

Hard Rock / Heavy Metal dans les fanzines des années 80. Rendre compte d'une expérience sensible et donner sens à l'objet musical

Martine GROCCIA (Lyon) / Éric BRUNO-MATTIET (Grenoble)¹

Summary

This contribution aims to focus on Hard Rock / Heavy Metal music, based on a corpus of several fanzines from the Rhône-Alpes region, dating from 1986 to 1989. Fanzines are amateur publications, produced by fans for fans, to promote the purpose of their passion, opening it up to a community of like-minded enthusiasts. The objective is to define the boundaries of the 'metal music' object – specifically structured through discourse modality – in this context of fanzine publications. The aim is to highlight a few of the strategies used in record reviews to linguistically construct the meaning – both musical, event-driven and cultural – of this heterogeneous reference for the then-young audience. Our approach is focused on trying to characterize what in the discourse pertains to a trans-semiotic translation of an object of meaning whose essence derives primarily from one's listening experience.

Du 5 avril au 29 septembre 2024 s'est tenue à la Philharmonie de Paris l'exposition *METAL, Diabolus in Musica*. L'exposition dresse, pour la première fois en France, un tableau documenté de ce mouvement, qu'elle présente en ces termes :

Saturations, distorsions, voix d'outre-tombe, iconographies choquantes : le metal est subversif, dans le discours comme dans la forme. Depuis sa genèse, il y a près de cinquante ans, le genre résiste à toute institutionnalisation, mais le nombre de ses adeptes ne faiblit pas. [...].²

Pourtant, en franchissant la porte muséale, le *metal*³ fait l'objet d'une authentique patrimonialisation⁴, et bien qu'appartenant encore sans conteste à une contre-culture, ce genre musical a de nouveau le vent en poupe en France depuis une quinzaine d'années. Suivant en cela l'évolution internationale, il bénéficie d'un processus de légitimation par différentes voies : regain d'intérêt du public amateur auprès de nouveaux groupes ou d'anciens groupes

qui se reforment ; développement de nombreux festivals ; grande visibilité sur Internet grâce à des sites dédiés ou des Webzines ; valorisation symbolique par l'intermédiaire de diverses démarches patrimoniales des musiques actuelles⁵ ; développement des *Metal Studies* dans les milieux scientifiques⁶.

Quarante ans plus tôt, dans les années 80, les fanzines de *metal* constituaient, aux côtés de quelques rares magazines de presse spécialisée⁷, l'outil essentiel de médiatisation de ce genre musical. Dans un recueil⁸ tout récemment paru, intitulé *Requiem Fanzine #3, Constellation souterraine de la galaxie Hard/Heavy/Metal*, et consacré aux fanzines des années 80, les auteurs Sixtine Audebert et Samuel Guillerand présentent ainsi leur initiative :

Ce troisième volet, principalement dévolu aux fanzines, cherche à saisir aux racines cette culture à l'heure de son institutionnalisation (et de sa marchandisation globale). [...] nous poussons la porte de la chambre d'adolescent de plus d'une vingtaine de « fans » activistes ayant édité une publication amatrice entre 1984 et 1994 pour recueillir leurs souvenirs.⁹

Les fanzines ont par conséquent constitué le support originel de définition et de diffusion de cette culture *metal* pour toute une communauté d'amateurs avertis, qui en ont fait la promotion et en ont discuté les qualités. Aux côtés des études expertes qui lui sont consacrées, qu'elles soient historiques, sociologiques ou musicologiques, notre approche propose un éclairage fragmentaire et restreint : bien que conscients de la plurisémiotité des objets et pratiques constitutifs d'une culture (ou contre-culture), et partant d'un genre musical, la démarche, proprement sémiotique ici, vise à éclairer les modalités par lesquelles la pratique discursive spécifique des fanzines peut faire sens pour sa communauté de lecteurs. Notre objectif est de tenter d'établir des contours de l'objet de sens « musique *metal* », ¹⁰ construit par la modalité discursive¹¹, dans ce contexte circonstancié de productions de fanzines, et par conséquent dans des contributions que l'on peut considérer comme pionnières et fondatrices pour le genre, en amont d'une histoire aujourd'hui constituée de cette contre-culture, en amont même d'une quelconque reconnaissance de son existence dans les sphères publiques. Notre intérêt se situe par conséquent à l'interface du musical et du discursif, visant à caractériser quelques stratégies mises en place par de jeunes fans non experts pour rendre compte de leur expérience d'écoute du *metal* par le langage. Dans cette perspective, l'examen du corpus a permis de mettre en évidence trois principaux types de productions, que l'on retrouve dans tous les fanzines, et qui par conséquent constituent leur homogénéité discursive : les comptes-rendus de concert, les interviews d'artistes, et les chroniques disques. Il s'agit en effet pour ces rédacteurs amateurs de construire par le langage cette référence hétérogène, à la fois événementielle, culturelle, et musicale. Notre démarche quant à elle se restreint à tenter de caractériser ce qui dans le discours relève d'une traduction transsémiotique d'un objet de sens, dont l'existence se fonde prioritairement dans l'expérience de son écoute. Dans ces limites, ce sont les chroniques disques qui s'avèrent les plus pertinentes à étudier, dans la mesure où le dire est moins parasité par le récit événementiel et davantage dévolu

à la traduction/transmission du ressenti musical. Ainsi, nous présenterons dans un premier temps notre corpus de travail, en établissant son existence comme objet propre, ancré à la fois dans une histoire collective et individuelle, et exhibant des caractéristiques qui en dessinent simultanément la portée et les limites. Nous développerons dans un second temps les stratégies mises en place dans les chroniques disques, non pas pour construire une représentation spécifique de cette musique, mais bien pour rendre compte, par la verbalisation, d'une saisie particulière du musical, susceptible de fonder une part substantielle de l'objet de sens. Notre exposé se focalisera par conséquent sur des chroniques disques, produites par une petite communauté d'amateurs jeunes et passionnés, à partir d'un corpus de quelques fanzines de la région Rhône-Alpes, couvrant une période des années 1986 à 1989.¹²

Présentation du corpus : *Metal Action* / *Thunder Shock* / *Vaxin* / *Metal Rendez-vous*

Malgré sa « tentative (désespérée) de définir les fanzines », nous emprunterons à Frédéric Gai la définition simple qu'il en propose :

Dès sa création, le fanzine devient le support d'élection des cultures marginales, mises au ban parce que considérées comme illégitimes. Ce manque de reconnaissance [...] amène des communautés de lecteurs à lancer eux-mêmes des publications, critiques ou créatives, qu'ils aimeraient avoir à lire. (Gai 2019, 99)

Les fanzines¹³ peuvent par conséquent être décrits comme émanant d'une presse alternative, ici plus spécifiquement musicale. Il s'agit de publications amateurs, produites par des fans et pour des fans, pour promouvoir l'objet de leur passion, en le rendant accessible et visible à une communauté partageant leur intérêt. Les fanzines sur lesquels nous avons travaillé sont directement issus de ce type de pratique. Bricolés par des jeunes passionnés de hard rock, ils sont faits avec les moyens du bord, en petite équipe (cinq / six contributeurs tout au plus), sans connaissance spécifique de l'édition ou de la pratique journalistique, et avec pour seul moteur l'envie de partager une émotion, une expérience, un savoir, sur la musique qu'ils aiment, les groupes qui la font, et les événements qui s'y rattachent. Éric Bruno-Mattiet¹⁴ livre son témoignage :

J'ai un souvenir assez précis du jour où nous avons décidé de fonder *Metal Action*. Nous étions dans le salon de l'un d'entre nous et l'idée a été lancée par Yves Campion (alors bassiste d'un groupe grenoblois nommé *Nightmare*¹⁵ et futur rédacteur du magazine *Metallian*). Je n'avais jamais eu de fanzine en main, et aucun d'entre nous ne savait comment s'y prendre pour démarrer un journal, et encore moins comment faire une mise en page, comment le faire imprimer et comment le diffuser. Tout ce qu'on savait alors c'est que nous avions tous les trois très envie de partager notre goût pour cette

musique. Alors on s'est retroussé les manches : on a emprunté une machine à écrire et on a commencé l'aventure. Très vite, nous avons contacté des groupes. Les adresses, on les trouvait aux dos des albums ou dans les pochettes intérieures, dans la presse nationale fort peu nombreuse (*Enfer Magazine* et *Metal Attack*), et dès qu'un groupe nous plaisait ou semblait intéressant, il avait droit à un petit courrier de notre part pour l'inviter à nous faire parvenir une démo accompagnée d'une biographie et de quelques photos. Et ça fonctionnait plutôt bien. On recevait par courrier postal du matériel du monde entier, de la part des groupes eux-mêmes au début, puis une fois le fanzine lancé, des labels nous envoyaient de quoi faire nos articles et chroniques disques. Chacun y trouvait son intérêt. Nous avons tout appris sur le tas. On essayait de prêter une attention particulière à la mise en page pour le rendre attrayant, et on utilisait pour cela les moyens à notre disposition (frises, dessins, lettres A7 pour les titres...). On passait littéralement des heures à travailler sur le numéro à venir. Chacun prenait en charge les groupes dont il voulait parler, chacun faisait ses interviews, ses chroniques disques, ses articles et, une fois qu'on avait de quoi faire un numéro, on choisissait ce qu'on allait mettre dedans. Il s'agissait de faire passer un ressenti : de décrire à ceux qui n'avaient pas vu le concert, comment nous l'avions vécu ; de partager la découverte d'un album.

On retrouve en effet dans ce récit une aventure personnelle pourtant partagée par toute une génération qui a assisté à l'émergence de la culture *metal* en France, en même temps qu'elle a participé à ses fondements. En ce sens, notre corpus relève du même vivier que celui étudié par Sixtine Audebert dans son article « Présence et usages des imaginaires sériels dans les fanzines de *metal* français (1985-1990) », et pour lequel elle précise :

Les acteurs à l'origine du milieu *metal* – musiciens, créateurs de label, auteurs de magazines et de fanzines, fans – sont issus d'une même génération sociale. Principalement de sexe masculin, ils sont nés à la fin des années 1960 ou au début des années 1970 et sont donc adolescents ou jeunes adultes dans les années 1980. (Audebert 2021)¹⁶

Étudiant les traits esthétiques récurrents dans les fanzines, par l'examen notamment des illustrations et dessins, des décorations, des BD, des logos des groupes, la démarche de l'auteure consiste à mettre en évidence une série d'imaginaires susceptible de faire cohérence dans l'univers *metal*. On a là par conséquent, et nous y reviendrons plus loin, un regard possible à poser sur les contributions discursives de nos fanzines, qui sont, en toute logique, traversées par ces mêmes imaginaires.

Les contributions de notre corpus sont des textes exhibant à la fois une homogénéité certaine et une singularité typique du fanzine. Homogénéité car tous écrits par cette même génération sociale animée des mythes partagés du genre *metal* naissant ; singulières parce qu'il s'agit bien pour chacun de ces jeunes de trouver une *manière de transmettre quelque chose*, par les moyens qui sont les leurs, de leur expérience d'auditeur de la musique qu'ils

aiment :

Nous avions 17, 18 ou 19 ans à peine, nous nous sommes trouvés autour d'une même passion : la musique. Mais pas n'importe quelle musique. Une musique quelque peu subversive, pas celle qu'on entendait à la radio, pas celle dont on parlait à la télé. Non, cette musique-là, était en marge ; il fallait aller la chercher chez les disquaires ; à la FNAC dans des bacs bien précis, réservés à ces passionnés qui faisaient des kilomètres pour se procurer leurs doses de bonheur musical. Il fallait attendre après minuit sur la nouvelle chaîne M6 que quelques groupes mis en avant fassent l'objet d'une attention, d'une écoute, parce qu'ils avaient eu l'opportunité et les moyens de faire un clip. Chez les jeunes, on mutualisait alors les achats la plupart du temps. Les « galettes » circulaient de main en main : « Écoute ça, tu vas voir la claque ! », les cassettes vierges étaient un achat obligatoire car tout s'enregistrait : quand on n'avait pas les moyens de tout acheter, on avait celui de garder une copie à la maison, au cas où l'envie irrésistible nous prenait d'écouter un truc qui nous trottait dans la tête depuis le matin. Cette musique-là, elle vous prenait aux tripes, elle vous donnait des frissons, elle vous transportait, vous bousculait, vous laissait parfois perplexe : comment arrive-t-on à faire ça ? Cette musique était la bande originale de nos vies ; pas un accompagnement temporaire ou passager ; elle faisait partie de nous, elle nous a constitués, elle nous a construits en tant que jeunes adultes.¹⁷

Pour ces jeunes passionnés, ce quelque chose, volontiers assimilable à de l'indicible parce qu'il se vit avant tout dans l'expérience de l'écoute des albums ou en allant au concert, doit pourtant être dit, d'une manière ou d'une autre, pour que le lecteur en saisisse la valeur, et qu'il y fonde, ou y reconnaisse, ses expériences d'écoute passées, et ses écoutes à venir. On peut rappeler ici la réflexion célèbre de Barthes à propos de la musique : « La musique, comme la signifiante – ne relève d'aucun métalangage, mais seulement d'un discours de la valeur, de l'éloge, d'un discours amoureux. » (Barthes 1992, 252) Les jeunes scripteurs de l'époque sont plongés dans ce rapport amoureux avec la musique qu'ils écoutent. Ils sont fans, ils écoutent encore et encore, ils consomment cette musique, ils vont aux concerts, et ils acquièrent une compétence spécialisée qu'ils cherchent à partager :

Cette spécialisation favorise l'élaboration par l'individu d'un savoir approfondi sur les objets, et l'apparition d'un désir de transmission de ce savoir qui légitime sa passion [...] du fait d'un engagement personnel soutenu, l'amateur fervent domine bien mieux son sujet que l'amateur plus occasionnel. Il sait identifier, désigner, argumenter. (Hein 2006, 89)

Il s'agit alors dans ces fanzines, de rendre compte d'une expérience du musical *metal*, au travers d'interviews de groupes, de compte-rendu de concerts ou de chroniques d'albums. Ce sont ces dernières qui retiendront notre attention, dans la mesure où elles s'annoncent, par leur nature même, comme traces discursives de l'écoute du musical, et comme praxis énonciative assimilable à l'exercice de la critique musicale¹⁸, dans le sens donné par Catherine Rudent (2000, 107) :

La compétence du critique réside dans son amour pour la musique dont il traite, au moins autant que dans son érudition. [...] on retrouve l'idée d'essence entre la critique et l'œuvre [...] : le texte rédigé est assimilé à la musique elle-même, dont il devient un équivalent ou un substitut.

Ces chroniques de disques, dans l'effort de description du musical, se posent également d'emblée comme un discours évaluatif sur la musique, justifiant parfois même, dans certains fanzines, des évaluations chiffrées.¹⁹ Dans tous les cas, les chroniques produites se présentent comme le compte-rendu d'une expérience d'écoute subjective, prise en charge par le scripteur, qui la signe, de son prénom ou nom complet (voire d'un surnom valide dans le milieu du fanzinat *metal*), assumant ainsi un point de vue personnel sur la musique qu'il chronique : « Après plusieurs écoutes, je m'avoue un peu déçu par ce nouvel LP²⁰. Bien sûr, la production est excellente, Jimmy s'avère un très bon chanteur, mais l'ensemble reste un peu plat [...] »²¹ ; ou encore : « Que dire après l'écoute d'un tel album, sinon que Queensryche est bien l'un des groupes majeurs des années 80, sinon « le » groupe majeur ! »²². Bien entendu, cette signature ne vaut pas spécifiquement pour l'ethos du scripteur, qui n'est pas particulièrement reconnu pour son individualité dans cette activité discursive – même s'il est probable que certains contributeurs finissent par se faire un nom –, mais vaut en revanche pour validation de l'ethos collectif, du jeune des années 80 qui écoute du *metal*. En effet, le scripteur s'adresse à ses pairs, dans un entre-soi établi par la communauté naissante des fans de hard rock : en délivrant un savoir que l'on peut qualifier avec Patrick Charaudeau à la fois d'expérience – acquis à force d'écoute et d'exposition à cette musique –, et d'opinion – en tant qu'il découle d'un processus d'évaluation au terme duquel le sujet prend position –, il délivre un jugement à propos d'une production musicale, qui, tout en se fondant sur un partage, a une « fonction identitaire » (Charaudeau 2007). Cette fonction identitaire légitime la parole de chacun dans la communauté, comme parole valable susceptible d'engendrer un régime de réception relevant de la croyance, et lié à l'engagement. Et la parole du passionné est prolixe. Les chroniques sont nombreuses. Elles sont parfois assez longues, et parfois maladroitement écrites. Elles sont hétérogènes et hybrides dans leur contenu, se posant comme le lieu discursif où peut se construire et se transmettre à la fois le savoir d'expérience et le savoir d'opinion sur cette musique. Elles convoquent une multitude de références, musicales et extra-musicales, elles divaguent parfois dans des développements qui ne disent rien du musical de référence. Pour autant, comme disséminées dans l'effort rédactionnel des scripteurs, émergent des traces de leurs expériences auditives, qui fondent des représentations

de ce qu'est pour eux cette musique, et qui en définitive, constitueront les bases définitoires de la musique *metal*, comme fait social et genre musical reconnu aujourd'hui. Ce sont ces traces que nous tentons d'examiner, non pas comme référence à un objet, mais bien comme signes d'un *processus de saisie* du musical par le langage, et c'est dans cette intention que nous avons étudié le corpus. Aux côtés des dimensions figuratives et narratives, par ailleurs propres à construire une représentation métaphorique et symbolique du musical *metal*, il s'agit de mettre en évidence les modalités privilégiées par les jeunes scripteurs pour rendre compte de cette saisie sensible du musical, et pour transmettre par le langage un vécu qui relève avant tout d'une expérience intime de l'écoute.

Quelle description du musical ? Rendre compte d'une expérience d'écoute

Nous avons évoqué l'« effort de description du musical » manifesté dans ces chroniques, il nous faut préciser les implications d'une telle formulation dans le cadre de cet exposé. Il n'est pas nécessaire ici de débattre des difficultés pour le langage à rendre compte de l'expérience du musical. Ineffable, indescriptible, inexprimable, sont autant d'adjectifs que l'on trouve couramment accolés aux discours qui s'essaient à rendre compte du sens de la musique pour son auditeur. Un point est à préciser cependant concernant notre corpus : les chroniques des fanzines ne se posent pas comme un discours analytique sur la musique *metal*. Pour les auteurs, il ne s'agit évidemment pas d'explicitier les fondements musicaux et musicologiques du genre, le savoir d'expérience n'étant pas à confondre avec le savoir d'expertise. Pour ces jeunes fans, décrire les musiques qu'ils écoutent revient à décrire des éléments de la réalité sonore musicale qu'ils *sont en capacité d'entendre et qui font sens* pour eux-mêmes, et par conséquent pour la communauté des lecteurs. Or, comme en témoigne Éric Bruno-Mattiet, le *sens* de cette musique pour le jeune de l'époque n'est pas originellement de l'ordre de l'intelligible, mais bien de l'ordre du sensible : « Cette musique-là, elle vous prenait aux tripes, elle vous donnait des frissons, elle vous transportait, vous bousculait, vous laissait parfois perplexe : comment arrive-t-on à faire ça ? »²³

C'est bien la matérialité sonore qui est en jeu, qui affecte le corps, préférentiellement par le champ sensoriel de l'ouïe, mais pas seulement. On le sait, en tant que matérialité spécifique, le son ne pénètre pas plus ou moins, il franchit l'enveloppe corporelle et touche la chair. « Le son atteint directement le Moi-chair, la *matière* même du corps. [...] La *chair* est la matière vivante et sensible du *Moi*. » (Fontanille 2011, 75) Cette prise sur le corps se trouve narrativisée dans certaines chroniques, par exemple : « Des morceaux chauds, puissants, qui vous collent au mur en deux temps trois mouvements, me restèrent toute la nuit gravés dans la tête [...] »²⁴, ou encore :

La sortie d'un album de Queensryche est un événement en soi. Avant même d'avoir écouté le disque, le hardos moyen a déjà imbibé son perf de bave, s'est déjà arraché la moitié des cheveux d'excitation et s'est lancé dans des délires les plus métaphysiques. Alors, lorsqu'il écoute l'album, ben mon gars ! C'est le coma le plus profond qui l'attend !²⁵

Pour les jeunes chroniqueurs de l'époque, le défi consiste par conséquent à extirper de cette expérience intime du sonore *metal* – intime au sens le plus littéral du terme –, ce qui est partageable en dehors de soi, par le langage. Dans cette réduction inévitable, les chroniques peuvent s'appréhender comme le résultat de « conduites d'écoutes » spécifiques, concept que nous empruntons à François Delalande :

Lorsqu'on écoute attentivement une musique, on se donne plus ou moins consciemment un but : on attend quelque chose de ce moment d'écoute [...] ce qui détermine une stratégie, des centrations particulières sur ceci ou cela et contribue non seulement à former une image perceptive de la pièce, avec ses symbolisations, son sens, mais aussi à provoquer des sensations, éventuellement des émotions, qui en retour renforceront ou réorienteront les attentes. C'est cet acte dans lequel finalité, stratégie, construction perceptive, symbolisations, émotions, sont dans une relation de dépendance mutuelle et d'adaptation progressive à l'objet que nous appelons « conduite d'écoute ». (Delalande 2013, 42)

Pour le dire rapidement ici, le concept de « conduite d'écoute »²⁶ chez Delalande constitue le mode esthétique d'existence du musical, c'est-à-dire qu'il donne à voir l'objet musical, en tant qu'il se construit dans la conduite d'écoute qu'adopte son auditeur pour le saisir. Dans ce sens, la chronique de fanzine peut s'appréhender comme une trace sémiolinguistique de l'écoute spécifique de ces jeunes, dont on peut imaginer qu'elle est à la fois éclairée par toutes les écoutes précédentes, et à la fois assujettie à ce sonore qui les saisit et qui oriente leur jugement. L'« effort » évoqué ici consiste alors à « sortir de soi » – de son *moi-chair* –, et à objectiver la sensation pour la rendre dicible et partageable, et pour argumenter l'axiologie choisie. Au regard des éléments que nous avons pu observer, il apparaît en effet que la praxis évaluative, inhérente à l'ajustement entre l'objet musical et le sujet qui l'écoute – j'aime ou je n'aime pas ce que le son me fait –, trouve à se justifier dans cette objectivation de la sensation par l'activité discursive, et vaut pour argumentation. Il semble que cette objectivation emprunte deux voies principales (ou voix au demeurant, dans la praxis énonciative), qui, bien que le plus souvent entremêlées dans le textuel global, n'en sont pas moins distinctes et repérables : une verbalisation de certaines caractéristiques de la réalité sonore de cette musique ; une délégation de la signification au jeu de l'intertextualité musicale.

Les verbalisations de la réalité sonore

De nombreuses chroniques manifestent, avec un degré de précision plus ou moins important, des éléments de description du musical entendu. Ces éléments renvoient presque exclusivement aux dimensions musicales que sont le rythme, la mélodie, et la voix, ces deux dernières s'amalgamant très souvent dans une saisie englobante du mélodique. Les descriptions sont somme toute simples et peu techniques, en adéquation avec ce qui peut être attendu de jeunes scripteurs non experts, et s'élaborent autour de notions musicales très générales, que tout un chacun est susceptible de saisir.

La dimension rythmique est appréhendée autour des notions de vitesse, de tempo, de « speed », et rend compte d'un musical structuré, appréhendé dans la perception de ses différences et variations. Ce qui fait sens pour l'auditeur, c'est justement *l'expérience sensible de la différence et de la variation*, qui donne sens à son vécu rythmique. Pour exemple : « [...] des tempos mediums avec une rythmique basse batterie saccadée qui vous prend à la gorge. Des tempos plus rapides avec une double « marteau piqueur » [...] »²⁷ ; « Des morceaux très rapides, qui déménagent très forts comme « Claw » ou « Mean machine » mais des titres assez lents, lourds et très puissants comme « Deaf forever » (le single) ou le super « Orgasmatron » »²⁸ ; ou encore : « [...] tout est compact, carré. Les changements de rythmes se succèdent sans porter tort à l'ensemble, tout est parfaitement en place et bien que la musique soit puissante, elle n'en possède pas moins une grande finesse. »²⁹

La dimension mélodique quant à elle est saisie par ses deux manifestations sonores les plus saillantes que sont le mélodique instrumental et le mélodique vocal. Le mélodique instrumental est presque exclusivement imputé à la guitare, par le biais des notions de solo et de riff³⁰. Son appréciation passe par la reconnaissance d'une technicité dans la pratique, et ce qui est reconnu comme responsable de la subjugation auditive relève du faire de l'instrumentiste. C'est en partie ce qui fonde également, selon Mellier, la notion de guitar héro³¹ :

Les formes physiques de la performance, ce que l'on nomme de fait, la virtuosité (vitesse, complexité, très hauts niveaux de difficultés techniques) objectivent, dans l'inscription corporelle, une relation d'écoute à la musique. Le vecteur majeur de cette performance est le guitariste et parfois, dans une assumption imaginaire essentielle, ce que les mythes du rock nomment un guitar hero. (Mellier 2015, 35)

Quant au mélodique vocal, il est principalement saisi soit par reconnaissance d'une identité vocale marquée, soit à travers les notions de couplets et refrains, qui par définition intègrent la voix chantée. On peut constater à l'examen des chroniques que la mélodie et la voix ne sont pas les éléments les plus aisément objectivables. Il semblerait que l'appréhension puisse difficilement dépasser la qualification adjectivale. Par exemple :

Des riffs accrocheurs et stridents accompagnant la superbe voix rockeuse et menaçante de Rock'n'Rolf. Des refrains accrocheurs entrecourent des couplets super speeds où la rapidité des guitares qui s'entrelacent nous sidère toujours. Des morceaux particulièrement puissants et mélodiques à la fois [...].³²

Ou encore : « [...] l'ambiance est assez lourde avec des tempos parfois très lents, une voix toujours très rocailleuse, ce qui n'est pas fait pour mettre l'auditeur à l'aise [...] »³³. Voix rocailleuse, voix puissante, voix envoutante, voix agressive, voix menaçante, etc., ce sont par conséquent les réseaux isotopiques qui vont donner sens à cette dimension. Et en effet, on retrouve sans surprise les isotopies – force / puissance / agressivité notamment – qui vont fonder une part de l'identité sonore du rock et du hard rock, et qu'on retrouvera dans la presse spécialisée dans la décennie suivante³⁴. Il est intéressant de constater également que la verbalisation permet, par le biais d'une axiologisation négative de la performance vocale, de tracer les limites du genre. Prenons les exemples suivants : « Les riffs assez lents ne semblent être qu'un support mélodique pour la voix de la chanteuse, qui est loin d'être agressive. Son chant est bon, quoique très unique pour un groupe de hard. Dommage, car elle a une belle voix, mais elle chante de façon un peu molle [...] »³⁵ ; ou encore : « Je ne vois pas pourquoi on qualifierait Jim Gillette de chanteur (sa voix vous casse les oreilles [...]). Un mec aussi rasoir que vantard, au timbre suraigu et barbant. »³⁶ La voix « molle », la voix « très unique » – qui s'entend ici comme inhabituelle, ou inappropriée dans cette musique –, le « timbre suraigu et barbant », justifient une opinion négative sur la performance vocale, et sous-tend un horizon normatif de la voix *metal*, qui à l'époque est en pleine construction et mutation, les effets vocaux propres au genre – *growl*, *grunt*, ou autre technique³⁷ – étant des innovations vocales relativement récentes dans l'univers *metal*, et les sous-genres qu'elles vont engendrer à peine étiquetés. Enfin, que ce soit pour l'instrumental ou le vocal, l'expérience d'écoute du mélodique passe par le filtre d'une valorisation esthétique, alliant notamment le beau, le fluide, l'inventif, reconnus comme provoquant l'envoutement lors de l'écoute.

L'ensemble de ces éléments permettant une transcription sémiolinguistique du vécu sonore est embrassé par la notion de « son », qui s'évoque à la fois comme la reconnaissance d'un savoir-faire lié à un traitement technologique spécifique – et par conséquent lié à la production des albums –, et comme un résultat esthétique que l'amateur identifie et reconnaît. Ce qui est pertinent ici, c'est l'efficience empirique du concept de « son » dans les musiques électrifiées, telle qu'il a été conceptualisé depuis par différents auteurs, notamment François Delalande (2001), ou encore, avant lui, Michel Chion, qui explique en parlant des musiques amplifiées :

Pour un profane [...] toutes les musiques rock se ressemblent puisqu'elles utilisent les mêmes schèmes rythmiques élémentaires et les mêmes gammes, alors qu'un connaisseur entend, entre un groupe et un autre, de grandes différences, son oreille se portant sur une dimension à laquelle le musicien savant n'est pas forcément sensible, et qu'on appelle « le son » – [...] Ce qui fait la différence entre tel et tel groupe, c'est en effet, au

sens large, le son : telle pâte sonore, tel mélange des instruments par mixage, tel parti pris acoustique, étroitement déterminés par l'utilisation des micros, des amplificateurs, des appareils à effets spéciaux acoustiques [...]. (Chion 1994, 50-51)

Les chroniques des fanzines sont effectivement parsemées d'informations sur la production des albums, avec des précisions concernant les lieux d'enregistrement, les personnalités qui ont participé à l'élaboration technique de l'album, etc. En voici un exemple typique :

L'album a été produit par Bob Ezrin, réputé pour son travail avec Pink Floyd, et parfois en collaboration avec Greg Ladanyi (Toto). Autant dire que le son, tout en restant puissant, est d'une clarté et d'une finesse exemplaire. Mais surtout, il contribue énormément à l'atmosphère de l'album. [...] Mais en fait tout est excellent. On baigne dans le hard FM mélangé à du progressif style Pink Floyd.³⁸

Ces informations sur la production sont en fait un moyen extrêmement efficace d'objectiver la sensation du sonore entendu et ressenti, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elles convoquent d'emblée, pour l'amateur fan, des expériences d'écoute passées, similaires ou équivalentes, qui renvoient à un vécu partagé de l'expérience d'écoute de cette musique, et permet de réactiver les sensations produites par ces musiques. Ce qui est finalement en jeu à travers ces données informatives sur le « son », c'est le partage d'une expérience synesthésique de la musique, que Gino Stefani nomme la « *soundesthesia* » :

La *soundesthesia* est une prise de son globale de l'événement-objet musical ; mais c'est aussi une manière d'être capturé par le son, par la musique qui nous prend « dans tous les sens », c'est-à-dire synesthésiquement. Nous pouvons donc dire que le *sound* est ce qui dans la musique fait synesthésie ; ou symétriquement, c'est l'appropriation synesthésique de la musique. (Stefani 1998, 50)

Ainsi, dans les chroniques, ces informations ne sont absolument pas anecdotiques. Au contraire, elles convoquent de manière indicielle tout un vécu sonore partagé. De plus, cette notion de « son » a également une efficacité dans l'identification des univers musicaux et par conséquent dans l'objectivation du musical. Comme le précise François Delalande, « l'univers que l'on identifie par un « son » est tout à la fois un groupe social, un genre et un ensemble de pratiques et de conduites musicales propres à ce groupe et à ce genre » (Delalande 2001, 216). C'est par exemple ce que signifie la précision « hard FM » que l'on retrouve dans plusieurs chroniques, permettant de référer à des albums dont le « son » convient à la diffusion sur les ondes radiophoniques, et partant renvoyant à un développement « mainstreamisé » du genre *metal*.

En tant que verbalisation de la réalité sonore, les différents points que nous venons d'examiner se trouvent largement entremêlés dans les textes, rendant compte d'une conduite d'écoute éclairée du scripteur, qui cherche dans sa chronique à articuler ensemble les éléments

saillants qui ont donné sens à son écoute, lui permettant ainsi à la fois d'argumenter et d'assumer son point de vue, et créant alors un maillage verbal signifiant, comme dans cette chronique :

[...] Quelle délectation, quel plaisir d'écouter cet album bourré de feeling et d'émotion. [...] la guitare tenue par Vinny Burns est toujours présente et tranchante à souhait dans ses riffs et dans ses superbes envolées lors des solos. Une rythmique percutante et sans faille (Shelley – basse ; James Ross – batterie), de superbes parties de claviers (Brian Cox) et une voix pleine de chaleur à mi-chemin entre Terry Brock de Strangeway et Bob Catley de Magnum complète le tout. [...] de plus les chœurs sont gigantesques et la production est hyper léchée, où chaque instrument est restitué avec grandeur. [...].
Ruez-vous sur cet album.³⁹

La délégation de la signification au jeu de l'intertextualité musicale

La seconde voie empruntée par les auteurs de chroniques pour rendre compte de leur expérience d'écoute est celle de la convocation de l'intertextualité musicale. Nous choisissons cette formulation, volontairement peu précise et englobante, pour désigner toute sorte de références musicales externes convoquées pour délimiter, ou fixer, les cadres d'interprétation pertinents dans lesquels la musique dont il est question fait sens. Il peut s'agir effectivement de différents types de références, qui trouvent leur justification dans la cohérence qu'elles entretiennent avec les éléments appréhendés dans la réalité sonore, au travers des dimensions explorées précédemment, le rythme, la mélodie, la voix, ou le son. C'est ce qui explique que l'intertextualité dans les chroniques peut se fonder sur la citation d'un groupe (par l'intermédiaire du nom du groupe, ou du titre d'un LP ou même celui d'un seul morceau), se référant alors à la production musicale proprement dite, mais elle peut également se fonder – et c'est assez souvent le cas – sur des convocations de personnalités, guitaristes, batteurs, chanteurs, producteurs, etc., connus pour un savoir-faire musical spécifique. Voici quelques exemples : « [...] le tempo très accrocheur du 1^{er} titre n'est pas sans rappeler la rythmique de Coney Hatch. Les trois morceaux suivants ont de quoi faire pâlir les Survivor ou Billy Squier dont l'influence reste certaine »⁴⁰ ; ou encore, dans une chronique de *Vaxin* :

Vous prenez l'album Trilogy (de Malmsteen), vous enlevez un peu de FM, vous y rajouter un peu plus de pêche, vous enlevez Yngwie, vous le remplacez par Alex Masi, et vous obtenez « Fire in the rain », un excellent album. Mais attention, Masi n'est pas Malmsteen, il n'est pas au niveau du Sieur Yngwie, mais reste un bon élève. Pâle copie de « Trilogy » me direz-vous. Non, car cela ne ressemble et ne sonne pas pareil, mais cela y fait penser [...].⁴¹

Ou encore dans un numéro de *Metal Rendez-vous* :

Dans la série « les bons groupes de speed bien méchants », voici : Nuclear Assault ! La principale influence reste bien sûr Metallica qui a posé les bases d'un style maintenant reconnu, mais on retrouve également la folie furieuse de SOD sur des morceaux comme « Hange the pope » ou « My America ». Danny Lilker (ex-Anthrax), le bassiste du groupe, a fait partie, ne l'oublions pas, de SOD, le groupe le plus fou de l'histoire du rock.⁴²

Ce recours à l'intertextualité participe pleinement au processus de saisie du musical, dans la mesure où il met en place ce que Martin Kaltenecker nomme des « communautés sonores » : « On comprend ainsi [...] la constitution de communautés sonores formées d'amateurs frappés par une même sonorité et qui cherchent à se regrouper avec ceux ayant ressenti la même émotion [...]. » (Kaltenecker 2013, 279) L'auteur développe l'idée de « partage d'emblèmes sonores », qui en termes sémiotiques, peut s'interpréter comme un processus de symbolisation de l'expérience d'écoute. Cette symbolisation, pour être efficiente comme facteur de construction de la signification du musical, mobilise le lecteur et son « encyclopédie » (au sens de Eco), c'est-à-dire qu'elle nécessite une co-construction de la signification, par collaboration active du lecteur, puisant dans un réservoir-répertoire partagé d'expériences d'écoute de cette musique, et de savoirs qui s'y sont forgés. Et cette co-construction peut être très marquée dans certaines chroniques, comme par exemple dans cet extrait :

Giuffria, on le savait, c'est fini. Cependant, il était évident que Greg Giuffria et Lanny Cordola n'allaient pas abandonner purement et simplement la musique. Grâce à Gene Simmons qui aura au moins fait deux bonnes choses dans sa vie (ça et la découverte de Van Halen), Giuffria redémarre un autre groupe qui est en fait une nouvelle mouture du 1^{er} [...].⁴³

Pour sa compréhension correcte, cet extrait nécessite : de savoir que Giuffria est à la fois le nom d'un groupe, et le nom d'un musicien claviériste ; de savoir que Gene Simmons est le bassiste du groupe Kiss, et également producteur de jeunes groupes. Il faut combler ces deux implicites pour comprendre que l'auteur de la chronique considère sans doute que Gene Simmons est un mauvais bassiste (cf. « qui aura fait au moins deux bonnes choses dans sa vie, ça – la production de jeunes groupes –, et la découverte de Van Halen », ce qui exclut son activité de bassiste). Ce processus d'appropriation du musical, qui pourrait s'apparenter à la mise en place d'une connivence entre « connaisseurs », relève cependant de la construction de la signification du musical – par le biais de son interprétation – et non de la construction de sa référence. Nous suivons en ce sens Theodore Gracyk, qui déplore que certains auteurs s'intéressant aux musiques rock refusent d'accorder à l'intertextualité une importance particulière, ce qui aboutit selon lui à l'idée selon laquelle « les amateurs de rock ne répondent pas à la musique comme musique, et que la plupart d'entre eux n'écoutent pas

le rock en raison de ses propriétés musicales spécifiques » (Gracyk 2013, 25). Gracyk défend au contraire l'idée d'une intertextualité musicale prioritaire pour une écoute signifiante : « [...] ma conviction [est] que toute l'étude du rock, de sa puissance et de sa popularité, doit accorder une place centrale à l'expérience auditive de la musique – le fait de l'écouter en étant attentif à ses *spécificités* » (Gracyk 2013, 27). Et c'est bien en étant attentifs aux spécificités des musiques qu'ils écoutent que les jeunes auteurs de chroniques construisent, chaque fois qu'ils ont recours à une intertextualité spécifique et choisie, une verbalisation de leur expérience du musical.

Au terme de cet exposé, nous pouvons rappeler quel a été notre objectif principal : mettre en évidence la spécificité des chroniques de disques dans les fanzines de notre corpus, comme discours évaluatif permettant aux jeunes scripteurs de rendre compte de leur expérience d'écoute de cette musique *metal*, et expliciter quelques processus de saisie de cette expérience par l'activité discursive, comme traduction transémotique du vécu musical. Ce point de vue restreint a laissé sciemment de côté des manifestations discursives renvoyant plus spécifiquement à une représentation symbolique de cette musique, par la mobilisation d'un horizon de références lié notamment à ce que Audebert (2021)⁴⁴ nomme « les imaginaires transmédiatiques et transfictionnels régis par la cohérence architextuelle de l'univers *metal* ». L'auteure met en évidence « l'appropriation des stéréotypes de la culture *mainstream* » par la communauté *metal*. Citons quelques exemples : les emprunts à la BD construisent des personnages « rock », anti-héros sympathiques à l'allure de « petits délinquants de banlieue, musiciens adeptes de motos, de cuir, et buveurs de bière » ; les emprunts aux films d'action de l'époque, Rocky ou Terminator par exemple, fondent le héros guerrier triomphant au corps bodybuildé ; les emprunts aux jeux vidéo « ancrent des normes d'un imaginaire viril de la violence dans lequel se projettent les fans de *metal* » (Audebert 2021)⁴⁵ ; l'univers de la fantasy, peuplé d'êtres surnaturels, mythiques ou légendaires est également investi, etc. On constate sans surprise que ces imaginaires transparaissent dans les réseaux isotopiques convoqués pour caractériser certaines particularités du musical : puissance, force, rapidité, envoutement, etc., sont autant de verbalisations pouvant tout à la fois rendre compte d'un vécu esthésique de la musique, comme écoute empathique du sonore liée à la sensation et à la perception sensorielle, et activer des thématisations liées à ces imaginaires transfictionnels. Notons également qu'effectivement, certaines chroniques de notre corpus, peu nombreuses au demeurant, scénarisent l'activité d'écoute dans une mise en scène narrative convoquant ces imaginaires, par exemple :

L'immense drakkar noir surgit de la brume épaisse qui recouvre les flots et progresse lentement sur la mer calme. A son bord, quatre vikings armés jusqu'aux dents et prêts à tout : T. Hermann (guitare), J. Dusterloh (batterie), H. Mikus (guitare chant) et P. Delle (basse). Faithfull Breath débarque donc sur les côtes françaises avec un troisième album bourré d'ingéniosité [...].⁴⁶

Cependant, ces scénarisations stéréotypées ne sont pas privilégiées dans les chroniques, pour deux raisons nous semble-t-il. D'abord parce qu'elles sont effectives ailleurs dans les fanzines – plus particulièrement dans les éléments iconographiques ; ensuite parce qu'elles semblent moins rentables pour articuler ensemble la saisie du musical et son évaluation, ce qui reste l'objectif discursif premier d'une chronique disque. En revanche, ce qui transparaît au terme de cette étude, c'est que dans leur foisonnement, et dans leur fonctionnement discursif, les chroniques consignent avant tout des régimes de différenciation, qui se transmettent constamment dans le circuit du sémiologique. Ces régimes de différenciation s'articulent en dialectiques oppositives, articulant entre elles des valeurs des signes en cours de stabilisation, permettant ainsi de réguler des formes et des usages de traduction du musical, et d'assurer le passage – et le partage – de l'individuel au collectif.

Notes

- 1 Martine Groccia est Maître de Conférence en sémiotique au département des Sciences du Langage de l'Université Lumière Lyon 2, et membre de l'équipe de recherche SST (Syntaxe, Sens, Textualité) du laboratoire ICAR (Interactions, Corpus, Apprentissage, Représentations – UMR 5191). Éric Bruno-Mattiet a été co-fondateur et rédacteur du fanzine *Metal Action* (région grenobloise) de 1986 à 1988. Il a fourni le corpus de travail tiré de sa collection personnelle de fanzines, a participé au traitement des données (classement des textes, examen des références musicales, etc.), a apporté son expertise concernant le courant *metal* de l'époque, et a fourni son témoignage par l'intermédiaire d'interviews.
- 2 Présentation de l'exposition *metal, diabolus in musica*, site de la Philharmonie de Paris, <https://philharmoniedeparis.fr/fr/activite/exposition/26866-metal> (consultation 04.11.2024).
- 3 Dans cet article, nous utiliserons le terme générique « metal » tel qu'il est employé communément en France pour désigner ce genre musical foisonnant, regroupant l'ensemble des familles qui s'en revendiquent, du « hard » au « heavy », en passant par le « trash », le « death », le « black », et autres styles affiliés.
- 4 « [La patrimonialisation] fait entrer la pratique, l'objet ou le lieu dans le cadre des biens collectifs, précieux parce que, s'ils appartiennent encore aux membres d'un groupe défini qui seul peut en revendiquer le contrôle ou la possession, ils doivent cependant bénéficier à tous et, en retour, être reconnus [...] pour leur valeur hors du commun. » (Ambroise-Rendu/Olivesi 2017, 269)
- 5 Cf. par exemple la journée d'étude « Pa-Matrimoine dans les musiques actuelles » qui s'est tenue à la Fabrik à sons (Bolbec, Normandie, Septembre 2023), dédiée à la réflexion sur les enjeux des démarches patrimoniales et matrimoniales dans les musiques actuelles : <https://fabrikasons.com/enjeux-patrimoine-matrimoine-musiques-actuelles/> (consultation 10.07.2024). Exemple d'une de ces démarches, l'exposition *Metal Fusions*, dans les Yvelines à La Chapelle, du 28 septembre 24 au 25 février 25 : <https://www.lachapelledelairefontaine.org/> (consultation 26.09.2024).
- 6 Avec notamment la création de l'ISMMS au début des années 2010 (the International Society for Metal Music Studies : <https://metalstudies.org/>) et la tenue pour la première fois en France

- de la 4^{ème} conférence internationale biennale ISMMS en 2019 (Juin 2019, au Lieu Unique à Nantes). Cf. également bibliographie : Guibert 2012.
- 7 Le premier magazine consacré au *metal* en France, *Enfer Magazine*, est paru en 1983.
 - 8 Pour un aperçu de l'histoire de la presse *metal* en France, cf. les trois récentes parutions de Sixtine Audebert et Samuel Guillerand, sous forme de fanzines (format A5 illustré/couleurs) : *Requiem Fanzine #1, Une histoire des années Enfer Magazine [1983-1987]*, paru en juin 2023 ; *Requiem Fanzine #2, Une histoire de la presse Hard / Heavy / Metal en France dans les années 1980-90*, paru en janvier 24, et *Requiem Fanzine #3, Constellation souterraine de la galaxie Hard/Heavy/Metal*, paru en septembre 24.
 - 9 Cf. présentation de l'ouvrage, <http://www.likesunday.com/site/> (consultation 20.09.2024).
 - 10 Musique qui à l'époque pouvait être plus volontiers nommée « hard rock » ou « heavy metal », avant de connaître des évolutions stylistiques (« black metal », « trash metal », « death metal » notamment) qui entérineront le « metal » comme terme hyperonymique du genre.
 - 11 Nous ne tiendrons pas compte ici de l'iconographie : dessins, symboles graphismes, photos, etc.
 - 12 Les fanzines constituant une production écrite amateur, avec une périodicité parfois aléatoire, le corpus à disposition présente ces caractéristiques peu académiques : il couvre une période non proprement caractérisable si ce n'est qu'elle s'inscrit dans la décennie qui a vu proliférer les fanzines *metal*, et certains numéros peuvent être manquants. L'ensemble des magazines à disposition s'échelonne sur cette courte période de trois ans (cf. les références de notre corpus en bibliographie).
 - 13 Pour une définition plus complète des fanzines, de leur histoire, de leur fonctionnement, et de leurs caractéristiques, cf. également, et notamment Hein 2003 ; Etienne 2003.
 - 14 Éric Bruno-Mattiet (« Boule ») a été rédacteur du fanzine *Metal Action* (région grenobloise), aux côtés de Christophe Jacob (« Yack »), et Hervé Jacob, années 1986-1988. Interview réalisée le 1^{er} septembre 2024.
 - 15 Yves Campion et le groupe Nightmare sont encore tout à fait actifs dans l'univers *metal*, avec une tournée internationale prévue en 2024-2025 : <https://hardforce.com/actu/43452/nightmare-yves-campion-interview> (consultation 15.10.24).
 - 16 Article non paginé, consulté sur Internet, cf. bibliographie.
 - 17 Éric Bruno-Mattiet, *Metal Action*, interview réalisée le 1^{er} septembre 2024.
 - 18 Critique musicale non assujettie aux mêmes règles et contraintes éditoriales et économiques que dans les magazines spécialisés (cf. Rudent 2000, chap. 4 : « La critique et le journalisme musical », 90-112).
 - 19 Certains fanzines attribuent des notes aux disques chroniqués. Dans notre corpus, c'est le cas pour *Metal Rendez-vous* et *Thunder Shock*.
 - 20 « Un long play ou long-playing (LP) est un format musical comportant un nombre suffisant de titres pour constituer un album (généralement plus de huit titres pour 40 à 60 minutes d'écoute). » Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Long_play (consultation 10.07.2024).
 - 21 *Vaxin* n°5, non daté, probablement hiver 1989, 21. Chronique signée Thierry, à propos de l'album *Handle with care* du groupe FISC.

- 22 *Metal Rendez-vous* n°8 (juillet/août 1986), 27. Chronique signée Rattman, à propos de l'album *Rage for order* du groupe Queensryche.
- 23 Éric Bruno-Mattiet, *Metal Action*, interview réalisée le 1^{er} septembre 2024.
- 24 *Metal Action* n°3 (septembre 1986), 16. Chronique signée Yack, à propos de l'album *Rockin'reckless* du groupe Spellbound.
- 25 *Vaxin* n°3 (juillet/août 1988), 29. Chronique signée Manu, à propos de l'album *Operation : mindcrime* du groupe Queensryche.
- 26 Cf. à ce propos les analyses des productions écrites d'auditeurs de musique électroacoustique (Delalande 2013), à partir desquelles l'auteur conceptualise des « conduites d'écoute type » du musical.
- 27 *Thunder Shock* n°6 (octobre 1988), non paginé. Chronique signée Franck Badin, à propos de la démo K7 *Elements of metal*, du groupe Power Surge.
- 28 *Metal Rendez-vous* n°9 (octobre 1986), 21. Chronique signée François « No Wimps », à propos de l'album *Orgasmatron* du groupe Motorhead.
- 29 *Thunder Shock* n°2 (septembre 1987), 17. Chronique signée Gérard Fois, à propos de l'album *Ruler of the waterland*, du groupe Chastain.
- 30 Le riff (contraction de l'anglais « rhythmic figure ») est un cours motif mélodico-rythmique, ou seulement rythmique, voué à être répété (équivalent de l'ostinato classique), et servant de support structurel harmonique et rythmique à l'ensemble d'un morceau. Initialement utilisés dans le blues, les riffs sont présents dans de nombreux genres musicaux, dont le jazz et le rock notamment.
- 31 On trouve régulièrement des articles consacrés aux *guitar hero* dans les fanzines. Par exemple, *Metal Rendez-vous* propose sur sept numéros une rubrique intitulée « Remember the heroes » dans laquelle sont présentés des pointures de la guitare, la particularité de leur jeu et de leur technicité, les instruments qu'ils utilisent, etc.
- 32 *Metal Action* n°6, non daté, probablement hiver 1987, 26. Chronique signée Boule, à propos de l'album *Under Jolly Roger*, du groupe Running Wild.
- 33 *Vaxin* n°4, non daté, probablement automne 1988, 25. Chronique signée Manu, à propos de l'album *Tank* du groupe Tank.
- 34 Cf. Rudent 2000, notamment le chapitre 13, « *Hard force* et *Hard rock* magazine : les solos de guitare et les riffs saignants », consacré à l'étude des productions des deux magazines *metal* au début de l'année 1993 (296-309).
- 35 *Vaxin* n°6 (avril 1989), 25. Chronique signée Olivier, à propos de l'album *S.O.S* du groupe State ok shock.
- 36 *Thunder Shock* n°8 (juin 1989), non paginé. Chronique signée Gérard Fois, à propos de l'album *Out fucking'rageous*, du groupe Nitro.
- 37 Cf. pour plus de précisions Cardinal (2020, 53) : « [...] les trois principales techniques de voix saturées utilisées dans la musique metal [sont] le *growl*, le *fry scream* et le *harsh vocal*. Ces trois techniques se différencient les unes des autres par un paramètre biomécanique, à savoir l'usage ou non des plis vestibulaires lors de la phonation, ainsi que par un paramètre acoustique, soit la présence ou l'absence de note fondamentale. »

- 38 *Metal Rendez-vous* n°21 (janvier 1989), 21. Chronique signée Rattman, à propos de l'album *In the spirits of things* du groupe Kansas.
- 39 *Thunder Shock* n°7 (février 1989), non paginé. Chronique signée Franck Badin, à propos de l'album *Out of silence*, du groupe Dare.
- 40 *Metal Rendez-vous* n°15 (octobre 1987), 22. Chronique signée Gary, à propos de l'album *Wired up* du groupe Jeff Paris.
- 41 *Vaxin* n°2, non daté, probablement printemps 1988, 30. Chronique signée Xavier, à propos de l'album *Fire in the rain* du groupe Masi.
- 42 *Metal Rendez-vous* n°12 (avril 1987), 25. Chronique signée François « No Wimps », à propos de l'album *Game over* du groupe Nuclear Assault.
- 43 *Metal Rendez-vous* n°21 (janvier 1989), 21. Chronique signée Rattman, à propos de l'album *House of Lords* du groupe House of Lords.
- 44 Article non paginé, consulté sur Internet, cf. bibliographie.
- 45 Article non paginé, consulté sur Internet, cf. bibliographie.
- 46 *Metal Action* n°1 (mai 1986), non paginé. Chronique signée Hervé, à propos de l'album *Skol*, du groupe Faithfull Breath.

Corpus d'étude



Metal Action (Grenoble) : n°1 (mai 1986), n°2 (juin 1986), n°3 (non daté), n°4 (octobre 1986), n°5 (non daté), n°6 (non daté), n°7 (non daté).



Thunder Shock (Grenoble) : n°2 (septembre 1987), n°4 (janvier/février 1988), n°5 (non daté), n°6 (octobre 1988), n°7 (février 1989), n°8 (juin 1989), n°9 (oct./nov./déc. 1989).



Vaxin (Lyon) : n°1 (février 1988), n°2 (non daté), n°3 (juillet/août 1988), n°4 (non daté), n°5 (non daté), n°6 (avril 1989).



Metal Rendez-vous (Clermont-Ferrand) : N° 8 (juillet/août 1986), n°9 (octobre 1986), n°10 (décembre 1986), n°12 (avril 1987), n°15 (octobre 1987), n°16 (décembre 1987), n°21 (janvier 1989).

Bibliographie

- Ambroise-Rendu, Anne-Claude / Olivesi, Stéphane : « Du patrimoine à la patrimonialisation, perspectives critiques ». In : *Diogène* 258-259-260 (2017) : *L'histoire culturelle au prisme des Studies*, 265-279.
- Audebert, Sixtine : « Présence et usages des imaginaires sériels dans les fanzines de metal français (1985-1990) ». In : *À l'épreuve* 8 (2021) : *En dilettante ? plaisirs, pratiques et engagements esthétiques*, <https://alepreuve.numerev.com/numeros/1289-revue-8-en-dilettante-plaisirs-pratiques-et-engagements-esthetiques> (consultation 15.09.2024).
- Barthes, Roland : *L'Obvie et l'Obtus*. Paris : Seuil, 1992.
- Cardinal, Corinne : « Discerner les trois types de voix saturées du genre musical métal : les implications sur la recherche ». In : *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 21,2 (2020), 51-60.
- Charaudeau, Patrick : « Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux ». In : Boyer, Henri (éd.) : *Stéréotype, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Paris : L'Harmattan, 2007, <http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les.html> (consultation 20.09.2024).
- Chion, Michel : *Musiques, médias et technologies*. Paris : Flammarion, 1994.
- Delalande, François : *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* Paris : INA Éditions, 2013.
- Delalande, François : *Le son des musiques, entre technologie et esthétique*. Paris : Buchot/Chastel, 2001.

- Etienne, Samuel : « « First 1 Last & Always » : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative ». In : *Volume ! La revue des musiques populaires* 2,1 (2003), 5-34.
- Fontanille, Jacques : *Corps et sens*. Paris : PUF, 2011.
- Gai, Frédéric : « Tentatives (désespérées) pour définir les fanzines ». In : *La revue des Revues* 62 (2019), 92-109.
- Gracyk, Theodore : « « Écouter avec les yeux » : sur quelques problèmes de l'intertextualité radicale ». In : *Volume ! La revue des musiques populaires* 10,1 (2013) : *Écoutes, Discours pratiques, médiations*, 23-44.
- Guibert, Gerôme : « Présentation du dossier « Metal studies » : la naissance d'un champs ». In : *Volume ! La revue des musiques populaires* 9,2 (2012) : *Contre-cultures. Utopies, dystopie, anarchie*, 199-204.
- Hein, Fabien : « Le critique rock, le fanzine et le magazine : « Ça s'en va et ça revient » ». In : *Volume ! La revue des musiques populaires* 15,1 (2006) : *La presse musicale alternative*, 83-106.
- Hein, Fabien : « Les fanzines rock et leurs rédacteurs en Lorraine ». In : *ethnographiques.org* 3 (2003), <https://www.ethnographiques.org/2003/Hein> (consultation 16.07.2024).
- Kaltenecker, Martin : « Comparer l'incomparable ? Proposition pour quelques métissages analytiques entre musiques savantes et musiques populaires ». In : *Volume ! La revue des musiques populaires* 10,1 (2013) : *Écoutes, Discours pratiques, médiations*, 267-283.
- Mellier, Denis : « Le corps héroïque du guitariste ». In : *Corps* 13 (2015) : *Corps du rock et arts immersifs*, 29-40.
- Rudent, Catherine : *Le discours sur la musique dans la presse française. L'exemple des périodiques spécialisés en 1993*. Thèse de doctorat. Université Paris Sorbonne, Paris IV, 2000.
- Stefani, Gino : *Musica: dall'esperienza alla teoria*. Milan : Casa Ricordi, 1998.