

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2019

5

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 5

AÑO 2019



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

[?] Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260
Depósito Legal: V-4786-2008

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dirección

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Consejo de redacción

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

Vocales

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.

Alfredo Aracil. Universidad Autónoma de Madrid.

Leticia Armijo. Compositora, musicóloga y gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

Pierre Albert Castanet. Compositor. Musicólogo. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Mercedes Castillo Ferreira. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. College London. University of London.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València. Director del MUVIM.

Christine Esclapez. Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de La Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures contemporaines, Université de Provence.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Pilar Jurado. Cantante, compositora, productora, directora artística y ejecutiva de MadWomen Fest. Presidenta de la SGAE.

Jean-Louis Le Moigne. Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Jaén, España.

Yván Nommick. Intérprete (de piano), Director de Orquesta, Compositor y Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3 (Francia).

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. MuRMULLO DE Sirenas. Arte de mujeres.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS).

Pepe Romero. Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: *#EqualWorkEqualRights*. Arte participativo para el cambio social en torno a la división sexual del trabajo y la educación. *2do Acto. Campaña de sensibilización frente a las desigualdades de género en el trabajo y en la educación*. Fotografía: **Mau Monleón Pradas**. Impresión sobre PVC. 256 x 160 cm

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Buenos Aires, Argentina



UNIVERSIDAD DE JAÉN



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Científicas y Argentina
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Técnicas (CONICET) de



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 5, Año 2019 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música. Coordinadora Internacional de Mujeres en el
Arte, ComuArte



MadWomanFest



De Platon à Dodecahedron : les apports des textures ligétiennes et de la musique électronique chez un groupe de Metal extrême

Camille Béra
Musicologue
Université de Rouen

Résumé : Dans cette réflexion, nous mettons en avant l'idée selon laquelle le Metal extrême, à la recherche du renouvellement de son langage quelque peu stagnant depuis la fin des années 2000, tente de s'appropriier, ou du moins d'adapter à son discours, quelques-uns des codes de la musique savante contemporaine. Dans le cadre de cette hypothèse, nous proposons d'illustrer par des exemples choisis dans le répertoire du groupe Dodecahedron, la grande variété de procédés mis en œuvre au sein d'un album récent (2017). Il sera question dans cet article de la fusion entre la thématique des solides de Platon, des textures empruntées à György Ligeti, ou encore de la musique électronique.

Mots-clés. Metal Extrême, Textures ligétiennes, Solides de Platon, musique électronique, musique contemporaine, Black Metal.

Abstract. In this reflection, we will develop the idea that Extreme Metal, in search of the renewal of its somewhat stagnant language since the end of the 2000s, tries to appropriate, or at least adapt to its discourse, some of contemporary art music's codes. As part of this hypothesis, we propose to illustrate, with examples chosen from the repertoire of the band Dodecahedron, the wide variety of processes implemented in a recent album (2017). This article will discuss the merger between Plato's solids, textures borrowed from composer György Ligeti, and electronic music.

Keywords. Extreme Metal, Ligetian textures, Plato's Solids, electronic music, contemporary music, Black Metal.

1. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, les frontières entre musiques dites « populaires » et « savantes » se font de plus en plus poreuses. Les répertoires romantiques et baroques séduisent toujours davantage les groupes de Heavy Metal, qui puisent dans les œuvres les plus emblématiques pour enrichir leur langage. Les *guitar heroes*, tels que Yngwie Malmsteen, s'appliquent à composer des suites orchestrales inspirées par Vivaldi, où leur virtuosité à la guitare est mise à l'épreuve ; les formations de Metal Symphonique remplacent leurs claviers, n'hésitant plus désormais à s'offrir, à l'occasion d'un concert ou même d'une tournée, les services de petits ensembles, voire même de grands

Camille Béra

orchestres. De leur côté, les auteurs de musique savante incorporent, ici et là, une guitare électrique ou une batterie⁴⁰⁸.

Du côté « savant », nous retenons tout particulièrement l'œuvre du français Frédéric Martin (1958-2016). Cet amateur de Metal, consacra quelques-unes de ses compositions à cet univers qu'il affectionnait, spécialement les pièces aux titres évocateurs telles que *Veine de Métal* pour violoncelle (op. 24, 2000) ou encore *Codex Metal* pour alto et mandoline(s) (op. 110, 2008-2013). Il n'hésita pas à faire entrer la guitare électrique et la formation instrumentale Rock/Metal dans sa musique scénique avec *Black Sab* pour guitare électrique (op. 134, 2011), *Le Rêve de Mashots*, pour récitant, guitare électrique et deux assistants informaticiens (op. 70, 2002) et l'opéra de chambre *Docteur Jekyll et Mister Hyde* (op. 106, 2007-2008) où l'on retrouve un ensemble guitare, basse électrique et batterie. Notons de surcroît qu'il fut l'auteur des premières pages musicales et musicologiques en français dédiées au Black Metal, avec *Eunolie, conditions d'émergence du black metal*⁴⁰⁹ en 2003.

Néanmoins, il demeure une certaine imperméabilité entre certaines branches de ces deux mondes. Elle réside principalement dans les domaines où les auditeurs doivent être les plus aguerris à une écoute attentive et parfois analytique, afin d'en apprécier toute la signification : le Metal extrême et la musique « contemporaine⁴¹⁰ ». Dans les deux cas, plusieurs barrières se dressent entre l'objet musical et l'auditeur : le cachet sonore de l'un rebute, car il est bruyant, violent et agressif ; la complexité de l'autre, quant à elle, intimide et décourage le néophyte.

Pourtant, il existe des parallèles entre ces deux formes d'expression aux dehors extrêmes. Dans cette réflexion, nous tenterons de mettre à jour certaines de ces similitudes, en montrant la perméabilité de la pensée musicale dite contemporaine chez un groupe de Metal extrême. Ici, nous verrons comment la formation néerlandaise Dodecahedron utilise les solides platoniciens comme thématique principale pour composer l'un de ses albums et s'inspire librement de l'écriture de György Ligeti ou encore de la musique électronique sur certaines plages musicales.

Afin de comprendre au mieux Dodecahedron, nous avons utilisé plusieurs méthodes d'analyse différentes : tout d'abord, nous nous sommes employés à délimiter rigoureusement les structures de chaque titre, lesquelles nous renseignent grandement sur les événements sonores marquants, puis nous

* Fecha de recepción 27.03.2019 / Fecha de aceptación 11.05.2019.

⁴⁰⁸Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Le médium mythologique du Rock'n'roll et la musique contemporaine », in *Intersections* n°32/1-2 2012, Société de musique des universités canadiennes, Montréal, 2013, pp. 83-116. Du même auteur, « Du rock dans la musique contemporaine savante », in *Focus sur le rock en France – Analyser les musiques actuelles* (sous la dir de Ph. Gonin), Delatour France, Sampzon, 2014, pp. 77-89.

⁴⁰⁹Cf. MARTIN, Frédéric: *Eunolie, les légendes du black metal*, Musica Falsa, Paris, R/2006.

⁴¹⁰ Bien que toute musique soit contemporaine à l'époque dans laquelle elle est composée, jouée et écoutée, nous reprenons ici le terme car il englobe, dans la pensée populaire, les formes et les expressions non-tonales, sérielles, électro-acoustique, concrète etc.

avons employé l'acousmographie, afin d'observer les textures et sons électroniques.

1.1. Le Metal extrême et ses codes

Afin de remettre en contexte une telle description, précisons que le Metal extrême est, comme son nom l'indique, une branche esthétiquement radicale issue du Heavy Metal. Durant les années 1980, ce dernier entame une phase de fragmentation⁴¹¹, en particulier décrite par la sociologue Deena Weinstein dans son ouvrage *Heavy Metal : The Music and its Culture*. La fragmentation voit initialement le genre se diviser en deux courants antagonistes : l'un subissant d'un côté l'influence de groupes dits *mainstream*, connaissant un succès croissant et rapidement assimilés à la musique populaire ; de l'autre, une voie dite « fondamentaliste », plutôt attachée au caractère *underground*. Suite à cette scission stylistique, le fondamentalisme, selon le sociologue Keith Kahn-Harris, « implique un dégoût vis-à-vis de la décadence (dans ce cas la décadence du « pop » Metal) et un désir de retourner à un perceptible état antérieur de pureté⁴¹². » L'état antérieur de pureté mentionné par Kahn-Harris est intimement lié à la qualité *underground* que la branche dissidente recherche. De manière similaire à l'apparition du Punk en réaction aux modèles rock trop convenus, ou à leur versant progressif s'égarant dans une virtuosité parfois excessive, perdant ainsi de leur énergie subversive, le Metal extrême fait son apparition au sein d'un univers musical qui serait encore trop *mainstream*, en d'autres termes : trop accueillant et confortable.

Les trois genres principaux de Metal extrême (ils ont eux-mêmes de nombreux sous-genres et déclinaisons) sont le Thrash Metal, le Death Metal et le Black Metal. C'est à ce dernier que Dodecahedron est le plus souvent relié. Cependant, si la filiation entre le groupe et le Black Metal est considérable sur bien des aspects, il est pourtant éloigné des canons stylistiques du genre comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin. En effet, bien qu'en constante évolution, le Black Metal demeure ancré dans des valeurs fondamentalistes. De plus, il est très codifié, tant du point de vue de l'écriture musicale, que de son iconographie, ou de ses thèmes de prédilection, limitant la marge de manœuvre des formations désireuses de mener à bien leurs expérimentations.

Pour présenter de façon succincte le Metal extrême, mentionnons les modes de jeux instrumentaux et procédés compositionnels que nous retrouvons invariablement au sein des œuvres⁴¹³. Tout d'abord, on appelle *riff* les éléments harmonico-mélodico-rythmiques qui composent un morceau. Ceux-ci sont exposés sans considération pour les formes narratives classiques de la musique populaire, la structure couplets-refrains est donc le plus souvent évitée. Les riffs sont fréquemment séparés par des *breaks* ou « ruptures », permettant de

⁴¹¹ WEINSTEIN, Deena: *Heavy Metal: The Music and its Culture*, Da Capo Press, New York, R/2000, p. 48.

⁴¹² KAHN-HARRIS, Keith: *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, Berg, Oxford, New York, 2007, p. 2.

⁴¹³Cf. BÉRA, Camille : *Le Black Metal : un genre musical entre transgression et transcendance*, thèse de doctorat en musicologie dirigée par P. A. Castanet, Université de Rouen, 2018.

redynamiser le discours. En ce qui concerne l'harmonie, on ne rencontre que peu d'accords, les *power-chords* (accords incomplets faisant entendre une fondamentale, sa quinte et parfois son octave) sont privilégiés. Les enchaînements mélodiques mineurs et diminués sont préférés. Les tempi sont quasi-invariablement élevés, en particulier dans le Death Metal (souvent au-delà de 200 bpm). Pour les modes de jeux instrumentaux, les techniques du *blast beat*⁴¹⁴ à la batterie et du *tremolo picking*⁴¹⁵ à la guitare sont les plus plébiscitées. La voix est, dans la majeure partie des titres, créée, soit dans le registre aigu (Black Metal principalement) soit sous forme de *growl*⁴¹⁶. Le terme « chanteur » étant aux antipodes de ces types de vocalité, nous lui préférerons invariablement le mot « vocaliste » emprunté à l'anglais, beaucoup plus en adéquation avec les diverses formes d'extra-vocalité⁴¹⁷ (ou hors *bel canto*). Le facteur « son » est également primordial, car il permet bien souvent de différencier les sous-genres. Un cachet sonore « sale » sera donc inmanquablement associé au Black Metal, alors que le Death Metal préférera une production plus « propre ». Enfin, en ce qui concerne les thèmes abordés par les paroles et l'iconographie, les formations placent au centre de leurs inspirations la mort et le macabre en général, la religion⁴¹⁸ (souvent entre fascination et rejet), la mythologie et l'identité.

1.2. Dodecahedron, une formation Metal atypique dans un paysage musical codifié

Dodecahedron se constitue à Tilburg dans la région du Brabant Septentrional aux Pays-Bas en 2011⁴¹⁹. En raison de ses influences, de son langage musical et de son esthétique, l'ensemble néerlandais paraît parfois difficile à catégoriser dans un genre, en particulier pour la presse spécialisée. Conscient de son caractère résolument différent, la formation se décrit ainsi : « DODECAHEDRON est un groupe de metal extrême contemporain originaire des Pays-Bas, créant une menace atmosphérique et agressive au standard du genre »⁴²⁰.

Cette auto-description, simple et efficace, a le mérite de nous renseigner directement sur la posture prise par Dodecahedron vis-à-vis de ses pairs : si le caractère « atmosphérique » est plutôt associé au Black Metal (recherche d'un son particulier, visant à créer des ambiances spécifiques), l'idée de

⁴¹⁴ Technique de batterie visant à aménager un fond sonore dense, en associant à la grosse caisse un flot régulier de valeurs courtes (le plus souvent double-croches) aux cymbales et à la caisse claire en alternance sur les temps et/ou demi-temps.

⁴¹⁵ Technique de guitare consistant à jouer le plus rapidement possible une ligne mélodique ou un *power-chord* sous forme fragmentée, en double-croches, en effectuant un aller-retour sur la/les cordes avec un plectre.

⁴¹⁶ Vocalité gutturale, typique du Death Metal.

⁴¹⁷ Cf. BERA Camille : « La Voix au-delà des mots : de l'extra-vocalité dans le genre Black Metal », communication présentée le 16 avril 2016 au conservatoire de Plaisir, lors du colloque *MUTTUM, MUTMUT, MU, MUSIQUE Les mots tressés par les sons et les images* (actes à paraître).

⁴¹⁸ Cf. WALZER, Nicolas : *Satan profane : portrait d'une jeunesse enténébrée*, Desclée de Brouwer, Paris, 2009.

⁴¹⁹ Page du groupe sur le site encyclopédique participatif *Metal Archives*.

⁴²⁰ Description issue de la page Facebook officielle de Dodecahedron.

« menace technique » explicitée est à relier au monde du Death Metal, au sein duquel les groupes tendent à rivaliser en termes de célérité, de complexité, et en matière de « lourdeur » sonore⁴²¹ pour l'écriture de leurs riffs. La formation se place donc, pour reprendre son propre terme, comme une « menace » à l'ordre établi par les deux genres, et souhaite manifestement illustrer tous les superlatifs : le plus malsain, le plus technique et complexe. Ils surenchérisent : « Nous voulions repousser les limites du genre black metal en général; y ajouter quelque chose qui pourrait montrer que l'agressivité, le savoir-faire et l'atmosphère du style n'avaient pas encore été complètement approfondis »⁴²².

L'un des paramètres qui font de Dodecahedron une formation atypique, est l'abandon de tout type de pensée tonale ou modale. Bien que les musiciens de Metal extrême, en particulier de Death Metal, ne fondent pas leur écriture sur ces paramètres, mais plus sur les sensations auditives produites par les intervalles utilisés⁴²³, peu d'ensembles vont aussi loin dans l'emploi de dissonances, en faisant presque une constance de leur langage musical.

Notons au demeurant que le groupe ne renie aucunement son attachement au Black Metal, puisque ses membres reconnaissent parmi leurs influences majeures Mayhem, l'un des précurseurs du genre, et les Français de Deathspell Omega⁴²⁴.

L'effectif de Dodecahedron est classique: un vocaliste (William van Der Voort depuis 2017), deux guitaristes dont l'un en charge de la production d'éléments sonores électroniques⁴²⁵ (Michel Nienhuis et Joris Bonis), un bassiste (Ype Terwisscha van Scheltinga) et un batteur (Jasper Barendregt). Cependant, la composition des albums est le fruit du travail de Michel Nienhuis, les autres membres intervenant uniquement en tant qu'interprètes⁴²⁶ comme le confirme le guitariste : « J'ai eu l'idée de ce groupe et j'écris toute la musique »⁴²⁷.

Enfin, soulignons que le nom choisi indique implicitement à l'auditeur averti que le contenu musical diffère des productions coutumières. Dodecahedron, en français « dodécaèdre », renvoie à la fois aux mathématiques et à la géométrie, à

⁴²¹ L'idée de « lourdeur sonore » renvoie inmanquablement à l'épithète « Heavy » qui dans le jargon consacré est associé à la puissance sonore ou encore à l'amplitude des productions.

⁴²² FARREL, Mike Interview de NIENHUIS, Michel: « When metal goes avantgarde: An Interview with Dodecahedron », in *Four over Four*, 31 Octobre 2017.

⁴²³ Dans le langage Black et Death Metal, les modes et tonalités, même s'ils sont parfois reminiscents, ne sont que rarement utilisés sciemment. L'écriture se conforme soit à une mélodie, soit au contraire à des impressions auditives générées par tel ou tel intervalle. Par exemple, la quinte diminuée est particulièrement plébiscitée pour sa sonorité connotant le « mal » ou provoquant une référence diabolique.

⁴²⁴ FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

⁴²⁵ Effectif détaillé du groupe, sur le site de leur maison de disques Season of Mist.

⁴²⁶ Même si Michel Nienhuis est parfois mentionné en tant que « lead songwriter » (auteur principal) par la presse dédiée au Metal, il apparaît sous le titre de « songwriter » dans les crédits de l'album et sur le site de la maison de disques. Nous pouvons donc le considérer en tant qu'unique auteur de Dodecahedron.

⁴²⁷ FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

la philosophie, à l'astrophysique (mentionnons qu'une théorie assez récente dans ce domaine évoque la possibilité selon laquelle notre univers ne serait pas infini et plat mais aurait la forme d'un dodécaèdre⁴²⁸) et plus particulièrement à la cosmologie de Platon. En effet, si la théogonie et la cosmogonie présentent une part importante dans les thèmes abordés par les musiciens de Black Metal, le versant scientifique de la conception des origines n'est que rarement abordé dans les paroles. Le mythe, rappelons ceci, est un matériau séduisant aux yeux des groupes.

Dans la partie suivante, nous nous attacherons à montrer comment Dodecahedron utilise, comme source d'inspiration pour l'écriture de son second album, le sujet des solides platoniciens, et comment le résultat de cette démarche atypique présente, selon nous, une lecture contemporaine originale d'une thématique ancrée dans la pensée philosophique et scientifique depuis de nombreux siècles.

2.

2.1. Les solides de Platon

Afin de mieux comprendre comment le concept de Platon est introduit par Michel Nienhuis dans le deuxième album de Dodecahedron, tentons tout d'abord d'établir le lien entre philosophie platonicienne issue de l'influence des Pythagoriciens et musique, et présentons les cinq solides dont il est question. Comme le souligne Marie-Louise Mallet : « La musique est avec l'architecture l'un des deux seuls arts qui très tôt, dès l'aube de la philosophie, ont fait l'objet de théories mathématiques »⁴²⁹.

L'intérêt que lui porte Platon est constant, notamment dans *Timée*, où le philosophe introduit son idée « d'harmonie des sphères » et nous présente ses cinq solides. Dans son introduction à *Timée*, Luc Brisson note : « Ayant admis que l'harmonie musicale est régie par des lois mathématiques, Platon conclut [...] que les corps célestes [...] ont les mêmes rapports mathématiques que ceux qui "fonctionnent" si bien en musique »⁴³⁰.

Il n'est donc pas surprenant que les théories du philosophe aient fait l'objet, au cours des siècles, de multiples interprétations musicales considérant son attachement à cet art.

Dans sa vision des origines, Platon associe les quatre éléments à des formes géométriques, plus précisément des polyèdres. Il en fait une longue description mathématique avant de leur accorder, à chacun, une symbolique propre. Dans *Timée*⁴³¹, il se consacre d'abord à l'étude géométrique des solides (53c à 55b) :

⁴²⁸ DUMÉ, Belle: « Is the Universe a Dodecahedron? », in *Physics World*, Octobre 2003.

⁴²⁹ MALLET, Marie-Louise : « La musique, un "objet" troublant pour la philosophie ? », in Séminaire du Cdmc – Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (Paris) - 2003-2004, *La Musique au XX^{ème} siècle : l'hypothèse de la continuité* (sous la direction de Martin Kaltenecker).

⁴³⁰ PLATON : *Timée, Critias*, présentation et traduction par Luc Brisson, Garnier Flammarion, Paris, 6/1992, p. 39.

⁴³¹ *Ibid*, p. 155 à 158.

combien d'angles montrent-ils, de quels types, comment les obtenir ?, etc. Il entame son exposé par le tétraèdre et chemine jusqu'à l'hexaèdre pour terminer par le cinquième solide. A propos du dodécaèdre qu'il place quelque peu en retrait, il écrit : « Il restait une seule construction, la cinquième ; le dieu s'en est servi pour l'univers, lorsqu'il peignit des figures animales »⁴³².

La figure du Dodécaèdre revêt une importance particulière chez le philosophe. Il lui consacre également un passage dans *Phédon*⁴³³, où il l'associe cette fois-ci à la Terre : « Pour commencer, camarade, reprit Socrate, on dit que cette terre-là, vue d'en haut, offre l'aspect d'un ballon à douze bandes de cuir »⁴³⁴. Ce portrait correspond à la construction d'un dodécaèdre, composé de douze pentagones réguliers, offrant par ailleurs la forme la plus proche de celle d'une sphère.

Platon accorde donc, à chacun des quatre premiers solides, une symbolique propre. Ainsi, du plus « difficile à mouvoir⁴³⁵ » au plus mobile, il désigne l'hexaèdre ou cube comme représentant l'élément « terre », l'icosaèdre à l'eau, l'octaèdre à l'air et le tétraèdre (ou pyramide) au feu.

dénomination	polyèdre	sommets	arêtes	Symbole de Schläfli ⁴³⁶ { <i>p</i> , <i>q</i> }	faces	symbolique chez Platon
Hexaèdre ou cube		8	12	{4, 3}	6 carrés	Terre
Icosaèdre		12	30	{3, 5}	20 triangles équilatéraux	Eau
Octaèdre		6	12	{3, 4}	8 triangles équilatéraux	Air
Tétraèdre		4	6	{3, 3}	4 triangles équilatéraux	Feu

⁴³² *Ibid*, p. 158. Dans ses notes, Luc Brisson avance que les « figures animales » auxquelles Platon fait référence sont probablement les douze signes du Zodiaque.

⁴³³ PLATON : *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Garnier Flammarion, Paris, 1965.

⁴³⁴ *Ibid*, p. 171.

⁴³⁵ PLATON : *Op. Cit.*, 6/1992, p. 159.

⁴³⁶ Le symbole de Schläfli (en honneur du mathématicien Ludwig Schläfli) est utilisé pour décrire les polyèdres réguliers de manière concise. Ainsi, la valeur *p* représente le nombre de côtés par polygone composant le solide, et la valeur *q* est celle du nombre de faces se rencontrant à chaque sommet d'où la formule {*p*, *q*}.

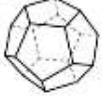
Dodécaèdre		20	30	{5, 3}	12 pentagones réguliers	Univers dans <i>Timée</i> La Terre dans <i>Phédon</i>
------------	---	----	----	--------	-------------------------	--

Figure 1. Les cinq solides de Platon et leurs caractéristiques, classés selon leur ordre de « mobilité » décrit dans *Timée* (55a à 56d)

En plus de leurs attributs mathématiques et esthétiques soulignés par Platon « quatre genres de corps qui se distinguent par leur beauté⁴³⁷ », ainsi que l'importance que leur accordèrent le philosophe et les Pythagoriciens avant lui, ces polyèdres ont également suscité à travers les siècles l'intérêt des penseurs, dans diverses disciplines. Évoquons tout particulièrement l'association des cinq solides réalisée par l'astronome Johannes Kepler (1571-1630). Tout au long de sa vie, ce polymathe se consacra à diverses recherches dans les champs de l'astronomie, des mathématiques de l'optique, de la physique, de l'histoire, mais aussi de la théorie musicale⁴³⁸. Kepler fut le premier à franchir le pas entre cosmologie et astronomie. Dans son ouvrage *Mysterium Cosmographicum* (1596), il émit la théorie selon laquelle les solides platoniciens « étaient la clef du nombre et de l'espacement des sphères planétaires⁴³⁹ », lesquelles seraient mues par une harmonie musicale⁴⁴⁰, idée à laquelle il dédie de nouveaux écrits dans *Harmonices Mundi* publié en 1619. Le fait que cette théorie ait par la suite été invalidée n'a pas empêché Kepler de marquer les esprits, spécifiquement des compositeurs des XX^e et XXI^e siècles, puisque Philip Glass lui consacre un opéra intitulé *Kepler* (créé à Linz en 2009).

2.2. *Kwintessens* : une lecture contemporaine de la cosmologie platonicienne

Les sciences laissent de plus en plus leur empreinte dans les œuvres contemporaines, notamment par le biais de collaborations inattendues. En effet, comme l'écrit l'astrophysicien Jean-Pierre Luminet : « Depuis les années 1960, un nombre croissant de compositeurs se sont rapprochés de la recherche scientifique et ont tenté d'incorporer leur compréhension de divers modèles et théories dans leurs travaux musicaux⁴⁴¹. » Le scientifique a d'ailleurs collaboré avec Gérard Grisey à l'élaboration de son œuvre *Le Noir de l'étoile*⁴⁴² (créé à Bruxelles en 1991).

Considérant l'attrait qu'ont développé les compositeurs du XX^e siècle pour les sciences, il n'est pas surprenant de voir aussi des musiciens de Metal extrême se

⁴³⁷ PLATON: *Op. Cit.*, 6/1992, p. 155.

⁴³⁸ STEPHENSON, Bruce: *The Music of the Heavens: Kepler's Harmonic Astronomy*, University Press, Princetown, 1994, p. 3.

⁴³⁹ *Ibid*, p. 4.

⁴⁴⁰ *Ibid*, p. 3.

⁴⁴¹ LUMINET, Jean-Pierre : « Gravitational Music », 2018.

https://www.researchgate.net/publication/324584683_Gravitational_Music

⁴⁴² *Ibid*.

pencher sur le sujet. Dodecahedron fait partie de ces groupes qui vont jusqu'à écrire un album autour d'un concept scientifique. C'est le cas de *Kwintessens*⁴⁴³.

En ce qui concerne la première production éponyme de Dodecahedron, Michel Nienhuis déplore l'aspect sonore disparate en raison de la période de cinq ans sur laquelle son élaboration et sa sortie se sont étalées⁴⁴⁴. Il s'agit en effet plus d'une compilation de morceaux écrits, enregistrés et produits à des moments différents, sans qu'un lien suffisamment fort et significatif ne les unisse. Il en sera donc différemment pour *Kwintessens*. La deuxième œuvre est, selon son auteur, pensée comme un tout, visant à « créer plus de cohésion et de corrélations⁴⁴⁵ ». En effet, lorsque nous questionnons le musicien au sujet du choix centré sur les solides de Platon comme base d'inspiration pour cet album concept, il nous répond :

Ces formes, au même titre que le nombre d'or, ou la suite de Fibonacci, peuvent toutes être interprétées de multiples façons, on les retrouve dans les univers de la philosophie, la géométrie, la religion, le symbolisme, la physique, etc. Donc ce concept nous a donné beaucoup d'angles différents sur lesquels travailler. Je pense que pour nous, les interprétations artistiques de ces types de concepts sont les plus intéressants. Parce que ces formes sont composées par des nombres, j'étais convaincu de pouvoir trouver un moyen de les interpréter musicalement.⁴⁴⁶

Ici, Nienhuis exprime clairement sa volonté de travailler « en contrainte » en respectant, pour chacun des solides, les propriétés numériques qui leurs sont associées. Cette démarche n'est pas sans rappeler l'exercice presque mathématique que représente l'écriture sérielle⁴⁴⁷. Cette déclaration nous éclaire en outre sur l'importance que revêt le symbolisme chez le compositeur, spécialement sur le plan des rapports numériques, avec le nombre d'or et la suite de Fibonacci. Pour ce faire, il emploie la méthode suivante :

Musicalement, j'ai utilisé trois nombres par forme qui peuvent être interprétés musicalement de différentes manières. Cela me pousse à être aussi créatif que possible avec ces informations. Par exemple: un "3" peut me pousser à écrire la chanson en trois parties, faire des divisions rythmiques en trois, faire des mélodies qui montent et descendent par sauts de trois, créent des harmonies avec des tierces majeure et mineure, etc. Lorsque vous avez trois nombres par forme, vous avez d'innombrables possibilités, ce qui peut être une recherche difficile de temps en temps. Mais

⁴⁴³ DODECAHEDRON: *Kwintessens*, Season of Mist, 2017.

⁴⁴⁴ FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Extrait de notre correspondance du 4 au 9 mars 2019 avec Michel Nienhuis.

⁴⁴⁷ Rappelons que, sans être dodécaphonique, la partition d'*Atmosphères* de György Ligeti montre certains rapports mathématiques approximatifs ou déformés par les soins du compositeur. (Cf. HARALD, Kaufmann : « Strukturen im Strukturlosen », texte figurant sur la pochette du disque Wergo n°60 022). En outre, « l'art commence où la géométrie, la mathématique, la spéculation s'arrêtent », avouait le compositeur hongrois (propos ligétiens rapportés par MICHEL, Pierre : *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Minerve, Paris, 1985, p. 180).

Camille Béra

armé de ces chiffres, de mon intuition et d'une idée générale de la façon dont ce titre devrait sonner, j'ai réussi à monter cet album.⁴⁴⁸

Nous savons que c'est tout d'abord le concept des solides qui a intéressé le groupe (la preuve en est le choix du nom « Dodecahedron »). Ainsi, comme Nienhuis le confirme, les titres des pistes ont formé la base de l'écriture de *Kwintessens*⁴⁴⁹.

Dans un premier temps, si nous nous intéressons aux éléments paraphonographiques, plus particulièrement *extra modaux*⁴⁵⁰, les références aux solides de Platon sont déjà nombreuses, et indiquent l'importance qu'ils revêtent dans le discours musical.



Figure 2. Pochette de l'album *Kwintessens* (©Season of Mist)

La pochette de *Kwintessens* (« quintessence » en néerlandais) est très sobre et ne montre aucune iconographie sauf les polygones représentés dans un cercle à la manière des matriochkas. Cette simplicité n'est pas coutumière des groupes de Black Metal, qui préfèrent généralement multiplier les symboles et allusions⁴⁵¹. Le sous-titre *through bodies measureless to man* (que nous pourrions traduire par l'expression « à travers des corps/éléments dont la mesure échappe à l'homme ») est un nouveau renvoi aux solides et à leur interprétation cosmique.

Au dos de la pochette, les titres ne sont pas numérotés de un à huit, comme c'est parfois le cas pour servir de guide à l'auditeur, mais sont accompagnés, pour les pistes comportant le nom d'un solide, par le chiffre romain correspondant :

⁴⁴⁸ FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ Cf. LACASSE, Serge : « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », in *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 18, n° 2, 2008, pp. 11-26.

⁴⁵¹ Cf. BÉRA, Camille : Thèse de doctorat, *Op. Cit.*

PRELUDE
IV TETRAHEDRON – *the culling of the unwanted from the earth*
VI HEXAHEDRON – *tilling the human soil*
INTERLUDE
VIII OCTAHEDRON – *harbringer*
XII DODECAHEDRON – *an ill-defined air of otherness*
FINALE
XX ICOSAHEDRON – *the death of your body*

Figure 3. Titres tels qu'ils sont présentés au dos de la pochette de *Kwintessens*

De plus, les cinq morceaux sont accompagnés de sous-titres sans rapport apparent si ce n'est le mot « soil » (sol ou terre) que l'on retrouve dans « HEXAHEDRON – *tilling the humansoil* » (associé à l'élément terre chez Platon).

Trois entrées supplémentaires ont été insérées : un prélude, interlude et finale, termes présentant une connotation savante. Selon Michel Nienhuis, ces pistes ont été ajoutées car cinq morceaux ne suffisaient pas pour un album *full-length*⁴⁵², de plus, si « *Prelude* » sert d'introduction, étant donné que « les deux titres qui suivent sont assez intenses », le compositeur a pensé « qu'il serait bon d'avoir un interlude qui est plus facile à écouter⁴⁵³. » Le *finale* intervient juste avant la dernière page.

En ce qui concerne l'illustration musicale des solides, celle-ci est réalisée, comme nous l'explique par exemple Nienhuis pour le titre « DODECAHEDRON – *an ill-defined air of otherness* », par l'exploitation de valeurs numériques, appliquées aux paramètres de hauteur, structure et rythme. Ainsi, comme nous pouvons le voir dans la figure 4, le morceau est composé de trois sections correspondant aux trois arêtes par sommet pour le dodécaèdre. L'octave est utilisée comme intervalle principal car il correspond au nombre douze (douze demi-tons font une octave) et que le polyèdre comporte douze faces en forme de pentagones réguliers. Les quintes en strates ont été volontairement ajoutées car Nienhuis souhaitait pour ce titre « un aspect plus consonnant⁴⁵⁴ ». Enfin, pour l'entrée de la batterie complète (seconde répétition de l'épisode **a**), la rythmique que l'on entend jouée par les tomes et la grosse caisse est basée sur les valeurs trois et cinq (symbole de Schläfli que le musicien utilise sans le savoir⁴⁵⁵). Précisons qu'au sein de chacune des trois sections, respectivement « introduction et riff d'ouverture », « immersion » et « climax », s'opère une division en deux sous-sections, comprenant elles-mêmes deux épisodes distinctifs. Soit un total de douze épisodes pour le titre complet.

⁴⁵²Le terme *full-length* (ou parfois *long-play*) désigne un album de durée classique (de plus de trente minutes) en opposition à *extended-play* (enregistrement de moins de trente minutes).

⁴⁵³FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

⁴⁵⁴*Op. Cit.*, correspondance avec Michel Nienhuis, 2019.

⁴⁵⁵*Ibid.* Michel Nienhuis affirme « ne pas avoir l'esprit mathématique » et n'a pas connaissance du symbole de Schläfli, il l'utilise cependant dans chaque titre en prenant en compte les valeurs *p* et *q* comme référents.

sections	I - « introduction et riff d'ouverture ⁴⁵⁶»			
remarques	1 ^{ère} phase du titre, textures constantes, pas de bouleversements notables			
Sous-sections	A		A'	
Événements	Présentations des instruments, entrée à chaque répétition du riff		Couplet. Les motifs joués par les instruments restent constants	
Episodes	a	a	a'	a'
remarques	Nappes 8 ^{ves} // + 5 ^{tes} cymbales seules	Nappes 8 ^{ves} // + 5 ^{tes} Entrée batterie (tomes et g. caisse) sur rythmique 3+5	Nappes 8 ^{ves} // + 5 ^{tes} Voix criée	Nappes 8 ^{ves} // + 5 ^{tes} Voix criée Batterie plus présente
nuances	<i>mf</i> ————— <i>f</i> <i>ff</i> <i>ff</i>			
temps	0'00"	0'35"	1'11"	1'45"
II - « immersion ⁴⁵⁷ »				
Accalmie générale, place aux textures électroniques et effets vocaux				
B			C	
Phase de décroissance progressive			Textures électroniques et voix	
b	b'	c	c'	
Nappes électroniques Batterie moins présente (sans cymbales)	Décroissance nette Batterie dim. Voix parlée	Sons électroniques seuls Voix murmurée (indistincte)	Jeux de textures électroniques	
<i>mf</i> ————— <i>mp</i> <i>p</i> <i>pp</i> <i>ppp</i> <				
2'21"	2'55"	3'30"	4'08"	
III - « climax ⁴⁵⁸ »				
Climax avec le retour des instruments et décroissance progressive jusqu'à leur disparition				
D			A	
Passage typique Metal extrême			Retour de a et départ progressif des instruments	
d	d'	a	a''	
Climax instrumental soudain Blast beat et tremolo picking Voix criée	Intensification des éléments électroniques	Retour aux éléments présentés dans la 1 ^{ère} section, riff a	Disparition progressive des instruments. Voix de plus en plus distante. Éléments électro. en conclusion.	
<i>fff</i> <i>fff</i> <i>ff</i> <i>f</i> < <i>fff</i>				
4'40"	5'15"	5'49"	6'25"	

Figure 4. Structures et éléments marquants du titre
« DODECAHEDRON – an ill-defined air of otherness »

⁴⁵⁶ Op. Cit., correspondance avec Michel Nienhuis, 2019.

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ Ibid.

Dans ce titre, nous remarquons de nombreux éléments compositionnels assez inhabituels. En effet, bien loin de se cantonner au *riffing*⁴⁵⁹ foisonnant mais somme toute assez standard chez les formations de Black ou de Death Metal, Dodecahedron emploie un réservoir thématique assez réduit, mais dont l'agencement, la transformation et l'association à des sons électroniques, donne une impression d'arrangements beaucoup plus complexes, voire même parfois une sensation d'écriture en « textures », héritées de la musique savante européenne et électro-acoustique.

Sections	I			II				III		IV	V		
Riffs	a	a	a	b	b'	b	b'	c	c	d	e	e'	e''
Mesures	3	3	3	2	2	2	2	4	4	4	4	/	/
	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	/	/
Temps	0'00"			1'07"				2'07"		2'56"	3'40"		

Figure 5. Structures et éléments du titre « ICOSAHEDRON – *the death of your body* »

Dans le tableau ci-dessus, nous constatons que dans « ICOSAHEDRON – *the death of your body* » qui intervient à la fin de l'album, le symbole de Schläfli associé à l'icosaèdre {3, 5} est respecté. Nous avons donc cinq sections différentes qui sont clairement délimitées grâce aux changements perceptibles de formules (riffs) ainsi que de mesures et d'instrument. Les titres « HEXAHEDRON – *tilling the human soil* » et « OCTAHEDRON – *harbringer* » se plient également aux symboles qui leur sont dévolus.

Dans la partie suivante, nous démontrerons les rapports musicaux qu'entretient la formation avec ces musiques. Nous commencerons par l'influence de György Ligeti revendiquée par Michel Nienhuis, puis nous verrons l'impact produit sur le compositeur par les innovations de son compatriote Jaap Vink.

3 3.1. Dodecahedron et les textures ligétiennes

György Ligeti (1923-2006), après avoir émigré depuis la Hongrie en 1956, découvre la musique électronique au Studio de Cologne⁴⁶⁰. Pourtant, l'écriture pour bande magnétique, à laquelle il s'adonne, ne comble pas ses attentes :

Cette expérience allait cependant l'influencer de façon significative : il s'agissait à présent de transposer dans la musique instrumentale et vocale les subtiles transformations de timbre et la superposition de nombreuses couches sonores que permettait l'électronique. [...] Avec *Apparitions* (1960), *Atmosphères* (1961) et *Lontano* (1967), œuvres pour orchestre, [...] Il élabore un langage musical nouveau, non plus basé sur l'ordre mélodique et harmonique, mais plutôt sur une perception macroscopique du matériau sonore. Il construit des surfaces statiques qui se modifient

⁴⁵⁹ Ecriture sous forme de riffs.

⁴⁶⁰ MASSIN, Brigitte et Jean : *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, Paris, R/1985, p. 1235.

imperceptiblement. [...] [Il] suggère l'espace par des associations de timbres.⁴⁶¹

Le musicologue Joseph Delaplace considère Ligeti comme « l'un des créateurs de sa génération le plus souvent cité comme modèle par les jeunes compositeurs, toutes orientations confondues⁴⁶². » Il avance également que la multiplicité d'influences et la diversité remarquable qui nourrissent le travail du Hongrois, ont « valu à sa musique une audience qui déborde largement le cercle restreint des amateurs de "musique contemporaine"⁴⁶³. » A l'origine, la présence des pièces *Requiem* (1963-1965), *Lux Aeterna* (1966), *Atmosphères* et *Aventures* (1962) dans le film *2001 Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick (1968) a inauguré la place du maître dans la culture populaire (et même dans le contexte élitiste).

En effet, Michel Nienhuis va jusqu'à revendiquer l'influence de Ligeti sur son processus d'écriture. L'œuvre ayant eu le plus d'impact sur sa musique est *Atmosphères*, bien qu'il cite même l'importance de *Lontano*⁴⁶⁴ et du *Requiem*⁴⁶⁵. De plus, le guitariste confirme avoir étudié la musique contemporaine et ses méthodes de compositions⁴⁶⁶.

Dans le champ terminologique relatif à l'analyse de la musique contemporaine, on rencontre bien souvent le terme de « textures ». Selon Silvio Ferraz, on peut concevoir :

[...] la texture comme la sensation produite par le dynamisme des éléments présents dans un flux sonore spécifique. Elle est qualitative de par sa nature, et ne saurait être mise en paramètres qu'à partir de ses éléments complexes : densité verticale et horizontale, surface et profil, dynamisme et statisme, et sensation de vitesse [...] en s'écartant [...] de la présence de la mémoire et de la reconnaissance [...] Pour bien saisir la texture dans sa nature, il fallait la séparer de la mélodie et du geste qui tendent toujours à la dominer dans l'analyse. Ces derniers, au contraire de la texture, ne sont pas de « pures sensations » qualitatives ; ce sont bel et bien des formes de pensée fondées sur des degrés d'analogie et de similarité, et sur l'idée d'un temps réversible.⁴⁶⁷

Mais qu'en est-il de cette idée de « texture » chez Dodecahedron ? Bien entendu, la richesse de ce « tissage »⁴⁶⁸ musical comme véhiculé par Ligeti dans

⁴⁶¹ CAO, Hélène : *Atmosphères*, note du programme du concert *ManiFeste 2012*, Salle Pleyel Paris, 1 juin 2012.

⁴⁶² DELAPLACE, Joseph : *György Ligeti : Un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Presses Universitaires, Rennes, 2007, p. 17.

⁴⁶³ *Ibid*, p. 7.

⁴⁶⁴ Cf. LIGETI, György : « D'*Atmosphères* à *Lontano* », in *Musique en jeu*, n°15 Seuil, Paris, 1974.

⁴⁶⁵ *Op. Cit.*, correspondance avec Michel Nienhuis, 2019.

⁴⁶⁶ FARREL, Mike : *Op. Cit.*, 2017.

⁴⁶⁷ FERRAZ, Silvio : « Sémiotique et musique : une approximation supplémentaire », in *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, n°6/7, vol. 3, 1999, p. 356.

⁴⁶⁸ Cf. BEFFA, Karol : « Tisser sa trame – *Apparitions* et *Atmosphères* - 1959-1961 », in *György Ligeti*, Fayard, Paris, 2016, pp. 119-133.

Atmosphères pourrait difficilement être transposée à l'échelle d'une formation Metal, ne serait-ce que pour une question de timbre instrumental (malgré les quasi-infinies possibilités offertes par les pédales d'effets et le mixage). Si le « pur déploiement d'une nappe de sons dont tout rythme est aboli, dont la forme est celle de l'écoulement, de la stase, puis de l'évaporation silencieuse⁴⁶⁹ » présenté par « 89 instruments et autant de parties réelles⁴⁷⁰ » est incontestable dans *Atmosphères*, il nous apparaît clairement, dans une version « réduite » dans certains titres de l'album *Kwintessens*.

Dans la figure 6, nous pouvons voir un exemple de déploiement en canon dans la plage *Interlude*. Si la basse et la batterie ne font leur entrée qu'à 0'15", stagnant sur une ligne mélodique sans grand déplacement, de nombreuses pistes de guitares se superposent dans un long mouvement descendant, alternant hauteur fixe en tremolo-picking et *glissandi* progressif dès 0'10" pour former une texture toute particulière où chaque voix paraît vouloir se rejoindre, sans y parvenir. Nienhuis, en composant cet *interlude*, suit selon nous ce que Marc Chemillier appelle « la logique des textures » :

Les textures de Ligeti sont formées de petits groupes de hauteurs qui sont répétés de façon systématique, en changeant progressivement les hauteurs qui les composent. Ces textures sont construites sur des principes de transformation rigoureux formant une "logique des textures", qui s'exprime à travers l'action de trois opérateurs appliqués aux groupes de hauteurs (affaïssement, effacement, permutation).⁴⁷¹

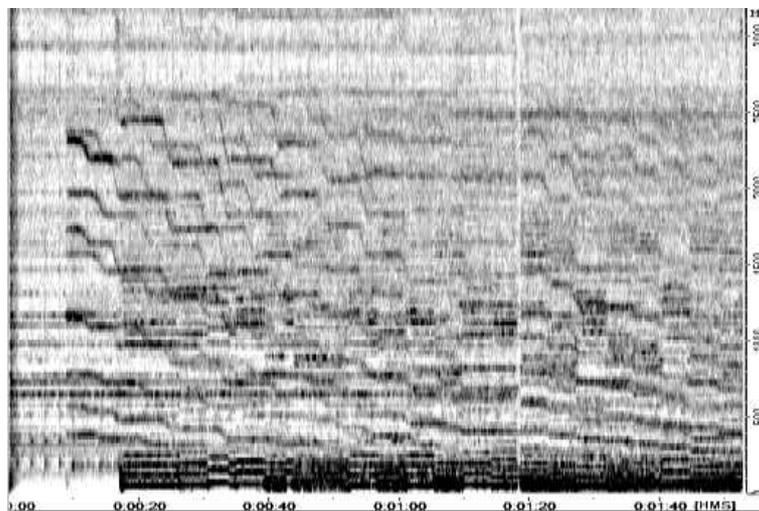


Figure 6. Acousmographie de la 1^{ère} section de l'*Interlude*

⁴⁶⁹ Marc Texier, note de programme pour *Atmosphères*. Voir également György Ligeti, « Notice de présentation pour *Atmosphères* », Programme du Festival de Donaueschingen du 22 octobre 1961.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ CHEMILLIER, Marc : « György Ligeti et la logique des textures », in *Analyse musicale*, n°38, SFAM, Paris, 2001, p. 75.

Nous remarquons chez Dodecahedron un usage inédit des nuances. Comme nous pouvons le voir dans l'exemple du titre « DODECAHEDRON – *an ill-defined air of otherness* » (tableau figure 4), de nets changements d'intensité apparaissent, plus particulièrement remarquables au niveau des instruments dans la première section dite d'introduction et de présentation du riff principal (et non des éléments électroniques plus largement employés dans la deuxième section). Or, d'ordinaire, si des nuances interviennent parfois dans les titres de Metal, c'est plutôt par effet de rupture : par exemple entre l'alternance subite d'un passage « chargé » d'éléments sonores (tremolo-picking rapide, voix criée sur des durées courtes et rapprochées, *blast beat* à la batterie remplissant le « fond » etc.) et une section « calme » (guitares au son non-distordu, jouant des arpèges, batterie moins complète etc.). Ainsi, le langage coutumier procède davantage par des rapports d'addition/soustraction, favorisant l'impression d'intensité sonore élevée, et moins par transformation de la logique de texture de manière à produire de réelles nuances. Dodecahedron utilise certes ce type de *riffing* en rupture, mais en apportant également une grande importance à l'idée d'« effacement ». Si le terme de « polyphonie d'intensités⁴⁷² » ne prend pas sa pleine mesure comme c'est le cas dans *Atmosphères*, nous entendons cependant quelques passages où Nienhuis tente d'explorer cette idée, notamment grâce aux jeux de timbres et de nuances entre les instruments et l'électronique de Joris Bonis.

En effet, si au même titre que l'influence de György Ligeti, les incursions de l'électronique dans la musique de Dodecahedron sont si fréquentes, c'est que la formation et son compositeur nourrissent une grande admiration pour le travail de leur compatriote Jaap Vink. Dans la dernière partie, nous en apprendrons un peu plus sur ce pionnier ainsi que sur son impact sur le quintette de Tilburg.

3.2. La musique électronique et l'influence de Jaap Vink chez Dodecahedron

Dans les années 1960, alors que l'expérimentation autour des musiques électroniques est en plein essor, des studios de recherche et de composition apparaissent dans les grandes métropoles européennes. Aux Pays-Bas, c'est à Utrecht que naît, en 1964, l'un des plus importants studios de musique électro-acoustique⁴⁷³. Le STEM⁴⁷⁴ de l'Université d'Etat de la ville d'Utrecht, est mené par Gottfried Michael Koenig (1926-) et devient trois ans plus tard l'institut de Sonologie⁴⁷⁵. Jaap Vink (1930-) est alors technicien au studio, aux côtés de Koenig, il assure la maintenance de l'équipement, assiste les artistes en

⁴⁷² GUIGUE, Didier : « Analyse d'*Atmosphères* », vidéo 2012. Au sujet de l'historique, du traitement de la forme, de l'espace-temps, du timbre et de la sonorité, lire BAYER, Francis : « *Atmosphères* de György Ligeti : éléments pour une analyse », in *Instantanés*, Millénaire III, Lillebonne, 2003, pp. 157-172. Sur l'articulation de la pièce en 21 parties, voir MICHEL, Pierre : *Op. Cit.*, pp. 194-203.

⁴⁷³ MASSIN, Brigitte et Jean : R/1985, *Op. Cit.*, p. 1271.

⁴⁷⁴ Studio for Electronic Music.

⁴⁷⁵ Histoire du Studio sur son site officiel.

résidence à l'institut, tout en travaillant sur ses propres œuvres⁴⁷⁶. Dans son ouvrage consacré à l'histoire des musiques électroniques aux Pays-Bas, Jacqueline Oskamp écrit :

Jaap Vink [...] découvre accidentellement la prétendue différence de phase qui se produit lorsque deux enregistreurs de bande ne sont tout simplement pas alignés. Inspirée par les peintures de Mark Rothko, la pièce *Screen* (1968), dont les surfaces sonores se glissent les unes sur les autres, reçoit les éloges de Koenig et des autres.

Il s'intéresse également à la fabrication de sons électroniques. Partant du principe que la distorsion causée par les harmoniques confère au son son caractère unique, il conçoit des circuits électroniques pour pouvoir influencer ce processus.⁴⁷⁷

Selon Michel Nienhuis, Jaap Vink serait de plus l'inventeur d'un procédé appelé *reverse feedback*⁴⁷⁸, largement utilisé chez Dodecahedron pour les effets électroniques, présents dans la totalité des morceaux de *Kwintessens*, des titres transitifs aux sections d'accalmie en passant par les conclusions. Le musicien cite par ailleurs *Screen* comme une source d'inspiration, ainsi qu'en tant qu'œuvre l'ayant particulièrement marqué⁴⁷⁹.

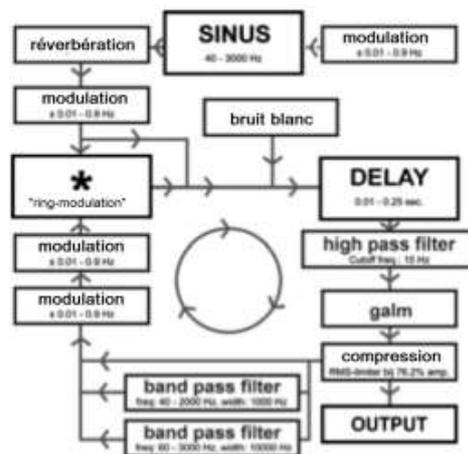


Figure 7. Exemple de *patch* pour effet électronique *multiplied feedback*⁴⁸⁰

Dans la figure ci-dessus, nous détaillons un exemple de *patch* permettant de générer des sons électroniques comme ceux que nous percevons tout au long de *Kwintessens*.

⁴⁷⁶ KULK, Hans : *Jaap Vink*, 2017. En ligne sur le site *Telesoniek Atelier*, http://telesoniek-atelier.nl/ta_relay_03.html

⁴⁷⁷ OSKAMP, Jacqueline : *Onderstroom: geschiedenis van de elektronische muziek in Nederland*, Ambo, Amsterdam, 2011, p. 59.

⁴⁷⁸ Correspondance avec Michel Nienhuis, *Op. Cit.*, 2019.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ Etude réalisée au Studio de Sonologie. Vidéo, 2018.

Pour conclure cette réflexion, disons que Dodecahedron a en effet construit dans son langage de nombreux rapports avec la musique contemporaine. Le compositeur principal du groupe s'attache à lancer des passerelles entre théories physiques, mathématiques mais aussi philosophiques, afin de leur donner une nouvelle identité sonore. Cet attrait pour l'expérimentation et l'écriture « sous contrainte » est un bon exemple de la volonté du Néerlandais de repousser les frontières du Metal extrême, en tendant vers une sémantique plus complexe, et non-explorée jusqu'ici par ses pairs. Ces barrières esthétiques sont aussi franchies grâce à l'utilisation d'une écriture empruntée aussi bien à un compositeur révérend comme György Ligeti, qu'à un acteur de l'ombre du développement de la musique électronique en la personne de Jaap Vink.

Si, à cette enquête, nous avons adjoint des analyses de riffs ou encore de paroles, notre conclusion en aurait été inchangée : l'exemple de Dodecahedron nous invite indéniablement à reconsidérer les parallèles entre genres musicaux *a priori* esthétiquement distants, voire antagonistes. Les idées évoquées dans cet exposé pourraient en effet être transposées à de nombreuses formations de Metal extrême (dans la veine du quintette de Tilburg, citons les Australiens de Portal, ou encore les Canadiens de Mitochondrion), tout comme à de multiples artisans des musiques des XX^e et XXI^e siècles, comblant ainsi un fossé finalement plus idéologique que musical et/ou esthétique.

Sources

- BAYER, Francis : *Instantanés*, Millénaire III, Lillebonne, 2003.
BEFFA, Karol : *György Ligeti*, Fayard, Paris, 2016.
BERA, Camille : Correspondance avec Michel Nienhuis, mars 2019.
BERA, Camille : *Le Black Metal : un genre musical entre transgression et transcendance*, thèse de doctorat en musicologie dirigée par P. A. Castanet, Université de Rouen, 2018.
BERA, Camille : « La Voix au-delà des mots : de l'extra-vocalité dans le genre Black Metal », communication présentée le 16 avril 2016 lors du colloque *MUTTUM, MUTMUT, MU, MUSIQUE Les mots tressés par les sons et les images*, Conservatoire de Plaisir / Université de Rouen (actes à paraître).
CAO, Hélène : *Atmosphères*, note du programme du concert *ManiFeste 2012*, Salle Pleyel Paris, 1 juin 2012. <http://brahms.ircam.fr/works/work/10053/>
CASTANET, Pierre Albert : « Le médium mythologique du Rock'n'roll et la musique contemporaine », in *Intersections* n°32/1-2, 2012, Montréal, Société de musique des universités canadiennes, 2013.
CASTANET, Pierre Albert : « Du rock dans la musique contemporaine savante », in *Focus sur le rock en France – Analyser les musiques actuelles* (sous la dir de Ph. Gonin), Delatour France, Sampzon, 2014.
CHEMILLIER, Marc : « György Ligeti et la logique des textures », in *Analyse musicale*, n°38, 2001, 75-85.
DELAPLACE, Joseph : *György Ligeti : Un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Presses Universitaires, Rennes, 2007.
DODECAHEDRON : *Kwintessens* (pochette figure 2) avec l'autorisation de la maison de disques Season of Mist.
DODECAHEDRON : sur le site de Season of Mist.
<http://www.season-of-mist.com/bands/dodecahedron>.
DODECAHEDRON : Liste de lecture *Kwintessens*, Season of Mist.
https://www.youtube.com/playlist?list=PLArAJC1y55_Avzru_ASlkNp_oMC4ctC

- DUME, Belle : « Is the Universe a Dodecahedron? », in *Physics World*, Octobre 2003.
<https://physicsworld.com/a/is-the-universe-a-dodecahedron/>
- FARREL, Mike: Interview de Michel Nienhuis, « When Metal Goes Avant Garde: An Interview With Dodecahedron », in *Four over Four*, 31 Octobre 2017.
<http://www.fouroverfour.jukely.com/artist/dodecahedron-band-interview/>
- FERRAZ, Silvio : « Sémiotique et musique : une approximation supplémentaire », in *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, n°6/7, vol. 3, 1999, 354-372.
- GUIGUE, Didier : « Analyse d'Atmosphères », vidéo, 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=JWlwCRlVh7M>.
- HARALD, Kaufmann: « Strukturen im Strukturlosen », texte figurant sur la pochette du disque Wergo n°60 022.
- ISTITUTE OF SONOLOGY, site officiel : <http://www.sonology.org/news/introduction-to-sonology>.
- ISTITUTE OF SONOLOGY : Etude réalisée au Studio de Sonologie, vidéo, 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=epTR5YgTuZI>
- KAHN-HARRIS, Keith : *Extreme Metal: "Music and Culture on the Edge"*, Oxford, New York, Berg, 2007.
- KULK, Hans : *Jaap Vink*, 2017. http://telesoniek-atelier.nl/ta_relay_03.html
- LACASSE, Serge : « La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », in *Circuit : musiques contemporaines*, n° 2, vol. 18, 2008, p. 11-26.
- LIGETI, György : « Notice de présentation pour *Atmosphères* », in Programme du Festival de Donaueschingen du 22 octobre 1961.
- LIGETI, György : « D'Atmosphères à *Lontano* », in *Musique en jeu*, n°15, Seuil, Paris, 1974.
- LUMINET, Jean-Pierre : « Gravitational Music », 2018.
https://www.researchgate.net/publication/324584683_Gravitational_Music
- MALLET, Marie-Louise : « La musique, un "objet" troublant pour la philosophie ? », in *La musique au XX^{ème} siècle : l'hypothèse de la continuité*, Séminaire du Cdmc (Paris) - 2003-2004, sous la direction de Martin Kaltenecker.
<http://www.cdmc.asso.fr/fr/actualites/saison-cdmc/musique-xxe-siecle-musique-objet-troublant-philosophie>
- MARTIN, Frédérick : *Eunolie : les légendes du black metal*, Musica Falsa, Paris, R/2009.
- MARTIN, Frédérick : page Cdmc consacrée au compositeur.
www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/martin-frederick-1958-2016
- MASSIN, Brigitte et Jean : *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, Paris, R/1985.
- MICHEL, Pierre : *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, Minerve, Paris, 1985.
- OSKAMP, Jacqueline: *Onderstroom: geschiedenis van de elektronische muziek in Nederland*, Ambo, Amsterdam, 2011.
- PLATON : *Timée, Critias*, présentation et traduction par Luc Brisson, Garnier Flammarion, Paris, 6/1992.
- PLATON : *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Garnier Flammarion, Paris, 1965.
- STEPHENSON, Bruce: *The Music of the Heavens: Kepler's Harmonic Astronomy*, University Press, Princetown, 1994.
- TEXIER, Marc : Note de programme pour *Atmosphères*.
<http://brahms.ircam.fr/documents/document/21515/>
- WALZER, Nicolas : *Satan profane : portrait d'une jeunesse enténébrée*, Desclée de Brouwer, Paris, 2009.
- WEINSTEIN, Deena: *Heavy Metal: The Music and its Culture*, Da Capo Press, New York, R/2000.