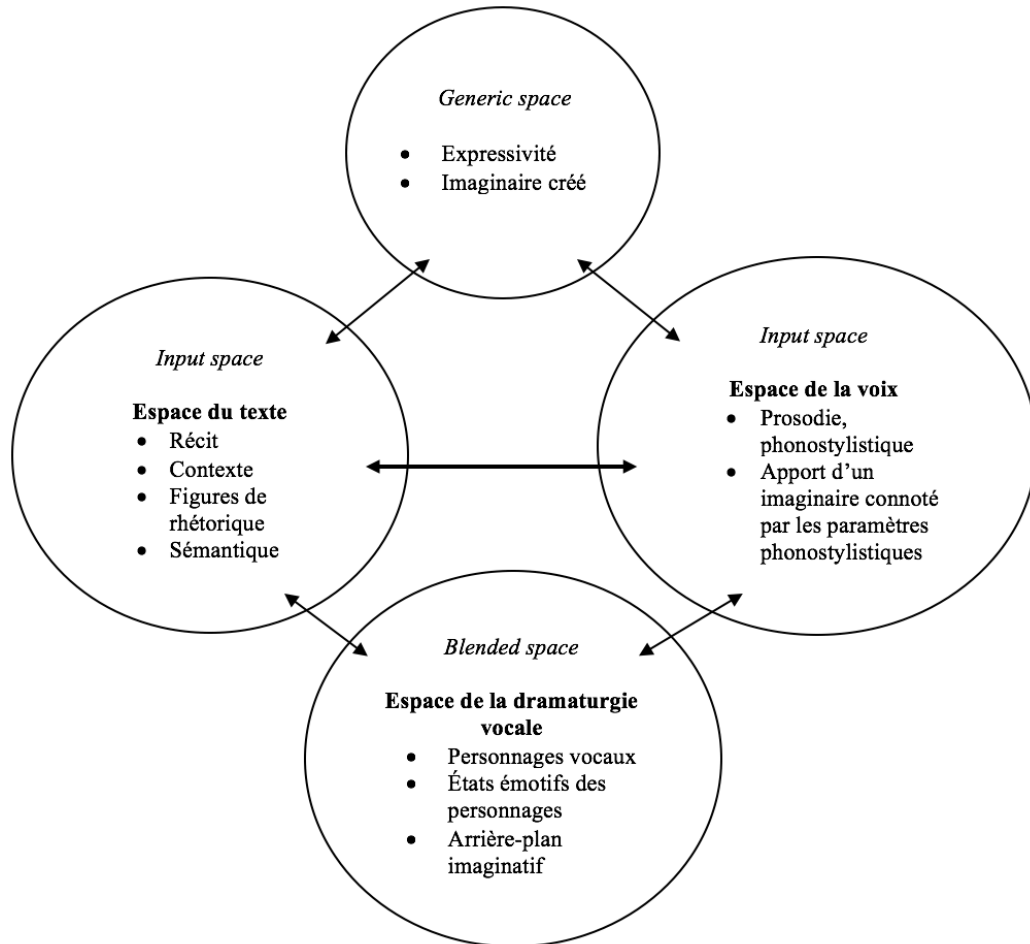


Figure 33 – Réseau d’intégration conceptuel (*conceptual integration network – CIN*) pour la dramaturgie vocale, selon le modèle proposé par le rhétoricien Mark Turner et le linguiste Gilles Fauconnier<sup>357</sup>.

Il est ainsi apparu que, avec la même méthode d’analyse utilisée pour ces trois chansons, les résultats divergent fortement d’une chanson à l’autre. Ceci est dû non seulement à l’histoire racontée le temps de la chanson, contenue dans le texte, qui établit ainsi un contexte différent d’une chanson à l’autre, mais aussi aux styles vocaux utilisés – lyrique, pop, *heavy* ou guttural – qui incarnent des personnages vocaux drastiquement différents. Par conséquent, la même dramaturgie vocale ne peut se répéter d’une chanson à l’autre.

Toutefois, des récurrences sont apparues entre ces trois chansons : la présence du cri, de diverses façons, et l’imaginaire associé aux phonostyles.

<sup>357</sup> ZBIKOWSKI, L.M., *Conceptualizing music: cognitive structure, theory and analysis*, p.77-95.



Premièrement, le cri revient en effet dans les trois chansons sous trois aspects différents : en *belting* dans « Jillian (I'd give my heart) » de Within Temptation, cri de désespoir de Nevyn qui ne peut rejoindre celle qu'il aime dans la mort ; avec la voix *heavy* dans « Planet Hell » de Nightwish, cri de l'Homme qui lutte sur Terre ; et avec la voix gutturale dans « The Essence of Silence » d'Epica, cri de souffrance du personnage en proie à une lutte intérieure. Alors, il convient de remarquer que ce cri, forme vocale instinctive pour véhiculer et exprimer un message, est projeté au moyen de trois styles vocaux requérant une grande implication physique de la part de l'interprète, puisqu'ils demandent une importante pression d'air, soit pour émettre une voix puissante en registre mixte (*belting*), soit pour saturer la voix (*heavy*, *guttural*). D'autre part, ce cri est à chaque fois utilisé pour exprimer une souffrance, celle de la perte ou celle de la lutte, physique et psychologique.

Ainsi, si la musique *metal* est souvent perçue comme une musique agressive et violente, il convient de remarquer dans le cas du *metal* symphonique qu'elle n'est pas violente au niveau des sons utilisés (les instruments classiques adoucissent les sonorités *metal*, et la voix gutturale est entrecoupée de passages en voix lyrique), mais plutôt au niveau des émotions exprimées. D'ailleurs, le tableau récapitulatif de l'imaginaire vocal des exemples étudiés (situé en annexe) présente les différents types d'émotions qu'il a été possible de repérer au sein du corpus, et en cela donne une idée de l'univers émotionnel présent au sein du *metal* symphonique. Cette étude s'est en effet intéressée à un genre musical peu connu et peu étudié, le *metal* symphonique, et a permis d'en exposer les spécificités vocales – bien que ce corpus ne représente qu'un petit échantillon du répertoire de ce genre musical – et aussi quelques spécificités thématiques, notamment en ce qui concerne l'expression d'émotions intérieures. De plus, les trois exemples choisis ont également montré la façon dont des images, des ambiances, des univers, sont créés au sein des chansons, principalement au moyen des voix et du texte qui lui sert de support – puisqu'il s'agissait de l'objet de cette étude –, mais aussi au moyen de l'instrumentation, construite de façon à soutenir la dramaturgie vocale créée tout au long de la chanson.

Deuxièmement, en ce qui concerne l'imaginaire associé aux phonostyles, cette étude a permis de rendre compte de trois récurrences entre les chansons étudiées, mais aussi de récurrences avec l'étude sur les voix chantées dans le répertoire de Nightwish réalisée par Cyril Brizard. En effet, 1) il apparaît que les voix féminines semblent être constamment utilisées pour exprimer des émotions délicates ou intimes (peine, mélancolie, désespoir, etc.), tandis que les voix masculines véhiculent des émotions plus brutales (lutte, incompréhension, etc.). 2) Le même imaginaire vocal revient en ce qui concerne les styles vocaux : la voix pop représente des personnages humains ou le côté humain d'un personnage (« Jillian (I'd give my heart) », « The Essence of Silence ») ; la voix lyrique est associée au divin ou à un éloignement métaphorique (« Jillian (I'd give my heart) », « Planet Hell », « The Essence of Silence ») ; la voix *heavy* est associée à l'homme en lutte (« Planet Hell ») ; et la voix gutturale exprime des émotions brutales et incarne ordinairement des personnages puissants voire omnipotents – Cyril Brizard relève les personnages de la Bête, du Diable, ou du Pharaon par exemple – ; c'est pourquoi dans « The Essence of Silence » le personnage incarné par la voix gutturale paraît tant affaibli : cette voix associée à la puissance ne devrait pas incarner un personnage qui subit une lutte intérieure si intense, qu'il devrait dominer ou ne pas laisser paraître. 3) Les effets vocaux utilisés, dans le cadre de cette étude, connotent souvent le même genre d'émotions : le vibrato connotait constamment l'émotivité du personnage incarné, la voix de tête sa vulnérabilité, et la voix et attaques soufflées la tristesse du personnage, par exemple. Par conséquent, une étude phonostylistique approfondie du *metal* symphonique permettrait de comprendre si ces connotations associées aux phonostyles observés sont récurrentes, ou bien s'il s'agissait dans le cas de notre étude d'un hasard, ayant mené à constater une récurrence concernant les connotations des phonostyles au sein des différents contextes des trois chansons étudiées.

D'autre part, si certains genres de *metal* ne prêtent pas une grande importance aux paroles de leurs chansons, tels que dans le *heavy metal* par exemple<sup>358</sup>, cette étude a

---

<sup>358</sup> Ce que relève Robert Walser : « when asked if he thought his mother would approve of his band's lyrics, guitarist Eddie Van Halen replied that he had no idea of what the lyrics were. » WALSER, R., *Power, gender, madness in heavy metal music*, p.26.

montré que l'inverse a lieu dans le cas du *metal* symphonique. En effet, le soin apporté à l'écriture du texte, tant au niveau du vocabulaire choisi que des images créées, prouve l'importance que celui-ci revêt au sein de ce genre musical. Ainsi, alors que la prise en considération du texte me semblait nécessaire dans une étude portant sur l'expressivité vocale, elle m'est apparue encore plus capitale lorsque j'ai constaté que les textes des chansons du corpus étaient, au même titre que les voix, utilisés pour véhiculer des images et des émotions.

En ce qui concerne l'expressivité vocale, cette étude a permis de rendre compte de l'important contenu sémantique que la voix peut ajouter au texte d'une chanson, notamment en ce qui concerne la compréhension de l'état émotif du personnage vocal incarné par une voix, mais aussi concernant l'imaginaire vocal associé aux styles vocaux. En effet, les phonostyles utilisés, de manière consciente ou non de la part de l'interprète, ne le sont pas de façon anodine. Ils révèlent effectivement une volonté d'expression de la part de l'émetteur – dans notre cas l'interprète – allant d'émotions simples, telles que la tristesse ou la joie, jusqu'à des états émotifs plus complexes, telle que l'est la lutte intérieure du personnage incarné par la voix gutturale dans « The Essence of Silence » par exemple.

D'autre part, cette étude a montré que les phonostyles peuvent être utilisés pour ajouter une émotion momentanée, par exemple un port de voix sur un mot évoquant la nostalgie (tel que l'exemple du mot « dream » dans le pont de « Jillian (I'd give my heart) »), ou bien pour exprimer une émotion sur le long terme : par exemple, les phonostyles connotant la colère et la peur sont utilisés tout au long de la chanson « Planet Hell » lors des passages chantés en voix *heavy*, ce qui permet d'ailleurs de déterminer que cette émotion est l'état psychologique et émotif dans lequel se trouve le personnage incarné par cette voix. De plus, cet état émotif peut évoluer au cours de la chanson, comme c'est le cas dans « Jillian (I'd give my heart) », chanson dans laquelle le personnage passe progressivement de la désolation à l'espoir.

Enfin, les résultats obtenus pour ce mémoire ont également démontré le lien fort entre les styles vocaux et l'imaginaire qui leur est associé. En effet, la récurrence des types de personnages incarnés par les différents styles vocaux prouve que ces représentations sont

ancrées dans l'univers dans lequel évolue le *metal* symphonique. Effectivement, si cette étude n'a observé qu'un bref échantillon du répertoire du genre, l'étude menée par Cyril Brizard a quant à elle permis de répertorier tous les personnages incarnés par les voix entendues dans le répertoire de Nightwish. Alors, la récurrence entre les personnages répertoriés par Cyril Brizard et les personnages de notre étude démontre qu'il existe un imaginaire associé aux voix dans le *metal* symphonique, qui se retrouve d'un groupe à l'autre, comme l'ont démontré les résultats de cette étude.

## 2) Limites et voies futures

Cette étude se heurte à plusieurs limites. En effet, l'analyse phonostylistique réalisée a été faite à partir d'un enregistrement studio. Or, si nous prenions une version en concert des chansons étudiées, nous ne trouverions plus forcément les mêmes phonostyles aux mêmes endroits, et on pourrait y entendre des variations mélodico-rythmiques. Ainsi, le choix d'analyser la version de l'œuvre enregistrée en studio s'est fait en tenant compte du fait que cette version a été considérée comme la version finale de *l'œuvre elle-même*, pour reprendre les termes de H.S. Becker<sup>359</sup> ; les autres différentes interprétations des chansons n'ont été écartées que pour établir un cadre à l'analyse, au moyen d'une version « figée » : celle de l'enregistrement en studio<sup>360</sup>.

---

<sup>359</sup> En effet, l'œuvre d'art étant constamment changeante, soit parce qu'il existe de nombreuses versions d'une même œuvre – comme c'est le cas des musiques populaires qui sont notamment jouées en concert, reprises, etc. – il est nécessaire de désigner par convention l'œuvre « réelle », afin de pouvoir l'analyser et tenir un discours sur l'œuvre en question. Selon S.H. Becker, « en principe, toutes les personnes qui prennent part à la réalisation de l'œuvre ont une certaine influence sur le choix final de l' "œuvre elle-même". » (BECKER, H.S., « L'œuvre elle-même », *Paroles et musique : livre-disque*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.29-30). Ainsi, la version de l'œuvre enregistrée en studio et diffusée au public à grande échelle semble avoir été considérée par le groupe comme la version finale de l'œuvre.

Au sujet de la fixation de l'œuvre et de l'ontologie musicale, voir également :

ARBO, A. et RUTA, M. (dir.), *Ontologie musicale, perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2015.

CUGNY, L., « Le jeu du jazz comme formativité », *Epistrophe*, n°2, 2017, <http://www.epistrophe.fr/le-jeu-du-jazz-comme-formativite.html?lang=en>, consulté le 29 avril 2018.

<sup>360</sup> Cependant, il convient de noter que les différentes interprétations des chansons constituent des versions tout aussi légitimes de l' « œuvre elle-même », et ce présent mémoire n'a pas pour volonté d'établir que seule la version enregistrée en studio est une version « valable » des chansons. Concernant le sujet de ce qui *est* ou non l' « œuvre elle-même », voir BECKER, H.S., « L'œuvre elle-même ».

Une autre des limites de cette étude correspond à une question qui m'a été posée de nombreuses fois<sup>361</sup> : que se passe-t-il si l'interprète change ? En effet, l'analyse réalisée a pris en compte uniquement la voix de l'interprète original de la chanson, et ne prend pas en considération les reprises faites par d'autres chanteurs. Bien entendu, si les chansons étudiées étaient chantées par d'autres interprètes, cela pourrait changer les résultats obtenus, puisque le timbre vocal utilisé changerait, ce qui modifierait l'imaginaire qui lui est associé, la sensibilité de l'interprète pour exprimer des émotions ne serait certainement pas la même non plus, sans compter que le changement pourrait également se faire d'une interprète vers un interprète, par exemple<sup>362</sup>.

Cependant, les chansons de *metal* symphonique sont rarement chantées par quelqu'un d'autre que les interprètes originaux. Exception faite du groupe Nightwish qui, en l'espace de plus de vingt ans de carrière, a fait entendre trois chanteuses différentes. D'ailleurs, une analyse comparative de « Planet Hell » chantée par les trois chanteuses de Nightwish – Tarja Turunen, Anette Olzon et Floor Jansen – serait une étude intéressante, puisqu'Anette Olzon présente un timbre vocal plus aigu et nasillard que Tarja Turunen et chante en voix pop, la plupart du temps dans un registre mixte, tandis que Floor Jansen chante en voix pop également, mais avec un timbre plus chaud, résonnant davantage en poitrine. Par conséquent, l'expressivité permise par la voix des trois chanteuses différerait, et donnerait des résultats divergents et intéressants au sujet de la dramaturgie vocale à l'œuvre dans la chanson. En effet, le personnage incarné par les voix des deux autres chanteuses ne serait plus une divinité, mais un personnage plus humain, ce qui donnerait une toute autre interprétation à la chanson<sup>363</sup>.

---

<sup>361</sup> Notamment dans le cadre de colloques dans lesquels j'ai pu présenter des communications lors de ma maîtrise.

<sup>362</sup> Bien que cette question du changement d'interprète pourrait rejoindre celle des diverses interprétations qu'il existe d'une chanson, il ne s'agit ici que d'interprétations *hypothétiques*, qui pourraient éventuellement changer le sens de l'œuvre.

<sup>363</sup> Cependant, lors de la création de la chanson le groupe pouvait utiliser une voix lyrique, ainsi que l'imaginaire attaché à cette voix. Ainsi, il est possible que le texte ait été écrit en conséquence, et que l'utilisation d'une voix pop (par les deux autres chanteuses) crée un décalage entre le texte, prévu pour une voix incarnant le divin, et la voix pop incarnant un personnage plus humain. Dans ce cas, certes la dramaturgie vocale différerait avec ces voix pop, mais elle ne représenterait probablement pas ce que le groupe a voulu créer comme imaginaire dans cette chanson.

De plus, il aurait été intéressant dans le cadre de cette étude de pouvoir réaliser une analyse acoustique approfondie des voix chantées, pour comprendre davantage les caractéristiques acoustiques des différentes voix utilisées, notamment en ce qui concerne la voix lyrique, qui n'est pas utilisée de la même façon dans le *metal* symphonique que dans le répertoire d'opéra, mais aussi concernant la voix gutturale, qui n'a connu à ce jour que très peu d'études à son sujet. En effet, bien que la musique *metal* soit de plus en plus étudiée dans le milieu universitaire, la connaissance des vocalités utilisées dans celle-ci reste encore faible. Comme le fait remarquer à juste titre Mei-Ra St-Laurent dans son mémoire, il existe par exemple plusieurs sortes de voix gutturales utilisées dans le *metal*, telles que le *growl*, le *grunt*, le *scream*, le *pig squeal*, le *fry*, etc. ; dans le présent mémoire, nous ne nous sommes intéressés qu'à la voix *growl*, par exemple. Alors, une connaissance des caractéristiques acoustiques et des modes d'émissions de ces divers types de voix gutturales, non seulement dans le *metal* symphonique mais aussi dans le *metal* en général, permettrait de mieux en comprendre les fonctions (c'est-à-dire, pourquoi utiliser un type de voix gutturale plutôt qu'un autre) et les capacités expressives.

Enfin, il convient de noter que si nous faisons la même étude dans un autre genre musical, il est évident que nous n'arriverions pas aux mêmes conclusions en ce qui concerne la dramaturgie vocale à l'œuvre. En effet, si les résultats divergent d'une chanson à l'autre au sein de trois chansons du même répertoire, les résultats seraient d'autant plus divers si nous prenions d'autres genres musicaux, tels que le rap ou la musique country par exemple, dans lesquels l'imaginaire apporté par le genre musical lui-même diverge de celui apporté par le *metal* symphonique. Ainsi, les résultats de l'analyse de la dramaturgie vocale au sein d'une chanson d'un autre genre musical diffèreront inévitablement.

Il serait cependant intéressant de pouvoir constater quelles peuvent être les récurrences au sein d'un même genre musical – comme nous avons pu commencer à le constater au sein du *metal* symphonique –, mais aussi entre plusieurs genres, par exemple, entre le *metal* et la musique country, pour observer à quel point l'utilisation d'un style vocal peut être associé ou non aux mêmes représentations selon les genres.

La thèse de Catherine Lefrançois établit par exemple la stylistique vocale utilisée dans la musique country-western. Il pourrait être intéressant de réaliser le même type de travail de recherche dans plusieurs genres musicaux, puis de tenter des comparaisons entre ces genres. Toutefois, les travaux en phonostylistique sont encore récents en musicologie, et une recherche de cette ampleur demanderait plusieurs années de travail et très certainement une équipe de recherche. Cependant, une telle étude permettrait de comprendre davantage non seulement la façon dont la voix est utilisée en musique populaire, mais aussi la façon dont les interprètes s'en servent pour donner sens au texte, au message qu'ils souhaitent faire passer, ou à l'histoire qu'ils tentent de créer le temps de la chanson.

D'ailleurs, en ce qui concerne l'expressivité vocale, notamment dans les musiques populaires, il serait également intéressant de tenter une catégorisation des imaginaires vocaux généraux (par exemple, la voix grave masculine représente la voix de l'autorité), puis des imaginaires vocaux au sein de l'univers apporté par le genre musical (par exemple, dans le *metal* symphonique la voix grave masculine représente la voix du diable, de la bête, ou de l'homme en lutte). Cette catégorisation pourrait se faire dans un premier temps à petite échelle, par exemple en catégorisant les imaginaires vocaux au sein du *metal* symphonique, puis dans un deuxième temps à plus grande échelle, c'est-à-dire en comparant les imaginaires vocaux au sein des différents sous-genres de *metal* par exemple. L'objectif de ce type d'étude serait ainsi de donner une idée des récurrences des imaginaires vocaux au sein des genres et entre les genres, pour dégager quels sont les imaginaires le plus généralement associés aux différentes voix, par exemple : est-ce que la voix grave masculine est toujours associée à une image de virilité et de puissance, ou bien est-ce que cela change selon les genres ? Ceci permettrait non seulement de dégager une phonostylistique des différents genres ou sous-genres étudiés, mais aussi de comprendre davantage comment la voix, par l'imaginaire qui lui est associé, peut être capable d'ajouter des significations au texte, et de créer un imaginaire particulier le temps d'une chanson.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABBATE, C., *Unsung voices: opera and musical narrative in the nineteenth century*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- ABITOL, J., *L'Odyssée de la voix*, Paris, Robert Laffont, 2005.
- ARBO, A., *Archéologie de l'écoute : essai d'esthétique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- ARBO, A. et RUTA, M. (dir.), *Ontologie musicale, perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2015.
- ALBEROLA, J., *Les belles et les bêtes, Anthologie du rock au féminin, de la soul au metal*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2012.
- BARTHES, R., *Image Music Text*, Londres, Fontana Press, 1977.
- BARTHES, R., *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- BECKER, H.S., « L'œuvre elle-même », *Paroles et musique : livre-disque*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.25-38.
- BÉNARD, N., « Les mythologies Hard Rock et Métal : bricolage identitaire ou récit original », *Sociétés*, n° 104, 2009, p. 65-72.
- BÉNARD, N., « Le chant dans la musique métal : une pratique au service de l'imaginaire », dans Nicolas Bénard et Charlotte Poulet (éd.), *Chant pensé, chant vécu, temps chanté*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2013, p.55-69.
- BENZAQUEN, Y., *Tout connaître sur la voix : retrouver, comprendre et maîtriser sa voix en toutes circonstances*, Paris, Éditions Guy Trédaniel, 2013.
- BERNARD, P., *Du chant romain au chant grégorien (IV<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du Cerf, 1996.
- BESTELMEYER, P. E.G., LATINUS, M., BRUCKERT, L., ROUGER, J., CRABBE, F., et BELIN, P., « Implicitly perceived vocal attractiveness modulates prefrontal cortex activity », *Cerebral Cortex*, vol.22, 2012, p.1263-1270.
- BOSING, W., *Jérôme Bosch, vers 1450-1516 : entre le ciel et l'enfer*, Köln, Taschen, 2000.
- BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans*



- la musique populaire*, mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université de Montréal, 2010.
- BRACKETT, D., *Interpreting Popular Music*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- BRIZARD, C., « La fusion de la musique metal et de la musique classique. Nightwish et les voix chantées », *Volume !*, vol. 5, n°2, 2006, p.115-135.
- BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique : Vers une sociologie de l'œuvre comme création continuée. L'exemple de Nightwish*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2011.
- CAELEN-HAUMONT, *Prosodie et sens : une approche expérimentale*, vol.2, Paris, L'Harmattan, 2008.
- CALAIS-GERMAIN, B., et GERMAIN, F., *Anatomie pour la voix*, Modovi, DésIris, 2013.
- CASSIN, B., et COHEN-LEVINAS, D., *Vocabulaires de la voix*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- CASTARÈDE, M-F., *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- CASTARÈDE, M-F., « Les vocalises de la passion », dans Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski (éd.), *Au commencement était la voix*, Ramonville Saint-Agne, Eres, 2005, p.129-138.
- CASTARÈDE, M-F., et KONOPCZYNSKI, G., (éd.) *Au commencement était la voix*, Ramonville Saint-Agne, Eres, 2005.
- CASTELLENGO, M., « Continuité, rupture, ornementation. Ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°4, 1991, p.155-165.
- CASTELLENGO, M., « Perception(s) de la voix chantée : une introduction », dans Nathalie Henrich Bernardoni (éd.), *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, Paris, De Boeck-Solal, 2014, p.34-64.
- CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2013.
- CHEVAILLIER, G., GUILBAULT, R., RENARD, J-N., HERMAN, P., et TRAN BA HUY, P., « La voix "saturée" du chanteur de rock métal, un mécanisme supraglottique performant », 2011, p. 331-351,

- [http://www.docvadis.fr/gerard.chevaillier/page/publications/voix\\_saturee/la\\_voix\\_saturee\\_du\\_chanteur\\_de\\_rock\\_metal\\_un\\_mecanisme\\_supraglottique\\_performant.html](http://www.docvadis.fr/gerard.chevaillier/page/publications/voix_saturee/la_voix_saturee_du_chanteur_de_rock_metal_un_mecanisme_supraglottique_performant.html), consulté le 29 avril 2018.
- CHRISTE, I., *Sound of the beast, the complete headbanging history of heavy metal*, New York, Harper Paperbacks, 2004.
- COLAS, D., *Opéra italien et français au XIX<sup>e</sup> siècle. Etude de philologie et de dramaturgie musicale, vol. 1 : bilan*, habilitation à diriger des recherches, Université François-Rabelais de Tours, 2009.
- COLLINS S. A., et MISSING C., « Vocal and visual attractiveness are related in women », *Animal Behaviour*, vol. 65, n°5, 2002, p.997-1004.
- CORNUT, G., *La voix*, Paris, P.U.F., 1983.
- COVACH, J., et BOONE, G.M., *Understanding rock: essay in musical analysis*, New York, Oxford university press, 1997.
- CUGNY, L., « Le jeu du jazz comme formativité », *Epistrophy*, n°2, 2017, <http://www.epistrophy.fr/le-jeu-du-jazz-comme-formativite.html?lang=en>, consulté le 29 avril 2018.
- DAILLY, P., « Alanis Morissette: ‘You Oughta Know’ », on *Jagged Little Pill: Maverick 9362 45901 2* », <http://www.patrickdailly.f9.co.uk/ALANIS.htm>, consulté le 29 avril 2018.
- DELALANDE, F., *Analyser la musique, pourquoi, comment ?*, Bry-Sur-Marne, INA, 2013.
- DUTHEIL, C., « La chair de nos souvenirs, voix et chanson populaires », *Revue internationale de psychosociologie*, Vol. VIII, n°18, 2002, p.189-200.
- ECKERS, C., HÜTS, D., KOB, M., MURPHY, P., HOUBEN, D., et LEHNERT, B., « Voice production in death metal singers », *NAG/DAGA*, Rotterdam, 2009, p.1747-1750.
- EUDELIN, C., *Le rock gothique*, Paris, Éditions Fetjaine, 2007.
- EXPERT, R., « Science et pédagogie du chant lyrique : un couple inséparable ? », dans Nathalie Henrich Bernardoni (éd.), *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, Paris, De Boeck-Solal, 2014, p.163-176.
- FABBRI, F., « La chanson », dans Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles-Paris, Actes Sud/cité de la musique, 2003, p.664-702.

- FERVEUR, C., et ATTIGUI, P., « Origines de la voix, voix des origines : éléments de réflexion pour une métapsychologie de la phonation », *Champ psychosomatique*, vol. 4, n°48, 2007, p.23-51.
- FÓNAGY, I., *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*. Paris, Payot, 1983.
- FRITH, S., *Music for pleasure: essays in the sociology of pop*, New York, Routledge, 1988.
- FRITH, S., *Performing rites: on the value of popular music*, Cambridge, Harvard UP, 1996.
- GARNIER, M., DUBOIS D., POITEVINEAU J., HENRICH N., et CASTELLENGO M., « Perception et description verbale de la qualité vocale dans le chant lyrique : une approche cognitive », *JEP 2004*, Fez, Maroc, 2004.
- GARNIER, M., et al, « étude de la qualité vocale dans le chant lyrique », *SCOLIA* 20, 2005, p.151-169.
- GENDROT, C., « Les outils d'analyse acoustique de la voix chantée : utilités et limites », dans Nathalie Henrich Bernardoni (éd.), *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, Paris, De Boeck-Solal, 2014, p.95-110.
- GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GERVASI, F., « Geste vocal et oralité. Une enquête interactive chez les chanteurs paysans d'un village au sud de l'Italie » *Anthropologie et Sociétés*, vol. 36, n°3, 2013, p. 189-203.
- GERVASI, F., *Le dimensioni della voce. Una introduzione all'espressività dei prodotti vocali*, Nardò, Besa, 2015.
- GUIBERT, G., et HEIN, F., « Les Scènes métal. Sciences sociales et pratiques culturelles radicales » *Volume !*, vol. 5, n°2, 2006, p.5-18.
- GUIBERT, G., « Metal studies : naissance d'un champ » *Volume !*, vol. 9, n°2, 2012, p.199-245.
- GUIBERT, G., et SKLOWER, J., « Dancing with the devil : panorama des "metal studies" », *La vie des idées*, 2013, <http://www.laviedesidees.fr/Dancing-with-the-Devil.html>, consulté le 29 avril 2018.
- HAINAUT, B., « "Fear and Wonder". Le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal », *Volume !*, vol.9, n°2, 2012, p.179-197.

- HEIN, F., *Hard Rock, Heavy metal, Metal : Histoire, Culture et Praticiens*, St Amant Tallende/Paris, Irma/Éditions Mélanie Séteun, 2003.
- HENRICH, N., SMITH, J., et WOLFE, J., « Vocal tract resonances in singing: strategies used by sopranos, altos, tenors, and baritones », *Acoustics Society of America*, vol.129, n°2, 2011, p.1024-1035.
- HENRICH, N., « Physiologie de la voix chantée : vibrations laryngées et adaptations phono-résonnantes », *40èmes Entretiens de Médecine physique et de réadaptation*, Montpellier, 2012.
- HENRICH, N., « Vibrations et résonances en voix chantée », dans Nathalie Henrich Bernardoni (éd.), *La voix chantée : entre sciences et pratiques*, Paris, De Boeck-Solal, 2014, p.3-20.
- HERR, S., *Geste de la voix et théâtre du corps ; corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XXe siècle à nos jours*, Paris, Harmattan, 2009.
- HÉSIODE, *La Théogonie*, traduction nouvelle par M. Patin, Georges Chamerot, Paris, BNF/Gallica, 1872.
- JAKOBSON, R., *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
- JAMAR, P., « L'expérience lyrique : uniquement à l'opéra ? L'illusion d'unicité entre le genre musical opéra et la catégorie pratique art lyrique », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n°10, 2006, p.13-28.
- JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », *Psychological Bulletin*, vol. 129, n°5, 2003, p.770-814.
- KONOPCZYNSKI, G., « Les enjeux de la voix », dans Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski (éd.), *Au commencement était la voix*, Ramonville Saint-Agne, Eres, 2005, p.33-50.
- LACARRIÈRE, J., *Au cœur des mythologies : en suivant les dieux*, Paris, P. Lebaud, 1994.
- LACASSE, S., « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, vol.5, n°2, 1998, p.77-85.
- LACASSE, S., « Listen to my voice ». *The evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression*, thèse de doctorat, University of Liverpool, 2000.

- LACASSE, S., « Stratégies narratives dans “Stan” d’Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l’articulation du récit phonographique », *Protée*, vol.34, n°2-3, 2006, p.11-26.
- LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing », Université Laval, Québec, Canada, 2008.
- LACASSE, S., « The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing », dans Amanda Bayley (éd.), *Recorded Music: Society, Technology, and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p.225-251.
- LACASSE, S., « Voice and Sound Processing: Examples of *Mise en Scène* of Voice in Recorded Rock Music », *Popular Musicology Online*, 2000, <http://www.popular-musicology-online.com/issues/05/lacasse.html>, consulté le 29 avril 2017.
- LE BELLAC, M., *Physique Quantique*, 2<sup>ème</sup> édition, Savoirs Actuels, Les Ulis/Paris, EDP SCIENCES/CNRS ÉDITIONS, 2007.
- LE BRETON, D., *Éclats de voix*, Paris, Éditions Métailié, 2011.
- LÉCROART, P., « Proposition pour penser et analyser la prosodie du chant », dans Marie-France Castarède et Gabrielle Konopczynski (éd.), *Au commencement était la voix*, Ramonville Saint-Agne, Eres, 2005, p.69-73.
- LEFRANÇOIS, C., *La chanson country-western, 1942-1957, un faisceau de la modernité culturelle au Québec*, thèse de doctorat, Faculté de musique, Université Laval, Québec, 2011.
- LEFRANÇOIS, C., « La nasalisation dans la chanson country-western. Un cas de phonostylistique », *La Revue Musicale OICRM*, vol.1, n°1, 2012, p.90-116.
- LÉON, P., « Principes et méthodes en phonostylistique », *Langue française*, N°3, 1969, p.73-84.
- LÉON, P., *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.
- LÉON, P., « Nouveau regard sur la phonostylistique », *La linguistique*, vol.45, n°1, 2009, p.159-170.
- MARTIN, R. (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie greco-romaine*, Paris, Nathan, 1998.
- MARTÍNEZ GARCIA, S., « La production de genres : analyses depuis les périphéries du heavy metal », *Volume !*, vol. 5, n°2, 2006, p.91-113.

- METZGER, M., *Meshuggah : une formation de metal atypique. Esthétique et technique de composition*, mémoire de maîtrise, Université de Poitiers, UFR Sciences Humaines et arts, 2003.
- MIDDLETON, R., *Studying Popular Music*, Milton Keynes & Philadelphia, Open University Press, 1990.
- MIDDLETON, R., « Popular music analysis and musicology: bridging the gap », *Popular Music*, vol. 12, n°2, 1993, p.177-190.
- MIDDLETON, R., « Rock Singing », dans John Potter (éd.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge University Press, 2000, p.28-41.
- MIDDLETON, R., « Voice », dans John Shepherd et David Horn (éd.), *Continuum Encyclopedia of popular music of the world*, vol.2, *Performance and production*, London, Continuum, 2003, p.455-457.
- MITHEN, S.J., *The singing Neanderthals: the origins of music, language, mind and body*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.
- MOMBELET, A., « Metal versus gothic », *Sociétés*, vol.2, n°88, 2005, p.135-138.
- MOORE, A.F., *Rock: the Primary Text – Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate Press, 2001.
- MOORE, A.F., *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*, Farnham, England, Ashgate 2012.
- MUGHINI, M., *Encyclopédie de la mythologie*, Paris, De Vecchi, 2001.
- NATTIEZ, J.J., et al., « Roman Jakobson : sémiologie, poétique, épistémologie », *L'Arc*, n°60, Paris : Librairie Duponchelle, 1990.
- NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical » dans Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Arles-Paris, Actes Sud/cité de la musique, 2004, p.256-289.
- NATTIEZ, J-J., « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme*, n°171-172, 2004, p.53-82
- NATTIEZ, J-J, *La musique les images et les mots. Du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*, Montréal, Fides, 2010.
- OLLILA, M., *Once upon a Nightwish: the official biography 1996-2006*, Torpinkylä, Deggael Communications, 2006.

- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.
- PATEL, A., *Music, Language, and the Brain*, Oxford University Press, 2008.
- PIRENNE, C., *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.
- PIRENNE, C., « Étudier les musiques populaires », *Conférences de Prestige*, Faculté de Musique, Université de Montréal, 5 novembre 2015.
- POYATOS, F., *Paralanguage: a linguistic and interdisciplinary approach to interactive speech and sounds*, Amsterdam, John Benjamins, 1993.
- RABY, J., et CHAGNON, F.P., *Chanter de tout son corps*, Austin, Canada, Berger, 2005.
- RAMSEY, B. (éd.), *The works of Saint Augustine : a translation for the 21st century*, vol. III/19, *Expositions of the Psalms (Enarrationes in Psalmos) 99-120*, New York, New City Press, 2003.
- ROUBEAU, B., HENRICH, N., CASTELLENGO, M., « Laryngeal vibratory mechanisms: the notion of vocal register revisited », *Journal of Voice*, vol. 23, n°4, 2009, p.425-438.
- RUDENT, C., « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *Musurgia*, vol. 5, n°2, 1998, p.21-28.
- RUDENT, C., *L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques*, habilitation à diriger des recherches, Université Paris-Sorbonne, 2010.
- RUDENT, C., « La voix chantée en *popular music studies* », *Musicologies*, n° 10, 2013, p.47-71.
- ST-LAURENT, M., « Les rapprochements entre la musique metal et la musique classique : le cas de Therion et de Richard Wagner », *Sociétés*, vol. 3, n°117, 2012, p.129-142.
- ST-LAURENT, M., *Analyse des paramètres narrato-musicologiques dans l'élaboration du récit phonographique transgressif : le cas du metal extrême*, mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université Laval, Québec, 2013.
- SAKAKIBARA, K-I., FUKS, L., IMAGAWA, H., et TAYAMA, N., « Growl voice in ethnic and pop styles », *Proceedings of International Symposium on Musical Acoustics (ISMA)*, Nara, Japon, 2004, p.159-162.

- SANSON, J., « Romanticism », dans Stanley Sadie et John Tyrrell (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>e</sup> éd., vol. 21, Londres, Macmillan Publishers, 2001, p.596-603.
- SAVOYANT, J., *La voix mixte en chant moderne, entre technique et pédagogie*, formation SSPM, 2008/2009.
- SCHAAP, J., & BERKERS, P., « Grunting alone? Online gender inequality in extreme metal music », *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol.4, n°1, 2014, p.101-116.
- SCHERER, K.R., « Vocal measurement of Emotion », dans Robert Plutchik et Henry Kellerman (éd.), *Emotion. Theory, research, and experience*, vol.4, San Diego, Academic Press, Inc., 1989, p.233-259.
- SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms », *Speech Communication* n°40, 2003, p.227-256.
- SIEGWART, H., & SCHERER, K., « Acoustic concomitants of emotional expression in operatic singing: the case of Lucia in *Ardi gli incensi* », *Journal of Voice*, vol.9, n°3, 1995, p.249-260.
- SINGER, H., *Expression du corps interne. La voix, la performance et le chant plastique*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- SMIALEK, E., DEPALLE, P., et BRACKETT, D., « Musical Aspects of Vowel Formants in the Extreme Metal Voice », dans Jez Wells (éd.), *Proceedings of the 15th International Conference on Digital Audio Effects*, York, UK, the Audio Lab, 2012.
- SMIALEK, E., DEPALLE, P., BRACKETT, D., « A spectrographic analysis of vocal techniques in extreme metal for musicological analysis », *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Ljubljana, Slovenia, 2012, p.88-93.
- SMIALEK, E., *Genre and expression in extreme metal music, ca. 1990-2015*, thèse de doctorat, McGill University, Schulich School of Music, Montréal, 2015.
- ST-ONGE, A., *Voix monstres : études comparatives de nature théorique et pratique portant sur les tactiques d'approche pragmatique de l'insaisissable en performance sonore*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2014.
- SUNDBERG, J., « Le chant », dans Frédérick Saunders (éd.), *Sons et musique*, Paris, Pour la science, 1980, p.20-27.
- SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, DeKalb, IL, Northern Illinois University Press, 1987.



- SUNDBERG, J., « Where does the sound come from », dans John Potter (éd.), *The Cambridge Companion to Singing*, New York, Cambridge University Press, 2000, p.231-247.
- TAGG, P., *Music's meanings: a modern musicology for non-musos*, Larchmont, N. Y., The Mass Media Music Scholar's Press, 2013.
- TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université de Montréal, 2012.
- TOUCHÉ, M., GUIBERT G., et HEIN, F., « Metal. Une culture de la transgression sonore », *Volume !*, vol.5, n°2, 2006, p.137-152.
- TRANCHEFORT, F-R., (éd.), *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986.
- TRAUBE, C., *Introduction à l'acoustique musicale MUS 1300 : notes de cours*, Faculté de musique, Université de Montréal, automne 2015, p.130-136.
- TROUBETZKOY, N., *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1947.
- TSAI, C-G., WANG, L-C., WANG, S-F., SHAU, Y-W., HSIAO, T-Y., et AUHAGEN, W., « Aggressiveness of the growl-like timbre: acoustic characteristics, musical implications, and biomechanical mechanisms », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 27, n°3, 2010, p. 209- 222.
- VEILLEUX, J-F., *Dyonysisme et catharsis dans l'esthétique du concert metal, apogée du moment musical*, mémoire de maîtrise en philosophie, Université du Québec à Trois-Rivières, 2015.
- VERDUYCKT, I., *Perception de la personnalité du locuteur dysphonique sur base de sa qualité vocale*, thèse de doctorat, Faculté de psychologie et des sciences de l'éducation, Université catholique de Louvain, 2013.
- VIRET, J., *Le chant grégorien*, Paris, Eyrolles, 2012.
- WALSER, R., *Power, gender, madness in heavy metal music*, Middletown, Wesleyan University Press, 1993.
- YOSHINAGA, I., et KONG, J., « Laryngeal vibratory behaviour in Traditional Noh singing », *Tsinghua Science and Technology*, vol. 17, n°1, 2012, p.94-103.
- ZBIKOWSKI, L.M., *Conceptualizing music: cognitive structure, theory and analysis*, New York, Oxford University Press, 2002.
- ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

## DISCOGRAPHIE

DEEP PURPLE, *Concerto for group and orchestra*, 1969, Harvest.

DREAM THEATRE, *Images and Words*, 1992, ATCO Records.

DREAM THEATRE, *A change of Season*, 1995, EastWest Records America.

EPICA, *The Phantom Agony*, 2003, Transmission Records.

EPICA, *Consign to oblivion*, 2005, Transmission Records.

EPICA, *The Divine Conspiracy*, 2007, Nuclear Blast.

EPICA, *Design Your Universe*, 2009, Nuclear Blast.

EPICA, *Requiem for the Indifferent*, 2011, Nuclear Blast.

EPICA, *The Quantum Enigma*, 2014, Nuclear Blast.

EPICA, *The Holographic Principle*, 2016, Nuclear Blast.

NIGHTWISH, *Angels Fall First*, 1997, Spinefarm Records.

NIGHTWISH, *Oceanborn*, 1998, Spinefarm Records.

NIGHTWISH, *Wishmaster*, 2000, Spinefarm Records.

NIGHTWISH, *Century Child*, 2002, Spinefarm Records.

NIGHTWISH, *Once*, 2004, Spinefarm records.

NIGHTWISH, *Dark Passion Play*, 2007, Nuclear Blast.

NIGHTWISH, *Imaginaerum*, 2011, Nuclear Blast.

NIGHTWISH, *Endless Forms Most Beautiful*, 2015, Nuclear Blast.

QUEEN, *A Night at the Opera*, 1975, EMI.

STRATOVARIUS, *Dreamscape*, 1995, T&T.

THE WHO, *Tommy*, 1969, Track Records.

TOBIAS SAMMET'S AVANTASIA, *The metal opera*, 2001, AFM Records.

WITHIN TEMPTATION, *Enter*, 1997, DSFA Records.

WITHIN TEMPTATION, *Mother Earth*, 2000, DSFA Records.

WITHIN TEMPTATION, *The Silent Force*, 2004, GUN Records.

WITHIN TEMPTATION, *The Heart of Everything*, 2007, GUN Records.

WITHIN TEMPTATION, *The Unforgiving*, 2011, Dragnet Records.

WITHIN TEMPTATION, *Hydra*, 2014, BMG.

## FILMOGRAPHIE

ASHMAN, H., (producteur exécutif), TROUSDALE, G., et WISE, K., (réalisateurs),  
WOOLVERTON L., (scénariste), *Beauty and the Beast* [long-métrage d'animation],  
États-Unis, Walt Disney Pictures, 1991.

## WEBOGRAPHIE

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicale, *Lexicographie*, <http://www.cnrtl.fr/definition/dramaturgie>, consulté le 29 avril 2018.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicale, *Lexicographie*, <http://www.cnrtl.fr/definition/dramaturge>, consulté le 29 avril 2018.

KERR, K., *Katharine Kerr*, <http://deverry.com/>, consulté le 29 avril 2018.

Metal Chest of Wonders, *Metal chest of wonders*, <http://metalchestofwonders.com/interview/simone-simons-coen-janssen-epica-2014-03-20>, consulté le 29 avril 2018.

Nuclear Blast America, *Nuclear Blast America*, <http://www.nuclearblast.com/en/music/band/news/details/3206094.3105448.within-temptation-new-album-details.html>, consulté le 29 avril 2018.

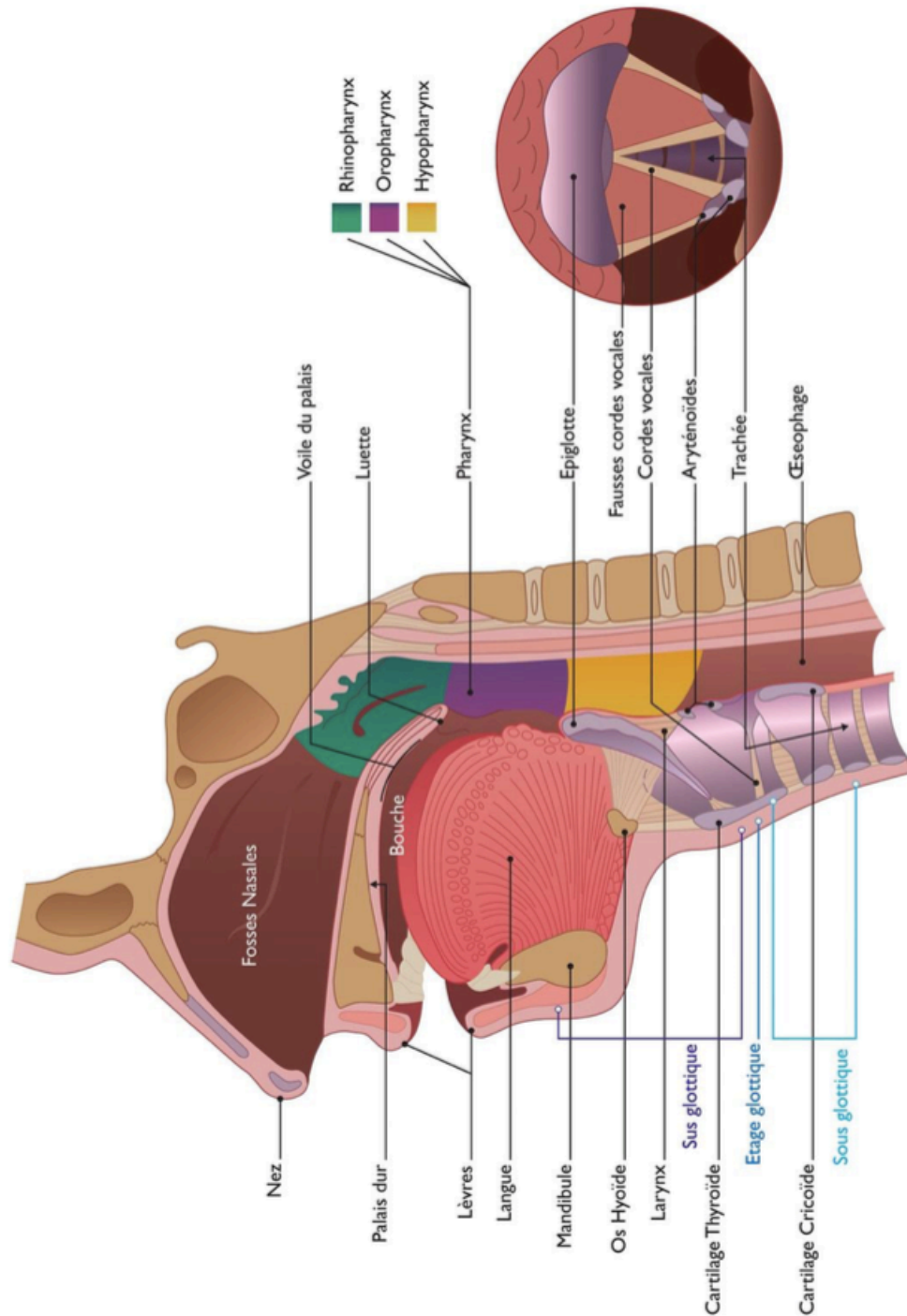
Office Québécois de la Langue Française, *Banque de Dépannage Linguistique*, [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?t1=1&id=4512](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?t1=1&id=4512), consulté le 29 avril 2018.

Office Québécois de la Langue Française, *Banque de Dépannage Linguistique*, [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?T1=diphtongue&T3.x=0&T3.y=0&id=4488](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?T1=diphtongue&T3.x=0&T3.y=0&id=4488), consulté le 29 avril 2018.

Simon Fraser University, *Introduction à la linguistique*, <http://www.sfu.ca/fren270/phonetique/index.html>, consulté le 29 avril 2018.

Within Temptation Management, *Within Temptation*, <http://www.within-temptation.com/comic/>, consulté le 14 août 2017, supprimé à la date du 29 août 2017.

## Annexe 1 – L'appareil phonatoire : niveau du larynx<sup>364</sup>



<sup>364</sup> Schéma réalisé principalement à partir des schémas présents dans : BENZAQUEN, Y., *Tout connaître sur la voix : retrouver, comprendre et maîtriser sa voix en toutes circonstances*, Éditions Guy Trédaniel, 2013.

## Annexe 2 – imaginaire vocal

Les tableaux suivants regroupent les données recueillies dans la revue de littérature. Le tableau 1 présente les connotations et représentations associées aux phonostyles observés dans le cadre de ce corpus. Le contexte établi par le texte de la chanson permet de comprendre laquelle des significations possibles d'un phonostyle est réellement exprimée par la voix.

Le tableau 2 présente les émotions de base et les phonostyles qui ont été observés comme expressifs de celles-ci, selon les données recueillies dans la revue de littérature. Toutes les émotions de base figurent dans ce deuxième tableau, bien qu'elles ne soient pas toutes observées dans le corpus, comme c'est le cas pour la joie par exemple. Une deuxième partie de ce tableau 2 expose des émotions non considérées comme des émotions de base, mais qui étaient assez récurrentes dans la revue de littérature pour collecter les données phonostylistiques à leur sujet et les faire figurer dans cette annexe. Celles-ci ont permis de comprendre certaines subtilités dans l'expression vocale observée dans ce corpus.

**Tableau 1 – phonostyles**

<b>Attaque glottique</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• « Le coup de glotte qui pallie au manque d'attaque en l'absence d'une consonne va permettre aux chanteurs de donner plus d'énergie et d'exprimer ainsi les émotions avec plus d'intensité »<sup>365</sup>.</li> <li>• Communiquer une expression plus intensément<sup>366</sup>.</li> <li>• Utilisé au théâtre pour ponctuer la parole d'un personnage nerveux ou coléreux<sup>367</sup>.</li> </ul>
<b>Attaque soufflée</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Effet plaintif, dramatisation de l'émotion, désir sexuel, séduction (en raison de la production de souffle exagérée), vulnérabilité<sup>368</sup>.</li> </ul>
<b>Voix lyrique</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lointain, un peu surnaturel, voix sacrée, aérienne, éloignement, froideur<sup>369</sup>.</li> <li>• Voix de la Mère, la Belle, la Déesse-mère, la Femme, l'Ange, l'Amante, l'enchanteresse, être tout-puissant, sirène, succube<sup>370</sup>.</li> </ul>

<sup>365</sup> TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.57.

<sup>366</sup> *Ibid*, p.55.

<sup>367</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.271-272.

<sup>368</sup> LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

POYATOS, F., *Paralanguage*.

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61.

<sup>369</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.360.

<sup>370</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

<b>Voix pop</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• L'instabilité des hauteurs de note « évoque la versatilité intonative de la langue parlée »<sup>371</sup>.</li> <li>• Voix naturelle, en comparaison avec la voix lyrique qui est contrôlée<sup>372</sup>.</li> <li>• Voix sauvage<sup>373</sup>.</li> <li>• Plus naturelle, proche, brut, voix de la Mère, de la Femme<sup>374</sup>.</li> </ul>
<b>Voix heavy</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pour l'expression de la douleur, défi, colère, excitation, voix puissante, sons de cette voix amplifient la puissance et la force émotionnelle de la voix, cri de rage de l'Homme, puissance, virilité, machisme, lutte<sup>375</sup>.</li> <li>• Hurlement, étranglement<sup>376</sup>.</li> <li>• Effet de voix « animale », virilité, machisme, sérieux<sup>377</sup>.</li> <li>• Désordre, car l'apériodicité de la voix produit des bruits<sup>378</sup>.</li> <li>• Virilité, machisme<sup>379</sup>.</li> <li>• Colère, tristesse, rage, utilisée pour exprimer des émotions de façon plus vive<sup>380</sup>.</li> <li>• Sentiment de force, de puissance<sup>381</sup>.</li> <li>• Colère, ridicule, dédain, mépris, cruauté et autres expressions violentes<sup>382</sup>.</li> </ul>
<b>Voix gutturale</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Agression, colère, puissance, charge émotionnelle<sup>383</sup>.</li> <li>• Brutalité, démoniaque, souterrain, voix du Diable, de la Bête, du Père, du Mal, êtres de grand pouvoir, malaise<sup>384</sup>.</li> <li>• Voix « animale », virilité, machisme, sérieux<sup>385</sup>.</li> </ul>

<sup>371</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.103.

<sup>372</sup> MIDDLETON, R., « Rock Singing », p.28.

<sup>373</sup> DUTHEIL, C., « La chair de nos souvenirs, voix et chanson populaires », p.194.

<sup>374</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.360.

<sup>375</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.347-348.

<sup>376</sup> *Ibid*, p.45.

<sup>377</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.74.

<sup>378</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.347.

<sup>379</sup> KONOPCZYNSKI, G., « Les enjeux de la voix », p.40.

<sup>380</sup> TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.50.

<sup>381</sup> LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing », p.6.

<sup>382</sup> LACASSE, S., « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », p.25.

<sup>383</sup> SMIALEK, E., DEPALLE, P., et BRACKETT, D., « Musical Aspects of Vowel Formants in the Extreme Metal Voice », p.1.

<sup>384</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.360.

<sup>385</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.74.



	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Désordre, car apériodicité de la voix produit des bruits<sup>386</sup>.</li> <li>• Virilité, machisme<sup>387</sup>.</li> <li>• Colère, tristesse, rage, utilisée pour exprimer des émotions de façon plus vive<sup>388</sup>.</li> <li>• Sentiment de force, de puissance<sup>389</sup>.</li> <li>• Colère, ridicule, dédain, mépris, cruauté et autres expressions violentes<sup>390</sup>.</li> <li>• Machisme, virilité, agressivité, bestialité, voix associée à l'image de la mort<sup>391</sup>.</li> <li>• Voix animale, donne un effet dramatique et passionné au chant<sup>392</sup>.</li> <li>• Cri libérateur (catharsis)<sup>393</sup>.</li> </ul>
<b>Voix soufflée</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Féminité (connotée par la génération de hautes fréquences additionnelles en voix soufflée), voix plus faible, moins de force, peut suggérer un état de détente/plaisir<sup>394</sup>.</li> <li>• Émotion intérieure, délicate, décisions difficiles, anxiété, confusion, choc, tension, épuisement<sup>395</sup>.</li> <li>• Ajoute effet plaintif à la voix, sanglot, désir sexuel, séduction<sup>396</sup>.</li> <li>• Choc, confusion, intimité sensuelle<sup>397</sup>.</li> <li>• Intimité, confidentialité<sup>398</sup>.</li> </ul>
<b>Voix de poitrine</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Présence, puissance, gravité, mélancolie, menace (surtout dans le metal)<sup>399</sup>.</li> </ul>

<sup>386</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.347.

<sup>387</sup> KONOPCZYNSKI, G., « Les enjeux de la voix », p.40.

<sup>388</sup> TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.50.

<sup>389</sup> LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing », p.6.

<sup>390</sup> LACASSE, S., « Stratégies narratives dans “Stan” d’Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l’articulation du récit phonographique », p.25.

<sup>391</sup> BÉNARD, N., « Le chant dans la musique métal : une pratique au service de l’imaginaire ».

<sup>392</sup> YOSHINAGA, I., et KONG, J., « Laryngeal vibratory behaviour in Traditional Noh singing », p.102.

<sup>393</sup> VEILLEUX, J-F., *Dyonysisme et catharsis dans l’esthétique du concert metal, apogée du moment musical*.

<sup>394</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.90.

<sup>395</sup> LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

<sup>396</sup> TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61.

<sup>397</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*, p.207.

<sup>398</sup> LACASSE, S., « The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing », p.234-235.

<sup>399</sup> MOORE, A.F., *Song means*, p.102.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Affirmé, impétueux, effronté, potentiellement menaçante<sup>400</sup>.</li> <li>• Voix du contrôle, assurance<sup>401</sup>.</li> </ul>
<b>Voix mixte</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Transgression, ambivalence sexuelle, asexualisation<sup>402</sup>.</li> <li>• Sensualité<sup>403</sup>.</li> </ul>
<b>Belting</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cri<sup>404</sup>.</li> </ul>
<b>Voix de tête</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Faible, virtuose, représente un effort physique, légèreté<sup>405</sup>.</li> <li>• Non-menaçante, contemplative<sup>406</sup>.</li> <li>• Surprise, indignation, enthousiasme, dans certaines formes de cri et de rire, innocence, enfance, chez les enfants et femmes quand ils pleurent<sup>407</sup>.</li> <li>• Voix de la vulnérabilité<sup>408</sup>.</li> <li>• Chez l'homme connote la vulnérabilité/faiblesse, efféminé, non-naturel<sup>409</sup>.</li> </ul>
<b>Registre</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Une émotion soudaine peut faire passer la voix du registre de poitrine à celui de tête<sup>410</sup>.</li> <li>• Une tension psychologique entraîne souvent une montée de la voix<sup>411</sup>.</li> </ul> <p><b>Registre élevé :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Joie, peur<sup>412</sup>.</li> <li>• Colère<sup>413</sup>.</li> </ul>

<sup>400</sup> DAILLY, P., « Alanis Morissette: 'You Oughta Know', on *Jagged Little Pill*: Maverick 9362 45901 2 ».

<sup>401</sup> LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

<sup>402</sup> EXPERT, R., « Science et pédagogie du chant lyrique : un couple inséparable ? », p.170.

<sup>403</sup> ABITOL, J., *L'Odyssée de la voix*, p.390.

<sup>404</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.174.

<sup>405</sup> MOORE, A.F., *Song means*, p.102.

<sup>406</sup> DAILLY, P., « Alanis Morissette: 'You Oughta Know', on *Jagged Little Pill*: Maverick 9362 45901 2 ».

<sup>407</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*, p.210.

<sup>408</sup> LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

<sup>409</sup> FRITH, S., *Performing rites: on the value of popular music*, p.194.

<sup>410</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.312.

<sup>411</sup> KONOPCZYNSKI, G., « Les enjeux de la voix », p.39.

<sup>412</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>413</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.90.

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.312.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.347.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Association symbolique : aigu = haut. Clarté, gaieté, joie<sup>414</sup>.</li> </ul> <p><b>Registre bas :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Association symbolique : grave = bas, profondeur, obscurité, sombre, triste, funeste<sup>415</sup>.</li> <li>• Tristesse<sup>416</sup>.</li> </ul>
<b>Intensité/volume</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Évoque l'intensité du sentiment exprimé. Ex : plus forte pour émotions fortes (colère, joie), plus faible pour émotions dont la réaction physique/physiologique est moins intense (tristesse, mélancolie)<sup>417</sup>.</li> </ul> <p><b>Augmentation de l'intensité :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Intensification de l'émotion exprimée<sup>418</sup>.</li> <li>• Intensité élevée dans les hautes fréquences : peur<sup>419</sup>.</li> <li>• Crainte/peur<sup>420</sup>.</li> <li>• Colère/agressivité<sup>421</sup>.</li> <li>• Joie<sup>422</sup>.</li> </ul>

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LE BRETON, D., *Éclats de voix*.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

<sup>414</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical », p.272.

<sup>415</sup> *Ibid*, p.272.

<sup>416</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

<sup>417</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.119.

<sup>418</sup> MOORE, A.F., *Song means*, p.102.

<sup>419</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>420</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>421</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LE BRETON, D., *Éclats de voix*.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

<sup>422</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

	<p><b><u>Diminution de l'intensité :</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tristesse/peine<sup>423</sup>.</li> <li>• Amour/tendresse<sup>424</sup>.</li> </ul>
<b>Débit</b>	<p><b><u>Débit lent :</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tristesse, peine<sup>425</sup>.</li> <li>• Amour/tendresse<sup>426</sup>.</li> </ul> <p><b><u>Débit rapide :</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Crainte/peur, et la peur montre le plus de variations de durées<sup>427</sup>.</li> <li>• Colère<sup>428</sup>.</li> <li>• Gaieté/excitation/joye<sup>429</sup>.</li> <li>• Impatience, avertissement, agacement<sup>430</sup>.</li> </ul>
<b>Pauses / silences</b>	<p><b><u>Faible proportion :</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Peur<sup>431</sup>.</li> <li>• Joye<sup>432</sup>.</li> <li>• Colère<sup>433</sup>.</li> </ul> <p><b><u>Grande proportion :</u></b></p>

<sup>423</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>424</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

<sup>425</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>426</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

<sup>427</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>428</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>429</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>430</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*, p.194.

<sup>431</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>432</sup> *Ibid.*

<sup>433</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Amour/tendresse<sup>434</sup>.</li> <li>• Tristesse<sup>435</sup>.</li> </ul>
<b>Tenue de note</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Puissance, intensité<sup>436</sup>.</li> <li>• Allongement des sons : tristesse<sup>437</sup>.</li> <li>• Réconfort, approbation, négation emphatique, insister sur une émotion négative<sup>438</sup>.</li> </ul>
<b>Port de voix</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ironie<sup>439</sup>.</li> </ul>
<b>Phrasé legato</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tristesse, peine<sup>440</sup>.</li> <li>• Amour/tendresse<sup>441</sup>.</li> </ul>
<b>Phrasé saccadé</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Crainte, peur<sup>442</sup>.</li> <li>• Agressivité, émotions négatives<sup>443</sup>.</li> <li>• Joie<sup>444</sup>.</li> <li>• Colère<sup>445</sup>.</li> </ul>

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LE BRETON, D., *Éclats de voix*.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

<sup>434</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>435</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>436</sup> WALSER, R., *Power, gender, madness in heavy metal music*, p.50.

<sup>437</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>438</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*, p.194.

<sup>439</sup> ST-LAURENT, M., *Analyse des paramètres narrato-musicologiques dans l'élaboration du récit phonographique transgressif : le cas du metal extrême*, p.122-123.

<sup>440</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>441</sup> *Ibid.*

<sup>442</sup> *Ibid.*

<sup>443</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.76-77.

<sup>444</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>445</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LE BRETON, D., *Éclats de voix*.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

<b>Inspirations audibles</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Épuisement<sup>446</sup>.</li> <li>• Dramatisation de l'énonciation, évocation du sanglot, proximité<sup>447</sup>.</li> <li>• Surprise, terreur<sup>448</sup>.</li> </ul>
<b>Intonation</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tension puis détente : confort, sécurité<sup>449</sup>.</li> <li>• Colère : réduction de la mélodicité du chant au profit du rythme<sup>450</sup>.</li> </ul> <p><b><u>Intonation montante :</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tension physique ou psychologique, attente d'une tension qui doit être résolue<sup>451</sup>.</li> <li>• Amour/tendresse<sup>452</sup>.</li> <li>• Mouvement ascendant : élévation vers la prière, coïncidence avec les accumulations accentuelles<sup>453</sup>.</li> </ul> <p><b><u>Intonation descendante :</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Confort, assurance, détente<sup>454</sup>.</li> <li>• Tristesse<sup>455</sup>.</li> </ul>
<b>Contour mélodique / écarts</b>	<p><b><u>Augmentation des écarts :</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Crainte, peur<sup>456</sup>.</li> <li>• Colère, joie, allégresse<sup>457</sup>.</li> <li>• Beaucoup d'écarts, irrégularités : peur<sup>458</sup>.</li> </ul> <p><b><u>Réduction des écarts :</u></b></p>

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

<sup>446</sup> Observation personnelle dans le cadre de ce mémoire, voir chapitre 5.

<sup>447</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*.

<sup>448</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

<sup>449</sup> MIDDLETON, R., « Popular music analysis and musicology: bridging the gap », p.186.

<sup>450</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, p.187.

<sup>451</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical ».

PATEL, A., *Music, Language, and the Brain*.

<sup>452</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

<sup>453</sup> LÉCROART, P., « Proposition pour penser et analyser la prosodie du chant », p.73.

<sup>454</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

MIDDLETON, R., « Popular music analysis and musicology: bridging the gap », p.186.

NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical ».

<sup>455</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>456</sup> SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

<sup>457</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

<sup>458</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tristesse<sup>459</sup>.</li> <li>• Colère<sup>460</sup>.</li> </ul> <p><b>Écartés réguliers :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Joie<sup>461</sup>.</li> </ul>
<b>Vibrato</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trouble émotionnel<sup>462</sup>.</li> <li>• Rappelle les symptômes de la voix quand on est ému<sup>463</sup>.</li> <li>• Étendue large : colère<sup>464</sup>.</li> </ul> <p><b>Vibrato rapide :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Joie<sup>465</sup>.</li> <li>• Peur<sup>466</sup>.</li> </ul> <p><b>Vibrato lent :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tristesse<sup>467</sup>.</li> </ul>

**Tableau 2 – émotions**

### 1. Émotions de base

<b>Joie</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Augmentation de l'intensité vocale, fréquence fondamentale (f0) et registre élevés, énergie dans les hautes fréquences<sup>468</sup>.</li> <li>• Accélération débit<sup>469</sup>.</li> </ul>
-------------	--

<sup>459</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>460</sup> SCHERER, K.R., *Ibid.*

<sup>461</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

<sup>462</sup> *Ibid.*

<sup>463</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

<sup>464</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>465</sup> *Ibid.*

<sup>466</sup> *Ibid.*

<sup>467</sup> *Ibid.*

<sup>468</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.140-141.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>469</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.140-141.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Staccato, vibrato rapide, attaques du son rapides, contrastes doux entre les notes longues et courtes, peu de pauses<sup>470</sup>.</li> <li>• Rythme et contours mélodiques réguliers<sup>471</sup>.</li> </ul>
<b>Colère</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Augmentation de l'intensité vocale<sup>472</sup>.</li> <li>• Fréquence fondamentale (f0) et registre élevés, énergie dans les hautes fréquences<sup>473</sup>.</li> <li>• Accélération débit<sup>474</sup>.</li> <li>• Écarts mélodiques importants, contour mélodique brisé<sup>475</sup>, réduction de la mélodicité du chant au profit du rythme<sup>476</sup>.</li> <li>• Staccato<sup>477</sup>, « des mouvements saccadés de la langue : des transitions extrêmement rapides suivies de périodes de</li> </ul>

<sup>470</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

<sup>471</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.140-141.

<sup>472</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.310.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2013, p.187.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LE BRETON, D., *Éclats de voix*, p.72.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-156.

<sup>473</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.310.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2013, p.187.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LE BRETON, D., *Éclats de voix*, p.72.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-156.

<sup>474</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-156.

<sup>475</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.136-137.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-156.

<sup>476</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2013, p.187.

<sup>477</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.310.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2013, p.187.



	<p>figement prolongeant la période de la tenue dans les positions extrêmes »<sup>478</sup>.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Augmentation dans la précision de l'articulation des mots<sup>479</sup>, tension articuloire<sup>480</sup>.</li> <li>• Contrastes rapides entre les notes longues et courtes<sup>481</sup>.</li> <li>• Attaques rapides, peuvent être glottiques<sup>482</sup>.</li> <li>• Irrégularités dans la fréquence, l'intensité et les durées<sup>483</sup>.</li> <li>• Vibrato à l'étendue large<sup>484</sup>.</li> <li>• Grain très prononcé, voix <i>heavy</i><sup>485</sup>.</li> </ul>
<b>Tristesse</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Faible intensité vocale<sup>486</sup>.</li> <li>• Fréquence fondamentale (f0) et registre bas, diminution de l'énergie dans les hautes fréquences<sup>487</sup>.</li> </ul>

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LE BRETON, D., *Éclats de voix*, p.72.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-156.

<sup>478</sup> FÓNAGY, I., *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*, p.31.

<sup>479</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, p.96

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.310.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, Thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2013, p.187.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LE BRETON, D., *Éclats de voix*, p.72.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-156.

<sup>480</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.136-137.

<sup>481</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

<sup>482</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.271-272.

<sup>483</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118 et 136-137.

<sup>484</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? », p.776.

<sup>485</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*, p.310.

<sup>486</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118 et 136-137.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>487</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118 et 136-137.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-151.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Contours mélodiques descendants, irréguliers, peu d'écart<sup>488</sup>.</li> <li>• Diminution débit vocal<sup>489</sup>.</li> <li>• Attaques lentes, relâchement de la tension laryngienne et articulatoire<sup>490</sup>.</li> <li>• Irrégularités dans les fréquences, l'intensité et les durées<sup>491</sup>.</li> <li>• Forte proportion de pauses, legato, vibrato lent<sup>492</sup>.</li> <li>• Pour un effet plaintif : utilisation d'attaques et/ou de voix soufflées<sup>493</sup>.</li> </ul>
<b>Peur</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Intensité élevée<sup>494</sup>.</li> <li>• Fréquence fondamentale (f0) et registre élevés, énergie dans les hautes fréquences<sup>495</sup>.</li> <li>• Accélération débit<sup>496</sup>.</li> <li>• Irrégularités dans les fréquences, l'intensité et les durées, contrastes nets entre les notes longues et courtes, écarts importants<sup>497</sup>.</li> <li>• Staccato, vibrato rapide, faible proportion de pauses<sup>498</sup>.</li> </ul>

<sup>488</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-118 et 136-137.

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.148-151.

<sup>489</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>490</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.136-137.

<sup>491</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>492</sup> *Ibid.*

<sup>493</sup> TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61.

<sup>494</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>495</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>496</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

<sup>497</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.147-148.

<sup>498</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<b>Amour/tendresse</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Faible intensité<sup>499</sup>.</li> <li>• Diminution débit vocal<sup>500</sup>.</li> <li>• Mouvements articulatoires lents et souples, contrastes doux entre les notes longues et courtes<sup>501</sup>.</li> <li>• Régularités dans le débit et les fréquences<sup>502</sup>.</li> <li>• Legato, forte proportion de pauses<sup>503</sup>.</li> <li>• Registre bas, contours mélodiques légèrement montants<sup>504</sup>.</li> <li>• Voix lyrique : voix de la mère, de la femme, de l'amante<sup>505</sup>.</li> <li>• Voix pop : peut aussi incarner la voix de la mère et de la femme<sup>506</sup>.</li> </ul>
------------------------	--

## 2. Autres émotions observées

<b>Fragilité, vulnérabilité</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voix lyrique<sup>507</sup>.</li> <li>• Voix de tête<sup>508</sup>.</li> <li>• Attaque soufflée<sup>509</sup>, voix soufflée<sup>510</sup>.</li> </ul>
---------------------------------	--

<sup>499</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-120.

<sup>500</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-120.

<sup>501</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-120.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*, p.154.

<sup>502</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-120.

<sup>503</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>504</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.117-120.

<sup>505</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

<sup>506</sup> *Ibid.*

<sup>507</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

<sup>508</sup> DAILLY, P., « Alanis Morissette: 'You Oughta Know', on *Jagged Little Pill*: Maverick 9362 45901 2 ».

FRITH, S., *Performing rites: on the value of popular music*, p.194.

LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

MOORE, A.F., *Song means*.

<sup>509</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*.

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61.

<sup>510</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vibrato<sup>511</sup>.</li> <li>• Voix féminine (car registre élevé)<sup>512</sup>.</li> </ul>
<b>Trouble émotionnel</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Attaque glottique<sup>513</sup>.</li> <li>• Attaque soufflée<sup>514</sup>.</li> <li>• Inspiration audible<sup>515</sup>.</li> <li>• Allongement des sons<sup>516</sup>.</li> <li>• Vibrato<sup>517</sup>.</li> <li>• Voix de tête<sup>518</sup>.</li> <li>• Silences, pauses : leur proportion détermine l'émotion en question<sup>519</sup>.</li> </ul>

LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

POYATOS, F., *Paralanguage*.

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61.

<sup>511</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

<sup>512</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

FRITH, S., *Performing rites: on the value of popular music*, p.194.

NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical ».

<sup>513</sup> TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

<sup>514</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*.

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61.

<sup>515</sup> CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*.

<sup>516</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

POYATOS, F., *Paralanguage*.

<sup>517</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

<sup>518</sup> DAILLY, P., « Alanis Morissette: 'You Oughta Know', on *Jagged Little Pill*: Maverick 9362 45901 2 ».

FRITH, S., *Performing rites: on the value of popular music*, p.194.

LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

MOORE, A.F., *Song means*.

<sup>519</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Voix féminine (car registre élevé)<sup>520</sup>.</li> <li>• Voix <i>heavy</i> pour expression de la douleur émotionnelle<sup>521</sup>.</li> </ul>
<b>Épuisement</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Inspiration audible<sup>522</sup>.</li> <li>• Voix de tête<sup>523</sup>.</li> <li>• Attaque soufflée<sup>524</sup>, voix soufflée<sup>525</sup>.</li> <li>• Tenue de note<sup>526</sup>.</li> </ul>
<b>Agressivité</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Augmentation de l'intensité<sup>527</sup>.</li> </ul>

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LE BRETON, D., *Éclats de voix*.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

<sup>520</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

FRITH, S., *Performing rites: on the value of popular music*, p.194.

NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical ».

<sup>521</sup> BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

<sup>522</sup> Observation personnelle dans le cadre de ce mémoire, voir chapitre 5.

<sup>523</sup> FRITH, S., *Performing rites: on the value of popular music*, p.194.

LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

MOORE, A.F., *Song means*.

<sup>524</sup> POYATOS, F., *Paralanguage*.

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61.

<sup>525</sup> LACASSE, S., et LEFRANÇOIS, C., « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing ».

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*, p.61.

<sup>526</sup> JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

<sup>527</sup> BOUCHARD, V., *Le personnage vocal, une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*.

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*.

JUSLIN, P.N., & LAUKKA, P., « Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code ? ».

LE BRETON, D., *Éclats de voix*.

LÉON, P., *Précis de phonostylistique*.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Accentuation des consonnes dures (occlusives), augmentation de la tension musculaire, attaques de plus en plus glottiques, staccato<sup>528</sup>.</li> <li>• Voix saturée : <i>heavy</i>, gutturale<sup>529</sup>.</li> <li>• La « saturation » vocale augmente l'agressivité dans la voix et peut rendre le texte peu ou pas intelligible<sup>530</sup>.</li> <li>• Voix masculine, car le registre grave de la voix est associé à des émotions négatives<sup>531</sup>.</li> <li>• Voix pop : voix affirmée, impétueuse, effrontée, potentiellement menaçante<sup>532</sup>.</li> </ul>
--	---

---

SCHERER, K.R., « Vocal communication of emotion : a review of research paradigms ».

SUNDBERG, J., *The science of the singing voice*.

<sup>528</sup> LÉON, P., *Précis de phonostylistique*, p.76-77.

<sup>529</sup> BÉNARD, N., « Le chant dans la musique métal : une pratique au service de l'imaginaire ».

BRIZARD, C., *Le monde du metal symphonique*.

CHABOT-CANET, C., *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*.

LACASSE, S., « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique »,

SMIALEK, E., DEPALLE, P., et BRACKETT, D., « Musical Aspects of Vowel Formants in the Extreme Metal Voice ».

TEISSIER, M., *Les effets phonostylistiques caractéristiques des chanteuses de musique populaire anglophone*.

<sup>530</sup> LACASSE, S., « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », p.79-80.

<sup>531</sup> NATTIEZ, J.J., « La signification comme paramètre musical », p.272.

<sup>532</sup> DAILLY, P., « Alanis Morissette: 'You Oughta Know', on *Jagged Little Pill*: Maverick 9362 45901 2 ».

## Annexe 3 – Types de consonnes

Mode articuloire	Lieu d'articulation													
	Bi-labiales		Labio-dentales		Inter-dentales		Alvéolaires		Palatales		Vélaires		Glottales	
Occlusives	p	b					t	d			k	g	ʔ	
Fricatives			f	v	θ	ð	s	z	ʃ	ʒ			h	
Affriquées									tʃ	dʒ				
Nasales		m						n				ŋ		
Liquides (latérales)								l						
Liquides (rétroflexes)								r						
Semi-consonnes			w							j				

Tableau des consonnes et semi-consonnes de l'anglais<sup>533</sup>.

Les colonnes blanches représentent les consonnes sourdes, et les grisées les consonnes sonores.

### Liste d'exemples :

[p] <u>p</u> et, ha <u>pp</u> y	[ʃ] <u>sh</u> ip, <u>s</u> ure
[b] <u>b</u> ack, <u>b</u> aby	[ʒ] pleasure, <u>v</u> ision
[t] <u>t</u> ea, ge <u>t</u> ting	[h] <u>h</u> ot, <u>w</u> hole
[d] <u>d</u> ay, <u>l</u> ady	[tʃ] <u>ch</u> urch, <u>n</u> ature
[k] <u>k</u> ey, <u>cl</u> ock, <u>sch</u> ool	[dʒ] ju <u>d</u> ge, sol <u>di</u> er
[g] ge <u>t</u> , gi <u>v</u> e, fla <u>g</u>	[m] <u>m</u> ore, <u>m</u> an
[ʔ] de <u>par</u> tment, foot <u>ba</u> ll (glottal stop)	[n] <u>n</u> ice, <u>t</u> en
[f] <u>c</u> offee, <u>f</u> ind	[ŋ] <u>r</u> ing, tha <u>n</u> ks, <u>f</u> inger
[v] <u>v</u> iew, <u>v</u> oice	[l] <u>l</u> ight, fee <u>l</u>
[θ] <u>th</u> ing, <u>bo</u> th	[r] <u>r</u> ight, <u>s</u> orry
[ð] <u>o</u> ther, <u>th</u> is	[w] <u>w</u> et, <u>o</u> ne, <u>q</u> ueen
[s] <u>s</u> oon, <u>s</u> ister	[j] <u>y</u> et, <u>u</u> se, <u>be</u> auty, <u>f</u> ew
[z] <u>z</u> ero, mu <u>s</u> ic	

<sup>533</sup> Reproduction des données trouvées sur le site de la Simon Fraser University (Colombie-Britannique, Canada) section « Phonétique comparative : l'anglais » : [http://www.sfu.ca/fren270/phonetique/page3\\_11.html#start](http://www.sfu.ca/fren270/phonetique/page3_11.html#start), consulté le 29 avril 2018.

## Annexe 4 – Lettre remise à Tarja Turunen par les membres de Nightwish<sup>534</sup>

Diffusée sur le site officiel du groupe le 23 octobre 2005.

« Chère Tarja,

Il est temps de décider si l’histoire de Nightwish se termine ici ou si elle va se poursuivre pendant une durée indéterminée. Cela fait neuf ans que nous travaillons sur cette création, et nous ne sommes pas encore prêts à l’abandonner. Nightwish est un mode de vie, quelque chose qui vaut la peine de vivre pour elle, et nous sommes certains de ne pouvoir l’abandonner.

Ce qui est tout aussi certain, c’est que nous ne pouvons continuer avec toi et Marcelo [mari et manager de Tarja] plus longtemps. Durant toute l’année dernière, il s’est produit quelque chose que j’ai retourné dans ma tête chaque jour, matin et soir. Ton attitude et ta conduite ne conviennent plus à Nightwish. Il y a des traits de caractère que je n’aurais jamais cru voir chez ma vieille et chère amie.

Des personnes qui ne s’adressent pas la parole pendant un an n’ont rien à faire dans le même groupe.

Nous sommes impliqués dans une industrie dans laquelle le côté business des affaires est un mal nécessaire et dont il faut se préoccuper tout le temps. Nous sommes aussi un groupe qui a toujours fait une musique qui vient du cœur, grâce à notre amitié et à la musique elle-même. La satisfaction intellectuelle devrait toujours primer sur l’argent ! Nightwish est un groupe, une émotion.

Pour toi, malheureusement, le business, l’argent et des choses qui n’ont rien à voir avec ces émotions sont devenus de plus en plus importants. Tu as le sentiment d’avoir sacrifié ta carrière musicale et toi-même à Nightwish, plutôt que de réfléchir à ce que cela t’a apporté. Cette attitude m’est très clairement apparue à travers des choses que tu m’as dites dans un avion à Toronto : « Je n’ai plus besoin de Nightwish » et « N’oublie pas, Tuomas, que je pourrais quitter le groupe n’importe quand, en ne te prévenant que la veille ».

Je ne peux simplement plus écrire de chanson pour que tu les chantes.

---

<sup>534</sup> Dans OLLILA, M., *Once upon a Nightwish*, p.22-27.



Tu as dit toi-même que tu n'étais qu'un « invité » au sein de Nightwish. Il est temps que cette visite prenne fin et nous allons continuer l'aventure Nightwish avec une autre chanteuse.

Nous sommes sûrs que c'est autant un soulagement pour toi que pour nous. Cela fait suffisamment longtemps que nous nous sentons tous mal.

Tu nous as dit que, quoi qu'il arrive, le prochain album de Nightwish serait ton dernier. En revanche, le reste du groupe veut continuer tant que la flamme brûlera. Il n'y a donc pas de raison de faire cet album-là non plus avec toi.

Nous quatre avons retourné la situation dans tous les sens de nombreuses fois et nous avons réalisé que c'est cela que nous voulons faire de notre vie. C'est tout ce que nous pouvons faire. En décembre 2004, en Allemagne, tu as dit que tu ne ferais jamais de tournée qui dure plus de deux semaines de rang. Tu as dit aussi que nous pouvions oublier les États-Unis et l'Australie parce que les cachets et la taille des salles étaient trop faibles. Au cours d'interviews, j'ai mentionné que si Tarja partait, ce serait la fin du groupe. Je réalise que les gens vont réagir de cette façon. Quoi qu'il en soit, Nightwish est le décor de mon âme et je ne suis pas prêt à l'abandonner à cause d'une seule personne. Une personne qui veut concentrer sa créativité sur un autre sujet, une personne qui n'a plus les mêmes valeurs que les miennes.

Nous n'avons jamais été frustrés par le fait que tu ne participais pas à l'écriture et aux arrangements des chansons, que tu ne sois jamais, en neuf ans, venue répéter les chansons avec nous avant d'entrer en studio. Ni le fait que, pendant les tournées, tu voulais toujours voler de ton côté avec ton mari. Ni le fait que tu es indiscutablement l'image du groupe. Nous avons tout accepté et admis sauf l'avidité, le mépris des fans et le fait de ne pas tenir ses promesses. Il était clair pour nous cinq que Nightwish serait la priorité dans tout ce que nous ferions en 2004 et 2005. Pourtant, tant de choses étaient plus importantes pour toi. L'exemple le plus frappant étant le concert déjà complet à Oslo que tu voulais annuler parce que tu avais besoin de répéter pour tes concerts en solo, de voir des amis et d'aller au cinéma. Ce furent les mots que Marcello a utilisés dans un e-mail expliquant l'annulation. Ceci n'étant qu'un exemple parmi d'autres. Je n'arrive pas à trouver une façon pire d'être égoïste et de ne faire aucun cas des fans.

Nightwish est un mode de vie et un travail avec de nombreuses obligations. Vis-à-vis de nous-mêmes et des fans. Avec toi, nous ne pouvons plus remplir ces obligations.

Au fond, nous ne savons pas ce qui nous a poussé jusque-là. D'une certaine façon, Marcelo a transformé l'adorable jeune fille que tu étais en une diva qui ne pense et n'agit plus comme elle le faisait. Tu es trop sûre d'être irremplaçable et de ce statut.

Il est évident que tu rejettes la responsabilité de ton stress et de ta déprime sur nous quatre. Et tu penses que nous ne te respectons pas et que nous ne t'écoutons pas. Crois-nous : nous avons toujours eu le plus grand respect envers toi en tant que chanteuse d'exception et en tant qu'amie. Et très souvent au cours de ces dernières années, les choses ont été planifiées selon tes desiderata uniquement. Tu as toujours été la seule qui voulait des cachets de concerts plus élevés.

Cette attitude à demander des "compensation et plus d'argent dans tous les domaines" est la chose qui nous a le plus déçus !

Nous espérons qu'à partir de maintenant tu écouteras ton cœur plutôt que Marcelo. Des différences culturelles combinées à l'appât du gain, l'opportunisme et l'amour constituent une combinaison dangereuse. Ne te renie pas.

Cette décision n'est pas quelque chose dont nous sommes spécialement fiers, mais tu ne nous as pas laissé le choix. Le fossé qui nous sépare est trop large. Et cette décision a été prise par nous quatre à l'unanimité. Nous avons dépassé le stade où les choses peuvent se résoudre par des paroles.

Nous te souhaitons bonne chance dans ta vie et dans ta carrière.

Tuomas, Empuu, Jukka, Marco.

PS : ceci est une lettre ouverte que tout le monde peut lire. »

**Annexe 5 – Victor Hugo, « Ce qu'on entend sur la montagne »,  
*Les Feuilles d'Automne* (1831)**

Ô altitudo !

Avez-vous quelquefois, calme et silencieux,  
Monté sur la montagne, en présence des cieux ?  
Était-ce aux bords du Sund ? aux côtes de Bretagne ?  
Aviez-vous l'océan au pied de la montagne ?  
Et là, penché sur l'onde et sur l'immensité,  
Calme et silencieux, avez-vous écouté ?  
Voici ce qu'on entend : – du moins un jour qu'en rêve  
Ma pensée abattit son vol sur une grève,  
Et, du sommet d'un mont plongeant au gouffre amer,  
Vit d'un côté la terre et de l'autre la mer,  
J'écoutai, j'entendis et jamais voix pareille  
Ne sortit d'une bouche et n'émut une oreille.

Ce fut d'abord un bruit large, immense, confus,  
Plus vague que le vent dans les arbres touffus,  
Plein d'accords éclatants, de suaves murmures,  
Doux comme un chant du soir, fort comme un choc d'armures  
Quand la sourde mêlée étreint les escadrons  
Et souffle, furieuse, aux bouches des clairons.  
C'était une musique ineffable et profonde,  
Qui, fluide, oscillait sans cesse autour du monde,  
Et dans les vastes cieux, par ses flots rajeunis,  
Roulait élargissant ses orbes infinis  
Jusqu'au fond où son flux s'allait perdre dans l'ombre  
Avec le temps, l'espace et la forme et le nombre.  
Comme une autre atmosphère épars et débordé,  
L'hymne éternel couvrait tout le globe inondé.  
Le monde, enveloppé dans cette symphonie,  
Comme il vogue dans l'air, voguait dans l'harmonie.

Et pensif, j'écoutais ces harpes de l'éther,  
Perdu dans cette voix comme dans une mer.  
Bientôt je distinguai, confuses et voilées,  
Deux voix, dans cette voix l'une à l'autre mêlées,  
De la terre et des mers s'épanchant jusqu'au ciel,  
Qui chantaient à la fois le chant universel ;

Et je les distinguai dans la rumeur profonde,  
Comme on voit deux courants qui se croisent sous l'onde.

L'une venait des mers ; chant de gloire ! hymne heureux !  
C'était la voix des flots qui se parlaient entre eux ;  
L'autre, qui s'élevait de la terre où nous sommes,  
Était triste ; c'était le murmure des hommes ;  
Et dans ce grand concert, qui chantait jour et nuit,  
Chaque onde avait sa voix et chaque homme son bruit.

Or, comme je l'ai dit, l'océan magnifique  
Épandait une voix joyeuse et pacifique,  
Chantait comme la harpe aux temples de Sion,  
Et louait la beauté de la création.  
Sa clameur, qu'emportaient la brise et la rafale,  
Incessamment vers Dieu montait plus triomphale,  
Et chacun de ses flots que Dieu seul peut dompter,  
Quand l'autre avait fini, se levait pour chanter.  
Comme ce grand lion dont Daniel fut l'hôtel,  
L'océan par moments abaissait sa voix haute ;  
Et moi je croyais voir, vers le couchant en feu,  
Sous sa crinière d'or passer la main de Dieu.

Cependant, à côté de l'auguste fanfare,  
L'autre voix, comme un cri de coursier qui s'effare,  
Comme le gond rouillé d'une porte d'enfer,  
Comme l'archet d'airain sur la lyre de fer,  
Grinçait ; et pleurs, et cris, l'injure, l'anathème,  
Refus du viatique et refus du baptême,  
Et malédiction, et blasphème, et clameur ;  
Dans le flot tournoyant de l'humaine rumeur  
Passaient, comme le soir on voit dans les vallées  
De noirs oiseaux de nuit qui s'en vont par volées.  
Qu'était-ce que ce bruit dont mille échos vibraient ?  
Hélas ! c'était la terre et l'homme qui pleuraient.

Frère ! de ces deux voix étranges, inouïes,  
Sans cesse renaissant, sans cesse évanouies,  
Qu'écoute l'Éternel durant l'éternité,  
L'une disait : NATURE ! et l'autre : HUMANITÉ !

Alors je méditai ; car mon esprit fidèle,

Hélas ! n'avait jamais déployé plus grande aile ;  
Dans mon ombre jamais n'avait lui tant de jour ;  
Et je rêvai longtemps, contemplant tour à tour,  
Après l'abîme obscur que me cachait la lame,  
L'autre abîme sans fond qui s'ouvrait dans mon âme.  
Et je me demandai pourquoi l'on est ici,  
Quel peut être après tout le but de tout ceci,  
Que fait l'âme, lequel vaut mieux d'être ou de vivre,  
Et pourquoi le Seigneur, qui seul lit à son livre,  
Mêle éternellement dans un fatal hymen  
Le chant de la nature au cri du genre humain ?

Victor HUGO (1802-1885)

**Annexe 6 – Charles Baudelaire, « Les Hiboux », *Les Fleurs du Mal* (1857)**

Sous les ifs noirs qui les abritent,  
Les hiboux se tiennent rangés,  
Ainsi que des dieux étrangers,  
Dardant leur œil rouge. Ils méditent.

Sans remuer ils se tiendront  
Jusqu'à l'heure mélancolique  
Où, poussant le soleil oblique,  
Les ténèbres s'établiront.

Leur attitude au sage enseigne  
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne  
Le tumulte et le mouvement,

L'homme ivre d'une ombre qui passe  
Porte toujours le châtement  
D'avoir voulu changer de place.

Charles BAUDELAIRE (1821-1867)

## Annexe 7 – Paroles de « Jillian (I'd give my heart) » de Within Temptation et leur traduction

Paroles	Traduction
<p style="text-align: center;"><b>[Couplet 1]</b></p> <p>I've been dreaming for so long,            To find a meaning            To understand.            Ouh ouh ouh            The secret of life,            Why am I here            To try again?</p> <p style="text-align: center;"><b>[Pré-refrain 1]</b></p> <p>Will I always,            Will you always            See the truth            When it stares you in the face?            Will I ever            Will I never free myself            By breaking these chains?</p> <p style="text-align: center;"><b>[Refrain 1]</b></p> <p>I'd give my heart,            I'd give my soul.            I'd turn it back, it's my fault.            Your destiny is forlorn,            Have to live till it's undone.            I'd give my heart,            I'd give my soul.            I'd turn it back            And then at last            I'll be on my way.</p> <p style="text-align: center;"><b>[Couplet 2]</b></p> <p>I've been living for so long,            Many seasons have passed me by.            I've seen kingdoms through ages            Rise and fall,            I've seen it all</p> <p style="text-align: center;"><b>[Pré-refrain 2]</b></p> <p>I've seen the horror,            I've seen the wonders            Happening just in front of my eyes.            Will I ever            Will I never free myself            by making it right?</p>	<p>J'ai rêvé pendant si longtemps            De trouver une signification            De comprendre</p> <p>Le secret de la vie            Pourquoi suis-je ici            Pour essayer encore ?</p> <p>Verrais-je toujours            Verras-tu toujours            La vérité            Quand elle est sous tes yeux ?            Est-ce qu'un jour            Est-ce que jamais je ne me libèrerai            En brisant mes chaînes ?</p> <p>Je donnerai mon cœur,            Je donnerai mon âme            Je retournerai en arrière, c'est ma faute            Ta destinée est sans espoir            Tu dois vivre jusqu'à ce que ce soit défait            Je donnerai mon cœur,            Je donnerai mon âme            Je retournerai en arrière,            Et puis enfin            Je serai sur mon chemin</p> <p>J'ai vécu tellement longtemps            Tant de saisons m'ont traversé            J'ai vu des royaumes à travers les âges            Prospérer et dépérir            J'ai tout vu</p> <p>J'ai vu l'horreur            J'ai vu les merveilles            Se passer juste devant mes yeux            Est-ce qu'un jour            Est-ce que jamais je ne me libèrerai en            arrangeant les choses ?</p>

**[Refrain 2]**

I'd give my heart,  
I'd give my soul.  
I'd turn it back, it's my fault.  
Your destiny is forlorn,  
Have to live till it's undone.  
I'd give my heart,  
I'd give my soul.  
I'd turn it back  
And then at last  
I'll be on my way.

**[Pont]**

Jillian  
Our dream ended  
long ago  
All our stories  
And all our glory  
I held so dear.  
We won't be together  
For ever and ever,  
No more tears.  
I'll always be here  
Until the end

**[Climax]**

Jillian, no more tears...  
Jillian, no more tears...

**[Refrain 3]**

I'd give my heart,  
I'd give my soul.  
I'd turn it back, it's my fault.  
Your destiny is forlorn,  
Have to live till it's undone.  
I'd give my heart,  
I'd give my soul.  
I'd turn it back  
And then at last  
I'll be on my way

Je donnerai mon cœur,  
Je donnerai mon âme  
Je retournerai en arrière, c'est ma faute  
Ta destinée est sans espoir  
Tu dois vivre jusqu'à ce que ce soit défait  
Je donnerai mon cœur,  
Je donnerai mon âme  
Je retournerai en arrière,  
Et puis enfin  
Je serai sur mon chemin

Jillian

Notre rêve s'est terminé  
Il y a bien longtemps  
Toutes nos histoires  
Et toute notre gloire  
Que j'ai gardées si précieusement  
Nous ne serons jamais ensemble  
Pour toujours  
Plus de larmes  
Je serais toujours là  
Jusqu'à la fin

Jillian, plus de larmes  
Jillian, plus de larmes

Je donnerai mon cœur,  
Je donnerai mon âme  
Je retournerai en arrière, c'est ma faute  
Ta destinée est sans espoir  
Tu dois vivre jusqu'à ce que ce soit défait  
Je donnerai mon cœur,  
Je donnerai mon âme  
Je retournerai en arrière,  
Et puis enfin  
Je serai sur mon chemin



## Annexe 8 – Tableau récapitulatif : analyse de « Jillian (I’d give my heart) » de Within Temptation

Minutage	Texte, styles et effets vocaux	Paramètres prosodiques (intensité, hauteur, timbre, articulation, rythme, contour)	Significations ajoutées au texte	Évolution du personnage
Introduction 0:00-0:49”	<i>Oh oh oh ...</i> [Thème du refrain]	Phrasé : saccadé Intensité : moyenne/élevée	Installe l’univers épique	
Couplet 1 0:56-1:17”	I’ve been dreaming for <b>soo loong</b> , X to find a <b>meaning</b> , (X) to <b>understand</b> .	Phrasé : legato Intonation : en arche Intensité : moyenne <i>Piano</i>	Voix pop : personnage humain Impression de lenteur (legato, allongement des syllabes, vibrato, inspirations audibles) : figure le thème du temps Attaque glottique : intériorité du personnage Réattaques soufflées : vulnérabilité	
	<b>Ouh</b> ouh <i>ouh</i>	Phrasé : legato Intonation : en arche Intensité : moyenne	Coupe la phrase « to understand the secret of life » en deux : représentatif de la tristesse Attaque glottique : intériorité du personnage	
	The <b>secret</b> of <b>life</b>	Phrasé : legato Intonation : en arche	Réattaque soufflée et voix de tête : vulnérabilité	

	<p>Why am I <b>h</b>ere, to try <b>a</b>gain?</p>	<p>Intensité : moyenne</p> <p><i>Apparition de la batterie et quelques interventions du chœur sur « ah »</i></p> <p>Phrasé : legato</p> <p>Intonation : tension, détente en toute fin de phrase</p> <p>Intensité : moyenne</p> <p><i>Idem</i></p>	<p>Intonation : insistance sur la vulnérabilité du personnage</p> <p>Attaque glottique : intériorité du personnage</p> <p>Réattaque soufflée : vulnérabilité</p>	<p>➔ <u>Conclusion du couplet 1</u> : personnage d'apparence calme, mais les effets vocaux utilisés suggèrent en fait un trouble émotionnel : l'impression de lenteur est associée au sentiment de tristesse</p>
<p>Pré-refrain 1 1:18-1:26"</p>	<p>Will I <b>a</b>lways, will you <b>a</b>lways see the <b>t</b>ruth when (it) <b>s</b>tares you in the <b>f</b>ace? Will I <b>e</b>ver, will I <b>n</b>ever free <b>m</b>yself (by) <b>b</b>reak<b>i</b>ng these <b>c</b>hains?</p>	<p>Phrasé : saccadé + doubles croches, puis legato</p> <p>Intensité : plus forte/forte</p> <p>Intonation : tension puis détente</p> <p><i>Riff guitars + chœurs + batterie</i></p>	<p>Phrasé : impression d'accélération</p> <p>Tension forte due à la succession des questions, l'intensité plus forte, le registre mixte, les attaques glottiques et le vibrato</p> <p>« See the truth when it stares you in the face » et « free myself by making it right » : mis en valeur par sensation de ralentissement (retour au legato et phase de détente), rallongement des syllabes et vibrato</p>	<p>➔ <u>Conclusion du pré-refrain 1</u> : montée de la tension chez le personnage : angoisse, crainte de ne pas pouvoir se libérer de son immortalité</p>
<p>Refrain 1 1:39-2:00"</p>	<p><b>I</b>'d give my <b>h</b>ear<b>t</b>, (I'd) give my <b>s</b>oul, <b>I</b>d turn it <b>b</b>ack, it's my <b>f</b>ault.</p>	<p>Phrasé : saccadé</p> <p>Intensité : forte</p> <p>Intonation : tension puis détente</p>	<p>« I'd » : cri de souffrance, d'impuissance</p> <p>Texte : honneur, accomplir sa destinée</p>	<p>Nevyn souffre de la perte de Jillian</p>

			<p><i>Metal (guitares, basse batterie) + chœurs et cordes sur la mélodie du refrain</i></p> <p>Phrasé : saccadé Intensité : forte Intonation : tension, détente en toute fin de phrase</p> <p>Phrasé : saccadé puis legato sur dernière phrase Intensité : forte puis s'atténue Intonation : tension puis détente</p>	<p>Voix lyrique : fragilité du personnage, condition divine de Nevyn</p>	<p>La voix lyrique rappelle la condition divine de Nevyn</p>
	<p>Your destiny is for <u>lorn</u>, have to live <u>till</u> it's <u>undone</u>.</p> <p>I'd give my <u>heart</u>, (I'd) give my <u>soul</u>, I'd turn it <u>back</u> and then at <u>last</u>, I'll <u>be</u> on my <u>way</u>.</p>				<p>→ <u>Conclusion du refrain 1</u> : après une grande phase d'angoisse et de tension, Nevyn semble se calmer. Il apparaît plus déterminé.</p>
<p>Couplet 2 2:04-2:26"</p>	<p>I've been living for <u>so long</u>, (X) <u>many</u> <u>seasons</u> (have) <u>passed</u> me <u>by</u>.</p>		<p>Phrasé : legato Intonation : en arche Intensité : moyenne</p> <p><i>Batterie</i> <i>Cordes sur notes tenues et arpégées</i> <i>Quelques interventions du chœur</i></p> <p>Phrasé : legato Intonation : en arche Intensité : moyenne</p>	<p>Retour au calme Texte : Nevyn a tout vu et tout vécu Voix pop, débit lent, intensité moyenne, intonation en arche : ajout de la gravité dans la voix</p>	
	<p>I've seen <u>kingdoms</u> through <u>ages</u> (X) rise and <u>fall</u>, I've <u>seen</u> it <u>all</u>.</p>				<p>→ <u>Conclusion du couplet 2</u> : Nevyn est triste de la destinée qu'il a eue et semble fatigué de tout cela.</p>
<p>Pré-refrain 2 2:27-2:46"</p>	<p>(I've) seen the <u>horror</u>, (I've) seen the <u>wonders</u></p>	<p>Phrasé : saccadé + doubles croches, puis legato</p>		<p>Épuisement : voix de tête, répétition de la voyelle « a » sur « ages », inspiration audible, réattaques soufflées et allongement des syllabes</p>	<p>→ <u>Conclusion du pré-refrain 2</u> : montée de la</p>

	<p>happening <b>just</b> in front of my <b>eyes</b>.  Will I <b>ever</b>,  will I never  free <b>myself</b> by making it <b>right</b>?</p>	<p>Intensité : plus forte/forte  Intonation : tension puis détente  <i>Riff guitars + chœurs + batterie + cordes</i></p>	<p>débit plus rapide, valeurs rythmiques plus courtes, tension puis phase de figement sur « happening just in front of my eyes » et « free myself by making it right »</p>	<p>colère chez le personnage, qui ne supporte plus cette vie</p>
<p>Refrain 2  2:46-3:10”</p>	<p><b>I'd</b> give my <b>heart</b>,  <b>I'd</b> give my <b>soul</b>,  <b>I'd</b> turn it <b>back</b>, it's my <b>fault</b>.</p>	<p>Phrasé : saccadé  Intensité : forte  Intonation : tension puis détente</p>	<p>« I'd » : cri de souffrance, d'impuissance, mais aussi de colère  Voix lyrique : évoque la dimension sacrée connotée par cette voix</p>	
	<p>Your destiny is <b>forlorn</b>,  have to live <b>till it's undone</b>.</p>	<p>Phrasé : saccadé  Intensité : forte  Intonation : tension, détente en toute fin de phrase</p>		
	<p>(I'd) give my <b>heart</b>,  (I'd) give my <b>soul</b>,  I'd turn it <b>back</b> and then at <b>last</b>  I'll <b>be</b>  on my <b>way</b>.</p>	<p>Phrasé : saccadé puis legato sur dernière phrase  Intensité : forte puis s'atténue  Intonation : tension puis détente</p>	<p>Épuisement et trouble émotionnel : voix mixte, allongement des syllabes, vibrato</p>	<p>→ <b>Conclusion du refrain</b>  2.: Nevyn, épuisé, veut faire entendre sa colère aux dieux</p>
<p>Pont  3:12-3:58”</p>	<p><b>X</b> <i>Jillian</i>,  <b>X</b> our <b>dreams</b> <b>ended</b> long <b>ago</b>.  <b>X</b> All our <b>stories</b>  and <b>all</b> our <b>glory</b>  <b>(X)</b> held so <b>dear</b>.</p>	<p>Phrasé : legato  Intensité : faible/moyenne  Intonation : arche  <i>Chœurs d'hommes + cordes sur notes tenues et certaines en staccato</i></p>	<p>Voix rassurante : absence de vibrato sur « Jillian » malgré la deuxième syllabe rallongée, registre élevé (voix de tête et soufflée), effet de ralentissement dû à l'allongement des syllabes et au doublement des voyelles, intonation en arche  Mélancolie : attaques et voix soufflées, ports de voix</p>	

				Épuisement : voix soufflée, débit lent, inspirations audibles	
	<p>X We won't be together for ever and ever, (X) no more tears.</p> <p>X I'll always be here, X (un)til the eeeeeend</p>	<p>Phrasé : legato Intensité : faible/moyenne Intonation : en arche</p> <p>Legato puis saccadé Intensité : moyenne/forte Intonation : en arche puis montante</p> <p><i>Dernière phrase : batterie / guitares</i></p>	<p>Voix lyrique : accentue la tristesse et rappelle l'immortalité du personnage (car fait référence au sacré)</p> <p>Espoir et tension : sensation d'accélération par l'utilisation de rythmes réguliers, phase de montée exagérée sur « until the end »</p>	<p>→ <u>Conclusion du pont</u> : Nevyn tente de rassurer Jillian, qui a pu trouver le repos dans la mort, mais ne peut cacher sa tristesse. Il a toutefois espoir de la retrouver un jour, bien que ce soit un faible espoir.</p>	
Climax 3:58-4:18"	<p>Oh oh oh ... Jillian no more tears, Jillian no more tears</p>	<p>Phrasé : legato Intensité : moyenne/forte Intonation : tension, puis détente</p> <p><i>1<sup>er</sup> jillian : chœurs + batterie, puis guitares</i></p>	<p>« Jillian » : vibrato, intonation ascendante, et voix lyrique suggèrent le chagrin du personnage « No more tears » : intonation en arche, phrasé legato et contraste avec « Jillian » suggèrent l'apaisement</p>	<p>→ <u>Conclusion du climax</u> : Nevyn pleure Jillian, l'appelle, et tente de la rassurer et de se rassurer lui-même</p>	
Refrain 3 4:18-4:40"	<p>(I'd) give my heart, (I'd) give my soul, I'd turn it back, it's my fault.</p> <p>Your destiny is forlorn, have to live till it's undone.</p>	<p>Phrasé : saccadé Intensité : forte Intonation : tension puis détente</p> <p><i>Modulation</i></p> <p>Phrasé : saccadé Intensité : forte</p>	<p>Commence alors que le dernier « no more tears » n'est pas terminé : Nevyn semble reprendre ses esprits Pas de cri sur « I'd »</p>		

	Intonation : tension, détente en toute fin de phrase		
<p>(I'd) give my <u>heart</u>.</p> <p>(I'd) give my <u>soul</u>.</p> <p>I'd turn it <u>back</u> and then at <u>last</u></p> <p>I'll <u>be</u></p> <p>on my <u>way</u>.</p>	<p>Phrasé : saccadé puis legato</p> <p>Intensité : forte puis encore plus forte sur dernière phrase</p> <p>Intonation : en arche puis montante</p> <p>« way » : <i>accord tenu aux guitares et cordes frottées</i></p>	<p>« I'd turn it back and then at last I'll be on my way » : intonation ascendante, allongement des syllabes, registre élevé de la voix lyrique, et mouvement mélodique ascendant (écart d'octave) figurent une élévation vers la lumière, un cri libérateur</p>	<p>→ Conclusion du refrain</p> <p>3 : Nevyn expose ses volontés une dernière fois, qui sonnent comme un serment qu'il fait à Jillian. Il est déterminé et a l'espoir de venir la rejoindre.</p>
<p><b>Légende :</b></p> <p><i>Chœur seul</i></p> <p>Voix pop</p> <p>Voix mixte</p> <p>Voix de tête</p> <p>Voix lyrique</p>			
<p>(Pas ou à peine audible)</p> <p>Voyelle rallongée (mais non répétée)</p> <p>Lettre rajoutée = voyelle répétée</p> <p><b>Insistance / accentuation</b></p> <p>Port de voix</p> <p>Attaques glottiques</p> <p>Attaques/voix soufflées</p> <p>X Inspirations audibles</p> <p>(X) Inspirations à peine audibles</p> <p><i>Vibrato</i></p>			

## Annexe 9 – Paroles de « Planet Hell » de Nightwish et leur traduction

Paroles	Traduction
<p><b>[Couplet 1]</b>  Denying the lying,  A million children fighting  For lives in strife  For hope beyond the horizon  A dead world, A dark path  Not even crossroads to choose from  All the bloodred Carpets before me  Behold this fair creation of God</p>	<p>Niant le mensonge  Un million d'enfants se bat  Pour des vies en lutte  Pour un espoir au-delà de l'horizon  Un monde mort, un sombre chemin  Même pas de (d'autres) routes à choisir au lieu  De ces tapis rouges sang devant moi  Contemple cette belle création de Dieu</p>
<p><b>[Pont]</b>  My only wish to leave behind  All the days of the Earth  An everyday hell of my  kingdom come</p>	<p>Mon seul souhait : laisser derrière (moi)  Tous les jours de la Terre  Un enfer quotidien  Arrive sur mon royaume</p>
<p><b>[Couplet 2]</b>  The first rock thrown again  Welcome to hell, little Saint  Mother Gaia in slaughter  Welcome to paradise, Soldier  My first cry neverending  All life is to fear for life  You fool, you wanderer  You challenged the gods and lost</p>	<p>La première pierre, jetée à nouveau  Bienvenue en enfer, petit saint  Mère nature, en (plein) massacre  Bienvenue au paradis, soldat  Mon premier cris, interminable,  Toute (la) vie n'est que crainte pour la vie  Toi le fou, toi le vagabond  Tu as défié les dieux et as perdu</p>
<p><b>[Refrain 1]</b>  Save yourself a penny for the ferryman  Save yourself and let them suffer  In hope, In love  This world ain't ready for The Ark  Save yourself a penny for the ferryman  Save yourself and let them suffer  In hope, In love  Mankind works in mysterious ways</p>	<p>Garde-toi une pièce pour le passeur  Sauve-toi et laisse-les souffrir  Dans l'espoir, dans l'amour  Ce monde n'est pas prêt pour l'Arche  Garde-toi une pièce pour le passeur  Sauve-toi et laisse-les souffrir  Dans l'espoir, dans l'amour  L'humanité fonctionne de façons mystérieuses</p>
<p><b>[Pont]</b>  Welcome down to my Planet Hell</p>	<p>Bienvenue sur ma planète Enfer</p>
<p><b>[Refrain 2]</b>  Save yourself a penny for the ferryman  Save yourself and let them suffer  In hope, In love  This world ain't ready for The Ark  Save yourself a penny for the ferryman  Save yourself and let them suffer  In hope, In love  Mankind works in mysterious ways</p>	<p>Garde-toi une pièce pour le passeur  Sauve-toi et laisse-les souffrir  Dans l'espoir, dans l'amour  Ce monde n'est pas prêt pour l'Arche  Garde-toi une pièce pour le passeur  Sauve-toi et laisse-les souffrir  Dans l'espoir, dans l'amour  L'humanité fonctionne de façons mystérieuses</p>

## Annexe 10 – Tableau récapitulatif : analyse de « Planet Hell » de Nightwish

Minutage	Texte, styles et effets vocaux	Paramètres prosodiques (intensité, hauteur, timbre, articulation, rythme, contour)	Significations et références contenues dans le texte	Significations ajoutées au texte
Introduction 0:00-1:10”	(Chœurs)			
Couplet 1 (Partie 1) 1:11-1:24”	Denying / the lying A million children fighting FOR LIVES / IN STRIFE FOR HOPE BEYOND THE HORIZON	Phrasé : saccadé (noires, croches) Intensité : forte Écarts : * Million (+ 5te) children (- 4te) fighting * Be- (+ 5te) yond the ho- (- 4te) rizon	L’homme nie le mensonge Lutte « Children » = nos enfants, les hommes et leur descendance, mais aussi « enfants de Dieu » ➔ Propos sur le combat, la lutte de l’Homme pour sa vie, et les guerres = voix et propos en corrélation	<u>Colère</u> : * Intensités fortes et inégales * Sensation d’accélération * Registre élevé * Écarts mélodiques importants * Grande tension laryngienne et articulatoire * Contour mélodique brisé * Mouvements saccadés de la langue * Augmentation de l’intensité * Accents ne sont plus à leur place habituelle, des coupures hachent le flot sonore * Souvent voix d’homme  <u>Voix heavy Marco</u> : * Chant masculin aigu, en puissance, grain * Puissant, projeté * Cri, rugissement



<p>Couplet 1 (Partie 2) 1 :25-1:38”</p>	<p><b>A</b> DEAD WORLD, <b>X</b> <b>A</b>  <b>DAaaRK</b> <b>PATH</b>  <b>X</b> NOT <b>EVEN</b>  <b>CROSSROADS</b> TO  CHOOSE FROM  <b>X</b> <b>ALL</b> THE BLOODRED  <b>CARPETS</b> BE<b>FORE</b> ME  <b>X</b> BEHOLD THIS FAIR  CREATION OF <b>God</b></p>	<p>Phrasé : saccadé (noires, croches)  Intensité : forte  Écarts :  * <i>Even</i> (+ 4te) <i>crossroads</i>  * <i>This</i> (+ 5te) <i>fair creation of</i> (+ 4te) <i>God</i>  Modulation : ré min &gt; Fa min  « God » : intonation ascendante  Sur « God » : Modulation : Fa min &gt; Sib min</p>	<p>Aucune issue  « Creation of God » → Dieu chrétien, ou des religions monothéistes = Dieu créa le monde  Champ lexical du chemin : «Dark path », « Crossroads », « Bloodred carpets »  → Propos sur le monde qui se meurt, lamentation sur ce monde autrefois perfection</p>	<p>* Personnalité vocale plus affirmée que la voix lyrique  * Voix pulsionnelle  * Voix agressive :  - Distorsion harmonique appuyée, augmente le niveau d’agressivité dans la voix  - Augmentation du nombre de consonnes dures  - Augmentation tension musculaire  - Accentuation devient forte  - Accents d’intensité se multiplient</p> <p>Mêmes caractéristiques de la colère que pour la voix <i>heavy</i></p> <p><b>Voix Lyrique de Tarja</b> (BRIZARD, C., <i>Le monde du metal symphonique</i>) :  * Grain discret, efface la corporalité  * Modalité sacrée, aérienne  * Angélisme, pureté, innocence  * Majesté</p> <p>Voix lyrique, plus douce, plus aérienne  → Voix et propos en corrélation</p>
---	---	---	---	--

<p>Pont 1 1 :38-2 :03”</p>	<p>My only wish X to leave          behind          All the days X of the          Earth          X in every day X hell of my          KINGDOM COME</p>	<p>« God » et « my » : simultanés          Phrasé : legato (blanches, rondes)          Intensité : faible          → Sensation de ralentissement          « Come » : intonation ascendante          Écart :          * To (+ 4te) leave (+ 3ce)          behind          * Days (- 3ce) of the Earth</p>	<p>→ Seul passage legato, moment unique dans la chanson, parle de s'échapper et donc prépare ce qui est dit pendant le refrain (?)</p>	<p>Voix aérienne = comme si elle voyait la destruction du monde d'au-dessus, comme un dieu, un ange ou une âme défunte</p>
			<p>Tristesse, gravité :          * Registre bas          * Ligne mélodique plate          * Réduction des écarts          * Tempo ralenti          * Intensité diminue          * Relâchement tension          laryngienne et articulatoire          * Énonciation douce, lente          → Réurrences des vibratos + ports de voix + ralentissement dû au legato, allongement des voyelles/syllabes : insistent sur la tristesse du personnage à la vue de ce qu'il se passe + lenteur insiste sur le fait que le problème est récurrent, ne finira jamais</p>	

<p>Couplet 2 (Partie 1) 2 :04-2 :16”</p>	<p>The first rock / thrown agaain Welcome to hell, little Saaint MOTHER GAIA / IN SLAUGHTER WELCOME TO PARADISE, SOLDIER</p>	<p>* <i>Everyday</i> (+ 4te) <i>hell</i> (+ 3ce) <i>of my kingdom</i> (+ ½ ton) <i>come</i></p>	<p>« First rock » : référence au passage de la lapidation dans <i>l'Évangile selon Saint Jean</i> : « Que celui de vous qui est sans péché lui jette la première pierre » (Jean 8, 7) « Mother Gaia » : référence à la déesse-mère dans la mythologie grecque « The first rock » = propos le plus percutant : dit en premier, référence très connue, pas seulement des chrétiens, insiste sur les péchés et les fautes de l'Homme Ironie dans : « Welcome to hell little saint » et « welcome</p>	<p>« Everyday Hell of my kingdom come » : coupure entre <i>everyday</i> et <i>hell</i> met en valeur <i>hell</i>, crée un suspens + intervalles ascendants jusqu'à la fin de la phrase + <i>kingdom come</i> doublé et insistance dessus + intonation ascendante = tension, inachevé = calvaire pas prêt de s'arrêter</p>
		<p>Phrasé : saccadé (noires, croches) Intensité : forte Modulation : Sib min &gt; Ré min Écarts : * <i>To</i> (+ 5te) <i>hell little</i> (- 4te) <i>saint</i> * <i>To</i> (+ 5te) <i>Paradise</i> (- 4te) <i>soldier</i></p>	<p>Sons plus agressifs et grinçants : « -ain », « -ise », « -è » Voix plus agressive, qui attaque les consonnes de façon plus percutante que la voix lyrique Ici met en valeur l'opposition <i>hell/saint</i> et <i>paradise/soldier</i>, parce qu'ils sont les mots les plus appuyés et parce qu'ils sont mis en valeur par les intervalles ascendants</p>	

<p>Couplet 2 (Partie 2) 2 :17-2 :30”</p>	<p>MY FIRST CRY X NEVERENDING X ALL LIFE IS TO FEAR FOR LIFE X YOU FOOL, X YOU WANDERER X YOU CHALLENGED THE GODS AND <u>LOST</u></p>	<p>Phrasé : saccadé (noires, croches) Intensité : forte Modulation : ré min &gt; Fa min Écarts : * <i>Cry</i> (+ 3ce) <i>neverending</i> * <i>Life is to</i> (+ 5te) <i>fear</i> * <i>For-</i> (+ ½ ton) <i>ol</i> * <i>The</i> (+ 5te) <i>gods and</i> (- 4te) <i>lost</i></p>	<p>to paradise soldier », où les antagonismes participent de la démonstration que le monde n’a plus aucun sens.</p> <p>S’adresse à « tu », comme si s’adressait à l’humanité toute entière « you fool, you wanderer » → fait écho à « the first rock », référence biblique</p> <p>« First cry » : renvoie au « children » du premier couplet, et au « little saint » du 2<sup>ème</sup> couplet</p> <p>« First » : revient dans la première phrase des deux voix du couplet 2 → Encore un élément qui montre que ces deux voix se font écho</p> <p>« All life is to fear for life » : le premier cri du nouveau-né = cri de souffrance, de crainte, n’est plus dans le cocon maternel</p> <p>« Wanderer » : * Bible : qui s’éloigne de son chemin, qui erre sur Terre, vagabond</p>	<p>Insiste sur la peur, l’innocence perdue avec : « First cry, neverending » mis en valeur par la coupure avant le mot et port de voix + doubleure voix, + intervalle ascendant, et « fear for life » = toute la vie ce n’est que peur de perdre sa vie, insistance sur <i>vie</i> avec intervalle ascendant et « life » avec port de voix et doubleure</p> <p>Insistance sur <i>gods</i> avec doubleure + intervalles ascendants</p>
--	---	---	---	---

<p>Refrain 1 2 :31-2 :59”</p>	<p><u>S</u>ave yourself a penny for the ferryman  <u>S</u>ave yourself and let them suffer  * In hoope * In looove  * This world ain't ready for The Ark  <u>S</u>ave yourself a penny for the ferryman  <u>S</u>ave yourself and let them suffer  * In hoope * In boove  Mankind works in mysterious ways</p>	<p>Phrasé : saccadé (noires pointées, noires, croches)  Intensité : élevée  Écarts :  * Ain't (+ 5te) ready for the (- 4te) ark  * Works (+ 6xte) in mysterious (+ ½ ton) ways  « Ways » : intonation ascendante  Modulation : Fa min &gt; Sib min  PUIS de « In hope » à « ark » : Sib min &gt; Fa min  PUIS de « Save » à « suffer » : Fa min &gt; Sib min  PUIS de « In hope » à « ark » : Sib min &gt; Fa min</p>	<p>* Mythologie grecque : si le mort n'a pas de quoi payer Charon, son âme erre sur les rives sur Styx  « The gods » : religions polythéistes = tous les dieux du monde et de l'Histoire (?)  Charon : les morts devaient payer Charon pour qu'il les emmène sur sa barque pour leur faire traverser le Styx  L'arche = L'Arche de Noé, qui sauve toutes les espèces de la Terre du Déluge ; ce qui conduit l'humanité au salut, donc « this world ain't ready for the arch » = il n'est pas prêt pour le salut (= délivrance et libération, être libéré du péché et de la condamnation éternelle)  Double sens du « save yourself » utilisé ici : économiser de l'argent, et se sauver  Deuxième « in hope in love » : comme si l'Homme, désespéré lui aussi, joignait sa</p>	<p>→ Pour la première fois de la chanson les deux voix se mêlent, avec celle de l'Homme en avant = peut-être pour suggérer que l'incidence de l'homme sur la Terre est capitale, tandis que les dieux ne peuvent que regarder d'en haut ce qu'il s'y passe ?  Deux voix ensemble : partage du même message  « Let them suffer » : très saccadé, insistance sur le fait de quitter ce monde et de laisser ceux qui restent souffrir  « In hope, in love » → attaque glottique, doubleure voyelle, port de voix, voix Tarja seule = ce qui devrait être sur Terre ?  Ce qui est souhaité par les dieux ? et comme ce n'est pas le</p>
-----------------------------------	--	---	--	---

			<p>voix à celle du dieu pour dire qu'il voudrait lui aussi que tout se passe dans l'amour et l'espoir</p> <p>« Mankind works in mysterious ways » → il n'y a pas d'Humanité à proprement parlé, puisque l'homme détruit tout, sans considération pour autrui, pour la beauté de ce monde</p> <p>Sonne comme une constatation finale et soulève la question : qu'est-ce que l'humanité finalement ?</p> <p>Seule fois où une personne est désignée = « <u>save yourself</u> » = un « tu » qui s'adresse à quiconque a la volonté de quitter ce chaos, ou bien un « tu » qui désigne directement le personnage incarné par la voix de Marco, qui se désole lui aussi du chaos sur Terre</p>	<p>cas elle rajoute « this world ain't ready for the ark » ?</p> <p>Rappelle la voix lors du pont entre couplets, celle du dieu qui se désole</p> <p>« Mankind works in mysterious ways » : Voix de Tarja en avant, car les dieux ont voulu créer une humanité basée sur des valeurs qui sont loin de ce qu'il se passe en réalité</p> <p>+ intonation ascendante (+ écarts intervalliques) sur toute la phrase : sensation d'inachevé, tension, mais pas assez forte pour que l'on attende une résolution</p>
<p>Pont 2 :59-3 :51" (Voix : 3 :05-3 :15")</p>	<p>Welcome down / to my / Planet / Hell</p>	<p>Voix parlée : caverneuse, animale, terrifiante + voix heavy</p> <p>« Hell » : intonation ascendante (voix heavy)</p>	<p>Reflète l'état chaotique, effrayant, sur Terre, avec une voix parlée effrayante</p> <p>Seule fois où Marco parle à « je » : seul indice de la</p>	<p>« Hell » → cri de puissance ou impuissance</p> <p>Intonation ascendante de la voix heavy suggère le calvaire sur Terre, cri de rage (et d'angoisse ?)</p>

			chanson qui confirme qu'il est un Homme	+ Intonation descendante de la voix parlée accentue l'atmosphère infernale qui règne sur Terre = voix qui vient des Enfers et qui « retourne » aux Enfers
<p>Refrain 2 3 :52-4 :20”</p>	<p>Save yourself a penny for the ferryman Save yourself and let them suffer * In hoope * In loooove * This world ain't ready for The Ark Save yourself a penny for the ferryman Save yourself and let them suffer * In hoope * In loooove Mankind works in mysterious ways</p>	<p>Idem que dans refrain 1</p>	<p>Rien de nouveau par rapport au refrain 1</p> <p>La chanson se termine comme cela, un peu comme une dernière sentence</p> <p>« Mankind works in mysterious ways » : conclusion du morceau ET critique du monde en général</p>	
<p>Outro 4 :21-4 :39”</p> <p><b>Légende :</b></p> <p>Voix heavy Voix lyrique VOIX LYRIQUE DOUBLÉE VOIX HEAVY DOUBLÉE Voix lyrique (1<sup>er</sup> plan) + voix heavy Voix heavy (1er plan) + voix lyrique Voix parlée gutturale (1<sup>er</sup> plan) + voix heavy</p>	<p>(Chœurs)</p>	<p><i>Vibrato</i> (Pas ou à peine audible) Lettre rajoutée = voyelle répétée <b>Insistance / accentuation</b> Attaques glottiques Attaques douces Port de voix</p>		<p>X Inspirations audibles / Coupures (quand pas suggérées par un autre élément : respirations, interjections du chœur, etc.) Voyelle rallongée (mais non répétée) * Interjections du chœur</p>

## Annexe 11 – Paroles de « The Essence Of Silence » d’Epica et leur traduction

Paroles	Traduction
<p style="text-align: center;"><b>[Couplet 1]</b></p> <p style="text-align: center;">Something is wrong My strength has gone Thoughts are corrupting my mind I can see I perceive this ain’t me Something so strong My mood has swung I can’t get it out of my head I believe that my mind misleads me</p>	<p style="text-align: center;">Quelque chose ne va pas Ma force m’a quitté Des pensées corrompent mon esprit Je peux voir, je perçois que ce n’est pas moi Quelque chose de si fort Mon état d’esprit a changé Je ne peux pas le faire sortir de ma tête Je crois que mon esprit me trompe</p>
<p style="text-align: center;"><b>[Pré-refrain 1]</b> (We confuse)</p> <p style="text-align: center;">Is it a doubt you try to hide (Tangle and abuse) Just have an open look inside (We appear) It’s just a dreary memory Stuck in your mind (Memory stuck in your mind)</p>	<p style="text-align: center;">(Nous rendons confus) Est-ce un doute que tu essayes de cacher (Emmêlons et malmenons) Ai seulement un regard ouvert vers l’intérieur (Nous apparaissions) C’est juste un souvenir morne Bloqué dans ton esprit (Souvenir bloqué dans ton esprit)</p>
<p style="text-align: center;"><b>[Refrain 1]</b></p> <p style="text-align: center;">Retrieve your balance Use your senses to observe (The essence of silence) Search for your essence Find the silence within you (The essence is...)</p>	<p style="text-align: center;">Récupère ton équilibre Utilise tes sens pour observer (L’essence du silence) Recherche ton essence Trouve le silence à l’intérieur de toi (L’essence est ...)</p>
<p style="text-align: center;"><b>[Couplet 2]</b></p> <p style="text-align: center;">You’re searching and bursting There seems to be no cure When tension endures Delusions corrupting my mind I can see I perceive this ain’t me There seems to be no way When light fades to grey To get them all out of my head I believe that my mind misleads me</p>	<p style="text-align: center;">Tu cherches et éclates Il semble n’y avoir aucun traitement Quand la tension endure Les illusions corrompant mon esprit Je peux voir, je perçois que ce n’est pas moi Il semble n’y avoir aucun moyen Quand la lumière passe au gris De les faire toutes sortir de mon esprit Je crois que mon esprit me trompe</p>
<p style="text-align: center;"><b>[Pré-refrain 2]</b> (We confuse)</p> <p style="text-align: center;">Is it a doubt you try to hide (Tangle and abuse) Just have an open look inside (We appear) It’s just a dreary memory</p>	<p style="text-align: center;">(Nous rendons confus) Est-ce un doute que tu essayes de cacher (Emmêlons et malmenons) Ai seulement un regard ouvert vers l’intérieur (Nous apparaissions) C’est juste un souvenir morne</p>



Stuck in your mind  
(Memory stuck in your mind)

**[Refrain 2]**

Retrieve your balance  
Use your senses to observe  
(The essence of silence)  
Search for your essence  
Find the silence within you  
(The essence is...)

**[Pont]**

Make a start  
Explore your heart  
When a persistent memory  
Penetrates deep in your mind  
Allow the silence to destroy  
Your thoughts in every kind

**[Pré-refrain 3]**

(We confuse)  
Is it a doubt you try to hide  
(Tangle and abuse)  
Just have an open look inside  
(We appear)  
It's just a dreary memory  
Stuck in your mind  
(Memory stuck in your mind)

**[Refrain 3]**

Retrieve your balance  
Use your senses to observe  
(The essence of silence)  
Allow the silence  
To wipe your thoughts away

Retrieve your balance  
Use your senses to observe  
(The essence of silence)  
Search for your essence  
Find the silence within you  
(The essence lies IN SILENCE)

Bloqué dans ton esprit  
(Souvenir bloqué dans ton esprit)

Récupère ton équilibre  
Utilise tes sens pour observer  
(L'essence du silence)  
Recherche ton essence  
Trouve le silence à l'intérieur de toi  
(L'essence est ...)

Commence

Explore ton cœur  
Quand un souvenir persistant  
Pénètre profondément dans ton esprit  
Autorise le silence à détruire  
Tes pensées de toutes sortes

(Nous rendons confus)  
Est-ce un doute que tu essayes de cacher  
(Emmêlons et malmenons)  
Ai seulement un regard ouvert vers l'intérieur  
(Nous apparaissions)  
C'est juste un souvenir morne  
Bloqué dans ton esprit  
(Souvenir bloqué dans ton esprit)

Récupère ton équilibre  
Utilise tes sens pour observer  
(L'essence du silence)  
Autorise le silence  
À faire disparaître tes pensées

Récupère ton équilibre  
Utilise tes sens pour observer  
(L'essence du silence)  
Recherche ton essence  
Trouve le silence à l'intérieur de toi  
(L'essence demeure dans LE SILENCE)

## Annexe 12 – Tableau récapitulatif : analyse de « The Essence Of Silence » d’Epica

Minutage	Texte, styles et effets vocaux	Paramètres prosodiques (intensité, hauteur, timbre, articulation, rythme, contour)	Significations et références contenues dans le texte	Significations ajoutées au texte
Introduction 0:00-0:28”		<i>Cordes + piano arpégé + notes tenues aux cordes</i>		
Couplet 1 0:29-1:11”  Growl : 0:43-0:49” Lyrique : 0:49-0:56” Growl : 0:57-1:04” Lyrique : 1:04-1:11”	<p>Something is <b>wron</b>g / My strength has <b>gone</b> / Thoughts are corrupting my <b>mind</b> <b>I can see</b> / <b>I perceive</b> this <b>ain't me</b> Something so <b>strong</b> / My mood has <b>swing</b> / I can't get it <b>out</b> of my <b>head</b> <b>I believe</b> / that my <b>mind</b> <b>misleads me</b></p>	<p><b>Voix gutturale :</b> * Phrasé : déclamé, saccadé * Accentuation des consonnes occlusives * Intensité élevée</p> <hr/> <p><b>Voix lyrique :</b> * Phrasé : plus legato * Intonation : tension-détente * Écarts : Per- (+5te) ceive My (+5te) mind</p> <p><i>Riff principal Instrumentation metal (guitares, basse, batterie), Puis quand la voix entre : instrumentation metal +</i></p>	<p><b>Voix gutturale :</b> Première à faire son apparition Première personne du singulier Champs lexicaux (dans l'ensemble de la chanson) : * Lutte : « Wrong », « My strenght has gone », « Corrupting », « Strong », « Bursting », « No cure », « Tension », « endure », « destroy » * Intériorité : « thoughts », « mind », « mood », « searching », « persistent memory », « delusions »</p> <hr/> <p><b>Voix lyrique :</b></p>	<p><b>Voix gutturale :</b> * Mauvaise intelligibilité des paroles * Agressivité * Animalité de l’Homme * Provient des profondeurs du corps (physiologiquement) donc associée à l’intériorité de l’être * Lutte intérieure ou extérieure * Voix monstreuse</p> <p><b>Aggressivité :</b> * Augmentation du nombre de consonnes dures * Augmentation de la tension musculaire * Accentuation devient forte : phrasé saccadé</p>

	<p><i>cordes et cuivres sur notes tenues</i>  <i>Fin du couplet : reprise du riff du début</i></p>	<p>Première personne du singulier</p> <p><u>Champ lexical des sensations et de la vision de soi</u> (dans l'ensemble de la chanson) : « believe », « mind », « see », « perceive », « senses », « observe », « silence within you », « wipe your thoughts away »</p>	<p>* Accents d'intensité se multiplient</p> <p><u>Colère</u> :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Intensités fortes et inégales</li> <li>* Sensation d'accélération</li> <li>* Grande tension laryngienne et articuloire</li> <li>* Contour mélodique brisé</li> <li>* Mouvements saccadés de la langue suivis de longues périodes de figement</li> <li>* Augmentation de l'intensité</li> <li>* Accents ne sont plus à leur place habituelle, des coupures hachent le flot sonore</li> <li>* Souvent voix d'homme</li> </ul> <hr/> <p><b>Voix lyrique :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>* Voix plus mélodique, bonne compréhension des paroles</li> <li>* Voix de tête : vulnérabilité</li> <li>* Sensation de hauteur et de distance</li> <li>* Première personne du singulier + attaques</li> </ul>
--	--	--	---

<p>Pré-refrain 1 1:13-1:27”</p>	<p>(We <b>con</b>fuse) is it a <b>doubt</b> you try to <b>hide</b> (<b>Tangle</b> and <b>abuse</b>) <b>X</b> Just have an <b>open</b> look <b>inside</b> (We <b>appear</b>) <b>It's</b> just a <b>dreary</b> <b>memory</b> <b>stuck</b> in your <b>mind</b> (<b>Memory</b> stuck in your <b>mind</b>)</p>	<p>Plus saccadé que le phrasé de la voix lyrique</p> <p>Intonation : tension-détente</p> <p><i>Idem que pour le couplet, sans les cordes</i></p>	<p><b>Voix pop :</b> Deuxième personne du singulier + impératif</p> <p><u>Champs lexicaux (dans l'ensemble de la chanson) :</u> * Raison : « doubt », « try », « dreary memory », « balance », « silence », « search », « essence » * Conseil : « just have an open look inside », « retrieve your balance », « use your senses », « allow the silence », « search for your essence », « find the silence »</p> <hr/> <p><b>Chœurs :</b> * Première personne du pluriel</p> <p><u>Champ lexical de la confusion (dans l'ensemble de la chanson) :</u> « confuse », « tangle and abuse », « appear », « stuck in your mind »</p>	<p>glottiques sur « I » et vibrato sur « me »</p> <p><b>Voix pop :</b> * Permet une meilleure compréhension des paroles * Registre mixte * Voix humaine * Pas de grain car Simone Simons est une chanteuse lyrique à la base * Voix qui rassure</p> <p>Introspection : vibrato sur « hide », « inside » et « mind »</p> <hr/> <p><b>Chœurs :</b> * « We » : texte des chœurs le plus audible * Personnage multiple * Métaphorise les voix dont parle le personnage principal * Voix lyrique : sensation de distance * Omniprésence qui crée un climat de folie (pré-refrains et refrains)</p>
-------------------------------------	---	--	---	---

<p>Refrain 1 1:28-1:43”</p>	<p>Retrieve your <b>balance</b> Use <b>your senses to observe</b> (The essence of <b>silence</b>) Search for your <b>essence</b> <b>X Find the silence within you</b> (The essence <b>is...</b>)</p>	<p>* Phrasé : legato * Intonation : tension (fin refrain) <i>Idem que dans le pré-refrain + chœur sur notes tenues, sauf quand il chante du texte</i></p>	<p><b>Voix pop et lyrique :</b> Deuxième personne du singulier <b>Chœurs :</b> Répétition de « the essence of silence »</p>	<p>Passages entre les voix pop et lyrique : * Figurent la tension du personnage * + Fin du refrain sur intonation en phase de tension</p>
<p>Couplet 2 1:42-2:18” <i>Growl :</i> 1:42-1:57” <i>Lyrique :</i> 1:58-2:03” <i>Growl :</i> 2:06-2:12” <i>Lyrique :</i> 2:13-2:18”</p>	<p>You’re <b>searching / and bursting</b> There seems to be no <b>claire /</b> When <b>tension endures /</b> Delusions corrupting my <b>mind</b> <b>I can see / I perceive this ain’t me</b> There seems to be no <b>way /</b> When <b>light</b> fades to <b>grey /</b> To get them all <b>out</b> of my <b>head</b> <b>I believe / that my mind misleads me</b></p>	<p>Phrasé : * « you’re searching and bursting » : moins saccadé que le reste du couplet * Sinon : déclamé, saccadé</p>		<p>« Searching », « bursting » : notes tenues ➔ cri animal, souffrance + voix gutturale s’apparente généralement à un cri ➔ Cri libérateur, cathartique</p>
<p>Pré-refrain 2 2:21-2:35”</p>	<p>(We <b>confuse</b>) <b>is</b> it a <b>doubt</b> you try to <b>hide</b> (<b>Tangle and abuse</b>) <b>X</b> Just have an <b>open</b> look <b>inside</b> (<b>We appear</b>) <b>It’s</b> just a <b>dreary</b> <b>memory</b> stuck in your <b>mind</b> (<b>Memory</b> stuck in your <b>mind</b>)</p>			
<p>Refrain 2 2:36-2:50”</p>	<p>Retrieve your <b>balance</b> Use <b>your senses to observe</b></p>			

	(The essence of silence) Search for your essence <b>X</b> Find the silence within you (The essence is...)			
Pont 2:51-3:51” « Oh » : 3:05” Voix : 3:14-3:34” Solo : 3:37-3:51”	<b>Oh</b> <b>M</b> ake / a <b>s</b> tart / <b>E</b> xplore / your <b>h</b> eart When a persi <b>s</b> tent <b>m</b> emory / <b>P</b> enetrates deep <b>i</b> n your <b>m</b> ind Allow the <b>s</b> ilence <b>t</b> o <b>d</b> estroy / Y <b>o</b> ur <b>t</b> houghts in <b>e</b> very <b>k</b> ind	Phrasé : saccadé <i>Instrumentation metal, double grosse caisse, riff</i> Puis à « when a persistent memory » : <i>idem + nappes aux cordes et cuivres</i> <i>Quand solo de guitare : instrumentation metal</i>	Deuxième personne du singulier : le personnage semble se parler à lui-même	
Pré-refrain 3 3:52-4:06”	( <b>W</b> e <b>c</b> onfuse) <b>I</b> s it a <b>d</b> oubt you <b>t</b> ry to <b>h</b> ide ( <b>T</b> angle and abuse) <b>X</b> Just have an <b>o</b> pen look <b>i</b> nside ( <b>W</b> e <b>a</b> ppear) <b>I</b> t's just a <b>d</b> reary <b>m</b> emory stuck in your <b>m</b> ind ( <b>M</b> emory stuck in your <b>m</b> ind)	Intonation : tension-détente  Chœurs : changement par rapport aux autres pré-refrains → notes tenues  Modulation : climax de la chanson		
Refrain 3 4:06-4:38” Partie 1 : 4:06-4:19” Partie 2 : 4:20-4:38”	<b>R</b> etrieve your <b>b</b> alance <i>Use your senses to observe</i> (The essence of silence) <b>A</b> llow the <b>s</b> ilence <b>X</b> <b>T</b> o <b>w</b> ipe your thoughts <b>a</b> way  <b>R</b> etrieve your <b>b</b> alance	Phrasé : « To wipe your thoughts away » : plus saccadé que le reste du refrain  « Away » : durée de 4:19 à 4:24”		

	<p><i>Use your senses to observe</i> (The essence of silence) Search for your essence / <b>X</b> Find <i>the silence within you</i> (The essence lies IN SILENCE)</p>	<p><i>Idem que dans le pré-refrain + notes tenues aux chœurs</i> <i>Quand « The essence lies » : blanc</i> <i>Puis à « In silence » : reprise du riff principal</i></p>	
<p><b><u>Légende :</u></b></p> <p>Voix gutturale (Mark Jansen) Voix pop (Simone Simons) Voix lyrique (Simone Simons) Passages voix pop → voix lyrique Chœurs</p> <p><i>Vibrato</i> <b>Insistance / accentuation</b> Attaques glottiques Attaques soufflées Port de voix</p> <p><b>X</b> Inspirations audibles / Coupures (pas indiquées lorsqu'il y a un changement d'interprète) Lettre rajoutée = voyelle répétée Voyelle rallongée (mais non répétée)</p>			