



**HAL**  
open science

## Ayreon et le métal progressif: constitution d'un imaginaire et d'un style musical personnels

Guillaume Ternoy

► **To cite this version:**

Guillaume Ternoy. Ayreon et le métal progressif: constitution d'un imaginaire et d'un style musical personnels. Musique, musicologie et arts de la scène. 2021. dumas-03671750

**HAL Id: dumas-03671750**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03671750>**

Submitted on 18 May 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

**AYREON ET LE METAL PROGRESSIF :  
CONSTITUTION D'UN IMAGINAIRE ET  
D'UN STYLE MUSICAL PERSONNELS.**







Université Rennes 2

Guillaume Ternoy

**AYREON ET LE METAL PROGRESSIF :  
CONSTITUTION D'UN IMAGINAIRE ET  
D'UN STYLE MUSICAL PERSONNELS.**

UFR Arts, Lettres et Langues

Département de Musique et musicologie

Mémoire préparé sous la direction de Mr. Hervé Lacombe

Soutenu en septembre 2021



## Remerciements

Avant de commencer, je souhaite exprimer toute la reconnaissance que je dois à Hervé Lacombe, mon directeur de recherches, intéressé dès le début de mes recherches par les rapports que le sujet entretient avec l'opéra et la mythologie. Je le remercie pour la bienveillance de ses critiques, conseils et encouragements qui ont permis à ce travail de prendre forme et de voir le jour.

Je voudrais aussi remercier l'ensemble des professeurs du département de musicologie de l'Université Rennes 2, notamment Emmanuel Parent et Marta Amico. Au travers de leurs cours, séminaires de recherche, conseils bibliographiques et autres discussions, ils m'ont permis de développer et remettre en question mon sujet, ma méthode et ma réflexion.

Mes remerciements s'étendent à d'anciennes étudiantes en master de musicologie avec lesquelles j'ai pu échanger sur le rock et le metal progressif. Tout d'abord à Blandine Jamet, qui m'a gentiment fait parvenir une copie numérique de son mémoire de recherches sur Dream Theater et a exprimé son intérêt pour mon propre travail. Je remercie ensuite Marion Brachet dont j'avais déjà consulté le mémoire et avec qui j'ai eu le plaisir d'échanger au sujet de l'actualité du Progett au détour d'une visioconférence organisée par l'université de Strasbourg.

A la fois soutien moral et aides à la documentation, je souhaite remercier Jefferson « Jeff » Lopez, Gwenaël « Guéna » Orhan et l'ensemble de l'équipe des moniteurs de la BU Musique de ces trois dernières années, avec lesquels j'ai eu la chance de travailler en 2020 et 2021.

Ayant eu la chance de travailler sur des artistes vivants, j'ai pu échanger quelques mails avec deux d'entre eux au sujet de ce mémoire. Je suis à cet égard infiniment reconnaissant envers Jef Bertels et surtout Arjen Lucassen, qui ont répondu à chacune de mes questions et ont montré une vive curiosité pour mon travail. Nos échanges par mail sont reproduits en annexe 1. Je remercie doublement Jef Bertels qui m'a explicitement donné l'autorisation de reproduire en annexe 6 certaines de ses œuvres picturales.

Un grand merci aussi à Juliette Sainte Marie, une *fan* et musicienne rencontrée sur un groupe Facebook dédié à Ayreon, pour m'avoir partagé sa vision de l'œuvre de Lucassen et quelques idées de méthode analytique comme le tableau des occurrences

thématiques. Je remercie au passage l'ensemble des membres de ce groupe pour les quelques échanges d'informations et de documents que nous avons eus.

Je voudrais conclure la liste des remerciements « professionnels » par Cécile, pour m'avoir mis en contact avec Gabrielle van Soldt qui a eu la bonté de me traduire les documents en néerlandais de l'annexe 3 et que je remercie également chaleureusement.

La rédaction de ce mémoire a été ponctuée de nombre d'imprévus dépendant aussi bien de ma vie privée que de l'actualité. Je voudrais remercier pêle-mêle ici l'ensemble des amis qui m'ont soutenu, participé ne serait-ce qu'infimement à mes réflexions, ainsi que ceux avec lesquels j'ai pu passer du temps plus distrayant autour d'un verre ou d'une partie de *Civilization* ou *Among Us*. Parmi eux se trouvent Margaux, Vincent, Diane, Alizée, Alexandra, Jade, Manon, Steven et enfin la légendaire et délicate Florine. A ces noms s'ajoutent les camarades plus ou moins anonymes du Checkpoint Bar.

Je dois une reconnaissance éternelle à ma sœur Agathe, dite « Hermès », pour le double rôle d'aide à la traduction « poétique » de paroles de Lucassen et d'intermédiaire lors de délicats *qui pro quo* familiaux.

Je remercie profondément mes parents qui ont toujours eu à cœur de développer ma culture musicale, même lorsque j'ai pu m'éloigner du violoncelle, mon premier instrument. Je souhaite doubler ce remerciement à ma mère qui s'est intéressée, tant bien que mal, aux tenants et aboutissants de mon travail.

Enfin, je termine ces remerciements en m'adressant à Marion, qui ne comprend certes pas la totalité de mon travail mais qui a toujours été présente lors de mes moments de doute. Je trouve en elle une part de la motivation qui m'a fait avancer dans ce long travail, que ce soit par ses encouragements, son affection mais aussi parfois ses sévères remontrances. Je la remercie profondément d'être un tel pilier dans ma vie.

## Avertissement au lecteur

Pour une bonne compréhension de certains points de ce travail, il est nécessaire de présenter certains des choix que j'ai pris. Sauf indication contraire précisée en note de bas de page, j'ai réalisé la totalité des traductions de l'anglais vers le français. Une traduction littérale a été appliquée aux extraits d'interview et de la littérature scientifique, où l'idée générale prévaut, alors qu'une vision plus poétique a été choisie pour les paroles de chansons afin d'en adapter la rime, le caractère et certaines expressions idiomatiques. Dans le second cas de figure, les versions ont été réalisées avec l'aide d'Agathe Ternoy. Les titres de chansons seront présentés en italique et entre guillemets, un titre d'album en italique tout comme les noms communs issus de langues étrangères et qui ne sont pas passés dans le langage courant en France : hard rock, metal mais *heavy metal*. Venant de l'anglais, la dénomination générique « metal » ne prend pas d'accent.

Le présent travail repose sur une discographie conséquente. Au milieu des nombreuses rééditions qu'ont connus les disques des époques dont il sera sujet, nombre des productions sont désormais disponibles en CD ou en version numérique. Les éditions référencées seront au maximum du possible les premières connues sauf dans les cas où le sujet des rééditions sera abordé.

Le chiffrage harmonique adoptera un point de vue hybride. Lorsque la couleur harmonique constitue le seul élément abordé, un accord sera chiffré à la mode anglo-saxonne à son état fondamental (C pour un accord de do majeur). La morphologie, principalement mentionnée lorsqu'elle fait référence au langage de la musique savante occidentale, sera par conséquent désignée en chiffrage occidental (ré majeur 6 pour un accord exposant en partant de la basse les notes fa# – la – ré). Enfin, le chiffrage romain sera utilisé lorsque les fonctions harmoniques seront au centre de l'argumentation.

Une grande partie de ce mémoire repose sur une acceptation commune de la science-fiction. Une définition simple du genre serait une fiction basée sur une évolution technologique possible ou fantasmée. Parmi les sous-genre abordés, le *cyberpunk* propose une critique sociale basée sur les avancées de l'informatiques, du transhumanisme et de la privatisation des services publics. Source d'inspiration majeure d'Ayreon, le *space opera* désigne tout récit se déroulant sur un ensemble de planètes, où les voyages interstellaires et les relations entre les espèces intelligentes de la galaxie sont au centre de l'intrigue. Nous n'avons toutefois pas la place de définir plus en profondeur ces genres.



## Introduction

Arjen Anthony Lucassen est une figure singulière du rock-metal progressif de ces vingt dernières années, sa carrière « solitaire » se démarquant de celle de ses contemporains. A l'inverse de musiciens reconnus en solo tels que Peter Gabriel, Fish, Steven Wilson ou Neal Morse, Lucassen n'est pas le chanteur principal de ses productions et ne se montre sur scène qu'en de rares occasions. Son œuvre est néanmoins riche et reconnue aussi bien par ses pairs – en témoigne sa liste conséquente d'invités et ses nombreuses figurations – que par la presse et le public – comme le montre le *Progressive Virtuoso Award* délivré en 2014 par le lectorat du magazine *Prog*<sup>1</sup>. La singularité du musicien est parfaitement représentée par son projet le plus prolifique, Ayreon. Celui-ci est un collectif d'artistes à l'effectif en constante évolution dont Lucassen est le compositeur, producteur et principal interprète instrumental. Le projet se caractérise par une large variété d'influences musicales allant de la musique traditionnelle au *heavy metal* en passant par la musique de film et le rock progressif. La plus grande particularité du projet est son inspiration de la comédie musicale puisque Lucassen inscrit ses compositions dans un récit où chaque personnage est interprété par un chanteur différent. Même après vingt-cinq années et une reconnaissance publique et critique constante, cette démarche demeure assez unique dans le rock et le metal, à l'exception d'Avantasia (Tobias Sammet) et Avalon (Timo Tolkki), uniques projets à notre connaissance dont l'essentiel des discographies respectives se constitue autour de ce mélange des genres. Lucassen clame souvent que sa musique s'inspire du rock progressif, genre souvent défini par son mélange de musiques amplifiées, de musiques savantes et – parfois – de musiques traditionnelles. Le rock progressif est aussi connu pour l'attention qu'il porte au matériau extra-musical, aussi bien le texte que le visuel des pochettes et des concerts. On pourra se demander : Quels sont les éléments propres au rock progressif chez Lucassen et dans quelle mesure ce dernier renouvelle ce courant musical ?

Le mélange des genres offert par le rock progressif pose toutefois quelques problèmes méthodologiques. Depuis l'essai d'Adorno *On Popular Music*<sup>2</sup>, musique

---

<sup>1</sup> Louder Videos, YouTube, *Arjen Lucassen wins the Virtuoso Award*, [https://www.youtube.com/watch?v=Rz7\\_E0EYj3Y&ab\\_channel=LouderVideos](https://www.youtube.com/watch?v=Rz7_E0EYj3Y&ab_channel=LouderVideos), publiée le 30/09/2014, consultée le 09/10/2020.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Science*, 1941, IX, pp. 17-48.

populaire et musique « sérieuse » ont reçu une attention inégale des universitaires, la première ayant un langage et une structure trop simples pour être digne d'intérêt selon la méthode analytique de la seconde. L'auteur allemand développe notamment l'argument de la *standardisation* qui stipule que les réactions de l'auditoire sont contrôlées par la répétition des formes. La musique populaire apparaît alors à ses oreilles comme une musique de producteurs cherchant d'abord le profit financier. Les propos d'Adorno ouvrent en leur temps un champ d'étude dont le répertoire qui en est le sujet s'est considérablement enrichi depuis lors. Toutefois la thèse défendue par le philosophe dessert davantage l'étude des musiques populaires qu'elle ne la met en valeur. Adorno critique en effet la manipulation des masses par l'impérialisme culturel d'une société capitaliste, ce qui a rapidement orienté l'étude des musiques populaires vers la sociologie. De plus, les arguments musicologiques avancés par *On Popular Music* servent à comparer l'infériorité formelle de la musique populaire avec la prétendue perfection de la « musique sérieuse », interdisant ainsi l'analyse musicale et esthétique du corpus. Près de soixante ans après la publication du texte d'Adorno, les répercussions de sa méthode et de son propos se font toujours ressentir. Dans un numéro de *Musurgia* dédié à l'étude des musiques populaires, Antoine Hennion écrit un article au titre évocateur<sup>3</sup> critiquant la séparation idéologique entre musique savante (musicologie, « universalité des œuvres », « génie solitaire ») et musique populaire (sociologie, « universalité des publics », « élan collectif »).

Qu'Adorno ait eu tort ou raison n'est pas une question à laquelle nous essayerons de répondre. Ce qui nous intéresse ici sont les conséquences de son essai sur l'étude universitaire du rock et des genres qui y sont affiliés, notamment le rock progressif dont il sera sujet tout au long de ce travail. Jusque récemment encore<sup>4</sup>, l'histoire du rock n'était présentée que sous ses aspects sociologiques ou par le récit – et souvent les anecdotes – de ses acteurs plutôt que par l'évolution de sa musique. L'ensemble du volume 5 n°2 de *Musurgia* montre, Hennion en tête, que lorsqu'elle n'est pas sociologique, l'analyse des musiques populaires manque de méthode appropriée. Catherine Rudent nous rapporte que la fondation de la revue *Popular Music* en 1981 par Richard Middleton et David Horn était motivée par une vision sociologique, jugée alors comme la seule apte à rendre

---

<sup>3</sup> Antoine Hennion, « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, 1998, vol. 5, n°2, pp. 9-19.

<sup>4</sup> Christophe Pirene, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.

compte du phénomène<sup>5</sup>. La revue *Volume!* a aussi beaucoup contribué à l'étude sociologique de son corpus<sup>6</sup>. Philip Tagg propose en 1982 une méthode dont le but est de définir les interactions entre la musique et son public<sup>7</sup>. Son idée est qu'un titre de musique populaire repose sur des conventions tacites entre l'artiste et l'auditeur. Dans ces circonstances, un musème (plus petite unité d'expression musicale) fait référence à un élément culturel commun entre l'émetteur (le musicien) et le récepteur (auditeur) du message musical, que ce soit un genre suggéré par son rythme, le phrasé ou le timbre, ou à un caractère (extra)musical. Tagg préconise pour cette méthode d'isoler les musèmes et de les comparer à un corpus témoin (généralement des titres de la même époque et du même genre) pour constater les similitudes et les différences. Le résultat doit ensuite être mis en corrélation avec l'accompagnement et le texte pour définir si le message musical correspond ou non avec le texte. Intéressante selon les disciplines et objectifs du chercheur, Rudent pointe à juste titre la limite de la « comparaison interobjective », qui ne considère la musique que comme un moyen de communication en plus de reposer sur la pré-connaissance du message par le chercheur<sup>8</sup>, chose non garantie.

Olivier Julien rapporte que malgré les innovations apportées depuis 1990 par Richard Middleton et Allan F. Moore, auteurs respectifs de *Studying Popular Music*<sup>9</sup> en 1990 et de *Rock: The Primary Text* en 1993<sup>10</sup>, l'analyse musicale s'ancre malgré tout dans une vision sociale du rock et de sa reproductivité<sup>11</sup>. Il déplore en effet l'absence d'analyse artistique des musiques populaires, notamment car les méthodes d'alors occultent la dimension phonographique du corpus. L'hypothèse de Julien est que la musique populaire s'est développée conjointement aux technologies d'enregistrement et en est même responsable d'évolutions majeures à certains moments de l'histoire. Contrairement à la musique savante pré XX<sup>e</sup> siècle, l'enregistrement est l'œuvre de la musique populaire et non la captation phonographique d'une œuvre préexistante. C'est ce qui distingue

---

<sup>5</sup> Catherine Rudent, « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *Musurgia*, 1998, vol. 5, n°2, pp. 21-28.

<sup>6</sup> *Les scènes metal - Sciences sociales et pratiques culturelles radicales*, Mélanie Seteun, *Volume!*, 2006, vol. 5, n° 2. *Contre-cultures*, Mélanie Seteun, *Volume!*, 2012, vol. 9, n°1. *Contre-cultures*, Mélanie Seteun, *Volume!*, 2012, vol. 9, n°2.

<sup>7</sup> Philip Tagg, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice », *Popular Music*, 1982, vol. 2, pp. 37-67.

<sup>8</sup> Catherine Rudent, « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *op. cit.*, p.27.

<sup>9</sup> Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Philadelphie, Milton Keynes, 1990.

<sup>10</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock.*, 2<sup>e</sup> édition, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2001.

<sup>11</sup> Olivier Julien, « La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock : enjeux, sources, méthode », *Musurgia*, 1998, vol. 5, n°2, pp. 55-64.

musique populaire et musique folklorique selon Nattiez cité par Julien : la première est de tradition phonographique et la seconde orale<sup>12</sup>. Dans le même sens, Serge Lacasse propose d'intégrer à l'analyse de la musique populaire des méthodes issues d'autres disciplines artistiques (littérature, théâtre et cinéma) comme d'autres disciplines scientifiques (psychologie de l'écoute)<sup>13</sup>. Défendant l'idée que deux répertoires constituent simultanément la musique amplifiée, un de studio et un de scène, Julie Manson-Vaquié propose plus tard une méthode comparative de la recreation scénique d'un titre de studio<sup>14</sup>. En plus des paramètres musicaux, cette recreation implique de la mise en scène, un jeu d'acteur, de lumière, parfois de décor, la participation du public, etc. Cette méthode peut être combinée aux travaux de Catherine Rudent sur la voix en musique populaire, aussi bien sur le plan esthétique qu'anatomique<sup>15</sup>. Selon elle, la présentation d'une voix témoigne aussi bien des capacités d'un chanteur qu'une représentation d'un « personnage vocal »<sup>16</sup>, figure fictive que s'attribue le vocaliste dans un but esthétique. Etudier le personnage vocal d'un chanteur donné peut aisément donner des pistes d'analyse d'une recreation scénique.

Avant d'aborder le sujet de la recherche sur le rock progressif, il est utile de préciser en quels termes sera désigné le mouvement dans l'ensemble de ce travail. Nous considérerons pour acquise la distinction que fait Moore entre genre et style dans son article « *Categorical Conventions in music discourse* »<sup>17</sup>. Sa conclusion dit en substance que le genre est une construction socio-esthétique conditionnant les attentes d'un public envers la finalité d'une œuvre, alors que le style est le moyen propre à chaque artiste de parvenir à cette fin. Certains mouvements musicaux comme le *heavy metal* sont à la fois des genres et des styles, puisqu'il existe suffisamment de similarités entre les principaux artistes du genre pour définir la vision globale d'un style (forme, harmonie, rythme, attitude, esthétique). Le rock progressif est plus compliqué à définir sur ces plans. La diversité des styles des artistes de la première décennie du mouvement interdit de parler

---

<sup>12</sup> Olivier Julien, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », in Danièle Pistone éd., *Le Commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions*, Observatoire Musical Français, Paris, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Conférences et séminaires, n°37, 2008, pp. 141-166.

<sup>13</sup> Serge Lacasse, « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, 1998, vol. 5, n°2, pp. 77-85.

<sup>14</sup> Julie Manson-Vaquié, « Musiques actuelles sur scène : méthodes spécifiques ? », in Marie-Noëlle Masson éd., *Entre théorie et analyse musicale - corpus et méthodes*, Sampzon (Ardèche), Delatour France, 2020, pp. 151-168.

<sup>15</sup> Catherine Rudent, « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies*, 2013, n°10, pp. 47-71.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>17</sup> Allan F. Moore, « Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre », *Music & Letters*, 2001, vol. 82, n°3, pp. 432-442.

de cette période en terme de style. L'aspect généralement plus savant et européen de ce rock permet néanmoins de catégoriser le « prog » comme un genre. C'est la mouvance néo-progressive des années 1980 qui a suffisamment institutionnalisé certaines habitudes pour être qualifiée de « style ». Dans l'ensemble, le genre désignera l'ensemble du rock progressif, alors que le style se référera à la musique d'un artiste donné ou d'un ensemble de groupes partageant suffisamment de caractéristiques communes, ce qui n'arrive que rarement avant 1980 dans notre cas.

Le rock progressif est un cas très particulier des musiques populaires amplifiées. Comme nous le verrons plus en détail dans ce travail, il est issu d'une gentrification du rock, alors musique prolétaire anglo-américaine. Ce processus y a importé une culture artistique éveillant chez les musiciens le désir de créer un rock européen et savant, en réaction à la fusion du *blues* et de la *country* du rock américain. Dans le contexte qu'est celui de la recherche sur les musiques populaires, nous pouvons aisément déduire le dilemme méthodologique que pose le rock progressif de la première ère (environ 1968-1977). Peu d'écrits concernant le rock progressif ont été publiés avant la fin des années 1990, période à laquelle l'exclusivité de l'analyse sociologique des musiques amplifiées est remise en question par les musicologues. Quelques articles de revues et chapitres d'ouvrages collectifs portant sur le rock en général sont publiés à cette période, dont l'écrit de John Covach « *Progressive Rock - Close to the Edge and the boundaries of styles* »<sup>18</sup>. Publié en 1997, l'article effectue une analyse structurelle d'une pièce du groupe Yes similaire aux analyses d'un mouvement de symphonie ou de quatuor à cordes. Covach y met en valeur la présence d'éléments de langage et de structure importés de la musique savante comme le *fugato* et le développement thématique. Bill Martin publie en 1996<sup>19</sup> et 1998<sup>20</sup> deux ouvrages sur le rock progressif des années 1970, dont nous ne parlerons pas faute d'avoir pu les consulter. Notre historiographie commence donc en 1997 avec *Rocking the Classics*<sup>21</sup> d'Edward Macan, premier livre entièrement consacré à l'étude du rock progressif par son histoire, sa musique, sa philosophie, sa sociologie, son esthétique et ses thématiques littéraires. L'ambition bienvenue de l'ouvrage empêche

---

<sup>18</sup> John Covach, « Progressive Rock - Close to the Edge and the boundaries of styles », *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, N J. Covach & G.M. Boone's., Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 3-31.

<sup>19</sup> Bill Martin, *Music of Yes*, Chicago, Open Court Publishing, 1996.

<sup>20</sup> Bill Martin, *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*, Chicago, Open Court Publishing, 1998.

<sup>21</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1997.

cependant l'auteur d'être aussi précis qu'il le voudrait sur certains sujets, notamment le langage musical et l'ensemble des périodes post 1980. Macan ouvre toutefois le champ de recherches conjointement à Paul Stump, qui publie la même année *The Music's all that Matters*<sup>22</sup>, que nous n'avons malheureusement pas pu consulter.

Un nombre non négligeable d'articles et de communications sont publiés dans les années suivantes, notamment au sein de *Popular Music*. Ces articles, dont certains sont cités en bibliographie du présent ouvrage, se consacrent le plus souvent à l'étude d'une pièce, d'un album ou d'un groupe anglais important de l'âge d'or commercial du rock progressif (Yes, Jethro Tull, Pink Floyd, Gentle Giant...le cœur des années 1970 en Angleterre), selon les modèles offerts par Covach et Macan. Les études d'envergures sur le rock progressif demeurent rares, peu d'ouvrages s'y consacrant pleinement. Kevin Holm-Hudson, manifestement conscient des problèmes méthodologiques que pose le genre, réunit nombre de chercheurs de divers horizons (lettres, musicologie, sociologie, philosophie) dont le résultat des travaux est publié en 2002 dans l'ouvrage collectif *Progressive Rock Reconsidered*<sup>23</sup>. Le but exposé dans son introduction est de définir ce qu'est et ce que n'est pas le rock progressif à travers de multiples champs d'études. Intéressant pour la variété méthodologique que le collectif y propose, l'ouvrage est aussi le premier à notre connaissance à élargir quelque peu le « canon » progressif en traitant de groupes non britanniques comme Rush (Canada). L'introduction par Holm-Hudson revient de façon plus détaillée que Macan sur le rejet du genre à la fin des années 1970, rejet d'abord médiatique puis public, ainsi que sur les différences stylistiques des groupes de la mouvance. Il est à l'écoute difficile de lier entre eux Pink Floyd, King Crimson, Gentle Giant ou Van der Graaf Generator tant ceux-ci sonnent différemment. Ces quatre exemples sont pourtant classés – et ainsi reniés – dans le rock progressif.

C'est en 2005 que la thèse de Christophe Pirenne<sup>24</sup> remet en question l'appellation même de « rock progressif », non pas pour son manque d'unité stylistique mais pour un problème sémantique :

« Pris à la lettre, le rock progressif serait une forme de rock “qui avance, qui se développe par degrés” [...] Adhérer au sens premier des termes “progressif” ou “progressiste”, [...] c'est entériner un mouvement ascensionnel inéluctable dans lequel chaque nouvelle composition s'impose aux précédentes et conduit à une sorte de perfection qui, dans le chef des défenseurs du rock progressif, prend souvent la forme d'un

<sup>22</sup> Paul Stump, *The Music's All that Matters: A History of Progressive Rock*, Quartet Books, 1997.

<sup>23</sup> Kevin Holm-Hudson (dir.), *Progressive Rock Reconsidered*, New York & London, Routledge, 2002.

<sup>24</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, Paris, Honoré Champion Editeur, Musique - Musicologie, n°38, 2005.

statut artistique équivalent à celui de la musique classique ».<sup>25</sup>

Pirenne retrace aussi les origines de l'appellation « *progressive rock* », qu'il situe en 1966 dans des articles de presse faisant la chronique de *Pet Sounds* des Beach Boys, désigné alors comme de la « *progressive pop* ». Il insiste sur l'effet de mode qui a suivi la dénomination « rock progressif » de la musique de l'époque, beaucoup d'artistes étant qualifiés alors ainsi (Zappa, Beach Boys, Hendrix, même une anecdote sur la distribution de disques de Leonard Bernstein). Son objectif n'est cependant pas de proposer une meilleure appellation, une absence de démarche compréhensible : à l'époque, déjà trente-cinq ans le séparent de l'âge d'or critique et commercial d'un genre défini par les médias de l'époque, cinquante aujourd'hui. Toute définition rétroactive semble compromise par l'acceptation bien installée du grand public auquel cette musique était à l'origine destinée. Dans un contexte où le genre a été largement médiatisé sous ce nom depuis sa genèse, chercher une nouvelle dénomination au rock progressif manquerait de pertinence. Très détaillée sur les origines sociologiques des musiciens de l'époque ainsi que sur le style et l'esthétique du rock progressif, la thèse biaise quelques notions par sa délimitation du corpus. Pirenne élargit quelque peu l'origine du rock progressif et considère que les artistes assimilés au rock psychédélique (Jimi Hendrix, the Yardbirds, Cream, les Beatles) font déjà partie du rock progressif, choix justifié par l'appellation médiatique dont nous avons parlé plus haut. Nous reviendrons sur ce choix dans le chapitre 1 et sur les raisons qui le rendent discutable, toujours est-il que Pirenne semble avoir changé de point de vue depuis, puisqu'il distingue le rock psychédélique du rock progressif dans son *Histoire musicale du rock*<sup>26</sup>.

D'autres ouvrages paraissent depuis sur le rock progressif, parmi lesquels un livre cette fois entièrement écrit par Holm-Hudson<sup>27</sup> sur le dernier album de Genesis avec Peter Gabriel, sa musique, ses références littéraires et picturales. Paul Hegarty et Martin Halliwell co-écrivent et publient en 2011 *Beyond and Before*<sup>28</sup>, ouvrage traitant chronologiquement de l'évolution de l'esthétique du rock progressif, sa confidentielle survie dans les années 1980, les divers mouvements de réaction au genre (punk et post-progressif) et de son hybridation au metal. Très documenté sur les contextes socio-

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>26</sup> Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, op. cit., p.214.

<sup>27</sup> Kevin Holm-Hudson, *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway*, Routledge, Ashgate popular and folk music series, 2008.

<sup>28</sup> Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, New York & London, The Continuum International Publishing Group, 2011.

historiques dans lesquels le rock progressif a évolué, *Beyond and Before* n'analyse que peu la musique et traite davantage des causes et conséquences des changements des mœurs musicales que des changements eux-mêmes. La dimension littéraire du genre est en revanche très commentée par les auteurs, aussi bien par ses inspirations du folklore européen, l'influence de la littérature européenne de toute époque ou encore sa critique sociale riche en allégories. Cette critique sociale était déjà évoquée par Jay Keister et Jeremy Smith dans leur article *Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock*<sup>29</sup>. Ce sont finalement assez peu de travaux universitaires dédiés au rock progressif, bien que nous n'en dressions pas ici une liste exhaustive.

Quelques journalistes passionnés travaillent toutefois à reconstituer l'histoire du genre. Parmi eux nous pouvons citer l'américain Jeff Wagner, auteur en 2010 de *Mean Deviation*<sup>30</sup>, livre consacré à l'histoire du metal progressif. Bien qu'imprécis et principalement basé sur le commentaire d'écoute d'un mélomane et non d'un musicologue, ce qui peut rendre certains choix discographiques tout à fait discutables, cette anthologie propose un riche répertoire classé à la fois par mouvances esthétiques et aires géographiques. *Mean Deviation* constitue dès lors un outil recommandable pour quiconque souhaiterait approfondir le sujet, bien plus pertinent que l'*Anthologie du rock progressif* d'Alberola<sup>31</sup> qui intègre Jean-Michel Jarre et Serge Gainsbourg dans le rock progressif. C'est sur un autre journaliste français que nous allons nous attarder, Aymeric Leroy. Fondateur de la revue *Big Bang Magazine* et traducteur de l'autobiographie de Bill Bruford *Yes, King Crimson, Earthworks et le reste*<sup>32</sup>, Leroy est reconnu pour ses nombreux ouvrages sur le rock progressif des années 1970. Ces livres se consacrent la plupart du temps au commentaire de la discographie au travers du contexte de production, aussi bien historique que personnel aux artistes abordés. Leroy est entre autre auteur de *Yes*<sup>33</sup>, *Pink Floyd*<sup>34</sup>, *King Crimson*<sup>35</sup> et de *L'école de Canterbury*<sup>36</sup>. Respecté par les

---

<sup>29</sup> Jay Keister et Jeremy L. Smith, « Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock », *Popular Music*, 2008, vol. 27, n°3, pp. 433-455.

<sup>30</sup> Jeff Wagner, *Mean Deviation - Four decades of progressive heavy metal*, New York, Bazillion Points Books, 2010.

<sup>31</sup> Jérôme Alberola, *Anthologie du rock progressif : voyages en ailleurs*, Rosières-en-Haye, Camion blanc, 2010.

<sup>32</sup> Bill Bruford, *Bill Bruford, l'autobiographie : Yes, King Crimson, Earthworks et le reste*, Aymeric Leroy (trad.), Marseille, Le Mot et le Reste, 2012.

<sup>33</sup> Aymeric Leroy, *Yes*, Marseille, Le Mot et le Reste, Formes, 2017.

<sup>34</sup> Aymeric Leroy, *Pink Floyd : plongée dans l'oeuvre d'un groupe paradoxal*, Marseille, Le Mot et le Reste, Formes, 2009.

<sup>35</sup> Aymeric Leroy, *King Crimson*, Marseille, Le Mot et le Reste, Formes, 2012.

<sup>36</sup> Aymeric Leroy, *L'école de Canterbury*, Marseille, Le Mot et le Reste, Formes, 2016.

musicologues, Leroy est conférencier d'ouverture lors du colloque international et interdisciplinaire *Soft Machine, Robert Wyatt et la scène musicale de Canterbury : un regard différent sur le rock dans les années 1960 et 1970*, organisé en visio-conférence par l'université de Strasbourg le 20 novembre 2020.

Le rock progressif est abordé comme un mouvement européen voire global depuis 2010 : Chris Anderton publie dans *Popular Music* son article « *A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre* »<sup>37</sup> ; bien qu'incomplets, certains chapitres du *Rock Progressif* d'Aymeric Leroy<sup>38</sup> portent sur la production continentale européenne du rock progressif, ainsi que sur le Canada et le Japon ; le documentaire *Romantic Warriors*<sup>39</sup> montre la vie d'artistes de rock progressif d'une multitude de nationalités différentes. L'association de Philippe Gonin et Allan F. Moore, qui forment le réseau *The Progett*, mène en 2014 à son premier congrès international. Le titre de l'ouvrage collectif qui s'en est suivi en 2016, *Prog Rock in Europe*<sup>40</sup>, témoigne d'une prise de conscience de la diversité géographique du genre, certains chercheurs affirmant que le genre s'est développé de l'autre côté du rideau de fer en partielle autonomie de l'influence occidentale. Le Progett s'est par la suite réuni en 2016, 2018 et 2021, dont aucun compte rendu ne nous est encore parvenu. Enfin, depuis le milieu des années 2000 s'observe une nouvelle génération de chercheurs qui s'intéresse au rock progressif et aux genres affiliés à travers des thèses de doctorat et quelques mémoires universitaires. Ces écrits se concentrent généralement sur l'étude du style musical d'un groupe donné, tels King Crimson<sup>41</sup>, Dream Theater<sup>42</sup> ou Meshuggah<sup>43</sup>, mais peuvent plus rarement s'intéresser aux rapports entre formes musicale et littéraire<sup>44</sup> ou d'autres aspects esthétiques du genre.

La production scientifique au sujet du rock et du metal progressif est encore naissante bien que manifestement en pleine croissance depuis une quinzaine d'années. La

---

<sup>37</sup> Chris Anderton, « A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre », *Popular Music*, 2010, vol. 29, n°3, pp. 417-435.

<sup>38</sup> Aymeric Leroy, *Rock progressif*, Marseille, Le Mot et le reste, Formes, 2010.

<sup>39</sup> Adele Schmidt et José Zagarra Holder, *Romantic Warriors - A Progressive Music Saga*, DVD, Zeitgeist Media LLC, Romantics Warriors, 2010, n°1/5.

<sup>40</sup> Philippe Gonin (dir.), *Prog Rock in Europe, overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016.

<sup>41</sup> Maxime Cottin, *Le maximalisme dans la Popular Music: L'exemple de King Crimson et du rock progressif*, dir. Jean-Louis Leleu, Nice, Nice Sophia Antipolis, 2014.

<sup>42</sup> Gregory R. McCandless, *Rhythm and Meter in the Music of Dream Theater*, Florida State University, 2010.

<sup>43</sup> Matthieu Metzger, *Meshuggah: Une formation de metal atypique. Esthétique et technique de composition*, dir. Benoît Aubigny, Poitiers, Université de Poitiers, 2003.

<sup>44</sup> Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif - Approches croisées en narratologie et musicologie*, dir. March Chemillier, Paris, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 2018.

diversité disciplinaire et méthodologique avec laquelle le genre a été abordé semble toutefois favoriser les consensus à son sujet, notamment sur les questions historiques, sociologiques et esthétiques. La question musicale demeure en revanche ouverte à nombre de débats, ayant en cause principale la richesse stylistique du mouvement. Le chapitre 1 fera le point sur ces consensus avant de proposer un modeste panorama des évolutions modernes du rock progressif, aidé en cela par les ouvrages suscités et nombre d'écoutes personnelles. Après cette mise en contexte, le chapitre 2 présentera la carrière d'Arjen Lucassen au travers de sa production discographique et de quelques éléments biographiques jugés importants pour la compréhension de son œuvre. Lucassen ayant beaucoup collaboré avec des noms connus (ou moins connus) du rock progressif et du *heavy metal*, ce chapitre citera un grand nombre d'artistes et de groupes afin de situer les affiliations musicales du compositeur. Le chapitre 3 traitera alors des thématiques abordées par Lucassen à la lumière d'éléments biographiques importants. Nous en profiterons pour retracer l'héritage littéraire et graphique du rock progressif dans la production d'Ayreon et Star One jusqu'en 2012, les principaux projets du compositeur. Nous procéderons enfin à l'étude du style musical de Lucassen au chapitre 4, étude qui aboutira dans son dernier tiers par l'analyse de l'album *The Theory of Everything* paru en 2013.

## **CHAPITRE 1**

# **ORIGINES, ESTHETIQUE ET DEVELOPPEMENTS DU ROCK PROGRESSIF**



Ce chapitre a pour but de définir le contexte musical dans lequel s'inscrit Arjen Anthony Lucassen, le sujet principal de ce mémoire. Le musicien, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, inscrit sa musique dans l'héritage du rock progressif et de ses dérivés, tel que le metal progressif. Il est donc essentiel d'en identifier le genre, le style et l'esthétique à travers son histoire. La visée contextuelle de ce chapitre, les impératifs d'espace et de temps, ne nous permettent ni ne nécessitent une analyse approfondie de la presse comme de la musique d'époque. Par conséquent la plupart des éléments avancés ici proviennent de travaux antérieurs de la musicologie des musiques populaires, tels ceux de Christophe Pirenne, Philippe Gonin, Edward Macan ou Allan F. Moore, pour ne citer qu'eux. Le travail de journalistes musicaux tels que Aymeric Leroy et Jeff Wagner servira aussi de base dans la constitution de cet écrit. Ceux-ci ont synthétisé les histoires du rock et du metal progressifs en se concentrant sur les artistes, dates et albums importants tout comme sur des pratiques localisées aussi bien dans le temps que géographiquement. Ils s'appuient aussi sur l'écoute de la source musicale, le dépouillement de la presse d'époque et des interviews des musiciens aujourd'hui reconnus pour leur importance dans le développement des genres progressifs.

La première partie exposera les évolutions musicales et esthétiques du rock au cours des années soixantes, évolutions qui ont permis au rock progressif d'émerger. Dans cet objectif seront convoqués les écrits de John Covach sur la forme de la chanson rock, d'Alain Pire sur l'esthétique du psychédéisme anglais et de Martina Elicker sur les notions d'album concept et d'opéra-rock. Des commentaires seront portés sur la musique de cette époque à l'aide de ces travaux, dans le but de (re)définir une date de naissance au rock progressif, sujette à controverses parmi les spécialistes. Citons pour exemple le désaccord affiché d'Alain Pire avec la thèse de Christophe Pirenne, propos sur lesquels nous reviendrons. La deuxième partie portera sur la, ou plutôt les pratiques de l'âge d'or du rock progressif et de ses incarnations ultérieures, articulées autour de leurs histoires et des évolutions musicales qu'elles apportent au rock. Ici seront convoqués les travaux des musicologues cités auparavant, auxquels s'ajouteront d'autres écrits. La troisième et dernière partie de ce chapitre s'appuiera sur la définition qu'Andrew L. Cope donne du *heavy metal* pour établir ensuite les moments où ce style s'est hybridé avec le rock progressif. Le travail de Jeff Wagner autour du metal progressif s'avèrera utile dans cette démarche. Nous commenterons quelques artistes importants qui ont mené à la formation d'un genre metal progressif. Notons ici que malgré l'importance et l'intérêt des travaux

de Robert Walser<sup>1</sup> et Deena Weinstein<sup>2</sup> sur la définition académique du *heavy metal*, ce travail ne se basera pas sur leurs ouvrages. Cope propose en effet une définition musicale et esthétique du *heavy metal* tout en le séparant du hard rock, alors que Weinstein et Walser articulent leurs définitions autour de pratiques sociales et de l'attitude des musiciens. Utiles dans le cadre des sciences sociales, ces définitions ne se conforment pas à la réalité musicale de ces pratiques. Des groupes tels que Black Sabbath, Led Zeppelin, Judas Priest et Van Halen (parmi d'autres) y sont réunis sous la bannière du *heavy metal*, analyse critiquée et contredite par Cope.

### 1.1 Vers le rock « proto-progressif »

Moore identifie le rock comme une musique issue des genres de la *country* (musique blanche américaine) et du *rythm 'n' blues* (musique afro-américaine), le plus souvent jouée en quatre temps binaires par un ensemble guitare(s) – basse – batterie – chant. L'harmonie y est fonctionnelle et s'articule autour des degrés I – IV – V<sup>3</sup>. En analysant la grille de *blues* en douze mesures (associée à la forme strophique), Covach<sup>4</sup> en confirme le langage harmonique puis expose les trois structures les plus fréquentes :

- AABA, où A est un couplet et B un pont qui évite la répétition de A. Le couplet est l'élément le plus important. Cette forme est empruntée aux ballades de la Tin Pan Alley comme « *Over the Rainbow* » ;
- Forme couplet – refrain. La partie importante de la chanson est le refrain, celui-ci pouvant même être joué dans une autre tonalité que les couplets.
- Les formes composées : AABA composé<sup>5</sup> où A est un ensemble couplet – refrain et B un pont instrumental (souvent constitué d'un solo de guitare) et ABA composée, où A est un ensemble aaba et B un pont, instrumental ou chanté. Les exemples respectifs de ces formes composées sont « *More than a Feeling* » de Boston et « *Every Breath you Take* » de The Police.

---

<sup>1</sup> Robert Walser, *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, Music/culture, 1993.

<sup>2</sup> Deena Weinstein, *Heavy metal: the music and its culture*, New York, Da Capo Press, 2000.

<sup>3</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*, 2<sup>e</sup> édition, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2001.

<sup>4</sup> John Covach, « Form in Rock Music - A Primer », *Engaging Music: Essays in musical analysis*, in Deborah Stein éd, Oxford, Oxford University Press, 2005.

<sup>5</sup> « Compound AABA form », *Ibid.*, p.74.

Covach ajoute que ces structures peuvent utiliser la grille de *blues* ou des variantes pour construire leurs phrases.

L'exploration des nouvelles possibilités offertes par le studio et l'incorporation de cultures musicales extra-européennes se pratique dès 1965 selon Pire<sup>6</sup>. Ainsi sortent l'année suivante *Pet Sounds*<sup>7</sup>, *Revolver*<sup>8</sup> et *Freak Out!*<sup>9</sup>, qui s'illustrent par leur nouveauté dans divers registres, tant dans le riche arrangement vocal, l'approche comique des textes, l'enrichissement du langage et de la syntaxe harmonique, ou l'exploitation de nouvelles possibilités techniques offertes par le studio<sup>10</sup>. Les Beatles ajoutent des instruments étrangers au rock jusqu'ici, comme un quatuor à cordes dans « *Eleonor Rigby* » ou le sitar et le tablâ sur « *Love You To* ». Le titre « *Tomorrow Never Knows* » propose une vaste utilisation des possibilités des enregistreurs multipistes (ralentissements de bandes ou passages mixés à l'envers, superpositions) accompagnée d'un chant non harmonisé (chose rare pour le groupe). L'accompagnement donne une impression non mesurée au morceau. Dès lors les expérimentations se systématisent et la presse anglo-américaine désigne cette vague par le terme de « progressive pop »<sup>11</sup> ou de « serious pop »<sup>12</sup>. Ces éléments font partie des facteurs que Pire identifie comme fondateurs du mouvement psychédélique en Angleterre, en plus desquels il observe un nouvel attrait pour les cultures extra-occidentales, la consommation croissante de drogues récréatives, l'âge d'or économique des Trente Glorieuses qui permet aux maisons de disque de ne pas exiger de retour sur investissement, libérant ainsi la créativité de leurs artistes, et l'influence de la contre-culture américaine via le Plan Marshall<sup>13</sup>.

Dans sa thèse, Pirenne intègre au mouvement rock progressif les musiciens anglais de cette période tels que The Nice, les Beatles et les Moody Blues. Bien que cet argument se fonde sur la terminologie de la presse de l'époque ainsi que sur la volonté réelle des artistes d'enrichir le rock, nous nous rangerons du côté de Pire à ce sujet. Celui-ci distingue le mouvement psychédélique du mouvement progressif pour trois raisons<sup>14</sup>. Premièrement, la presse d'époque tend à qualifier toute musique novatrice comme de la

<sup>6</sup> Alain Pire, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2011, p.66.

<sup>7</sup> The Beach Boys, *Pet Sounds*, disque 33 t, Capitol Records, 1966.

<sup>8</sup> The Beatles, *Revolver*, disque 33 t, Parlophone, 1966.

<sup>9</sup> The Mothers of Invention, *Freak Out!*, disque 33 t, Verve Records, 1966.

<sup>10</sup> Matthieu Thibault, « L'utilisation du studio d'enregistrement dans Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band », *Volume !*, 2016, vol. 12, n°2, p.132.

<sup>11</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, *op. cit.*, p.14.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>13</sup> Alain Pire, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, *op. cit.*, p.66.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.68-70.

« *progressive music* » par effet de mode plus que par analyse. Deuxièmement, Pire définit l'esthétique psychédélique comme influencée par l'expérience – ou directement créée sous l'effet – de drogues comme le LSD. Pire précise que la consommation plus tardive, certes indéniable, n'est plus au cœur de la création artistique après l'ère psychédélique. La dernière raison porte sur la structuration de la musique. Le rock psychédélique se diviserait en deux branches<sup>15</sup> : le psychédéisme de live (incarné par Pink Floyd, Cream, The Yardbirds ou Jimi Hendrix) et le psychédéisme de studio (Moody Blues, Beatles, Beach Boys ou Frank Zappa). Dans le premier cas, la musique s'inspire du blues et laisse une grande place à l'improvisation soliste (Clapton, Emerson) ou collective (Pink Floyd, Wilde Flowers). La forme est étendue et répète ses séquences musicales pour permettre de longues improvisations. Les artistes sont en quête de ce que Moore appelle le « temps vertical »<sup>16</sup>, une musique qui n'avance pas vers un but ou des phrases mais qui exprime « un « présent » potentiellement infini toutefois ressenti comme un instant »<sup>17</sup>. La seconde branche se focalise quant à elle sur l'expérimentation et le développement des techniques de studio, comme les effets sonores (distortion de la voix ou des instruments), l'*overdubbing*, qui consiste à enregistrer plusieurs fois la même partie pour la rendre plus dense, changer la vitesse de certains passages pour produire des effets étranges dans la musique, etc. Des arrangements pour des instruments d'orchestre (*Days of Future Passed*<sup>18</sup>) ou extra-européens (tabla, dirulba et swordmandel de « *Within You, Without You* »<sup>19</sup>) y sont fréquents<sup>20</sup>. A cause des limitations de la diffusion radiophonique, la structure n'était ici que rarement étendue. Dans chacune de ces deux branches la composition se produit en direct, au fil des idées que les musiciens auront en manipulant leur matériel (instruments ou tables de mixages). Pire distingue ces pratiques de celles du rock progressif, plus proches d'une composition en amont de l'interprétation que de l'expérience<sup>21</sup>. Macan parle de rock « proto-progressif »<sup>22</sup> pour désigner les nouveautés formelles et musicales de cette époque.

Le psychédéisme entraîne aussi un changement d'approche dans la conception

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>16</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text*, op. cit., p.98.

<sup>17</sup> « A potentially infinite 'now' that nonetheless feels like an instant ». *Ibid.*, p.99.

<sup>18</sup> The Moody Blues, *Days of Future Passed*, disque 33 t, Deram Records, 1967.

<sup>19</sup> The Beatles, *Sergeant Pepper's Lonely Heart Club Band*, disque 33 t, Parlophone, 1967.

<sup>20</sup> Matthieu Thibault, « L'utilisation du studio d'enregistrement dans Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band », op. cit., p.135.

<sup>21</sup> Alain Pire, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, op. cit., p.68.

<sup>22</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1997, p.22.

des pochettes d'album. La couverture évolue rapidement, passant de la simple photo promotionnelle des artistes à des illustrations colorées, évolution dont les Beatles sont représentatifs<sup>23</sup>, ainsi que le Jimi Hendrix Experience<sup>24</sup> ou Cream<sup>25</sup>. Cette nouvelle esthétique visuelle est elle aussi due à la consommation de drogues, amplifiant ou perturbant la perception des formes et des couleurs, effets dont les graphistes s'inspirent.

L'effervescence créative de cette période permet l'émergence de nouvelles formes musicales, parmi lesquelles l'album concept et l'opéra-rock. Dans les années 1950 et la première moitié de la décennie suivante, le disque 33 tours sert de compilation de chansons à succès, souvent des reproductions à l'identique des versions déjà jouées en concert<sup>26</sup>. Les compagnies de l'industrie du disque limitent la durée de ces titres à trois minutes maximum dans l'espoir de les diffuser à la radio ou de réussir à vendre plusieurs *singles* (45 tours). Lassés par cette pression commerciale, les musiciens voulant explorer davantage la forme et l'improvisation<sup>27</sup> pensent le 33 tours comme un cycle de chansons liées par une thématique littéraire ou musicale<sup>28</sup>. Elicker identifie ce genre dans la musique country et folk américaine du début des années soixantes (Johnny Cash<sup>29</sup>) et si elle cite *Sgt. Pepper's* comme premier album concept de l'histoire du rock, Pirenne montre en quoi les Beatles n'ont pas pensé leur album comme tel<sup>30</sup>. Ainsi, *Days of Future Passed* des Moody Blues, qui narre différentes étapes de la journée d'un homme, constitue un meilleur candidat<sup>31</sup>. De l'album concept naît l'opéra-rock, un album dont l'ensemble des chansons content une intrigue souvent inspirée des désillusions de la jeunesse et de son rejet par ses aînés<sup>32</sup> : les pionniers *Tommy*<sup>33</sup> et *Arthur*<sup>34</sup> comme le plus tardif *The Wall*<sup>35</sup> s'inscrivent dans ces thématiques. Malgré l'évolution de la grande forme

---

<sup>23</sup> Cf. annexe 6.

<sup>24</sup> The Jimi Hendrix Experience, *Are You Experienced*, disque 33 t, Track Records, 1967.

<sup>25</sup> Cream, *Disraeli Gears*, disque 33 t, Polydor, 1967.

<sup>26</sup> Jérôme Melançon et Alexander Carpenter, « Is Progressive rock progressive? Yes and Pink Floyd as counterpoint to Adorno », *Rock Music Studies*, 2015, vol. 2, n°2, p.140.

<sup>27</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, *op. cit.*, p.267.

<sup>28</sup> Martina Elicker, « Concept Albums: song cycles in popular music. », in *Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, Walter Bernhart & Werner Wolf., Amsterdam - Atlanta, Rodopi B.V. *Word and Music Studies*, n°3, 2001, p.228.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, *op. cit.*, p.71.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>32</sup> Martina Elicker, « Rock Opera - Opera on the rocks ? », in *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Walter Bernhart & Werner Wolf., Amsterdam - Atlanta, Rodopi B.V. *Word and Music Studies*, n°3, 2002, p.310.

<sup>33</sup> The Who, *Tommy*, disque 33 t, Track Records, 1969.

<sup>34</sup> The Kinks, *Arthur (or the Decline and Fall of the British Empire)*, disque 33 t, Rye Records, 1969.

<sup>35</sup> Pink Floyd, *The Wall*, disque 33 t, Harvest Records, 1979.

(le 33 tours), les chansons présentes sur ces disques s'inscrivent globalement dans le carcan radiophonique, pour faciliter la promotion, la diffusion et l'interprétation en concert. Ne confondons pas l'opéra-rock avec la comédie musicale ; celle-ci est composée en amont par un compositeur et l'intrigue est chantée par plusieurs interprètes. L'opéra-rock quant à lui fait davantage appel au chanteur du groupe qui le compose, pouvant lui faire interpréter plusieurs personnages. A ce titre, l'opéra-rock et l'album concept seraient plus proches du cycle de *lieder*<sup>36</sup>.

Nous constatons dans le même temps une multiplication des références à la musique classique depuis *Days of Future Passed*. Le cas le plus évident est la citation directe d'une partition, dont The Nice s'est fait spécialiste (« *Intermezzo from the Karelia Suite* »<sup>37</sup> qui reprend la pièce de Sibelius). « *Bouree* »<sup>38</sup> de Jethro Tull cite un thème de la suite BWV 996 pour luth de Bach, dont l'arrangement adapte le thème en une forme proche du standard de jazz, pour groupe de rock et flûte traversière. Nous le remarquons aux croches irrégulières (*shuffle*), à la *walking bass* et à l'exposition écrite du thème avant l'improvisation de ses variations. D'autres démarches s'apparentent au pastiche, comme le premier 45 tours « *A Whiter Shade of Pale* »<sup>39</sup> de Procol Harum ou le *Concerto for a Group and Orchestra*<sup>40</sup> de Deep Purple, créé avec le Royal Philharmonic Orchestra. Ce *Concerto* est le premier exemple où groupe et orchestre jouent ensemble la musique, alors que les Beatles, Moody Blues et successeurs n'ont réussi jusqu'alors qu'à alterner les prises de parole entre les formations. Ces pratiques continuent dans la décennie suivante, entre fusion des deux univers (Procol Harum<sup>41</sup> et Rick Wakeman<sup>42</sup> en Angleterre, mais aussi New Trolls<sup>43</sup> en Italie), citation ou pastiche (Renaissance, Camel ou plus tard Isildurs Bane en Suède) et de nouveaux éléments sur lesquels nous reviendrons.

Pire identifie la fin de l'ère psychédélique à l'été 1968<sup>44</sup> : la plupart des albums importants de la période sont sortis, le *Flower Power* associé au mouvement est passé de mode, remplacé par les révoltes étudiantes de mai 1968 dans l'ensemble de l'Europe et

<sup>36</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, op. cit., p.41.

<sup>37</sup> The Nice, *Ars Longa Vita Brevis*, disque 33 t, Immediate Records, 1968.

<sup>38</sup> Jethro Tull, *Stand Up*, disque 33 t, Island Records, 1969.

<sup>39</sup> Procol Harum, *A Whiter Shade of Pale*, disque 33 t, Deram Records, 1967.

<sup>40</sup> Deep Purple, *Concerto for a Group and Orchestra*, disque 33 t, Royal Albert Hall, Harvest Records, 1969.

<sup>41</sup> Procol Harum, *Procol Harum Live: In Concert with the Edmonton Symphony Orchestra*, disque 33 t, Chrysalis Records, 1972.

<sup>42</sup> Rick Wakeman, *Journey to the Centre of the Earth*, disque 33 t, A&M Records, 1974.

<sup>43</sup> New Trolls, *Concerto Grosso per i New Trolls*, disque 33 t, Fonit Cetra, 1971.

<sup>44</sup> Alain Pire, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, op. cit., p.77.

aux Etats-Unis. La plupart des artistes phares perdent en créativité à cause d'une surconsommation de drogues, entraînant aussi le décès de certains musiciens. Malgré sa brève longévité, le psychédéisme a apporté au rock une évolution de la technique instrumentale et de la technologie, tels que les enregistreurs à huit et bientôt seize pistes ou les pédales d'effets pour guitare. La principale conséquence de ces facteurs est la division du rock en de multiples sous-genres, dont le hard rock, héritier des improvisations de Hendrix et Clapton, le *heavy metal*, qui choisit une posture radicalement opposée au psychédéisme, ou encore le rock progressif qui nous intéresse à présent.

## 1.2 Périodes et esthétiques du rock progressif

Les conditions d'apparition des mouvements psychédélique et progressif en Angleterre sont semblables. Depuis 1965, les universités deviennent des lieux de concerts pour des groupes à la notoriété modeste<sup>45</sup>. Ces concerts amènent le public étudiant à se regrouper autour de la musique pour l'écouter et la jouer, amenant le rock issu des classes populaires à pénétrer des classes sociales plus éduquées<sup>46</sup>. Celles-ci y introduisent de nouvelles philosophies et cultures. Un autre élément est l'étalement urbain des *garden cities* du Grand Londres<sup>47</sup>. Eloignées du centre culturel londonien, ces villes fondées durant l'immédiate Après-Guerre ont bâti leurs propres réseaux de diffusion culturelle et musicale dont ont profité les jeunes musiciens vivant dans le secteur. Viennent ensuite les clubs londoniens, dont les plus connus sont le Marquee Club, l'UFO et le Middle Earth. Ceux-ci ont joué un rôle de premier plan dans la diffusion des jeunes groupes de l'ère psychédélique puis progressive (Pink Floyd, Procol Harum, Soft Machine, Jethro Tull)<sup>48</sup>. Ces clubs continuent de jouer un rôle important au début des années 1980 lorsque Marillion, Pallas, Hibiscus et leurs contemporains initient le mouvement néo-progressif. Cette nouvelle facilité à se produire devant un public demandeur de nouvelles expériences<sup>49</sup> permet aux musiciens d'acquérir une solide expérience musicale sur le plan technique comme théorique. A la fin des années 1960, la BBC commence la diffusion

---

<sup>45</sup> Christophe Pirene, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, op. cit., p.236.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.247.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.232.

<sup>48</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, op. cit., p.145.

<sup>49</sup> Aymeric Leroy, *Pink Floyd : plongée dans l'oeuvre d'un groupe paradoxal*, Marseille, Le Mot et le Reste, Formes, 2009, p.25.

d'émissions dédiées aux jeunes musiciens de rock<sup>50</sup>, qui y jouent en direct. Le groupe Argent a plus tard compilé et édité les enregistrements de ses passages sur BBC Radio 1 entre 1970 et 1973<sup>51</sup>. Enfin les maisons de disque continuent de vivre dans l'âge d'or économique décrit en première partie, stabilité à laquelle s'ajoute le désir des compagnies de disposer chacune d'un catalogue d'artistes « expérimentaux », ne pouvant nier la présence et l'importance d'un public. Une à une, les maisons de disque fondent leur label dédié au rock expérimental et progressif : EMI fonde Harvest, Philips Vertigo, Decca Deram<sup>52</sup>, etc. Virgin se construit même sur la distribution du rock progressif. On assiste aussi à l'émergence de labels indépendants (Island, Transatlantic ou Charisma) dont le principal avantage est une meilleure rémunération des artistes.

Les premiers balbutiements d'un nouveau genre s'observent dès 1966-67 avec la formation et les premiers concerts de groupes qui publient leurs premiers albums en 1968 : Jethro Tull<sup>53</sup>, Soft Machine<sup>54</sup> et Caravan<sup>55</sup>, ainsi que le deuxième album de Procol Harum en fin d'année<sup>56</sup>. Le « progrès » est embryonnaire mais présente néanmoins certaines caractéristiques importantes du rock progressif, comme la variété d'influences musicales et une certaine virtuosité instrumentale. La véritable rupture s'opère en Angleterre en 1969 alors qu'un grand nombre de groupes s'essaient au format du 33 tours : Yes<sup>57</sup>, Genesis<sup>58</sup>, Van der Graaf Generator<sup>59</sup> (VdGG, alors publié qu'aux Etats-Unis), Renaissance<sup>60</sup>, ou King Crimson<sup>61</sup>. Malgré un aboutissement et une maturité variables, ces albums présentent un rock sophistiqué qui renouvelle son langage et sa forme par des emprunts au folk, à la musique savante occidentale, au blues (gammes pentatoniques pour les *riffs* et solos) ou au jazz, à divers degrés selon les groupes. *In the Court of the Crimson King* a tendance à invisibiliser ses contemporains du fait de sa maturité artistique. King Crimson y propose un usage inventif des techniques de studio, saturant artificiellement le son de la voix et du saxophone, alternant morceaux violents proches du hard rock et ballades plus pastorales, prolongeant la dimension symphonique

---

<sup>50</sup> Aymeric Leroy, *Rock progressif, op. cit.*, p.49.

<sup>51</sup> Argent, *The BBC Sessions*, CD, BBC Worldwilde, 1997.

<sup>52</sup> Christophe Pirene, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, op. cit., p.263.

<sup>53</sup> Jethro Tull, *This Was*, disque 33 t, Island Records, 1968.

<sup>54</sup> Soft Machine, *The Soft Machine*, disque 33 t, ABC Records, Probe Records, 1968.

<sup>55</sup> Caravan, *Caravan*, disque 33 t, Decca Records, 1968.

<sup>56</sup> Procol Harum, *Shine on Brightly*, disque 33 t, Regal Zonophone, 1968.

<sup>57</sup> Yes, *Yes*, disque 33 t, Atlantic Records, 1969.

<sup>58</sup> Genesis, *From Genesis to Revelation*, disque 33 t, Decca Records, 1969.

<sup>59</sup> Van der Graaf Generator, *The Aerosol Grey Machine*, disque 33 t, Mercury Records, 1969.

<sup>60</sup> Renaissance, *Renaissance*, disque 33 t, Island Records, 1969.

<sup>61</sup> King Crimson, *In the Court of the Crimson King*, disque 33 t, Island Records, 1969.

du rock en intégrant des instruments comme le saxophone, la clarinette ou le Mellotron (clavier polyphonique à bandes analogiques principalement utilisé pour imiter un orchestre à cordes ou des chœurs). Enfin King Crimson apporte au rock une obsession de la structure, notamment avec le titre « *21st Century Schizoid Man Including Mirrors* » que Pirenne analyse comme une forme en arche de formes en arche<sup>62</sup>, jouant ainsi sur les *miroirs* du titre. La pochette de *In The Court*<sup>63</sup> rompt avec la tradition colorée du psychédéisme en figurant un visage déformé par un cri d'effroi, introduisant l'esthétique surréaliste dans le rock.

1970 voit arriver une grande vague de premiers albums en plus des nouvelles publications des groupes précités. Parmi les nouveautés se présentent Emerson, Lake & Palmer<sup>64</sup> (ELP), Curved Air<sup>65</sup>, Egg<sup>66</sup> et Gentle Giant<sup>67</sup>, la liste étant considérable. Bien que chaque groupe développe un style qui lui est propre, nous pouvons distinguer deux écoles musicales en Angleterre. La plus connue s'est construite à Londres, à l'exception de Genesis et VdGG, respectivement originaires du Surrey et de Manchester mais établis à Londres dès 1970. La musique puise ses références dans une multitude de répertoires :

- La musique classique telle que comprise par le grand public plutôt que par les musicologues : on n'y distingue peu Bach de Bartok<sup>68</sup>. Cette influence se manifeste par des citations d'œuvres (ELP<sup>69</sup>, Renaissance), l'utilisation de formes complexes (Yes, Genesis<sup>70</sup>), de techniques de composition (bitonalité dans *Tarkus*<sup>71</sup>, madrigalismes chez Gentle Giant<sup>72</sup>, imitation et contrepunt<sup>73</sup>), d'écriture instrumentale (le clavier de Tony Banks dans « *Firth of Fifth* »<sup>74</sup> et guitare classique de Steve Howe dans « *Roundabout* »<sup>75</sup>) et de mesures

<sup>62</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, op. cit.

<sup>63</sup> Présentée en annexe 6 n°4.

<sup>64</sup> Emerson, Lake & Palmer, *Emerson, Lake & Palmer*, disque 33 t, Island Records, 1970.

<sup>65</sup> Curved Air, *Air Conditioning*, disque 33 t, Warner Bros. Records, 1970.

<sup>66</sup> Egg, *Egg*, disque 33 t, Deram Records, 1970.

<sup>67</sup> Gentle Giant, *Gentle Giant*, disque 33 t, Vertigo Records, 1970.

<sup>68</sup> John Covach, « Progressive Rock - Close to the Edge and the boundaries of styles », in Covach & G.M. Boone's éd., *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

<sup>69</sup> Emerson, Lake & Palmer, *Pictures at an Exhibition*, disque 33 t, Island Records, 1971.

<sup>70</sup> Edward Macan y voit des inspirations de la forme sonate, *Rocking the Classics*, op. cit., p.109.

<sup>71</sup> Emerson, Lake & Palmer, *Tarkus*, disque 33 t, Island Records, 1971.

<sup>72</sup> Robert Sivy, « Interwoven Patterns and Mutual Misunderstanding: Binding R.D. Laing's Psychology with Gentle Giant's « Knots » », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016.

<sup>73</sup> Mattias Lundberg, « « To let it be without pretense »: Canon, fugue, and imitation in progressive rock 1968-1979 », *Music Theory Online*, 2014, vol. 20, n°3, Society for Music Theory.

<sup>74</sup> Genesis, *Selling England by the Pound*, disque 33 t, Charisma Records, 1973.

<sup>75</sup> Yes, *Fragile*, disque 33 t, Atlantic Records, 1971.

asymétriques (*Larks' Tongues in Aspic*<sup>76</sup>, « *Awaken* »<sup>77</sup>) ;

- Le folklore musical local (ici anglais), influencé par le mouvement folk des années 1960, principalement dans l'instrumentation (Flûte de Jethro Tull<sup>78</sup>, usage important de guitares acoustiques dans la plupart des groupes) et la présence de médiévalisme musical (« *The Moon is Down* »<sup>79</sup>, « *Minstrel in the Gallery* »<sup>80</sup>). Keister et Smith affirment que Genesis cite la forme de la ballade traditionnelle anglaise dans l'introduction de *Selling England by the Pound*, chantée par une voix seule<sup>81</sup> ;
- La musique chorale anglicane, dont le rôle s'explique par la présence d'anciens enfants de chœur parmi les musiciens de rock progressif, selon Macan<sup>82</sup> et Pirenne<sup>83</sup>. L'influence de ce répertoire se ressent dans l'écriture vocale de Gentle Giant, Yes et Supertramp.

Notons aussi l'importance des gammes modales, qu'elles proviennent du jazz (*riffs* de « *Roundabout* » de Yes, *Pawn Hearts* de VdGG<sup>84</sup>) ou de la musique savante du XX<sup>e</sup> siècle (*riffs* et solos de « *Larks' Tongues in Aspic* »<sup>85</sup> de King Crimson). L'harmonie modale permet la disparition du rythme harmonique (« *Shine on You Crazy Diamonds* »<sup>86</sup> de Pink Floyd). Le jazz a aussi influencé le jeu de flûte sursoufflé d'Ian Anderson. Le *rythm'n'blues* n'est que peu représenté dans ce rock, qui délaisse la tradition afro-américaine au profit d'un héritage européen, conséquence de l'appropriation du rock par les classes moyennes (certains musiciens comme Rick Wakeman de Yes, Keith Emerson de ELP et Kerry Minnear de Gentle Giant ont été formés en conservatoire). Bien que la formation de base du mouvement se construise autour d'un effectif traditionnel du rock, la flûte (Jethro Tull), le violon (King Crimson et Caravan) ou le saxophone (VdGG) sont régulièrement utilisés pour enrichir le timbre. Gentle Giant a fréquemment intégré de la mandoline, de la flûte à bec, des percussions à clavier et de la trompette dans sa musique.

<sup>76</sup> King Crimson, *Larks' Tongues in Aspic*, disque 33 t, Island Records, 1973.

<sup>77</sup> Yes, *Going for the One*, disque 33 t, Atlantic Records, 1977.

<sup>78</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, *op. cit.*, p.176.

<sup>79</sup> Gentle Giant, *Acquiring the Taste*, disque 33 t, Vertigo Records, 1971.

<sup>80</sup> Jethro Tull, *Minstrel in the Gallery*, disque 33 t, Chrysalis Records, 1975.

<sup>81</sup> Jay Keister et Jeremy L. Smith, « Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock », *Popular Music*, 2008, vol. 27, n°3, p.442.

<sup>82</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, *op. cit.*, p.149.

<sup>83</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, *op. cit.*, p.254.

<sup>84</sup> Van der Graaf Generator, *Pawn Hearts*, disque 33 t, Charisma Records, 1971.

<sup>85</sup> Maxime Cottin, « Les techniques de la post-tonalité dans le rock progressif : échelle diatoniques et cycles d'intervalles dans « Lark's Tongues in Aspic, Part One » de King Crimson », *Revue de Musicologie*, 2014, vol. 100, n°2, p.411.

<sup>86</sup> Pink Floyd, *Wish You Were Here*, disque 33 t, Harvest Records, 1975.

La seconde école provient de Canterbury et regroupe Soft Machine, Caravan, Matching Mole, Hatfield and the North ou encore National Health. Ces groupes se distinguent par leur fusion du jazz avec le rock où la création collective prédomine<sup>87</sup>, ainsi que l'autodérision textuelle et scénique (Egg, Gong). Contrairement aux groupes de Londres, qui pensent le chant comme une mélodie (richement) accompagnée, les groupes de Canterbury intègrent plus volontiers la voix comme un timbre supplémentaire à la texture instrumentale<sup>88</sup>. Celle-ci est aussi fréquemment enrichie par l'orgue Hammond saturé (sur une suggestion de Hendrix<sup>89</sup>) et par l'intégration d'instruments du *big band* (Nucleus, Caravan, Soft Machine) ; la guitare n'y est pas systématique. La musique laisse une place importante à l'improvisation collective, inspirée par le jazz modal et le *free jazz*, lors de sections instrumentales en *ostinato* (rythmiques ou mélodique), démarche héritée du psychédéisme de concert. Les frontières entre les deux écoles ne sont pas hermétiques, ainsi est-il fréquent que des éléments d'une école se retrouvent dans l'autre : l'orgue saturé et le saxophone sont présents dans la musique de VdGG ou King Crimson, alors que Caravan compose davantage les passages instrumentaux que ses confrères.

L'union des deux tendances sous le terme de « rock progressif » est garantie par l'approche plus érudite et technique du rock, exploitant toutes deux les mesures asymétriques, rythmes impairs et développant la virtuosité de l'ensemble des musiciens. La section rythmique se complexifie et voit les premiers bassistes et batteurs virtuoses du rock (Chris Squire, Phil Collins ou Robert Wyatt). Macan distingue la scène de Canterbury de la « *hard fusion* »<sup>90</sup> britannique (IF, Colosseum ou Allan Holdsworth) ou étrangère (John McLaughlin et le Mahavishnu Orchestra), genre où un effectif essentiellement issu du rock joue dans le style et la forme des standards de jazz, présentant davantage de virtuosité soliste et articulant l'improvisation autour des thèmes musicaux. Les groupes de Canterbury adoptent des formes plus libres et jouent de manière générale sur des *tempi* plus lents que la *hard fusion*. Une fois encore, les genres ne sont pas hermétiques (Allan Holdsworth joue un temps chez Soft Machine et Gong).

La structure des morceaux subit de profonds changements. Alors que le psychédéisme allongeait ses structures avec du matériau répété *ad libitum* pour permettre

---

<sup>87</sup> Adele Schmidt et José Zegarra Holder, *Romantic Warriors - Canterbury Tales*, DVD, Zeitgeist Media LLC, *Romantic Warriors*, 2015, n° 3/5, 1h24'40.

<sup>88</sup> Soft Machine, *Volume Two*, disque 33 t, Probe Records, 1969.

<sup>89</sup> Adele Schmidt et José Zegarra Holder, *Romantic Warriors - Canterbury Tales*, *op. cit.*, 8'55.

<sup>90</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, *op. cit.*, p.129.

l'improvisation, le rock progressif compose davantage ses excroissances instrumentales en développant les motifs et en faisant dialoguer les musiciens de manière « écrite », parfois avec ces mêmes motifs (Yes, Genesis, ELP, King Crimson). La forme des chansons connaît trois types d'évolutions : une forme brève, propice à la radio, mais qui peut proposer d'autres structures que celles décrites plus haut par Covach ; une forme proche du couplet-refrain mais dont les passages instrumentaux sont développés, ce qui rend le morceau plus long (une dizaine de minutes) ; et enfin la « suite multisectionnelle »<sup>91</sup>, occupant généralement une face entière d'un disque 33 tours (soit environ vingt minutes). Comparée aux poèmes symphoniques par Pirenne, pour en souligner l'influence de la musique savante, cette forme se divise en sections (souvent des chansons courtes) assemblés entre elles de façon à obtenir des retours thématiques. L'usage de l'opéra-rock et de l'album concept est aussi répandu dans le rock progressif, comme le montrent respectivement *The Lamb Lies Down on Broadway*<sup>92</sup> et *Tales From Topographic Oceans*<sup>93</sup>. Le second exemple présente un concept littéraire (quête spirituelle en quatre étapes inspirées de l'Hindouisme) et une forme cyclique (rappels thématiques des trois premières suites dans la quatrième).

Le texte est une composante importante : King Crimson, Renaissance ou Procol Harum possèdent un membre dont la fonction n'est que littéraire, respectivement Peter Sinfield (puis Richard Palmer-James), Betty Thatcher et Keith Reid. Dans d'autres cas le chanteur est généralement un parolier prolifique, dont Anderson (Yes), Gabriel (Genesis) ou Hammill (VdGG). Les thématiques peuvent illustrer des quêtes spirituelles (« *Close to The Edge* »<sup>94</sup>), une critique de la société anglaise (*Selling England by the Pound*<sup>95</sup>) ou des dystopies totalitaires (« *Karn Evil 9* »<sup>96</sup>). Keister et Smith montrent que l'imagerie et la narration fantastique, *fantasy* et science-fiction servent de parabole pour critiquer le monde réel. Ils prennent l'exemple de *Tarkus*, suite datant de 1971 qui présente un hybride animal-machine qui détruit ses ennemis et son environnement. Le Tarkus fini vaincu par une Manticore, animal mythique originaire d'Asie et être purement biologique. Cette narration à base de créatures légendaires n'est qu'un exemple de l'importance de la

<sup>91</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, op. cit., p.297.

<sup>92</sup> Genesis, *The Lamb Lies Down on Broadway*, disque 33 t, Charisma Records, 1974.

<sup>93</sup> Yes, *Tales From Topographic Oceans*, disque 33 t, Atlantic Records, 1973.

<sup>94</sup> John Covach, « Progressive Rock - Close to the Edge and the boundaries of styles », op. cit.

<sup>95</sup> Jay Keister et Jeremy L. Smith, « Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock », op. cit., p.442.

<sup>96</sup> Emerson, Lake & Palmer, *Brain Salad Surgery*, disque 33 t, Manticore Records, 1973.

mythologie. Dans ce cas précis, une mythologie est créée dans le but d'opposer la nature aux machines, conflit qui sert de reflet à la guerre du Viêt-Nam<sup>97</sup>. Les paroliers s'inspirent de mythes anciens (« *Supper's Ready* »<sup>98</sup> revisite l'*Apocalypse*), littéraires (notamment Tolkien avec « *Galadriel* »<sup>99</sup>) ou simplement de leurs structures narratives<sup>100</sup>. Il est enfin possible de trouver des textes écrits par jeux linguistiques dénués de réel sens, principalement parmi ceux écrits par Gabriel, Jon Anderson, Daavid Allen (Gong) ou Mont Campbell (Egg)<sup>101</sup>, démarche liée à l'esthétique surréaliste de ces groupes.

L'imagerie du rock progressif souhaite concorder aux textes et à la musique d'un album. Certaines associations d'artistes se régularisent pour assurer une continuité esthétique, telles que Roger Dean et Yes ou le studio Hipgnosis et Pink Floyd<sup>102</sup>. On peut trouver des références au folklore anglais (Genesis), des paysages fantastiques (Roger Dean) ou des créations surréalistes (Hipgnosis). Hegarty et Halliwell identifient chez Jethro Tull, Genesis et Gentle Giant une esthétique pastorale de l'iconographie<sup>103</sup> qui accompagne les médiévalismes musicaux. Pirenne compare ces démarches au concept de *Gesamtkunstwerk*<sup>104</sup>. Ces pratiques se retrouvent en concert lorsque Pink Floyd élabore des jeux de lumières<sup>105</sup> ou fait construire un mur en jouant *The Wall*<sup>106</sup>, Gabriel se déguise en divers personnages lors des concerts de Genesis<sup>107</sup> et Yes conçoit avec Dean d'immenses décors<sup>108</sup>. Cette imagerie peut aussi transmettre l'autodérision des artistes, comme c'est le cas de Gong sur l'explicite *Flying Teapot*<sup>109</sup>.

Le mouvement s'étend rapidement en Europe occidentale. Chaque pays propose néanmoins des visions propres à son héritage culturel, démarche comparable au nationalisme musical. L'exemple le plus évident est ce que Wolfgang Flür (Kraftwerk) appelle la « germanitude »<sup>110</sup> du *Krautrock*, qui tire son influence du rock psychédélique

<sup>97</sup> Jay Keister et Jeremy L. Smith, « Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock », *op. cit.*, p.437.

<sup>98</sup> Genesis, *Foxtrot*, disque 33 t, Charisma Records, 1972.

<sup>99</sup> Barclay James Harvest, *Once Again*, disque 33 t, Harvest Records, 1971.

<sup>100</sup> Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, New York & London, The Continuum International Publishing Group, 2011, p.91.

<sup>101</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, *op. cit.*, p.221.

<sup>102</sup> Certains visuels de cette période sont reproduits en annexe 6.

<sup>103</sup> Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, *op. cit.*, p.62.

<sup>104</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, *op. cit.*, p.203.

<sup>105</sup> Aymeric Leroy, *Rock progressif*, *op. cit.*, p.95-97

<sup>106</sup> Annexe 6 n°65.

<sup>107</sup> Annexe 6 n°64.

<sup>108</sup> Aymeric Leroy, *Rock progressif*, *op. cit.*, 95-97.

<sup>109</sup> Gong, *Flying Teapot*, disque 33 t, Byg Records, 1973.

<sup>110</sup> Adele Schmidt et José Zegarra Holder, *Romantic Warriors - Krautrock Part 1*, DVD, Zeitgeist Media LLC, Romantics Warriors, 2019, n°4/5, 1h01'20.

et des musiques répétitives et expérimentales<sup>111</sup>. Des groupes tels que Neu!, Amon Düül II et Can en sont des figures de proue. Can participe à tisser d'étroits liens avec la musique savante d'avant-garde puisque ses fondateurs sont d'anciens élèves de Stockhausen<sup>112</sup>. Certains artistes du *Krautrock* s'orienteront vers la musique électronique, comme Tangerine Dream et Kraftwerk. Une inspiration des styles anglais se trouve néanmoins parmi Grobschnitt, Hölderlin ou Novalis. Les textes sont écrits en priorité en anglais puis en allemand. Les Pays-Bas proposent une scène diversifiée très inspirée des modes anglaises avec Supersister<sup>113</sup>, Focus<sup>114</sup>, Finch et Ekseption. L'apport national est dominé par la mélodie et s'inspire de la *pop*. La musique est richement arrangée, parfois orchestrale, et se structure autour de formes simples (Earth & Fire et Kayak), le texte est chanté en anglais. L'inspiration anglaise est aussi visible en France, notamment chez Ange, dont la démarche rock et pastorale est souvent comparée à Genesis<sup>115</sup>. Dans des styles différents, Atoll et Pulsar expriment aussi les influences londoniennes. C'est en France que naît le mouvement Zeuhl initié par Christian Vander avec Magma. Gonin y montre l'influence du jazz (modal et *free*), de musiques vocales d'Europe de l'Est (Bartok et Stravinsky) et de musiques traditionnelles (africaines et brésiliennes)<sup>116</sup>. Magma se sert de cette musique pour développer une immense cosmogonie, créant ainsi la première saga d'albums concept<sup>117</sup>, saga chantée dans une langue imaginaire pour en accroître l'effet de vérité. Le mouvement Zeuhl se prolonge par la suite dans l'entourage de Magma, comme Weidorje et Offering, ainsi qu'en France et en Belgique francophone, avec Shub-Niggurath, Vortex, Art Zoyd et Univers Zéro.

On constate en Italie que certains groupes anglais sont très bien reçus et inspirent rapidement des émules<sup>118</sup>. The New Trolls, Osanna et Le Orme revendiquent l'héritage de compositeurs italiens baroques<sup>119</sup>. Le nationalisme musical italien s'exprime aussi

---

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, 23'20.

<sup>113</sup> Adele Schmidt et José Zagarra Holder, *Romantic Warriors - Canterbury Tales*, *op. cit.*, 23'.

<sup>114</sup> Focus, *Focus II (Moving Waves)*, disque 33 t, Imperial Records, 1971.

<sup>115</sup> Chris Anderton, « A many-headed beast: progressive rock as European meat-genre », *Popular Music*, 2010, vol. 29, n° 3, p.429.

<sup>116</sup> Philippe Gonin, *Magma - Décryptage d'un mythe et d'une musique*, Gémenos, Le Mot et le Reste, 2014, p.59. Gonin précise à raison qu'il est impossible de comprendre Magma en ne récitant que ses influences, mais la place nous manque pour retranscrire plus avant ses analyses.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>118</sup> Franco Fabbri, « Progressive rock in Italy in the 1960s-1970s: communities, styles, relations with other genres/scenes », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016, p.87.

<sup>119</sup> Chris Anderton, « A many-headed beast: progressive rock as European meat-genre », *op. cit.*, p.428.

dans sa musique folk, associée à l'opposition politique de gauche et d'extrême gauche<sup>120</sup>. Stormy Six s'illustre un temps dans ce style pendant qu'Arti & Mestieri l'enrichit en s'inspirant du rock anglais. Les musiques populaires italiennes (comme les diverses danses régionales) sont influentes dans la fin de carrière de Stormy Six<sup>121</sup> ainsi que chez PFM. Enfin, Museo Rosenbach et Area proposent une musique influencée par la *hard fusion*, le second exploitant les musiques méditerranéennes pour construire son langage (mesures asymétriques, mode majeur harmonique, *bends* venant chercher le quart de ton des musiques arabes)<sup>122</sup>. La plupart de ces groupes chantent en italien. L'émergence du rock progressif en Espagne est liée à la fin du régime franquiste<sup>123</sup>, malgré l'existence de Fusioon ou Máquina! depuis 1970. Salueña identifie quatre régionalismes, chacun marqué par ses langues (officielles ou non), ses contacts culturels (Méditerranée ou Amérique) et la tradition populaire (folk, *flamenco*)<sup>124</sup>. Ces quatre régions sont la Catalogne (Fusioon, Gotic), l'Andalousie (Triana, Imán Califato Independiente), le Centre (Granada, Dolores) et les régions du Nord-Ouest (Ibio, N.H.U.).

Le rock progressif américain s'est peu développé malgré le succès des groupes anglais sur le territoire<sup>125</sup>. The Dixie Dregs propose un style instrumental mêlant *country* et *blues* sur des structures inspirées des standards de jazz, avec thèmes et improvisations solistes. Happy The Man, plus confidentiel, sort lui aussi quelques albums instrumentaux avant de se dissoudre en 1979. La plupart des autres groupes croisent le hard rock (le son saturé, les solos virtuoses, les structures plus simples) avec le rock progressif (mélodies et harmonies modales, changements rythmiques, riches arrangements de claviers) pour donner naissance au *Stadium Rock* de Kansas, Toto, Boston et Journey<sup>126</sup>.

Suite au choc pétrolier de 1973 et à un acharnement de la presse musicale sur ELP, Yes et Jethro Tull au motif d'une musique jugée trop prétentieuse<sup>127</sup>, le mouvement traverse une première crise. King Crimson se dissout en 1974, Gabriel quitte Genesis et

---

<sup>120</sup> Jacopo Conti, « The Italianness of Italian prog », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016, p.74.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>123</sup> Eduardo G. Salueña, « New technologies, experimentation and fusion process in Spanish progressive rock of the Transition era: northwest area », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016.

<sup>124</sup> Eduardo G. Salueña, « Progressive rock and cultural identities - the Spanish case », *The Project - Le Rock Progressif*, <https://rock-progressif.u-bourgogne.fr/work-in-progress/progressive-rock-from-outside-the-ukusa/58-progressive-rock-and-cultural-identities-the-spanish-case.html>, consultation le 15/03/2021.

<sup>125</sup> Aymeric Leroy, *Rock progressif*, *op. cit.*, p.278.

<sup>126</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, *op. cit.*, p.186.

<sup>127</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, *op. cit.*, p. 41-43.

Pink Floyd connaît des tensions lors de l'enregistrement de *Wish You Were Here*<sup>128</sup>. 1975 est la première année pendant laquelle ni Yes, Genesis, ELP et King Crimson ne produisent de musique en studio. Le rock progressif évolue alors sans ses principales têtes de pont, malgré les sorties de Gentle Giant, Jethro Tull ou Caravan. Les groupes contemporains tels que Queen, Deep Purple et Led Zeppelin se mettent à explorer la forme, le rythme et l'harmonie dans des réalisations plus consensuelles que le rock progressif. Les exemples les plus connus de cette tendance sont *A Night at the Opera*<sup>129</sup> pour sa forme et son éclectisme et « *Kashmir* »<sup>130</sup> pour sa polymétrie (guitare en 3/4 et batterie en 4/4) et sa structure. Braae cite le terme « *prog lite* », concept de Holm-Hudson, pour qualifier cette tendance à emprunter au rock progressif sans s'y affilier<sup>131</sup>.

C'est à cette période qu'une seconde génération se fait remarquer, dont Gryphon<sup>132</sup>, Camel<sup>133</sup> ou encore Greenslade. Déjà actif auparavant, Renaissance voit son effectif se stabiliser et gagne alors en notoriété<sup>134</sup>. On peut ajouter à cette vague le déjà connu Mike Oldfield<sup>135</sup>, ainsi que Steve Hackett<sup>136</sup> et Anthony Phillips<sup>137</sup> (deux anciens guitaristes de Genesis), ainsi que The Enid et plus tard le supergroupe U.K. (à la fois rock progressif et *hard fusion*). L'écoute de ces artistes montre une volonté de rendre le propos accessible. Camel, Renaissance, Greenslade ou Hackett composent majoritairement autour de mélodies entêtantes. Les mesures asymétriques sont encore très utilisées (Greenslade, Oldfield) et la virtuosité instrumentale est essentielle (The Enid<sup>138</sup>, U.K.<sup>139</sup>). Renaissance, Camel et The Enid mettent en avant les instruments classiques, que l'orchestre soit ou non au complet. Cependant, si les formes longues du rock progressif continuent d'exister, elles ne proposent plus de nouvelles évolutions et ne sont plus appliquées que par automatisme (« *Song of Sheherazade* »<sup>140</sup>). L'esthétique pastorale

<sup>128</sup> Aymeric Leroy, *Pink Floyd : plongée dans l'oeuvre d'un groupe paradoxal*, op. cit.

<sup>129</sup> Queen, *A Night at the Opera*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1975.

<sup>130</sup> Led Zeppelin, *Physical Graffiti*, disque 33 t, Swan Song Records, 1975.

<sup>131</sup> Nick Braae, « Queen's Classical Music References, 1973-76; or, was Queen a progressive rock band? », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016, p.127.

<sup>132</sup> Gryphon, *Red Queen to Gryphon Three*, disque 33 t, Transatlantic Records, 1974.

<sup>133</sup> Camel, *The Snow Goose*, disque 33 t, Decca Records, 1975.

<sup>134</sup> Aymeric Leroy, *Rock progressif*, op. cit., p.258.

<sup>135</sup> Mike Oldfield, *Tubular Bells*, disque 33 t, Virgin Records, 1973.

<sup>136</sup> Steve Hackett, *Voyage of the Acolyte*, disque 33 t, Charisma Records, 1975.

<sup>137</sup> Anthony Phillips, *The Geese and the Ghost*, disque 33 t, Vertigo Records, 1977.

<sup>138</sup> The Enid, *Aerie Faerie Nonsense*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1977.

<sup>139</sup> U.K., *U.K.*, disque 33 t, E.G. Records, 1978.

<sup>140</sup> Renaissance, *Sheherazade and Other Stories*, disque 33 t, BTM, 1975.

conserve son importance chez ces artistes (Oldfield<sup>141</sup>, Renaissance<sup>142</sup>) ainsi que le médiévalisme (répertoire attribué à Henry VIII et réarrangé par Gryphon<sup>143</sup>). Les albums d'Oldfield, essentiellement instrumentaux à ses débuts et marqués par l'importance des thèmes et de leurs développements, s'assimilent au genre du poème symphonique de forme cyclique.

En 1976-77, le mouvement punk anglais s'oppose violemment au rock progressif, jugé trop complexe et bourgeois, ce qui conforte le journalisme dans sa critique du genre<sup>144</sup>. « Starification » des musiciens, démonstrations techniques lassantes, surabondance d'albums concept traitant de sujets fantastiques et non réels<sup>145</sup> : en perdant ses racines *rythm 'n' blues*, le rock progressif aurait perdu son « authenticité ». En réaction, les maisons de disque reprennent le pouvoir sur la production musicale, poussant les musiciens à simplifier leur propos (Yes<sup>146</sup>, Genesis<sup>147</sup>). D'autres tentent l'autoproduction d'une approche avant-gardiste du rock marquée par une philosophie marxiste<sup>148</sup> (Art Bears, This Heat) ou se dissolvent. Fondé en 1978 par les membres de Henry Cow, le festival *Rock In Opposition* (RIO) rassemble un certain nombre de groupes européens continentaux dans un réseau d'entraide à la diffusion et à la production via le label Recommended Records<sup>149</sup>, dont la distribution s'effectue selon le modèle de la vente par correspondance. Les artistes du RIO tentent de résister aux impératifs commerciaux en profitant de l'autoproduction. Le festival est abandonné en 1979 mais Recommended Records perdure encore à nos jours. L'âge d'or du rock progressif prend fin autour de 1980 : Gentle Giant, King Crimson et VdGG sont dissouts ; Yes et Genesis se reconvertissent dans le *Stadium Rock* américain ; malgré le succès de *The Wall*, Pink Floyd implose à cause de conflits internes les années suivantes. Du côté de Canterbury, Gong doit se reconstruire sous l'égide de Pierre Moerlen, Soft Machine ne produit qu'un disque en 1981<sup>150</sup> avant de se dissoudre et Caravan connaît un sort similaire. Le même constat est applicable au reste de l'Europe. Cet âge d'or a permis le développement des

<sup>141</sup> Mike Oldfield, *Hergest Ridge*, disque 33 t, Virgin Records, 1974.

<sup>142</sup> Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, op. cit., p.62.

<sup>143</sup> Gryphon, *Gryphon*, disque 33 t, Transatlantic Records, 1973.

<sup>144</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, op. cit., p.47.

<sup>145</sup> Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, op. cit., p.166-168.

<sup>146</sup> Yes, *Drama*, disque 33 t, Atlantic Records, 1980.

<sup>147</sup> Genesis, *Duke*, disque 33 t, Charisma Records, 1980.

<sup>148</sup> Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, op. cit., p.172.

<sup>149</sup> Jacopo Costa, « Rock In Opposition: a case of methodological intermixing », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016.

<sup>150</sup> Soft Machine, *Land of Cockayne*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1981.

synthétiseurs et autres instruments à claviers (Moog, Hammond, ARP, Mellotron). D'abord monophoniques, l'utilisation importante des synthétiseurs a poussé les fabricants à créer des modèles polyphoniques plus performants et fiables, permettant le développement de musiques entièrement construites sur l'utilisation de cette lutherie<sup>151</sup>.

Tombé en désuétude, le rock progressif survit pourtant dès le début des années 1980 autour de quelques groupes qui se produisent dans les réseaux de diffusion *underground* britannique comme le Marquee Club<sup>152</sup>. Marillion, Pallas, IQ ou Pendragon adoptent ainsi l'esthétique, les thématiques et un style dans la directe lignée du rock progressif originel. Le timbre demeure riche de par l'utilisation de divers effets sur les instruments ainsi que par la présence des synthétiseurs. Bien que globalement plus simples, les structures musicales affirment elles aussi la filiation, ce qui génère une impression de redite des précédents artistes (surtout Genesis) plutôt qu'une réelle évolution du genre<sup>153</sup>. Le langage se simplifie : le rythme se bâtit davantage sur des mesures à quatre temps binaires, les grilles harmoniques se répètent, le développement thématique est globalement ignoré des musiciens et les passages instrumentaux remplacent les dialogues entre musiciens par des solos<sup>154</sup> de guitare ou de claviers. Cette simplification du langage est analysée par Anderton<sup>155</sup> et Moore<sup>156</sup> comme un impact du punk sur le rock progressif, impact renforcé par la présence de musiciens punk chez certains groupes comme Twelfth Night. La mythologie demeure un sujet omniprésent à travers les albums concept et opéras-rock (*The Sentinel*<sup>157</sup> narre la chute d'Atlantis, Marillion emprunte son nom à l'œuvre posthume de Tolkien *Le Silmarillion*). Ce mouvement appelé rock néo-progressif se développe majoritairement en Angleterre.

L'influence du punk dans ce courant se retrouve par l'autoproduction d'une partie des groupes dont les premiers enregistrements ne se sont distribués qu'à quelques centaines d'exemplaires lors des concerts<sup>158</sup>. Cette philosophie « *Do It Yourself* » continue d'influencer le mouvement néo-progressif la décennie suivante, important au

---

<sup>151</sup> Laurent Pottier, « Progressive Rock at the Age of Analog Synthesizers », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016.

<sup>152</sup> Chris Anderton, « Fire in Harmony: the 1980s UK British progressive rock revival », in Philippe Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016.

<sup>153</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text*, op. cit., p.146.

<sup>154</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, op. cit.

<sup>155</sup> Chris Anderton, « Fire in Harmony: the 1980s UK British progressive rock revival », op. cit., p.154.

<sup>156</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text*, op. cit., p.146.

<sup>157</sup> Pallas, *The Sentinel*, disque 33 t, Harvest Records, 1984.

<sup>158</sup> Chris Anderton, « Fire in Harmony: the 1980s UK British progressive rock revival », op. cit., p.155.

rock progressif la culture du fanzinat (*Elephant Talk, Colossus, Proclamation*)<sup>159</sup>. Ceux-ci se concentrent davantage sur la musique de l'âge d'or, proposant des transcriptions en partitions et tablatures pour permettre au lectorat d'en jouer la musique. Ces fanzines sont aussi à l'origine de nouveaux labels indépendants dédiés au rock progressif, tels que Muséa (France), SI Music (Pays-Bas) ou Inside Out Music (Allemagne)<sup>160</sup>. Chacun dans leurs spécialités (anciens enregistrements, une certaine avant-garde ou généraliste), ces labels vont relancer l'intérêt du public pour le genre et générer – ou centraliser – une nouvelle vague du néo-progressif autour de 1995, à une échelle internationale : Spock's Beard aux USA, Flower Kings en Suède ou Cliffhanger aux Pays-Bas. Inside Out est aujourd'hui un label extrêmement puissant du progressif (rock et metal) et a distribué des artistes tels que Fates Warning, Dream Theater, Haken, Kansas ou Kayak<sup>161</sup>. Internet s'avère dès lors un outil efficace de communication et diffusion<sup>162</sup>. La seconde vague néo-progressive retourne une fois encore aux sources du rock progressif, mais les artistes comme Änglagård, Isildurs Bane (Suède), Neal Morse ou Rocket Scientists (USA) proposent une musique plus riche et complexe que la génération de Marillion. Ce regain d'intérêt pour le rock progressif entraîne la reformation de Pink Floyd, ELP, Yes ou VdGG<sup>163</sup>.

Ces deux vagues se caractérisent par la fascination pour le rock progressif de l'âge d'or, ce qui n'est pas le cas des artistes post-progressifs. Cette appellation désigne plus une démarche créative qu'un mouvement esthétique, car se placer en réaction à un genre plutôt qu'en continuation peut impliquer des musiques très diversifiées. Hegarty et Halliwell décrivent le « style » post-progressif (s'il en est un) comme une démarche s'inspirant des musiques de son temps<sup>164</sup>. Le processus est similaire à celui des origines du rock progressif mais s'applique à de nouvelles mœurs musicales. Macan<sup>165</sup> en avait déjà proposé une définition similaire et les trois auteurs identifient des influences des mouvements New Wave, électroniques, ambiants, du minimalisme de Reich (déphasages des guitares de « *Frame by Frame* »<sup>166</sup>) et de la *World Music*.

<sup>159</sup> Chris Atton, « « Living in the Past »?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines », *Popular Music*, 2001, vol. 20, n°1.

<sup>160</sup> Chris Anderton, « Fire in Harmony: the 1980s UK British progressive rock revival », *op. cit.*, p.161.

<sup>161</sup> Inside Out Music, « Artists », <https://www.insideoutmusic.com/artists.aspx>, consultation le 25/04/2021.

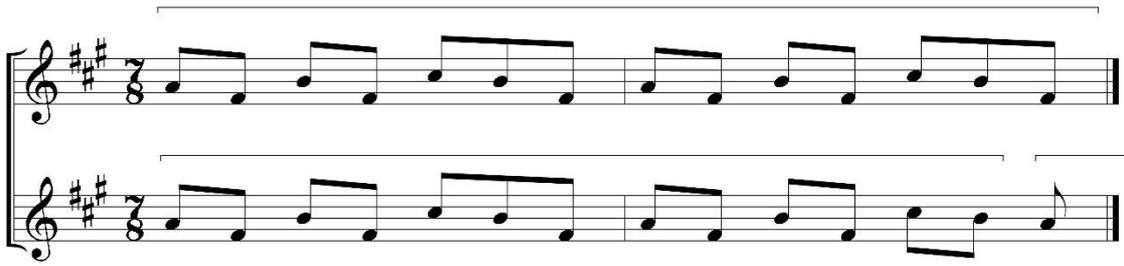
<sup>162</sup> Chris Anderton, « Fire in Harmony: the 1980s UK British progressive rock revival », *op. cit.*, p.161.

<sup>163</sup> Aymeric Leroy, *Rock progressif, op. cit.*, p.430.

<sup>164</sup> Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s, op. cit.*, p.224.

<sup>165</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics, op. cit.*, p.212.

<sup>166</sup> King Crimson, *Discipline*, disque 33 t, E.G. Records, 1981.



Exemple 1 : Guitares de « Frame by Frame ». La seconde guitare joue une boucle de treize croches contre les quatorze de la première guitare, ce qui entraîne un déphasage d'une croche à chaque répétition de la boucle. Ce déphasage est maintenu jusqu'à ce que les guitares se retrouvent à l'unisson.

Macan retient comme actes fondateurs du genre le troisième album de Peter Gabriel<sup>167</sup> et la reformation de King Crimson sur l'album *Discipline*. Hegarty et Halliwell citent Kate Bush, les projets de Steven Wilson (No-Man et Porcupine Tree) ou Radiohead comme artistes importants de cette branche<sup>168</sup>. Ceux-ci ont pour principal point commun l'exploration des technologies numériques tout en conservant un cadre proche du rock. Post-progressif et néo-progressif ne sont cependant pas les seules continuations du rock progressif, qui s'est parallèlement hybridé avec le genre plus agressif du *heavy metal*.

### 1.3 Rencontre et fusion du *heavy metal*

Il est admis que l'origine du genre *heavy metal* se situe dans la ville ouvrière de Birmingham vers 1970 ; Weinstein, Walser ou Cope vont en ce sens. Ce qui semble moins évident est sa distinction du hard rock. Moore<sup>169</sup> propose quelques éléments musicaux et esthétiques pour définir une frontière entre les deux styles, éléments repris et approfondis par Cope<sup>170</sup>. Selon eux, le hard rock se construit autour de l'héritage du rock et du *rhythm'n'blues*, reprenant les gammes pentatoniques avec *blue note*, l'harmonie fonctionnelle et les grilles de blues. Le *heavy metal* abandonne ces codes, préférant s'inspirer de musiques modales<sup>171</sup> et user d'intervalles non résolus, ce qui engendre certaines dissonances qui appuient des textes lugubres et mystiques (triton et seconde

<sup>167</sup> Peter Gabriel, *Peter Gabriel III (Melt)*, disque 33 t, Charisma Records, 1980. Robert Fripp, invité dessus, y a fait la rencontre de Tony Levin, ce qui entraîna l'association des deux musiciens qui est à l'origine de la reformation de King Crimson.

<sup>168</sup> Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, op. cit., p.233.

<sup>169</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text*, op. cit., p.149.

<sup>170</sup> Andrew L. Cope, *Black sabbath & l'essor de la musique heavy metal*, Jean-Marc Fouques (trad.), Rosières-en-Haye, Camion blanc, 2013.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.121.

mineure)<sup>172</sup>. Sur le plan formel, le *heavy metal* agence librement les sections d'une structure, contrairement au hard rock qui se calque davantage sur les formes décrites par Covach. Cope montre aussi une différence de couleur des accords : le *heavy metal* emploie davantage des « accords » de quintes à vide (do-sol-do, les fameux *power chords*, ici chiffré C5), alors que le hard rock joue des accords de tierces (do-mi-sol)<sup>173</sup>. Le *heavy metal* utilise plus souvent la monodie pour construire ses *riffs* que le hard rock, celui-ci étant plutôt basé sur des grilles d'accords<sup>174</sup>. Une dimension sociologique sépare les deux genres : les groupes de hard rock viennent majoritairement de Londres et sont directement issus du mouvement psychédélique, proche des classes moyennes ; à l'inverse, le *heavy metal* provient des classes ouvrières<sup>175</sup>. Cette différence d'origine sociale influence aussi les thématiques, le hard rock usant davantage de thèmes légers et se démarquant par sa misogynie (le « *macho posing* » de Moore<sup>176</sup>) alors que le *heavy* est plus contestataire et affectionne les univers fantastiques et lugubres<sup>177</sup>. Les frontières ne sont pas imperméables et certains groupes des années 1980 fusionnent les deux genres, notamment la *New Wave Of British Heavy Metal* (NWOBHM) de Judas Priest et Motörhead<sup>178</sup>.

Il nous est déjà possible de tisser des parallèles entre *heavy metal* et rock progressif. Les deux genres sont contemporains, partagent des structures éloignées du format radiophonique, des critiques sociales ainsi qu'une affection des sujets fantastiques. Macan rappelle que malgré les classifications médiatiques et commerciales, Black Sabbath partage la scène avec Yes et Jethro Tull au milieu des années 1970<sup>179</sup>. Nous constatons aussi que les premiers albums de Black Sabbath sont à l'époque distribués par Vertigo<sup>180</sup>, label au catalogue duquel ont figuré Gentle Giant, Colosseum<sup>181</sup> et Earth & Fire<sup>182</sup>. Stolz relève l'inclusion d'éléments jazz, symphoniques et folk dans la musique de Black Sabbath entre 1972 et 1980<sup>183</sup>, démarche que l'on peut assimiler au « *prog lite* » décrit plus haut. King Crimson propose par moments une musique à l'agressivité très

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.110.

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>176</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text*, *op. cit.*, p.147.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Andrew L. Cope, *Black sabbath & l'essor de la musique heavy metal*, *op. cit.*, p.174.

<sup>179</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, *op. cit.*, p.126.

<sup>180</sup> Black Sabbath, *Paranoid*, disque 33 t, Vertigo Records, 1970.

<sup>181</sup> Colosseum, *Daughter of Time*, disque 33 t, Vertigo Records, 1970.

<sup>182</sup> Earth & Fire, *Reality Fills Fantasy*, disque 33 t, Vertigo Records, 1979.

<sup>183</sup> Nolan Stolz, « Progressive rock elements in Black Sabbath's music from 1972 to 1980 », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe: overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016.

marquée, donnant une piste pour trouver ce point de fusion<sup>184</sup>.

Rush offre une position intéressante. D'abord orienté hard rock, le groupe canadien compose dès *Careless of Steel*<sup>185</sup> une suite multisectionnelle inspirée du *Seigneur des Anneaux* de Tolkien (« *The Fountain of Lamneth* »). Dans l'album *2112*<sup>186</sup>, la suite éponyme parle d'une société dystopique et de la quête d'un homme qui souhaite apprendre la musique, art interdit par les prêtres dirigeants. Ces religieux introduisent le mysticisme chez Rush. Le groupe ajoute au langage fonctionnel du hard rock des gammes modales, des harmonies dissonantes et les *riffs* monodiques du *heavy metal*. Bowman montre que l'usage de références hard rock est associé aux prêtres, qui refusent d'évoluer, alors que l'harmonie enrichie est associée au héros qui veut faire évoluer la société<sup>187</sup>. *A Farewell to Kings*<sup>188</sup> intègre de façon systématique les mesures asymétriques à leur langage (« *Xanadu* » écrit en 7/8) et propose une suite racontant une odyssée spatiale (« *Cygnus X-1* »). A partir des années 1980, Rush abandonne la suite multisectionnelle pour se concentrer sur des morceaux plus courts mais plus complexes rythmiquement, comme « *YYZ* »<sup>189</sup> dont le *riff* principal joue les lettres Y/Y/Z en morse (-.-/-.-/-.-.). Ce titre utilise les intervalles de triton et de seconde mineure, ce qui renforce la couleur *heavy metal* naissante du groupe. Par la suite, Rush rejoint une approche post-progressive en s'inspirant du mouvement New Wave mais aussi des *World Music*, abandonnant la science-fiction et le fantastique. Le groupe enrichit ses arrangements à cette période par l'ajout systématique de synthétiseurs<sup>190</sup>.

Figure emblématique de la NWOBHM, Iron Maiden entretient des rapports de proximité avec les thématiques et la musique progressives depuis la sortie de *Powerslave* en 1984<sup>191</sup>. Le groupe y critique ouvertement la course à l'armement nucléaire dans « *2 Minutes to Midnight* », utilise les mythes égyptiens sur la pochette et sur « *Powerslave* » et étend ses structures dans « *Rime of the Ancient Mariner* », inspiré du poème éponyme de Coleridge. Iron Maiden s'essaie à l'opéra-rock avec *Seventh Son of a Seventh Son*<sup>192</sup>,

<sup>184</sup> King Crimson, « *Larks' Tongues in Aspic Part. 2* » *Larks' Tongues in Aspic*, op. cit.

<sup>185</sup> Rush, *Careless of Steel*, disque 33 t, Anthem Records, 1975.

<sup>186</sup> Rush, *2112*, disque 33 t, Anthem Records, 1976.

<sup>187</sup> Durrell S. Bowman, « Let them all make their own music », in Kevin Holm-Hudson éd., *Progressive Rock Reconsidered*, New York & London, Routledge, 2002.

<sup>188</sup> Rush, *A Farewell to Kings*, disque 33 t, Anthem Records, 1977.

<sup>189</sup> Rush, *Moving Pictures*, disque 33 t, Anthem Records, 1981.

<sup>190</sup> Rush, *Grace Under Pressure*, disque 33 t, Anthem Records, 1984.

<sup>191</sup> Iron Maiden, *Powerslave*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1984.

<sup>192</sup> Iron Maiden, *Seventh Son of a Seventh Son*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1988.

dont la thématique centrale est le mysticisme. C'est à partir de *Dance of Death*<sup>193</sup> que le répertoire s'élargit significativement sur le plan de la structure (« *Dance of Death* », « *Paschendale* »). Des mélodies d'allures folkloriques ont souvent été jouées par Iron Maiden au fil de leur carrière, un exemple parlant étant celui à 3'00 de « *Dance of Death* ». En 2006, le groupe explore des mesures asymétriques : « *Brighter Than a Thousand Suns* »<sup>194</sup> se construit sur un riff en 7/4 aux accents irréguliers.



Tenant davantage du « *prog lite* », la musique d'Iron Maiden constitue néanmoins un point de convergence important. C'est en effet au milieu des années 1980 qu'émerge aux Etats-Unis une première génération de metal progressif, influencée à la fois par les styles d'Iron Maiden (doublures de tierces par un duo de guitariste, théâtralité et ésotérisme) et de Rush (rythmes, extensions formelles, passages acoustiques). S'en démarquent Queensrÿche et Fates Warning en 1984<sup>199</sup>, suivis plus tard par Savatage. Relativement peu remarqué jusqu'en 1990, Queensrÿche sort en 1988 *Operation: Mindcrime*<sup>200</sup>, un opéra-rock racontant l'histoire d'un jeune anarchiste manipulé pour assassiner des responsables politiques. Le groupe n'obtient pas directement de succès et doit attendre la sortie d'*Empire*<sup>201</sup> pour avoir les moyens financiers de jouer l'intégralité de *Mindcrime* en concert<sup>202</sup>. A part « *Sister Mary Suite* », les structures et le style s'inscrivent dans les canons du *heavy metal* de son époque. La réelle innovation de *Mindcrime* provient de ses passages narratifs et interludes instrumentaux, qui fluidifient la narration ou viennent jouer avec la tension dramatique (« *Electric Requiem* », « *Waiting for 22* »). Nikki, le héros de cet opéra-rock, représente une fracture sociale dans la tradition du genre. Il subit toutes sortes d'humiliations et de pertes de repères qui le font sombrer dans la consommation de drogues dures (à l'image de Jimmy, héros perdu de *Quadrophenia*<sup>203</sup>). Fates Warning est d'abord marqué par les épopées de *fantasy* avec *Awaken the Guardian*<sup>204</sup> puis cherchant la modernisation, le groupe change de direction avec *No Exit* en 1988<sup>205</sup>. Les musiciens exploitent les formes élargies du rock progressif, dont la suite multisectionnelle (« *The Ivory Gate of Dreams* ») et affectionnent les jeux rythmiques et métriques (*Perfect Symmetry*<sup>206</sup>). Savatage conserve quant à lui un style proche de la NWOBHM en ajoutant un fort aspect dramatique du chant, ce qui renforce le statut d'opéras-rock de ses albums<sup>207</sup>. Avec les années, le groupe intègre l'orchestre symphonique et le contrepoint vocal à sa musique, au service de sa dramatisation (« *Chance* »<sup>208</sup>). Paul O'Neill, co-compositeur et producteur du groupe, connaît bien le

<sup>199</sup> Jeff Wagner, *Mean Deviation - Four decades of progressive heavy metal*, op. cit., p.48

<sup>200</sup> Queensrÿche, *Operation: Mindcrime*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1988.

<sup>201</sup> Queensrÿche, *Empire*, CD, EMI Records Ltd., 1990.

<sup>202</sup> Queensrÿche, *Operation: Livecrime*, CD, Madison, Milwaukee and La Crosse, Wisconsin, EMI Records Ltd., 1991.

<sup>203</sup> The Who, *Quadrophenia*, disque 33 t, Track Records, 1973.

<sup>204</sup> Fates Warning, *Awaken the Guardian*, disque 33 t, Metal Blade Records, 1986.

<sup>205</sup> Fates Warning, *No Exit*, CD, Metal Blade Records, 1988.

<sup>206</sup> Fates Warning, *Perfect Symmetry*, CD, Metal Blade Records, 1989.

<sup>207</sup> Savatage, *Streets: A Rock Opera*, CD, Atlantic Records, 1991. Savatage, *The Wake of Magellan*, CD, Atlantic Records, 1997.

<sup>208</sup> Savatage, *Handful of Rain*, CD, Atlantic Records, 1994.

monde de la comédie musicale, ayant joué dans *Hair* et *Jesus Christ Superstar*<sup>209</sup>.

Sous-genre du metal incarné par des groupes comme Megadeth, Testament (USA), Kreator ou Tankard (Allemagne), le *thrash metal* a aussi vu émerger une branche plus savante de son style vif, agressif et centré sur la virtuosité de ses guitaristes. Essentiellement nord-américains et germaniques (Allemagne ou Suisse germanophone), ces groupes actifs dans la seconde moitié des années 1980 explorent la virtuosité soliste et collective, prenant modèle sur la mathématique des jeux rythmiques de « YYY » de Rush<sup>210</sup>. Parmi ces groupes se trouvent Watchtower, Voivod, Mekong Delta ou Sieges Even. La musique est ici vive, violente, dissonante et les rythmes et mesures travaillent l'irrégularité et les cassures, ce qui conduit à une esthétique proche de la folie paranoïaque selon Jeff Wagner<sup>211</sup>. Ces groupes montrent un intérêt particulier pour les sciences<sup>212</sup>, ce qui se confirme par une omniprésence d'univers de science-fiction et de références mathématiques dans les constructions formelles et rythmiques. Le mouvement s'éteint subitement autour de 1988-89. Watchtower<sup>213</sup> et Toxik<sup>214</sup> publient leur second album en 1989 et se mettent en pause la décennie suivante (à l'exception de quelques concerts), Celtic Frost<sup>215</sup> et Voivod<sup>216</sup> expérimentent en dehors du *thrash* et Mekong Delta se montre plus influencé par la musique savante du XIX<sup>e</sup> siècle que par le metal contemporain<sup>217</sup>. Quelques groupes subsistent, comme Psychotic Waltz et les divers projets de l'ex-Watchtower Ron Jarzombek (Spastik Ink, qui joue sur la cassure du mètre en 4/4 sur « *See, and it's Sharp* »<sup>218</sup>, uniquement avec des Do#), mais restent marginaux. L'élan d'un metal extrême plus savant perdure toutefois parmi des groupes de *death metal* dès 1990, comme Death, Atheist, Necrophagist ou Cynic, qui prolongent les fusions de styles au cœur d'une musique violente (essentiellement savants et jazz)<sup>219</sup>. La violence, le jazz et la composition rythmique très mathématique permettent l'émergence de Meshuggah au milieu des années 1990. Dans son mémoire, Matthieu Metzger explique que les *riffs* du groupe se divisent en plusieurs motifs (musèmes). L'agencement et la répétition de

<sup>209</sup> Jeff Wagner, *Mean Deviation - Four decades of progressive heavy metal*, op. cit., p.65.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>212</sup> Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, op. cit., p.264.

<sup>213</sup> Watchtower, *Control and Resistance*, CD, Noise Records, 1989.

<sup>214</sup> Toxik, *Think This*, CD, Roadracer, 1989.

<sup>215</sup> Celtic Frost, *Cold Lake*, disque 33 t, Noise Records, 1988.

<sup>216</sup> Voivod, *Nothingface*, CD, MCA Records, 1989.

<sup>217</sup> Interview de Ralph Hubert, leader de Mekong Delta, retranscrite par Jeff Wagner, *Mean Deviation - Four decades of progressive heavy metal*, op. cit., p.136

<sup>218</sup> Spastik Ink, *Ink Complete*, CD, Dream Circle, 1997.

<sup>219</sup> Jeff Wagner, *Mean Deviation - Four decades of progressive heavy metal*, op. cit., p.161.

ces musèmes ne sont pas immuables au fil d'un morceau, ce qui engendre des déphasages avec la mesure à quatre temps binaires<sup>220</sup>. Cette technique de composition s'inspire des musiques minimalistes, alors que les solos s'inspirent du jazz et des modes d'Olivier Messiaen<sup>221</sup>.

Un style metal progressif se formalise en 1992 avec le deuxième album de Dream Theater, *Images and Words*<sup>222</sup>. Le groupe y développe la forme même lorsque la chanson utilise le cadre du couplet-refrain (« *Pull Me Under* ») ; la virtuosité des musiciens est indéniable et les parties instrumentales n'hésitent pas à évoquer la vague *thrash* de Watchtower (« *Metropolis Part. I* »). En citant Mike Portnoy (batter) et en analysant la construction du rythme, de l'harmonie et de la mélodie, Blandine Jamet retrace les influences du groupe entre Genesis, Yes, Iron Maiden, Metallica et Rush<sup>223</sup>. Ainsi ce metal progressif se positionne davantage en une fusion du rock progressif et du metal plutôt qu'en une évolution d'un *heavy metal* enrichi d'influences extérieures. Dream Theater explore les formes, aussi bien l'opéra-rock<sup>224</sup>, la suite multisectionnelle<sup>225</sup> et l'album concept<sup>226</sup>, et use de thématiques fantastiques ou d'actualité chères au rock progressif (quête initiatique, éthique médicale)<sup>227</sup>. Pour Jeff Wagner, Dream Theater est responsable de l'uniformisation du metal progressif<sup>228</sup> dont le langage et la structure ne varient que peu chez les successeurs, malgré les qualités techniques et musicales de ceux-ci : Magellan, Angra, Symphony X, Threshold ou Circus Maximus<sup>229</sup>. Wagner s'interroge même sur l'appellation progressive de cette vague qui ne fait que pasticher ses idoles, de la même manière que le rock néo-progressif.

L'explosion des années 1990 entraîne aussi une vague de musiciens inspirés par la *hard fusion*, dont Liquid Tension Experiment<sup>230</sup> dès 1998 puis Ohm<sup>231</sup> ou Planet X<sup>232</sup> dans les années 2000. Les années 2010 voient se distinguer des artistes croisant une

---

<sup>220</sup> Matthieu Metzger, *Mehsuggah: Une formation de metal atypique. Esthétique et technique de composition*, dir. Benoît Aubigny, Université de Poitiers, 2003, p.39.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>222</sup> Dream Theater, *Images and Words*, CD, ATCO Records, 1992.

<sup>223</sup> Blandine Jamet, « *Metropolis part II: Scenes from a Memory* » : un concept album dans le style Dream Theater, dir. Olivier Julien, Paris-Sorbonne, 2012, p.42.

<sup>224</sup> Dream Theater, *Metropolis Part II: Scenes From a Memory*, CD, Elektra Records, 1999.

<sup>225</sup> Dream Theater, *Six Degrees of Inner Turbulence*, CD, Elektra Records, 2002.

<sup>226</sup> Dream Theater, *Octavarium*, CD, New York, Atlantic Records, 2005.

<sup>227</sup> Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, *op. cit.*, p.270.

<sup>228</sup> D'où l'utilisation du terme « style » pour qualifier le metal progressif, et non « genre ».

<sup>229</sup> Jeff Wagner, *Mean Deviation - Four decades of progressive heavy metal*, *op. cit.*

<sup>230</sup> Liquid Tension Experiment, *Liquid Tension Experiment*, CD, Magna Carta Records, 1998.

<sup>231</sup> Ohm, *Ohm.*, CD, Lion Records, 2003.

<sup>232</sup> Planet X, *Universe*, CD, Inside Out Music, 2000.

approche rythmique héritée de Meshuggah avec la nouvelle *hard fusion*, comme Animals as Leaders<sup>233</sup>, Plini<sup>234</sup> ou Haken, ce dernier ajoutant un contrepoint vocal hérité de Gentle Giant (« *Cockroach King* »<sup>235</sup>). La polyphonie vocale est aussi un élément important du groupe Leprous<sup>236</sup>, qui évolue à part dans le metal progressif. Enfin, Opeth juxtapose le *death metal* suédois avec la musique folk, usant beaucoup de mesures ternaires<sup>237</sup>.

Une démarche post-progressive se remarque dans le metal dès les années 1990 puis au cours des décennies suivantes. Freak Kitchen retourne à des formes simples au langage enrichi de musiques du monde et aux techniques instrumentales parfois improbables (solo de « *Appetizer* »<sup>238</sup>), ainsi que des textes humoristiques engagés. Devin Townsend simplifie le langage en se concentrant sur la structure (absence de refrain dans « *War* »<sup>239</sup> ou « *Grace* »<sup>240</sup>), la densité de production et les textes parodiques (l'alien Ziltoid<sup>241</sup> qui veut détruire la Terre après avoir bu un mauvais café). Son autre projet Strapping Young Lad explore les mêmes aspects dans un registre plus agressif marqué par le metal industriel<sup>242</sup>. Townsend élabore aussi ce qu'on pourrait appeler des concerts concept<sup>243</sup>, où les chansons, sans rapports entre elles, sont organisées pour mettre en scène un récit. Inspiré par le grunge, Tool en reprend le son et explore un découpage mathématique du rythme (comme la suite de Fibonacci dans « *Lateralus* »<sup>244</sup>). Le metal progressif s'hybride aux musiques électroniques chez OSI<sup>245</sup> (formé d'anciens membres de Dream Theater et Fates Warning) ou plus récemment chez The Algorithm<sup>246</sup>.

Déjà en 2012, Jamet remet le metal progressif en question<sup>247</sup> à cause de cette tendance à la fusion et non à la réinvention. Exploiter par analogie la distinction que fait Cope entre hard rock (continuation du rock) et *heavy metal* (opposition, réaction au rock) pourrait être utile dans le cadre d'une recherche orientée vers une définition exhaustive de ces styles et esthétiques. Une telle recherche pourrait réhabiliter le caractère

---

<sup>233</sup> Animals as Leaders, *Weightless*, CD, Prosthetic Records, 2011.

<sup>234</sup> Plini, *Handmade Cities*, CD, Auto-produit, 2016.

<sup>235</sup> Haken, *The Mountain*, CD, Inside Out Music, 2013.

<sup>236</sup> Leprous, *Coal*, CD, Inside Out Music, 2013.

<sup>237</sup> Opeth, *Still Life*, CD, Peaceville, 1999.

<sup>238</sup> Freak Kitchen, *Appetizer*, CD, Thunderstruck Productions, 1994.

<sup>239</sup> Devin Townsend, *Infinity*, CD, HevyDevy Records, 1998.

<sup>240</sup> Devin Townsend, *Epicloud*, CD, HevyDevy Records, 2012.

<sup>241</sup> Devin Townsend, *Ziltoid the Omniscient*, CD, HevyDevy Records, 2007.

<sup>242</sup> Strapping Young Lad, *City*, CD, Century Media Records, 1997.

<sup>243</sup> Devin Townsend, *The Retinal Circus*, DVD, Roundhouse, London, 2012.

<sup>244</sup> Tool, *Lateralus*, CD, Volcano Entertainment, 2001.

<sup>245</sup> OSI, *Office of Strategic Influence*, CD, Inside Out Music, 2003.

<sup>246</sup> The Algorithm, *Polymorphic Code*, CD, Basick Records, 2012.

<sup>247</sup> Blandine Jamet, « *Metropolis part II: Scenes from a Memory* », *op. cit.*, p.41.

véritablement novateur de certains des groupes cités ici, qui ne se sont pas limités à emprunter aux autres artistes progressifs. Pirenne montre que cette tendance au référencement circulaire existait déjà parmi les groupes tardifs de l'âge d'or (Camel, Curved Air, Greenslade)<sup>248</sup>, constat applicable aux générations néo-progressives. Hegarty et Halliwell identifient aussi cette tendance à laquelle ils opposent la démarche post-progressive, qui semble offrir une alternative : « le 'néo' de néo-prog suggère un prolongement du rock progressif, ainsi qu'un retour à une conception originelle du terme. 'Néo' suggère moins une rupture que 'post' [...] »<sup>249</sup>. S'étant institutionnalisé au même moment que la seconde génération néo-progressive et sur les mêmes labels que celle-ci (Inside Out Music, Mascot Label Group), le metal progressif peut être assimilé au rock néo-progressif. Threshold s'inscrit même directement dans le style néo-progressif avec davantage de distortion des guitares<sup>250</sup>. Rappelons aussi que la plupart des choix musicaux, lyriques et esthétiques du rock progressif dépendent de la volonté d'offrir un rock « nationaliste », européen aux origines mais très mondialisé de nos jours (mexicain, péruvien ou japonais comme le montre le premier documentaire de la série *Romantic Warriors*<sup>251</sup>), en réaction à l'héritage *rythm 'n' blues*, Tin Pan Alley et *country* du rock américain. Parmi d'autres influences, Lucassen évolue dans cet héritage rock, metal et néo-progressif depuis 1995, oscillant constamment entre les extrêmes impliqués par ces genres et styles. Dans le chapitre suivant nous allons suivre son parcours musical et définir le corpus qui nous intéressera aux chapitres 3 et 4.

---

<sup>248</sup> Christophe Pirenne, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, op. cit., p.317.

<sup>249</sup> « the 'neo' in neo-prog suggests a movement beyond progressive rock, as well as a return to an originary conception of the term. 'Neo' suggests less of a break than 'post' [...]. » Paul Hegarty et Martin Halliwell, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, op. cit., p.182.

<sup>250</sup> Threshold, *Psychedelicatessen*, CD, Giant Electra Pea, 1994.

<sup>251</sup> Adele Schmidt et José Zagarra Holder, *Romantic Warriors - A Progressive Music Saga*, DVD, Zeitgeist Media LLC, *Romantics Warriors*, 2010, n° 1/5.

## **CHAPITRE 2**

### **CARRIERE D'ARJEN ANTHONY LUCASSEN**



A présent que le contexte historique, musical et esthétique du mouvement progressif a été posé, nous pouvons nous pencher sur la carrière d'Arjen Anthony Lucassen. Ce chapitre n'a pas pour vocation à présenter une biographie détaillée de Lucassen et ne se concentre principalement que sur la chronologie de sa carrière, bien que seront présentés certains éléments biographiques estimés importants pour son parcours musical. Ceux-ci s'appuient pour la plupart sur le site officiel de Lucassen<sup>1</sup>, qui se répartit en une biographie et ses annexes détaillant les divers projets du musicien. Le site se gardant de préciser un auteur, nous ne pouvons qu'affirmer que Lucassen et ses managements successifs sont à l'origine de ce qui y est renseigné. Cette biographie est la base de la plupart des écrits journalistiques portant sur Lucassen. Il va sans dire qu'il s'agit d'une version « officielle » de sa vie, dont il nécessiterait une enquête auprès des nombreux contacts de l'artiste dans le but de la préciser ou de la corriger. La raison pour laquelle un tel travail n'a pas été effectué est due à un manque d'espace dans un mémoire de Master, dont la partie biographique ne sert qu'à exposer un contexte à la musique qui fera plus tard l'objet d'analyses.

A cette source s'ajoutent des interviews de Lucassen pour des revues ou sites internet spécialisés, dont certaines sont présentées en annexe 1, ainsi que des extraits de vidéos promotionnelles ou de *making-of*. Soyons toutefois conscients de l'origine de ces vidéos, tournées après 2004<sup>2</sup> dans le cadre d'interviews et de projets dirigés par Lucassen et/ou ses managers, Yvette Boertje ou Lori Linstruth selon l'époque. Les invités interrogés et filmés l'ont été sous son propre toit<sup>3</sup> dans la plupart des cas. Des compléments biographiques proviennent de Lucassen lui-même, qui a été informé de ce travail et qui a accepté de répondre à mes questions. Jef Bertels, peintre et collaborateur récurrent de Lucassen, a lui aussi répondu à quelques questions par e-mail. Ces échanges sont reproduits en annexe 2. Lucassen est un musicien très entouré, autant par ses pairs que par des relations plus intimes, ainsi ce chapitre mentionne-t-il un grand nombre de ces contacts, fussent-ils ponctuels ou réguliers.

L'objectif de ce chapitre est de présenter la discographie en studio de Lucassen,

---

<sup>1</sup> « Arjen Lucassen official website », <https://www.arjenlucassen.com/content/>, « Biography », <https://www.arjenlucassen.com/content/info/bio/>, consulté le 05/11/2019.

<sup>2</sup> Date de sortie de *The Human Equation*, qui est le premier album à proposer un DVD de *making-of* et de vidéos bonus, dans certaines éditions spéciales.

<sup>3</sup> Le principal studio d'enregistrement crédité dans les productions de Lucassen se nomme The Electric Castle et se situe à son domicile. Sa première mention est faite dans le livret d'*Actual Fantasy* en 1996, et sa localisation n'est pas précisée pour d'évidents soucis d'intimité, ainsi qu'elle varie au fil des déménagements du musicien.

puisqu'elle regroupe l'essentiel de sa création. Le propos de ce chapitre ne s'arrêtera qu'à des mentions ponctuelles et non systématiques des EP ou *singles*. Ceux-ci n'utilisent le plus souvent que des titres déjà connus pour faire la promotion d'un album ainsi que pour tirer un revenu plus constant, le musicien ne se produisant que très rarement sur scène. Lucassen est aussi régulièrement invité par ses contemporains, mais ces participations ne seront pas traitées dans ce travail, celles-ci ne se limitant pour la plupart qu'au principe cinématographique du caméo, où un invité prestigieux fait une apparition fugace qui n'est relevée que par les connaisseurs.

## 2.1 Jeunesse et premiers projets

Arjen Anthony Lucassen naît le 3 avril 1960 à La Haye. Sa passion pour la musique se développe dès les années soixante<sup>4</sup>, à l'écoute de groupes tels que les Beatles, dont on repérera plus tard l'influence. Son adolescence est marquée par la découverte du glam rock de T-Rex, David Bowie et Alice Cooper. Il est aussi profondément marqué par la comédie musicale *Jesus Christ Superstar*<sup>5</sup>, créée en 1971 à Broadway<sup>6</sup>. C'est à cette période qu'il découvre sa seconde grande passion, le cinéma de science-fiction. Adolescent, Lucassen commence la guitare après la découverte Deep Purple et de son guitariste Ritchie Blackmore<sup>7</sup>. Il découvre en parallèle le rock progressif anglais puis néerlandais. Durant cette période, il rejoint plusieurs groupes qui se produisent localement, dont aucun enregistrement ne nous est parvenu. Il joue ensuite dans Mover jusqu'en 1979, qui enregistre quelques démos sur cassette, jamais publiées<sup>8</sup>. Certains groupes de cette période ont été produits par Peter Vink<sup>9</sup>, ex-bassiste de Finch.

Sa carrière professionnelle commence entre septembre et décembre 1981, lors des sessions d'enregistrement de *After the Silence – A Symphonic Poem*<sup>10</sup>, second opus du duo néerlandais Pythagoras. L'album est constitué d'une suite multisectionnelle divisée

---

<sup>4</sup> « Biography », *op. cit.*

<sup>5</sup> Tim Rice & Andrew Lloyd Webber, *Jesus Christ Superstar*, disque 33 t, Decca, MCA, Decca Broadway, 1970.

<sup>6</sup> « Biography », *op. cit.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Annexe 2, mail de Lucassen du 14/11/2019.

<sup>9</sup> Ayreon, « Behind the Scenes », *Ayreon Universe – The Best of Ayreon Live*, DVD, Music Theories Recordings, 2018, 36'30.

<sup>10</sup> Pythagoras, *After The Silence - A Symphonic Poem*, disque 33 t, WEA Records, 1982.

en deux parties par le changement de face du disque. Lucassen n'est que peu impliqué dans la composition, limitant son rôle à l'interprétation ou l'improvisation de parties solistes lors de certains mouvements de l'œuvre. L'inspiration psychédélique d'*After the Silence* entraîne Lucassen à proposer un style proche de David Gilmour, à la sonorité blues très assumée par l'utilisation des gammes pentatoniques enrichies de *blue notes* et l'utilisation de grands *bends* renforçant l'affiliation au guitariste de Pink Floyd<sup>11</sup>. Le rythme lent de l'album pouvant rappeler « *Shine on you Crazy Diamonds* », la proposition de Lucassen est en adéquation avec le style de Pythagoras et préfigure certaines orientations stylistiques futures.

En 1982, le groupe néerlandais Bodine se sépare de son chanteur Jay van Feggelen. Lucassen en profite pour contacter le groupe et passer une audition pour le poste vacant, en amenant toutefois sa guitare en cas de besoin<sup>12</sup>. Sa voix héritée du style pop rock des années 65-69 ne convient pas à l'orientation hard rock que souhaite prendre le groupe. Son ambitus et sa puissance sont restreints et son timbre est proche de celui de John Lennon<sup>13</sup>. Il intègre tout de même Bodine en tant que second guitariste, sous le pseudonyme d'Iron Anthony<sup>14</sup>, le poste de chanteur étant attribué à Axel Josphe Langemejer. Le groupe sort deux albums en 1982 et 1983<sup>15</sup>, dans lesquels Lucassen sent sa créativité restreinte et envisage son départ après le second opus. Relevons que les membres du groupe ont tous une trentaine d'années (contre vingt-trois pour Lucassen) et jouent ensemble depuis 1978<sup>16</sup>, ce qui l'amène à remettre en question sa place au sein de l'ensemble<sup>17</sup>. Alors que son départ est incertain, Lucassen est appelé par Vengeance, une jeune formation en quête d'un guitariste. Il se propose à ce poste, ce qui est validé et entraîne son départ de Bodine en 1984, événement qui met un terme aux activités du groupe<sup>18</sup>. Commence alors une période de huit années ornée de quatre albums studio ainsi que de nombreuses tournées. Après plusieurs altercations avec Leon Goewie, le groupe

---

<sup>11</sup> David Gilmour a en effet comme particularité d'employer des *bends* larges, atteignant jusqu'à deux tons selon les morceaux. Les solos de « *Another Brick in the Wall part. 2* » et « *Comfortably Numb* » en comportent de nombreux exemples.

<sup>12</sup> « *Biography* », *op. cit.*

<sup>13</sup> « Arjen Anthony Lucassen Star One Interview - metalkings.com », <http://metalkings.com/reviews/lucassen/arjen.html>, publication en avril 2002, consulté le 13/12/2019. Cf. annexe 1.

<sup>14</sup> « *Biography* », *op. cit.*

<sup>15</sup> Bodine, *Bold as a Brass*, disque 33 t, Rhinoceros Records, 1982. Bodine, *Three Times Running*, disque 33 t, Rhinoceros Records, 1983.

<sup>16</sup> Voir la courte biographie publiée à l'époque du premier album de Bodine, traduite en annexe 3.

<sup>17</sup> « Arjen Anthony Lucassen Star One Interview - metalkings.com », *op. cit.*

<sup>18</sup> « *Biography* », *op. cit.*

renvoie le chanteur en 1989, et le remplace par Ian Parry<sup>19</sup>, qui devient rapidement proche de Lucassen. Les deux hommes s'entourent plus tard de Peter Vink, Robert Soeterboek et Mirjam van Doorn pour former The Renegades, qui joue un répertoire de reprises de groupes de hard rock des années 1970<sup>20</sup>.

Le départ de Goewie entraînant l'impossibilité pour Vengeance de signer de nouveau contrat<sup>21</sup>, le groupe se dissout après une tournée d'adieu en 1992. Lucassen, à la guitare, forme Planet Nine dans la même année, avec Robert Soeterboek au chant, Peter Vink à la basse, et Cleem Determeijer (ex-Finch) aux claviers. Ce projet ne se concrétise pas et il ne nous en est parvenu qu'une démo baptisée « *Carpe Diem* »<sup>22</sup> enregistrée en 1992. Lucassen se lance ensuite dans un projet en solo dans lequel il se place comme principal compositeur, instrumentiste et chanteur. Il se fait cependant aider lors des sessions d'enregistrement par Vink et Determeijer, ainsi que par Debbie Schreuder et Mijiam van Doorn comme choristes additionnelles. Ce projet abouti en 1993 lors de la sortie de *Pools of Sorrow, Waves of Joy*<sup>23</sup>. Le titre s'inspire des paroles de « *Across the Universe* » des Beatles<sup>24</sup>, choix justifié ainsi :

« Je suis un grand fan de John Lennon et « *Across The Universe* » est une de mes chansons préférées. C'était aussi la période où ma petite-amie s'est séparée de moi, Vengeance s'est séparé et je n'avais plus aucun contrat d'enregistrement. C'était donc une période horrible, oui. Mais pourtant c'était des vagues de joie et c'est pour ça que j'ai appelé l'album ainsi. »<sup>25</sup>

L'album mélange des titres aux influences country (« *Country Girl, City Boy* »), pop-rock (« *Little Miss Understood* »), pop orchestrale (« *Cry Yourself to Sleep* ») et beaucoup d'autres genres (dont le hard rock et le folk). Ce large éventail pose problème dans l'unité de l'opus, qui étale ses idées sans les mettre en forme. Cette production pose l'éclectisme et le langage de Lucassen, faisant de *Pools* un brouillon sur lequel s'appuieront les

<sup>19</sup> « Arjen Anthony Lucassen Star One Interview - [metalkings.com](http://metalkings.com) », *op. cit.*

<sup>20</sup> *Renegades 1992* - Captation d'un concert de The Renegades en 1991, [https://www.youtube.com/watch?v=07oxYyb2zhg&ab\\_channel=ArjenAnthonyLucassen](https://www.youtube.com/watch?v=07oxYyb2zhg&ab_channel=ArjenAnthonyLucassen), publiée le 17/12/2019, consultée le 07/10/2020.

<sup>21</sup> Ayreon, *The Final Experiment*, CD, Inside Out Music, réédition de 2005. Information contenue dans le livret.

<sup>22</sup> Ayreon, *Ayreonauts Only*, CD, Transmission Records, 2000. « *Carpe Diem* », informations contenues dans le livret.

<sup>23</sup> Anthony, *Pools of Sorrow, Waves of Joy*, CD, Ray's Music B.V., 1993.

<sup>24</sup> « They slip away across the universe - Pools of sorrow waves of joy - Are drifting through my open mind ». The Beatles, *Let it Be*, disque 33 t, Apple Records, 1970. « *Across the Universe* », paroles de John Lennon.

<sup>25</sup> « I'm a big John Lennon fan and "Across The Universe" is one of my favorite songs. And it was the period in my life when my girlfriend broke up with me, Vengeance broke up and I had no more record deal. So it was a horrible time, yes. But anyway it was waves of joy and that's why I called the album that way. », « Arjen Anthony Lucassen Star One Interview - [metalkings.com](http://metalkings.com) », *op. cit.*

prochains travaux. L'album est par ailleurs un échec commercial<sup>26</sup>.

Pour l'album suivant, Lucassen se heurte dans un premier temps au refus des labels, sa musique étant jugée trop difficile à vendre selon les compagnies<sup>27</sup>. Enregistré entre 1994 et 1995 au studio RS29 de Waalwijk, co-produit par Lucassen et Oscar Holleman (ex-guitariste de Vengeance), *Ayreon: The Final Experiment*<sup>28</sup> sort en 1995 sur le label japonais JVC puis chez Transmission aux Pays-Bas. Cet album lance le projet Ayreon en en définissant ses principales thématiques. Présenté comme un opéra-rock inspiré par la science-fiction et le mythe arthurien, l'album narre l'histoire du ménestrel aveugle Ayreon, au VI<sup>e</sup> siècle de notre ère et de son arrivée à la cour du roi Arthur. L'opus impressionne par sa profusion de chanteurs, parmi lesquels Ian Parry, Leon Goewie, Edward Reekers (Kayak), Jay van Feggelen, Lucassen lui-même, Robert Soeterboek, et une fois encore Debbie Schreuder et Mijiam van Doorn. Parmi les instrumentistes, Peter Vink et Cleem Determeijer continuent de travailler avec Lucassen, lui aussi présent aux guitares, mais aussi Barry Hay (Golden Earring) qui alterne entre le chant et la flûte alto, et Jolanda Verduijn (alors compagne de Lucassen<sup>29</sup>) à la basse sur quelques titres. Cependant, si l'on peut s'attendre à une prolifération de personnages avec un casting aussi grand, plusieurs interprètes incarnent en fait tour à tour le personnage d'Ayreon. L'avantage non négligeable est l'étendue possible de sa palette expressive, au détriment de la cohérence : Reekers prête aussi bien sa voix au ménestrel qu'à Merlin, présenté comme antagoniste.

Contre toute attente, les ventes de *The Final Experiment* sont suffisantes pour « enfin [se] payer [son] propre studio à domicile »<sup>30</sup>, *The Electric Castle*<sup>31</sup>, où sera désormais enregistrée la grande majorité des instruments et des voix, à l'exception de la

---

<sup>26</sup> Arjen Lucassen, « Ayreon - The Final Experiment », entretien réalisé et traduit par Frédéric Bellay, *Big Bang Magazine*, 15, 1995. Article référencé sur le site de Big Bang, <http://www.bigbangmag.com/cayreon1.php>, consulté le 12/01/2019.

<sup>27</sup> YouTube for Musicians, *Interview with Arjen Lucassen (Ayreon) - Record Labels, Musical Identity and much more!*, 2021, [https://www.youtube.com/watch?v=Mu1xNbkGLNU&ab\\_channel=YouTubeForMusicians](https://www.youtube.com/watch?v=Mu1xNbkGLNU&ab_channel=YouTubeForMusicians), 6'20, publication le 23/04/2021, consultée le 06/05/2021.

<sup>28</sup> Arjen Anthony Lucassen, *Ayreon: The Final Experiment*, CD, JVC - Transmission Records, 1995.

<sup>29</sup> « Arjen Lucassen official website », *op. cit.*, « Jolanda Verduijn », <https://www.arjenlucassen.com/content/jolanda-verduijn/>, consulté le 05/11/2019.

<sup>30</sup> Arjen Lucassen, « Ayreon - Actual Fantasy », entretien réalisé et traduit par Aymeric Leroy, *Big Bang Magazine*, 18, 1996. Article référencé sur le site de Big Bang, <http://www.bigbangmag.com/cayreon2.php>, consulté le 12/01/2019.

<sup>31</sup> *The Electric Castle*, crédité ainsi depuis l'album *Actual Fantasy* en 1996. Sera fait référence au studio par son appellation anglophone, afin de le distinguer du lieu fictif du Château Electrique.

batterie<sup>32</sup>. Cet investissement lui libère du temps<sup>33</sup> et lui permet de travailler davantage les détails de ses compositions et de sa production, possibilité manquante sur les opus précédents. Lucassen explore une forme plus modeste avec *Actual Fantasy*<sup>34</sup>, premier album à utiliser le nom d'*Ayreon* comme nom de projet (alors qu'il faisait partie intégrante du titre de *Final Experiment*). Seuls trois chanteurs sont présents, dont Reekers et Soeterboek, rejoints par Okkie Huysdens, producteur de Bodine<sup>35</sup> en 1981 et choriste studio sur certains albums de Vengeance<sup>36</sup>. La partie instrumentale est principalement assurée par Lucassen, Determeijer et Rene Merkelbach (Gorefest) s'occupant de quelques solos de synthétiseur et d'orgue Hammond. Jan Bijlsma (ex-Bodine), Vink et Verduijn alternent les parties de basse. L'album ne contient cette fois pas de narration continue, assurant un lien entre les morceaux par les références qu'ils font au cinéma. Alors que les productions précédentes étaient comparables à des catalogues d'influences, la musique tente ici de faire se croiser lesdites influences pour développer des idées musicales. Le langage est par conséquent plus homogène que sur les opus précédents mais cherche encore une identité. L'année 1996 se termine par une sortie anonyme, *Strange Hobby*<sup>37</sup>, une compilation de reprises réarrangées de chansons de l'époque psychédélique, de Pink Floyd aux Beatles, en passant par The Who ou Bob Dylan. L'hommage au mouvement est visible sur la pochette aux couleurs vives. Le livret ne crédite à l'époque aucun artiste exécutant, et ce n'est qu'à sa réédition en juillet 2016 par Aluca Music que Lucassen est crédité. Celui-ci explique en 1996 au *Telegraaf* qu'il « voulais[t] [s']éloigner un temps [d'Ayreon]. [...] [Il] voulais[t] dès le début garder le secret, qui a fait cet album. [...] Ce n'était pas intelligent d'un point de vue commercial, mais c'était drôle »<sup>38</sup>. *Strange Hobby*

---

<sup>32</sup> La batterie est enregistrée majoritairement au RS29 de Waalwijk jusqu'en 2004, puis dans divers studios au fil des productions avant de retourner au RS29 pour *On This Perfect Day* en 2009. Depuis 2010, les sessions de batterie se tiennent aux *Sandlane Recording Facilities* de Rijen.

<sup>33</sup> Arjen Lucassen, « Ayreon - Actual Fantasy », *op. cit.*

<sup>34</sup> Ayreon, *Actual Fantasy*, CD, Transmission Records, 1996.

<sup>35</sup> Bodine, *Bodine*, disque 33 t, Rhinoceros Records, 1981.

<sup>36</sup> Vengeance, *We Have Ways to Make You Rock*, disque 33 t, CBS, 1986. Vengeance, *Take It Or Leave It*, disque 33 t, CBS, 1987.

<sup>37</sup> *Strange Hobby*, *Strange Hobby*, CD, Transmission Records, 1996.

<sup>38</sup> « *After I finished the second Ayreon album I really felt like freaking out. [...] I wanted to break free from that for a while. [...] From the start I intended to keep it a secret, who made this album. I just wanted to do that; it seemed fun. [...] Well, it may not be smart from a commercial point of view, but it was fun.* », « Arjen Lucassen official website », *op. cit.* Arjen Lucassen, « *Strange Hobby – Strange Hobby – Arjen Lucassen (+ Interview)* », *Journal De Telegraaf*, 1996, <https://www.arjenlucassen.com/content/strange-hobby/>, consulté le 13/05/2019.

a été mixé aux studios Abbey Roads, un cadeau du directeur du label de Lucassen<sup>39</sup>.

Bien que n'ayant rien produit sous son nom en 1997, Lucassen ne reste pas inactif. Vengeance sort en effet *Back From Flight 19*<sup>40</sup>, enregistré à l'Electric Castle et au RS29. Lucassen raconte que Leon Goewie, un temps retiré de l'industrie musicale, a repris contact avec son ancien collègue pour le convaincre de former un projet commun<sup>41</sup>. Lucassen lui compose quelques démos en lui disant : « fais-en ce que tu veux, va former un groupe ou autre »<sup>42</sup>. Goewie présente les morceaux à Transmission Records qui ne se déclare intéressé par les démos que si cela peut signifier une reformation de Vengeance. Lucassen y est réticent car sa musique n'a selon lui rien à voir avec Vengeance, mais une partie de l'effectif d'origine se réunit. Bien qu'ayant participé à l'enregistrement, Lucassen quitte définitivement le groupe une fois les sessions terminées.

*Actual Fantasy* n'ayant pas été reçu de la manière escomptée, Lucassen se plonge dans la composition d'un album sans retenue qui doit constituer les grandioses adieux d'Ayreon et du musicien à défaut d'être un succès<sup>43</sup>. *Into The Electric Castle*<sup>44</sup> sort en 1998, contient deux CD et prolonge le modèle d'opéra-rock proposé par *The Final Experiment*, avec cette fois-ci plus de soin apporté à la cohérence. Lucassen regroupe nombre de chanteurs qui y interprètent chacun un rôle propre. Le style, qui mélange musiques atmosphériques, électroniques, metal ou encore folkloriques, ne se contente plus de juxtaposer ses influences mais les entremêle. Si certains musiciens reviennent comme Merkelbach, van Feggelen et Reekers, nombre d'entre eux sont de nouveaux arrivants. Parmi eux se trouvent Thijs van Leer (Focus), Sharon den Adel et Robert Westerholt (respectivement chanteuse et chanteur – guitariste du groupe néerlandais Within Temptation), Damian Wilson (Landmarq, Threshold), Anneke van Giersbergen (chanteuse néerlandaise de The Gathering), ou encore Fish (ex-chanteur de Marillion). Cet album est aussi celui qui entame deux collaborations qui façonneront à long terme l'identité d'Ayreon, le batteur Ed Warby (Gorefest), surnommé depuis le second membre d'Ayreon<sup>45</sup>, et le peintre néerlandais Jef Bertels, spécialisé dans la peinture de mondes

---

<sup>39</sup> « *That I was able to master this disc at the Abbey Road Studios, actually was a gift from the director of my record company. A great guy. When I told him what my dream was, he got on the phone and immediately booked the studio.* », *Ibid.*

<sup>40</sup> Vengeance, *Back From Flight 19*, CD, Transmission Records, 1997.

<sup>41</sup> « Arjen Anthony Lucassen Star One Interview - metalkings.com », *op. cit.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Ayreon, *Into the Electric Castle*, CD, Inside Out Music, 2004. Introduction du livret de la réédition.

<sup>44</sup> Ayreon, *Into the Electric Castle*, CD, Transmission Records, 1998.

<sup>45</sup> Ayreon, « *The Making of* », *The Theory of Everything*, DVD, Inside Out Music, 2013, 2'25.

fantastiques<sup>46</sup>. Le travail commun de Lucassen avec le peintre s'inscrit dans l'héritage direct des pratiques du rock progressif vues précédemment.

Selon le site [dutchcharts.nl](http://dutchcharts.nl), *Into the Electric Castle* est entré le 19 septembre 1998 dans les cent meilleures ventes musicales aux Pays-Bas et y est resté sept semaines, avec un meilleur classement en quarante-neuvième position<sup>47</sup>. L'opus devient ainsi le premier album de Lucassen à entrer dans le Top 100 et par conséquent son premier succès commercial d'importance depuis le début de sa carrière solo<sup>48</sup>, assurant la pérennité d'Ayreon. Motivé par ce succès, Lucassen retourne en studio et sort en 2000 le dyptique *The Universal Migrator*, dont les deux albums *The Dream Sequencer*<sup>49</sup> et *Flight of the Migrator*<sup>50</sup> sortent simultanément. Parmi les vocalistes convoqués reviennent Wilson, Parry et Reekers, rejoints par d'autres noms internationaux tels que les américains Neal Morse et Russel Allen (respectivement Spock's Beard et Symphony X), le britannique Bruce Dickinson (Iron Maiden), l'allemand Andi Deris (Helloween) ou l'italien Fabio Lione (Rhapsody). D'autres chanteurs et chanteuses sont invités, dont Floor Jansen, chanteuse néerlandaise d'After Forever, alors âgée de 18 ans et dont il s'agit du premier travail en studio<sup>51</sup>. After Forever étant alors en contrat chez Transmission, la présence de Floor est due à une volonté promotionnelle du label, qui garantit au groupe une audience plus large et internationale<sup>52</sup>. Du côté des instrumentistes, Ed Warby est de retour sur *Flight of the Migrator*, Rob Snijders occupant le rôle de batteur et percussionniste dans *The Dream Sequencer*. Les claviers sont occupés par Merkelbach et Clive Nolan (Pendragon), tous deux solistes sur *Into the Electric Castle*. Ceux-ci sont rejoints par Erik Norlander (claviers de Rocket Scientists), Michael Romeo (guitariste de Symphony X), entre autres. Enfin, malgré leur absence sur la version finale, Ian Parry et Robert Soeterboek sont crédités, respectivement pour des paroles de « *The New Migrator* » et un thème tiré de « *To The Solar System* ». Leur présence montre qu'Ayreon possède un

---

<sup>46</sup> Cf. chapitre 3.

<sup>47</sup> « Dutch Charts », *Dutch Charts*, <https://dutchcharts.nl/index.asp>, « Ayreon », <https://dutchcharts.nl/search.asp?search=Ayreon&cat=a>, consulté le 18/12/2019.

<sup>48</sup> Vengeance était déjà entré à trois reprises dans le Top 100 entre 1986 et 1989, d'où l'insistance du label néerlandais Transmission Records pour reformer le groupe en 1997. « Dutch Charts », *op. cit.* « Vengeance », <https://dutchcharts.nl/search.asp?cat=a&cat2=s&search=vengeance>, consulté le 18/12/2019.

<sup>49</sup> Ayreon, *The Universal Migrator Part. 1 : The Dream Sequencer*, CD, Transmission Records, 2000.

<sup>50</sup> Ayreon, *The Universal Migrator Part. 2 : Flight of the Migrator*, CD, Transmission Records, 2000.

<sup>51</sup> Ayreon, « Interviews », *The Source*, DVD, Music Theories Recordings, 2017, 8'30.

<sup>52</sup> « Arjen Lucassen official website », *op. cit.* « Floor Jansen », <https://www.arjenlucassen.com/content/floor-jansen/>, consulté le 05/11/2019.

effectif plus régulier que Lucassen ne veut bien le dire, bien qu'il en reste le seul maître.

En décembre 2000 paraît *Ayreonauts Only*<sup>53</sup>, une compilation de versions alternatives de morceaux d'Ayreon (demos, chanteur alternatif...)<sup>54</sup> pensée avant tout pour les fans (les *Ayreonauts* du titre). Le CD contient aussi un morceau inédit, « *Cold Metal* », dont le groupe crédité est Ambeon. Ce titre est extrait de l'album *Fate of a Dreamer*<sup>55</sup> qui sort l'année suivante, et dont il est précisé dans le livret qu'Ambeon est une contraction des mots *ambient* et *Ayreon*<sup>56</sup>. Les morceaux de l'opus se composent autour de citations musicales d'Ayreon. Le projet expérimente le matériel technique que Lucassen vient d'acquérir<sup>57</sup>, essentiellement constitué de nouveaux logiciels de mixage et d'échantillonnage. La réédition de *Fate of a Dreamer*<sup>58</sup> présente un second CD constitués de morceaux d'Ayreon arrangés pour guitare acoustique, flûte, violoncelle et chanteuse. L'autre utilité de cet album réside en la présentation d'Astrid van der Veen, sa chanteuse de 14 ans<sup>59</sup>. Lucassen a profité de sa notoriété pour promouvoir le talent de Veen, dont la carrière s'est par la suite faite discrète et irrégulière<sup>60</sup>. Cette production est la dernière que Lucassen publie chez Transmission et signe la fin de sa première période créative, où le musicien s'est concentré sur la construction et la consolidation de son style musical. En effet, le changement de label effectué entre 2001 et 2002 apporte avec lui une évolution majeure tant sur le plan musical, formel et sur son impact commercial et culturel. Cela lui permet d'inviter davantage d'artistes influents dans le monde du metal et du progressif.

## 2.2 Nouveau label et multiplication des projets

Dans les années 2000, Inside Out Music est un label extrêmement puissant dans la diffusion des musiques rock et metal progressifs<sup>61</sup>. Lucassen signe chez eux entre 2001 et 2002, pour un contrat qui prendra fin en 2016. Un nouvel album inaugure ce partenariat

---

<sup>53</sup> Ayreon, *Ayreonauts Only*, *op. cit.*

<sup>54</sup> *Ibid.* Informations contenues dans le livret.

<sup>55</sup> Ambeon, *Fate of a Dreamer*, CD, Transmission Records, 2001.

<sup>56</sup> *Ibid.* Information contenue dans le livret.

<sup>57</sup> « Biography », *op. cit.*

<sup>58</sup> Ambeon, *Fate of a Dreamer – Expanded Edition*, CD, Transmission, 2012.

<sup>59</sup> « Biography », *op. cit.*

<sup>60</sup> « Arjen Lucassen official website », *op. cit.* « Ambeon », <https://www.arjenlucassen.com/content/arjens-projects/ambeon/>, consulté le 05/11/2019.

<sup>61</sup> Cf. chapitre 1.

en mai 2002, *Space Metal*, réalisé sous un nouveau projet nommé Star One<sup>62</sup>. Comme *Actual Fantasy*, cet opus se constitue de références cinématographiques, le liens entre les films ici étant la science-fiction spatiale, ou *space-opera*. Star One est l'un des premiers projets où Lucassen revendique de produire des albums « en réaction au précédent »<sup>63</sup>. En effet, l'agressif *Flight of the Migrator* semble répondre au doux *Dream Sequencer* et s'est attiré une réponse plus atmosphérique avec Ambeon. Star One devient alors une réponse plus brutale à *Fate of a Dreamer*. Cette tendance remontant à avant 2002, il n'y a aucun moyen d'établir une corrélation entre le changement de label et l'exploitation de cette versatilité musicale. Le démarche est revendiquée dès *Space Metal* dans la plupart des *making of* et interviews. Une fois encore, Lucassen appelle plusieurs artistes pour interpréter ce projet, parmi lesquels Russel Allen, Damian Wilson et Floor Jansen, renforcés par Dan Swanö (Nightingale, Edge of Sanity). La section instrumentale regroupe Lucassen et Ed Warby, auxquels s'ajoutent Erik Norlander, Jens Johansson (claviériste d'Yngwie Malmsteen et de Stratovarius) et Gary Wehrkamp (guitariste de Shadow Gallery), uniquement comme solistes. Star One organise ensuite une tournée néerlandaise dont résulte un album CD et DVD, *Live on Earth*<sup>64</sup>. Swanö, Norlander et Wehrkamp ne pouvant assurer les dates, ils sont remplacés par Robert Soeterboek, Joost van den Broek (After Forever) et Lucassen. L'effectif est complété par Peter Vink à la basse, Edward Reekers et Irene Jansen (sœur de Floor) au chant, et le flûtiste Ewa Smarzyńska (ex-Quidam).

En 2003, Lucassen produit et mixe le jeune groupe néerlandais de metal progressif Sun Caged<sup>65</sup>, dans lequel officie alors Joost van den Broek, ainsi que le guitariste Marcel Coenen. Ceux-ci sortent trois albums avant de se séparer en 2014 et restent, selon les mots de Lucassen, l'unique projet qu'il a produit dans lequel il n'était impliqué ni à la composition ni à l'enregistrement<sup>66</sup>. Cette « faveur » s'inscrit dans une démarche plus globale du musicien consistant à promouvoir au mieux des jeunes artistes du rock ou du metal progressif, comme Floor Jansen ou Astrid van der Veen avant Sun Caged. Prolongeant cette démarche, Lucassen lance sur son site web un concours dont le ou la

---

<sup>62</sup> Star One, *Space Metal*, CD, Inside Out Music, 2002.

<sup>63</sup> « Biography », *op. cit.*

<sup>64</sup> Star One, *Live on Earth*, CD - DVD, Inside Out Music, 2003.

<sup>65</sup> Sun Caged, *Sun Caged*, CD, Lion Music, 2003.

<sup>66</sup> « Basically I don't produce other bands, I only did Sun Caged as a favor for Joost. ». Annexe 2, mail de Lucassen du 06/11/2019. Notons ici qu'il n'a produit que le premier album du groupe.

gagnant(e) remporterait la possibilité de participer au nouvel album d'Ayreon<sup>67</sup>. La chanteuse mexicaine Marcela Bovio remporte le concours et prête sa voix à l'album en préparation, *The Human Equation*<sup>68</sup>, dont le casting vocal se veut cette fois totalement inédit pour un Ayreon. Parmi les chanteurs se trouvent James LaBrie (Dream Theater), Devin Townsend, Irene Jansen (dont c'est le premier travail de studio avec Lucassen), Mike Baker (Shadow Gallery) ou encore Mikael Åkerfeldt (Opeth). Aux instruments, Ed Warby et Joost van den Broek reprennent leurs postes, et Jeroen Goossens rejoint pour la première fois le projet (flûte, flûte alto, flûte basse, flûte de pan, flûtes à bec, didgeridoo et basson). Relevons aussi les participations de Martin Orford (claviers d'IQ), Olivier Wakeman (claviers chez Nolan & Wakeman, aussi connu pour être le fils de Rick Wakeman), du violoniste Robert Baba et de la violoncelliste Marieke van der Heyden. Déjà présents dans la musique de Lucassen, les instruments acoustiques et extraeuropéens voient dès lors leur importance s'accroître dans la musique d'Ayreon (et de Lucassen en général). Cette possibilité est probablement induite par la notoriété grandissante du compositeur couplée aux nouveaux horizons ouverts par *Inside Out*, permettant à Lucassen de faire appel à davantage de musiciens de session que par le passé. Les imitations d'instruments d'orchestre par des synthétiseurs se font par conséquent plus rares, ce qui permet d'utiliser les instruments électroniques pour des timbres propres à cette lutherie. *Inside Out Music* profite de l'événement créé par ce nouvel opus d'Ayreon pour rééditer les anciennes parutions à l'internationale, gratifiant celles-ci de certaines améliorations. *The Final Experiment* bénéficie d'un second CD de reprises acoustiques de l'album originel, auxquelles participent Astrid van der Veen, Marcela Bovio, Irene Jansen, Jeroen Goossens, Peter Vink, Marieke van der Heyden et Lori Linstruth. Le dyptique *The Universal Migrator* se voit compacté en un seul album double. Le plus gros bénéficiaire est *Actual Fantasy Revisited*<sup>69</sup> qui profite d'un traitement du son en 5.1 et de réenregistrements de certaines parties instrumentales, principalement les parties de batterie électronique et de basse, respectivement réinterprétées par Ed Warby (sur batterie acoustique) et Peter Vink. La plupart de ces rééditions sont accompagnées de commentaires de Lucassen dans les livrets, offrant son point de vue sur le contexte de production des albums originaux.

---

<sup>67</sup> Ayreon « Inside », *The Human Equation*, DVD, Electric Castle, Inside Out Music, 2004, 27'45.

<sup>68</sup> Ayreon, *The Human Equation*, CD, Inside Out Music, 2004.

<sup>69</sup> Ayreon, *Actual Fantasy Revisited*, CD, Inside Out Music, 2004.

L'année suivante, Lucassen et Bovio se réunissent et s'entourent de Lori Linstruth (guitare solo), Davy Mickers (batterie), Johan van Stratum (basse) et d'Alejandro Millán (claviers) pour former Stream of Passion, Bovio s'occupant du chant, des paroles et du violon et Lucassen de la composition et de la guitare rythmique. *Embrace the Storm*<sup>70</sup> sort alors, enrichissant la vague de groupes de metal orchestraux et celtiques avec chanteuses de ces années (Within Temptation, Nightwish ou Epica). Après une tournée<sup>71</sup>, Lucassen se sépare du groupe en 2007, suivi par Linstruth, estimant que l'effectif peut se maintenir en autonomie<sup>72</sup>, ce qu'il fait avant de se dissoudre en 2016.

Le 6 mars 2007, Lucassen donne une interview pour le site metalstorm.net<sup>73</sup> dans laquelle il s'exprime sur le futur d'Ayreon. Il y précise aussi qu'il est entré en dépression suite à son divorce, qui a eu lieu quelques mois plus tôt. S'entame alors une période musicale et lyrique plus sombre pour le musicien, s'étalant de 2007 à 2010. Trois albums sont composés dans cette période, à commencer par le nouvel opus d'Ayreon, *01011001*<sup>74</sup>, publié en début d'année 2008. Une fois encore, l'album expose un large catalogue d'invités, parmi lesquels sont de retour Anneke van Giersbergen, Floor Jansen, Joost van den Broek, Jeroen Goossens, Lori Linstruth, Michael Romeo et Ed Warby. Parmi les nouveaux invités, très nombreux, sont présents Hansi Kürsch (chanteur de Blind Guardian), Simone Simons (chanteuse d'Epica), Wudstick, Daniel Gildenlöw (Pain of Salvation), Derek Sherinian (ex-claviériste de Dream Theater) ou encore Ben Mathot (violons), certains pour une unique fois, d'autres marquant le début d'une collaboration régulière. La particularité de cet album est qu'il lie scénaristiquement la plupart des productions d'Ayreon. En avril de la même année, Lucassen et Tobias Sammet (leader d'Avantasia) s'associent pour publier *Elected – Ayreon vs Avantasia*<sup>75</sup>, dont le sous-titre est inspiré par un hasard de calendrier entre la sortie de *01011001* d'Ayreon et *The Scarecrow* d'Avantasia<sup>76</sup>, deux albums sortis la même semaine<sup>77</sup>.

Le second semestre de 2008 est marqué par la publication de *Timeline*<sup>78</sup>, qui

<sup>70</sup> Stream of Passion, *Embrace the Storm*, CD, Inside Out Music, 2005.

<sup>71</sup> Stream of Passion, *Live in the Real World*, CD - DVD, Inside Out Music, 2006.

<sup>72</sup> « Biography », *op. cit.*

<sup>73</sup> « MetalStorm », <http://www.metalstorm.net/home>, « Arjen Lucassen quits Stream of Passion », [http://www.metalstorm.net/events/news\\_comments.php?news\\_id=4349&page=&message\\_id=](http://www.metalstorm.net/events/news_comments.php?news_id=4349&page=&message_id=), consulté le 11/03/2020. Interview tenue le 6 mars 2007, la version intégrale a été supprimée du site. N'en sont consultables que quelques extraits, reproduits en annexe 1.

<sup>74</sup> Ayreon, *01011001*, CD, Inside Out Music, 2008.

<sup>75</sup> Avantasia, *Elected*, CD, Inside Out Music, 2008.

<sup>76</sup> Avantasia, *The Scarecrow*, CD, Nuclear Blast, 2008.

<sup>77</sup> Ayreon, *Elected*, *op. cit.* « Clash of the Titans », informations contenues dans livret de l'album.

<sup>78</sup> Ayreon, *Timeline*, CD, Inside Out Music, 2008.

retrace l'ensemble des productions d'Ayreon sur un ensemble de trois CD, y ajoutant le titre inédit « *Epilogue : The Memory Remains* » qui vient clore ce que nous appellerons le mythe d'Ayreon<sup>79</sup>. Pour aider à la compréhension du déroulé de celle-ci, une frise chronologique<sup>80</sup> fournie dans le coffret, éclaircissant les zones d'ombre. « *The Memory Remains* » est chanté par Jasper Steverlinck, chanteur belge du groupe Arid conseillé à Lucassen par un fan<sup>81</sup>. La participation de Steverlinck est en fait un premier essai pour la future formation Guilt Machine, renforcée par Chris Maitland (ex-batteur de Porcupine Tree), Lori Linstruth (guitare solo et parolière) et Ben Mathot. Le groupe enregistre et publie *On This Perfect Day*<sup>82</sup>. Il s'agit là d'un projet particulier et personnel : Lucassen n'est pas encore rétabli de sa dépression, qui est accompagnée d'une anosmie<sup>83</sup> (trouble de l'odorat qui s'associe parfois à une perte du goût, ce qui est le cas de Lucassen). Linstruth, désormais manager et compagne du musicien, parle elle aussi d'une récente dépression et du sentiment de culpabilité qui l'accompagne<sup>84</sup>. Ce projet introspectif (mais non autobiographique, comme le précise Lori) mène à un effectif réduit, permettant à Lucassen de se reposer après le titanesque *01011001*, qui a été un « cauchemard logistique et financier »<sup>85</sup>. C'est aussi à partir de cet (à ce jour) unique album de Guilt Machine que Lori Linstruth sera fréquemment créditée à la co-écriture des textes, qu'elle soit autrice (Guilt Machine) ou correctrice (Ayreon). La manager sera aussi responsable des portraits photographiques des musiciens et de la captation et du montage des *making of*.

En 2010, Lucassen revient à la science-fiction et rappelle à lui l'ensemble des chanteurs de Star One ainsi que Warby, van den Broek et Vink. Alors que *Space Metal* concentrait ses références cinématographiques sur des films de *space opera*, *Victims of the Modern Age*<sup>86</sup> fait référence aux films d'anticipation et aux dystopies qui ont marqué Lucassen. Ce choix thématique, souvent caractérisé au cinéma et dans la littérature par la perte d'espoir en un avenir meilleur, s'explique par la récente dépression de Lucassen. C'est guéri de ce mal qu'il livre en 2012 *Lost in the New Real*<sup>87</sup>, une production cyberpunk hybridant drame et comédie. Cette fois réalisée sous son nom, Lucassen y chante, joue la

---

<sup>79</sup> Cf. chapitre 3.

<sup>80</sup> Une traduction en est proposée en annexe 4.

<sup>81</sup> Ayreon, « Epilogue: The Memory Remains », *Timeline*, DVD, 2008, 1'07.

<sup>82</sup> Guilt Machine, *On This Perfect Day*, CD, Mascot Records, 2009.

<sup>83</sup> *Ibid.*, information contenue dans le livret.

<sup>84</sup> *Ibid.*, informations contenues dans le livret.

<sup>85</sup> *Ibid.*, informations contenues dans le livret : « After the logistical (and financial!) nightmare of recording no less than seventeen singers for my last Ayreon album [...] ».

<sup>86</sup> Star One, *Victims of the Modern Age*, CD, Inside Out Music, 2010.

<sup>87</sup> Arjen Anthony Lucassen, *Lost in the New Real*, CD, Inside Out Music, Century Media Records, 2012.

plupart des instruments, tout s'entourant à nouveau des musiciens Ed Warby, Rob Snýders, Ben Mathot et Jeroen Goossens, rejoins par la violoncelliste Maaïke Peterse. Si la première partie est originale, la seconde propose des reprises de Pink Floyd, Led Zeppelin ou Frank Zappa, dans la continuité esthétique de ce que proposait *Strange Hobby*, ainsi que des chansons inédites complétant le contexte posé par le premier CD.

Lucassen réssuscite le projet Ayreon en 2013 avec *The Theory of Everything*<sup>88</sup>, où il propose un effectif vocal totalement inédit. Parmi eux se trouvent Michael Mills (Toehider), Tommy Karevik (Seventh Wonder), Marco Hietala (Nightwish) ou encore John Wetton (ex-King Crimson). La section instrumentale est une fois encore tenue par Ed Warby, Maaïke Peterse, Ben Mathot et Jeroen Goossens, avec des invités tels que Jordan Rudess (claviériste de Dream Theater), Rick Wakeman, Troy Donockley (cornemuse de Nightwish), Steve Hackett et Keith Emerson. A partir de janvier 2015 sont publiées sur la chaîne YouTube de Lucassen une série de vidéos intitulée « The Gentle Storm – Behind the Scenes »<sup>89</sup>, dont le but est de faire la promotion du nouveau projet de Lucassen et van Giersbergen, le groupe nommé The Gentle Storm. L'album *The Diary*<sup>90</sup> sort en mars de la même année. Giersbergen y est l'unique chanteuse soliste, supplée par l'Epic Rock Choir. Warby, Snýders, Goossens, van Stratum, Mathot, Peterse, van den Broek et Michael Mills reviennent une fois encore pour accompagner le duo, le dernier en tant qu'interprète de bouzouki irlandais. Le projet The Gentle Storm se construit sur deux concepts : un concept narratif racontant la correspondance d'un marin néerlandais et de sa femme au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>91</sup> ; un concept formel et musical séparant l'album en deux parties. La première se nomme *Gentle* et contient treize titres interprétés dans un style folklorique, avec des instruments acoustiques (percussions, guitares, flûtes, hautbois, etc) mais surtout des instruments « exotiques » : sitar, bouzouki, surhabar, tabla et dulcimer à marteaux, pour ne citer que les plus utilisés. La seconde partie, appelée *Storm*, est l'interprétation des treize mêmes chansons dans un style metal symphonique, en utilisant les guitares et basses électriques, batterie et les instruments de l'orchestre symphonique, principalement les cordes et le cor d'harmonie. Un groupe de concert se forme autour de Goossens, Bovio, van den Broek, Mathot, Peterse, Warby, van Giersbergen, van Stratum

<sup>88</sup> Ayreon, *The Theory of Everything*, CD, Inside Out Music, 2013.

<sup>89</sup> Arjen Anthonoy Lucassen, YouTube, *The Gentle Storm Behind the Scenes*, [https://www.youtube.com/playlist?list=PLDp\\_PtuyOwCaYwgK4molSQcOQZPrYK9Vc](https://www.youtube.com/playlist?list=PLDp_PtuyOwCaYwgK4molSQcOQZPrYK9Vc), publiées entre le 27/01/2015 et le 24/08/2015, consultées le 09/01/2020.

<sup>90</sup> The Gentle Storm, *The Diary*, CD, Inside Out Music, 2015.

<sup>91</sup> *Ibid.* Informations contenues dans le livret. Cf. chapitre 3 pour plus d'informations.

et du guitariste Ferry Duijsens (collaborateur régulier de van Giersbergen). Ces quatre derniers formeront plus tard le groupe VUUR. Lucassen ne s'implique pas dans la tournée de The Gentle Storm, ayant à l'époque abandonné l'idée de se produire sur scène<sup>92</sup>.

En septembre 2015 sont mises en scène quatre représentations de *The Human Equation* au Nieuwe Luxor Theater de Rotterdam, avec décors et costumes. Une grande partie du casting originel participe aux concerts, dont Bovio, LaBrie, Devon Graves, Irene Jansen, Heather Findley ou Magnus Ekwall. Townsend et Åkerfeldt, indisponibles, sont respectivement remplacés par Mills et van Giersbergen ; Mills remplace aussi Mike Baker, décédé en 2008. Enfin, Lucassen est remplacé par Wudstik. Au niveau instrumental sont présents Warby, Marcel Coenen, Goossens, Peterse, Mathot et van Stratum, parmi d'autres musiciens de session et l'Epic Rock Choir. Comme il est expliqué dans le DVD, ces concerts n'étaient à l'origine qu'un projet de musiciens amateurs mené par l'ancienne manager de Lucassen, Yvette Boertje. Les interprètes originaux se sont rapidement déclarés intéressés par le projet. Lucassen y a donné sa bénédiction tout en supervisant de loin, la direction musicale et les arrangements étant réalisés par Joost van den Broek. Ces concerts ne sont donc pas officiellement des productions d'Ayreon, bien qu'ils portent pour la première fois sur scène un album du collectif. Les suppléments de l'édition DVD montrent que l'Epic Rock Choir et les instrumentistes ont tout de même livré une représentation une semaine avant l'arrivée du casting originel sur le projet<sup>93</sup>.

En avril 2016, Lucassen, Coenen, Bovio et Wilson apparaissent comme invités sur l'album *The Aspie Project*<sup>94</sup>. Inspiré par la forme utilisée par Ayreon, *Computer Mind* y dépeint l'histoire d'un patient atteint du syndrome d'Asperger. Le créateur du projet et principal compositeur, Mike van den Heuvel, est lui-même atteint du syndrome<sup>95</sup>. La participation de Lucassen à ce projet peut se justifier par le fait que celui-ci se pense atteint d'une forme légère d'autisme<sup>96</sup> malgré l'absence de diagnostic. Il s'estime cependant chanceux d'avoir pu se créer une « bulle » de vie, de laquelle il n'a que peu besoin de sortir, auquel cas sa vie pourrait devenir infernale<sup>97</sup>. Lucassen se décrit comme

<sup>92</sup> « Arjen Lucassen official website », <https://www.arjenlucassen.com/content/>, « The Gentle Storm », <https://www.arjenlucassen.com/content/arjens-projects/the-gentle-storm/>, consulté le 13/01/2020.

<sup>93</sup> Ayreon, « Tryout », *The Theater Equation*, DVD 2, *op. cit.*

<sup>94</sup> Computer Mind, *The Aspie Project*, CD, Pays-Bas, Auto-produit, 2016.

<sup>95</sup> « Computer Mind - The Aspie Project », *Indiegogo*, <https://www.indiegogo.com/projects/computer-mind-the-aspie-project--2#/>, modifié le 03/04/2015, consulté le 23/09/2020.

<sup>96</sup> « I'm sure I do have some mild form of Autism. » Annexe 2, mail de Lucassen du 29/09/2020.

<sup>97</sup> « [...] because I've been able to create my own private bubble around me, I'm able to live like a total recluse [...]. If I would have to be part of society, I would have a big problem though. » *Ibid.*

un « reclus social » à travers le titre « *The Social Recluse* »<sup>98</sup>. Il précise vivre coupé du monde, ne se tenant pas informé de l'actualité, tout en maintenant un contact quotidien avec la communauté de ses fans<sup>99</sup>. « *The Social Recluse* » a par la suite été comparée à une description du fonctionnement mental d'une personne atteinte d'autisme<sup>100</sup> par des amateurs, des personnes atteintes d'autisme ou des proches de personnes diagnostiquées. Selon la Classification Internationale des Maladies (CIM 10), l'autisme est un Trouble Envahissant du Comportement (TED) défini par trois principales caractéristiques<sup>101</sup> :

- Altération des interactions sociales, incluant une difficulté empathique et d'emphase avec l'autre ;
- Altération de la communication, incluant une difficulté au langage et à la conversation ;
- Restriction des intérêts et comportements stéréotypés, impliquant une faible diversité de centres d'intérêts mais chacun développé intensément, une routine dite « non fonctionnelle » et des maniérismes moteurs répétitifs, entre autres.

En interview, Lucassen ne cache pas qu'une fois en studio rien d'autre n'existe autour de lui<sup>102</sup>. Ce n'est certainement pas sans raison que le musicien s'est offert un studio à domicile dès 1995/96, pour travailler seul et ne pas avoir à sortir de sa bulle. Ses centres d'intérêts sont limités mais passionnés, se partageant entre la musique (et son studio) et le cinéma de science-fiction<sup>103</sup>, passions se retrouvant constamment entremêlées dans sa musique. Lucassen décrit sa vie comme une « routine de moine »<sup>104</sup> partagée entre le cinéma, le studio et le jogging. Peut aussi être fait mention de son malaise en public, comme lors de la remise des Prog Awards<sup>105</sup> ou son absence de la scène<sup>106</sup>.

<sup>98</sup> Arjen Anthony Lucassen, *Lost in the New Real*, *op. cit.*

<sup>99</sup> FaceCulture, YouTube, *At home with Arjen Lucassen from Ayreon*, entretien réalisé par Lucas van Eck et Jasper ten Berge, <https://www.youtube.com/watch?v=G9U2RXOq6KI>, publiée le 04/06/2012, consultée le 28/03/2019, 5'27.

<sup>100</sup> Autism Forum, <https://www.autismforums.com/threads/the-social-recluse-arjen-anthony-lucassen.20875/>, publication le 15/07/2017, consulté le 07/10/2020.

<sup>101</sup> Comprendre l'autisme, « Triade autistique CIM-10 : Troubles Envahissants du Développement », <https://comprendrelautisme.com/le-diagnostic-de-lautisme/les-criteres/la-cim-10-triade-autistique/>, consulté le 08/10/2020.

<sup>102</sup> FaceCulture, YouTube, *At home with Arjen Lucassen from Ayreon*, *op. cit.*, 1'25.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 3'40.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 4'00, « *My monk routine* ».

<sup>105</sup> Louder Videos, YouTube, *Arjen Lucassen wins the Virtuoso Award*, [https://www.youtube.com/watch?v=Rz7\\_E0EYj3Y&ab\\_channel=LouderVideos](https://www.youtube.com/watch?v=Rz7_E0EYj3Y&ab_channel=LouderVideos), publiée le 30/09/2014, consultée le 09/10/2020.

<sup>106</sup> Depuis la tournée d'adieu de Vengeance au début des années 1990, Lucassen ne s'est plus produit qu'en mini-tournées ou concerts uniques, aussi bien pour Star One, Stream of Passion, les *release party* de *01011001* et *The Diary* (des concerts acoustiques) ou les concerts d'Ayreon (qui se produisent un petit

Le 26 janvier 2017, Lucassen publie sur sa chaîne YouTube une vidéo présentant la première chanson d'un futur album d'Ayreon ainsi que nombre d'anecdotes sur la production de celui-ci<sup>107</sup>. Nous y apprenons que Karevik, LaBrie, Kürsch, Mills, Allen, Simons et Floor Jansen reviennent chanter, accompagnés de Tobias Sammet (Avantasia), Nils K. Rue (Pagan's Mind), Tommy Rodgers (Between the Buried and Me), Michael Eriksen (Circus Maximus) et Zaher Zorgati (Myrath). L'effectif instrumental voit aussi de nombreux retours, parmi lesquels Warby, Goossens, Coenen, Peterse, Mathot et van den Broek, et s'enrichie de la présence de Guthrie Govan (guitariste de The Aristocrats), Paul Gilbert (ex-Racer X), Mark Kelly (claviériste de Marillion) et quelques membres de l'Epic Rock Choir. *The Source*<sup>108</sup> sort en avril 2017 et enrichi le mythe d'Ayreon, se situant plusieurs millions d'années auparavant. En septembre de la même année est organisée une série de trois concerts à Tilburg, les premiers officiellement joués par Ayreon. *Ayreon Universe*<sup>109</sup> se présente sous la forme d'un concert traditionnel d'un groupe de rock/metal, se constituant de diverses chansons d'Ayreon (et deux titres de Star One). Ce concert fait appel à dix-huit chanteurs et onze instrumentistes, tous connus du projet : les sœurs Jansen, Damian Wilson, Giersbergen, Reekers, Karevik, Bovio, Soeterboek, Feggelen, Warby, Stratum, Mathot, Peterse, Vink, Coenen, van den Broek, Snijders, Duijsens, Mills, Goossens et même Lucassen lors des rappels (voix et guitare).

Pour célébrer les vingt ans d'*Into The Electric Castle*, Lucassen délivre une version remastérisée et remixée de l'album<sup>110</sup> en 2018 et annonce que celui-ci sera à son tour mis en scène en septembre 2019 à Tilburg avec la majorité des chanteurs originaux<sup>111</sup>. D'abord pensé sous la forme d'une comédie musicale cinématographique, *Transitus*<sup>112</sup> sort en septembre 2020 en tant qu'album d'Ayreon pour causes de difficultés financières et d'une logistique à l'arrêt en temps de crise sanitaire<sup>113</sup>. L'édition spéciale de l'album remplace le film par une bande-dessinée dont les personnages empruntent leurs traits aux chanteurs. Un nouvel opus de Star One est annoncé en février 2021, dont

---

nombre de fois dans un même lieu). Lucassen n'apparaît dans *Ayreon Universe* qu'après deux heures de concert, refusant de se mettre en avant.

<sup>107</sup> Arjen Anthony Lucassen, YouTube, *Ayreon - The Day That The World Breaks Down - The Source (2017)*, [https://www.youtube.com/watch?v=oFuMKdrzPqU&ab\\_channel=ArjenAnthonyLucassen](https://www.youtube.com/watch?v=oFuMKdrzPqU&ab_channel=ArjenAnthonyLucassen), publiée le 26/01/2017, consultée le 10/01/2020. Cette vidéo promotionnelle et les suivantes sont également présentes sur le DVD de *The Source*.

<sup>108</sup> Ayreon, *The Source*, CD, Music Theories Recordings, 2017.

<sup>109</sup> Ayreon, *Ayreon Universe – The Best of Ayreon Live*, op. cit.

<sup>110</sup> Ayreon, *Into the Electric Castle (20th Anniversary Edition)*, CD, Music Theories Recordings, 2018.

<sup>111</sup> Ayreon, *Electric Castle Live And Other Tales*, CD - DVD, Tilburg, Music Theories Recordings, 2020.

<sup>112</sup> Ayreon, *Transitus*, CD, Music Theories Recordings, 2020.

<sup>113</sup> Ayreon, « Behind the Scenes », *Transitus*, DVD, Music Theories Recordings, 2020, 48'.

la pochette sera une nouvelle fois une peinture de Jef Bertels, huit ans après la dernière collaboration des deux artistes. Voici donc la fin de la carrière de Lucassen à l'heure actuelle. Bien qu'officiellement le seul membre d'Ayreon, compositeur et principal instrumentiste, la forme du projet est le marqué par les multiples sensibilités régulièrement mises à contributions. Ces implications récurrentes d'artistes proviennent davantage des Pays-Bas lors des premières années de la carrière solo de Lucassen (Parry, Reekers, Soeterboek, van Feggelen, van Giersbergen...) avant de s'internationaliser dès 2000 et majoritairement après le contrat avec Inside Out Music en 2002 (James LaBrie, Tommy Karevik, Damian Wilson, Mike Mills, Bovio...). La plupart des instrumentistes fréquemment invités demeurent toutefois d'origine néerlandaise (Goossens, Mathot, Peterse, Warby, Vink, van Stratum...). Certains invités ont contribué à l'écriture de lignes mélodiques et lyriques (Devin Townsend dans *The Human Equation* ou Mills dans *The Source*). Autant que par sa musique, primordiale dans son processus créatif, Lucassen définit son univers par son récit et son imagerie, lesquels vont être étudiés au chapitre suivant.

## **CHAPITRE 3**

### **Trame narrative et sources de l'imaginaire de l'œuvre de Lucassen**



Qu'il se présente en coulisses ou en *interview*, Arjen Lucassen a toujours insisté sur l'importance de la science-fiction dans sa vie comme dans son œuvre. Nous n'en parlerons pas davantage ici mais cet amour est aussi visible chez ses fans, certains se rendant aux récents concerts d'Ayreon en tenues vestimentaires inspirées par les grandes œuvres du genre comme *Star Trek*. D'autres organisent des Foires Aux Questions autour de la science-fiction avec Lucassen, sur des plateformes telles que YouTube. Outre l'aspect générationnel de l'explosion en popularité du genre à la fin des années 1960 et les années 1970, cet attrait pour la science-fiction peut aussi s'expliquer par son omniprésence dans le rock puis dans le metal progressif, dont Lucassen revendique ouvertement les héritages. Si nous avons vu dans le premier chapitre que ces fictions étaient omniprésentes dans ces musiques, nous n'avons pas expliqué pourquoi. Marion Brachet voit dans ces récits une démarche visant à s'éloigner de l'héritage afro-américain du rock en invoquant une tradition littéraire occidentale européenne<sup>1</sup>, dans un double objectif d'érudition et d'euphémisation (nationalisations) du rock. Toujours d'après Brachet, le *blues* et plus tard le *rock'n'roll* ne contiennent ni récit ni fiction, la première personne fréquemment employée dans les textes servant à mystifier la figure du chanteur par des actes dont l'auditeur ne peut estimer la véracité<sup>2</sup>. A l'inverse, le rock progressif attache une grande importance aux récits et mythes occidentaux, lesquels inspirent leur littérature, leur musique et leurs imageries, ce qui place les artistes dans une conception artistique proche du *Gesamkunstwerk* wagnérien, encore aujourd'hui. Brachet s'interroge sur l'absence de remise en question de ces démarches près de cinquante ans après l'émergence du rock progressif<sup>3</sup> : habitude du genre ? Attentes sociales d'un public ? Sans pouvoir fournir de réponse sur l'ensemble de la scène progressive, nous affirmerons dans le cas de Lucassen qu'il ne s'agit que d'un profond amour des univers de science-fiction.

Ce chapitre s'appuie exclusivement sur ce que Lacasse nomme la paraphonographie<sup>4</sup>, c'est-à-dire les éléments qui ne dépendent pas de l'enregistrement musical, ce qui se traduit par l'ensemble des informations présentées par le livret, la pochette et la communication (vidéo promotionnelle, *interview*, coulisses de réalisation...). A l'aide d'écrits portant sur la narration en musiques populaires tels que

---

<sup>1</sup> Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif - Approches croisées en narratologie et musicologie*, dir. Marc Chemillier, Paris, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 2018, p.39.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>4</sup> Serge Lacasse, « Une introduction à la transphonographie », *Volume!*, 2010, vol. 7, n°2, pp. 31-57.

ceux de David Nicholls, Philippe Gonin et Marion Brachet, nous définirons les aspects mythologiques de l'œuvre d'Ayreon. Puis nous nous livrerons à un bref résumé chronologique de cette mythologie aidé par les annexes 4 et 5, toutes deux dédiées au récit d'Ayreon, avant d'en faire ressortir les thématiques récurrentes. Par la suite nous étudierons l'influence du cinéma de science-fiction sur l'écriture et l'univers de Lucassen. Enfin, nous nous pencherons sur la direction artistique visuelle de son œuvre, fruit de nombreuses collaborations visant à stimuler l'imaginaire de l'auditeur ou dépeindre une atmosphère. Nous nous aideront pour cela d'illustrations visibles en annexe 6. Il est à préciser que certaines traductions de textes écrits en anglais seront relativement libres, dans le but de représenter une idée d'écriture plus qu'une traduction purement fonctionnelle. Les textes originaux seront toujours cités en notes.

### 3.1 Cosmogonie d'Ayreon

Bien que certains albums d'Ayreon ne s'inscrivent pas dans une mythologie commune, tel que *The Theory of Everything*, la plupart des productions du projet entre 1995 et 2008 (et même *The Source* en 2017) constitue un épisode d'une vaste saga de science-fiction. En étudiant le cas du groupe Magma, Philippe Gonin s'appuie sur la définition que donne le *Petit Larousse Illustré* du terme « cosmogonie », à savoir un « récit mythique de la formation de l'univers et, souvent, de l'émergence des sociétés »<sup>5</sup>. Le musicologue cite aussi l'astronome et historien de l'astronomie Jean-Pierre Verdet, dont les travaux montrent que « la réflexion sur la naissance du monde semble aussi vieille que les premières traces de pensée : contes, légendes et mythes cosmogoniques abondent. A toutes les époques, sous toutes les latitudes, à tous les niveaux de civilisation, l'homme s'est interrogé sur ses origines »<sup>6</sup>. Avec ces outils, Gonin montre que Christian Vander développe au travers de Magma une mythologie inspirée de la science-fiction dont chaque album conte un nouvel épisode, bien que la chronologie des productions ne correspondent pas à celle des récits. Gonin signale aussi que cette conception de saga musicale de science-fiction se retrouve à la même époque (première moitié des années

---

<sup>5</sup> Philippe Gonin, *Magma - Décryptage d'un mythe et d'une musique*, 2<sup>e</sup> éd., Gémenos, Le Mot et le Reste, 2014, p.79.

<sup>6</sup> Jean-Pierre Verdet cité par Philippe Gonin, *Ibid.*

1970) dans la musique du groupe Gong, bien que chez ce dernier le récit soit à visée plus comique et absurde que la portée philosophique qu'insuffle Vander aux récits de Magma<sup>7</sup>. Enfin, Gonin rappelle que les récits de science-fiction et de *fantasy* se développent en masse au début des années 1970 : au cinéma sont déjà sortis des films tels que *La Planète des singes* et *2001 : l'Odyssée de l'Espace* (tous deux en 1968), la première traduction française (pays d'origine de Magma et d'une partie des membres de Gong) du *Seigneur des Anneaux* de Tolkien est publiée entre 1972 et 1973<sup>8</sup> et les jeux de rôles se développent<sup>9</sup>. Cet essor des cultures de l'imaginaire est renforcé par leur omniprésence dans les textes du rock progressif, comme vu au chapitre 1. Arjen Lucassen étant adolescent à cette époque, nul doute que l'importance culturelle de ces récits d'allures mythologiques l'ont marqué et inspiré dans la conception de ses propres récits.

Pour établir une méthodologie d'analyse des récits dans les musiques populaires, David Nicholls propose une échelle à cinq degrés des différentes possibilités de relations entre récit du texte et récit musical<sup>10</sup> : le degré 1 désigne les chansons qui n'intègrent aucun récit ; le degré 2 la présence d'un récit dans le texte ; le degré 3 les interactions entre récit lyrique et récit musical ; le degré 4 l'indépendance des deux récits, malgré le lien avec une histoire sous-jacente ; le degré 5 prend l'exemple des albums concept et opéra-rock où un récit est à la fois présent dans le texte, la musique et les illustrations du livret. Nous admettons que les albums d'Ayreon entrent pour la plupart dans la dernière catégorie, sauf exceptions qui seront mentionnées comme telles. Certaines chansons peuvent correspondre aux autres catégories de Nicholls, notamment la quatrième. Le but de ce chapitre est cependant de nous intéresser aux généralités que présentent les textes de Lucassen ainsi qu'aux récits qu'ils content. La plupart des albums touchant à ce récit étant des opéras-rock, c'est-à-dire des albums dont les chansons sont liées par une intrigue continue et des personnages récurrents, nous les rangerons par défaut dans la cinquième catégorie de Nicholls. Gardons toutefois en mémoire qu'il reste possible de critiquer cette catégorie pour ne prendre en compte comme objet d'analyse qu'un ensemble de chansons alors que chacun des titres d'un même album peut se situer de diverses manières sur l'échelle de Nicholls. Dans son analyse de *Quadrophenia* et de *The Lamb Lies Down on*

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>8</sup> John R. R. Tolkien, *Le Seigneur des Anneaux*, Francis Ledoux (trad.), Paris, Christian Bourgois, 1995.

<sup>9</sup> Philippe Gonin, *Magma - Décryptage d'un mythe et d'une musique*, *op. cit.*, p.95.

<sup>10</sup> David Nicholls, « Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts », *Music & Letters*, 2007, vol. 88, n°2, p.301.

*Broadway*, le musicologue met la lumière sur l'ensemble des outils utilisés par The Who et Genesis pour narrer leurs opéra-rock. Quatre narrations se chevauchent dans ce type d'album, d'importances et équivalences variables :

- Le récit lyrique<sup>11</sup>, le plus repérable, qui désigne le texte chanté des chansons. Dans certains cas, cette seule narration peut ne pas suffire à comprendre l'ensemble des événements qui constituent le récit. Marion Brachet montre par exemple l'existence dans certains albums concept et opéras-rock de chansons servant de « portrait, [de] description, ou d'un quelconque autre type de pause dans le récit »<sup>12</sup>, pauses qui peuvent nécessiter des notes du livret pour saisir leur contexte ;
- Le récit de prose<sup>13</sup>, qui ne se révèle qu'à l'auditeur curieux qui souhaite suivre le livret lors de son écoute d'un opéra-rock. Elle se constitue de textes narratifs ou descriptifs faisant la liaison entre les morceaux de l'album. Nicholls en analyse l'importance (peut-on suivre le récit sans lui) et la position du narrateur dans le récit (homodiégétique ou hétérodiégétique) ;
- Le récit pictural<sup>14</sup>, qui désigne l'ensemble des illustrations de la pochette et du livret. Ce peut être des dessins ou des photographies montrant des lieux, événements ou personnages liés au récit, enrichissant ainsi son contexte ;
- Le récit musical<sup>15</sup>, dont Nicholls désigne la particularité qu'il a de ne pas se suffire à lui-même pour être considéré comme narratif. Si la musique est instrumentale, il n'est pas pertinent de considérer la forme comme porteuse d'un récit. Son aspect narratif dépend de la présence (ou de l'absence) d'au moins une des trois autres formes de récit.

Dans le cas d'Ayreon, nous utiliserons pour ce chapitre les trois premières formes de récit de Nicholls pour en dégager une continuité. L'annexe 5 propose un résumé de chaque opus officiellement lié à la cosmogonie d'Ayreon (*The Source* inclus malgré sa sortie en 2017). Nous proposons ici un bref résumé chronologique des événements, aidé en cela par la frise chronologique fournie dans la compilation *Timeline*<sup>16</sup> et les vidéos

---

<sup>11</sup> « Lyric narrative », *Ibid.*, p.309.

<sup>12</sup> Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif*, *op. cit.*, p.52.

<sup>13</sup> « Prose narrative », David Nicholls, « Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts », *op. cit.*, p.309.

<sup>14</sup> « Pictorial narrative », *Ibid.*, p.310.

<sup>15</sup> « Musical narrative », *Ibid.*, p.298.

<sup>16</sup> Une traduction de cette frise est proposée en annexe 4. Ayreon, *Timeline*, CD, Inside Out Music, 2008.

promotionnelles de *The Source*<sup>17</sup>. Il faut toutefois savoir que ce récit étalé sur huit albums et trois chansons n'a connu sa première unification qu'en 2008 lors des sorties de *01011001* et de *Timeline*. Le premier fait référence dans son récit lyrique et pictural aux événements des albums précédents, le second offre à l'auditeur une chronologie fixant la mythologie d'Ayreon et une chanson inédite intitulée « *Epilogue : The Memory Remains* ». Jusqu'alors, les quelques éléments du récit de prose, lyrique, pictural et des sons environnementaux pouvant lier entre eux les chapitres successifs de ce récit s'assimilaient davantage à des clins d'yeux pour auditeurs attentifs. Le récit musical ne fait quant à lui aucune allusion à des albums antérieurs jusqu'en 2008, en dehors des caractéristiques formelles, de timbre et de langage qui se manifestent aussi dans les autres productions de la carrière de Lucassen.

Tout commence par le chaos primordial et le Big Bang, événement connu comme étant à l'origine de l'univers, il y a environ treize milliards six cents millions d'années. Dans cette cosmogonie, le Big Bang est aussi à l'origine d'une forme de vie spirituelle appelée le Nomade Universel<sup>18</sup>. Cette âme se divise en des millions de Nomades qui se dispersent dans le but de créer la vie aux quatre coins de l'univers, avec succès pour certains d'entre eux. Quelques milliards d'années plus tard, la population de la planète Alpha, située dans la galaxie d'Andromède, fait face à une crise qui signe son extinction. En effet, dans l'espoir de résoudre une crise à la fois écologique, technologique et démographique, le Président de la planète a choisi de donner les pleins pouvoirs à une intelligence artificielle, le Central<sup>19</sup>, qui conclut que seule l'extermination des Alphans peut sauver la planète. Seuls quelques dignitaires et membres d'équipages parviennent à fuir le désastre, aidés par TH-1, le dernier robot non contrôlé par le Central. Les survivants, lointains ancêtres des humains, s'exilent sur la planète Y, une planète océan qui les contraint à la mutation chimique pour survivre dans l'eau mais aussi au très long voyage pour rejoindre leur futur lieu de vie. La Source<sup>20</sup>, résultat du travail commun du Chimiste et de la Biologiste, rend immortel les Alphans, leur offre des branchies et des nageoires, mais a aussi pour effet secondaire de couper leurs fonctions émotionnelles.

---

<sup>17</sup> Ayreon, *The Source*, DVD, Music Theories Recordings, 2017.

<sup>18</sup> « *Universal Migrator* ».

<sup>19</sup> « *The Frame* ».

<sup>20</sup> « *The Source* », aussi appelé « *Liquid Eternity* ».

Devenu les Eternels<sup>21</sup>, ceux-ci acceptent cet effet secondaire avec philosophie, estimant que ce sont de mauvaises émotions qui les ont poussé à la faute avec le Central.

Plongés dans l'apathie plusieurs millions d'années, les Eternels reçoivent la visite d'un Nomade, de passage avant de se rendre vers la voie lactée et sur terre pour y créer la vie. Intrigués et souffrant du souvenir lointain de la vie mortelle, ses imprévus, joies et peurs, une part de la population de la planète Y décide d'envoyer de l'ADN Eternel sur les traces du Nomade, afin de créer une forme de vie à laquelle ils seraient liés pour vivre par procuration une vie sentiente<sup>22</sup>. Divisés entre ceux souffrant de l'absence de réactions émotionnelles et ceux préférant la domination de la raison, estimée responsable de leur survie sur la planète océan, les Eternels décident finalement d'envoyer leur ADN sur terre par le moyen d'un astéroïde. Celui-ci cause la cinquième extinction de masse de la planète, les Eternels ayant froidement décidé que les espèces dominantes de dinosaures étaient sacrificables du fait de leur faible intelligence. Attendant une forme de vie adéquate, les Eternels décident enfin de croiser leur ADN avec les premiers hominidés, ce qui offre un rapide développement des capacités cognitives aux premiers hommes. Tout semble alors se dérouler pour le mieux, les Eternels usant de machines pour relier leur conscience à celles de leur création, qu'il s'agisse d'influencer divers chemins d'évolution ou de vivre de simples moments de vie. L'un d'entre eux réalise l'expérience du Château électrique<sup>23</sup>, une dimension hors du temps où sont réunis huit humains de différentes époques (Romain, Chevalier, Hippie, Homme du Futur...) pour observer leurs actions et ressentir leurs émotions, leurs conflits et réussites. Seuls quatre d'entre eux survivent et retournent à leurs époques respectives, ce que l'Eternel semblait avoir prévu, voulant comprendre ce qu'un être ressent en approchant de la mort.

Au VI<sup>e</sup> siècle de notre ère, le ménestrel aveugle Ayreon a des visions apocalyptiques. Cherchant à les comprendre en les répandant dans sa communauté, il se fait exiler de cette dernière puis trouve refuge à la cour de Camelot, auprès d'Arthur et de la Table Ronde. Le ménestrel finit par comprendre que ces visions proviennent d'un futur plus ou moins lointain et que sa mission est d'avertir l'humanité de son extinction, ce qu'il fait au travers de chansons mettant en garde contre le bellicisme et la destruction de

---

<sup>21</sup> « *Forever* ».

<sup>22</sup> L'encyclopédie Larousse définit la sentience comme suit : « Pour un être vivant, capacité à ressentir les émotions, la douleur, le bien-être, etc., et à percevoir de façon subjective son environnement et ses expériences de vie. »

<sup>23</sup> « *Electric Castle* ».

l'environnement. Merlin, soupçonnant Ayreon de n'être qu'un charlatan, le fait emprisonner avant de l'exécuter par un sort qui sépare l'esprit et le corps. C'est alors que Merlin, sondant l'âme mise à nue du ménestrel, réalise l'honnêteté de ses chants et prophétise la réincarnation du musicien. L'âme d'Ayreon voyage à travers les siècles et rejoint le corps d'un musicien des années 1990, qui reçoit alors les visions du futur et compose un album à leur sujet : *The Final Experiment*. Nous comprenons plus tard que cet homme, Mr. L, est jugé par la société comme souffrant de troubles hallucinatoires et qu'il est enfermé en hôpital psychiatrique. Ses visions ne se limitent pas à l'extinction de l'humanité et intègrent aussi des événements du Château électrique, impliquant que Mr. L a été l'un des humains « invités » dans cette dimension. Le cerveau de Mr. L est conservé après sa mort pour servir de sujet d'expérimentation. On lui envoie par signaux électrique des visions et sensations correspondant à un nouveau monde proche d'une dystopie *cyberpunk* et on observe les réactions psychologiques du sujet. Le but est de créer une machine capable de faire revivre différentes vies passées à une personne, selon le modèle de la réalité virtuelle. Ces machines sont plus tard connues sous le nom de séquenceur de rêve, et sont en fait des appareils dont la conception est héritée des Eternels, qui s'en servaient déjà sur Alpha puis sur Y.

Tout au long des XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, les Eternels interfèrent dans les progrès scientifiques des hommes, pensant leur apporter de l'aide pour accéder à une meilleure vie. L'Histoire prouvera hélas le contraire, entre les guerres absurdes et crises écologiques, au grand dam des créateurs de l'humanité. Après avoir colonisé Mars, la population restée sur terre se livre en 2084 la dernière guerre de l'humanité, une guerre nucléaire qui finit par détruire toute vie terrestre. Conscients de l'urgence, les Eternels communiquent par rêves les secrets du voyage temporel aux scientifiques humains, qui s'en servent alors pour envoyer dans le passé des visions de la guerre pour tenter de la prévenir. C'est l'expérience ultime<sup>24</sup> et le programme de télépathie temporelle<sup>25</sup>, dont le receveur fut Ayreon en 584. Conscients de l'échec (seules quelques lignes de l'Histoire médiévale ont été modifiées), les scientifiques tentent de renvoyer ces visions plus proches dans le passé, espérant un meilleur résultat. Il est malheureusement trop tard et la radioactivité emporte les derniers d'entre eux avant le moindre résultat probant.

---

<sup>24</sup> « *The Final Experiment* ».

<sup>25</sup> « *Time Telepathy* ».

Privés de ravitaillement depuis 2084, les colons humains implantés sur Mars disparaissent lentement, eux-mêmes plongés dans l'apathie depuis le choc causé par les événements de 2084. Cette apathie les fait créer le programme d'équation humaine<sup>26</sup> dans un séquenceur. Ce programme consiste en l'incarnation d'un homme plongé dans le coma, qui est alors confronté à ses traumatismes et à ses émotions personnifiées (Passion, Peur, Rage, Fierté...sont des personnages). Un des enfants colon découvre des photos, vidéos et le séquenceur de rêve qui lui permettent de fantasmer une vie sur Terre. Cet enfant, plus tard le dernier survivant de la colonie à court de vivres, passe ses derniers jours dans un séquenceur pour apaiser son moral. Il revit alors divers moments de l'histoire de l'humanité, remontant petit à petit le temps depuis son enfance, 2084, la diffusion en direct d'Apollo XI, un modèle pour Rembrandt, l'âme d'Ayreon ou encore le premier homme doté de conscience. Plus tard, le dernier colon remonte suffisamment le temps pour incarner le Nomade Universel qui a créé la vie sur terre. Il vit alors une immense odyssée à travers l'espace et ses phénomènes comme les trous noirs ou les trous de vers, rencontre les Eternels et se dirige vers la terre. Seulement, les réserves d'oxygène s'épuisent jusqu'à son asphyxie alors qu'il rêvait, ce qui tue son corps mais pas son esprit, maintenu à l'extérieur du corps par le séquenceur. Le Nomade s'adresse alors directement à l'esprit du colon et le désigne comme le Nouveau nomade, qui a pour mission de se mélanger aux Eternels pour leur redonner une vie mortelle et sentiente, ce qu'il fait. Heureux de connaître à nouveau une telle vie, les habitants de Y désactivent les machines sur lesquelles reposaient leurs vies, ayant appris de leurs erreurs et surtout de celles de leur création.

Nous sommes ici bien en présence d'un récit cosmogonique, c'est-à-dire un récit qui propose une certaine vision de la création de l'univers. Lucassen, en plus de la science-fiction et de la *fantasy*, est manifestement marqué par les philosophies hippies de sa préadolescence. La planète Alpha était rendue invivable par la domination technologique de ses habitants, et le Central détruit leur civilisation ; les Eternels ne mènent pas une vie saine car ils sont dépendants de leurs machines et le premier acte de leur renaissance est de mettre ces machines en arrêt ; le ménestrel Ayreon et plus tard Mr. L luttent pour faire admettre un monde sans guerre et où l'homme vit en plus proche harmonie avec la nature. Le fait que le rôle du Hippipe d'*Into the Electric Castle* soit joué

---

<sup>26</sup> « *Human Equation* ».

par Lucassen (qui joue aussi Mr. L et Ayreon dans quelques titres) peut nous conduire à soutenir l'idée que le musicien adhère et diffuse cette philosophie au travers du projet Ayreon. Pourtant, bien que le récit soit marqué par ces philosophies, Lucassen nie toute revendication politique à travers ses histoires, ne voulant « qu'offrir une évasion »<sup>27</sup>. Il est pourtant impossible de nier l'importance qu'a eue la culture hippie sur le jeune (et vieux) Lucassen, celui-ci s'affichant avec autodérision comme un hippie lors de vidéos promotionnelles<sup>28</sup>.

D'autres thématiques liées à la vie de Lucassen se retrouvent dans ses albums et Ayreon n'y fait pas exception. Tout d'abord, l'influence de comportements autistiques tels que décrits dans le chapitre précédent semble marquer certains personnages de cette saga. Il n'est pas nécessaire que Lucassen soit diagnostiqué comme souffrant de TED pour pouvoir comparer son comportement et son mode de vie avec le fonctionnement de certains personnages dépeints. De par leurs différences, ces personnages sont bien souvent isolés du monde qui les entoure, isolement hérité des protagonistes du genre de l'opéra-rock<sup>29</sup>. Le personnage d'Ayreon présente des difficultés à interagir avec sa communauté, dans un premier temps à cause de son infirmité qui l'isole. Après l'irruption de ses visions, le ménestrel tente de les comprendre et cherche de l'aide dans son village<sup>30</sup>, mais les habitants le bannissent<sup>31</sup>, effrayés par ses paroles. Ayreon est plus tard vu comme un charlatan<sup>32</sup> par Merlin avant de se faire exécuter par l'enchanteur. Nous repérons ici les difficultés d'interactions sociales et de communication que connaissent les personnes atteintes de troubles autistiques, qui s'expliquent principalement par le fait qu'il est difficile de décrire un futur si lointain et si violent avec le vocabulaire d'un barde du VI<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. Les problèmes d'empathie et d'emphase se retrouvent dans le personnage Eternel responsable du Château électrique, ce qui est clairement exprimé dès le prologue de l'album : « La futilité de vos vies mortelles m'indiffère... En effet, certains mourront... »<sup>34</sup>. Incapable de ressentir des émotions simples comme la joie, la fierté, la

<sup>27</sup> « Oh nooo... not political at all ! I do have my (very strong) views of course, but I would never force my opinion upon my listeners. I never liked then when artists did that. Really, I want to offer escapism, that's all. ». Annexe 2, mail de Lucassen du 08/052021.

<sup>28</sup> Ayreon, « *The Day that the World Breaks Down* » Video Clip, 11'15", *The Source*, DVD, *op. cit.*

<sup>29</sup> Cf. chapitre 1.

<sup>30</sup> Arjen Anthony Lucassen, « *Eyes of Time* », *Ayreon : The Final Experiment*, CD, Transmission Records, 1995.

<sup>31</sup> « *The Banishment* », *Ibid.*

<sup>32</sup> « *Merlin's Will* », *Ibid.*

<sup>33</sup> « (Villagers) Tell me what you feel – (Ayreon) I wouldn't know how », « *Eyes of Time* », *Ibid.*

<sup>34</sup> « *The trivia of your mortal lives is unimportant – to me...Indeed, some may die...* ». Ayreon, « *Welcome to the New Dimension* », *Into the Electric Castle*, CD, Transmission Records, Inside Out Music, 1998.

tristesse ou le deuil, il place huit humains dans des situations extrêmes pour vivre cette aventure par procuration. Le colon de Mars vit quant à lui seul dans une forme de bulle de laquelle il ne veut sortir, le séquenceur de rêve. En effet, la forme de l'objet telle que présentée sur la pochette de l'album *The Dream Sequencer* par Jef Bertels évoque une sphère, ce qui correspond à la métaphore de Lucassen, qui s'est créé une bulle de vie autour de lui. L'album commence et se termine dans l'appareil, isolant définitivement le personnage et rappelant que quoi qu'il fasse, le colon restera à jamais seul. Ce colon ne connaît aucune interaction sociale en dehors de ses parents, dont le père est mort sur terre en 2084 et la mère à une date non précisée : « Pas d'amis dans ma maison sur Mars – Pas d'ennemis dans ma maison sur Mars. »<sup>35</sup>. Moi, l'homme plongé dans le coma dans *The Human Equation*, a tenté de se suicider après avoir dénoncé et fait renvoyer son Meilleur Ami<sup>36</sup> et avoir découvert l'adultère de son Epouse<sup>37</sup>. En réalité, elle et Meilleur Ami cherchent ensemble un réconfort qu'ils ne peuvent obtenir de Moi, qui ne vit que pour son travail et ne comprend (ou ne réalise) pas les appels de détresse de ses proches<sup>38</sup>. Tout au long de l'album, Moi est soumis par ses émotions à une introspection sur l'ensemble de sa vie et de ses traumatismes pour y faire face et s'améliorer en tant que personne. De sérieux problèmes d'empathie et de communication étant à l'origine de sa tentative de suicide, la première chose que Moi accomplit à son réveil est de révéler à son Meilleur Ami qu'il est la cause de son licenciement. Par cet acte, Moi soulage sa conscience mais prouve aussi qu'il a appris à communiquer et qu'il est ainsi prêt à mener une vie différente, plus ouverte à son entourage<sup>39</sup>. Les Eternels sont incapables de ressentir des émotions, malgré le souvenir de celles-ci lorsqu'ils étaient Alphans. Cela entraîne une impossibilité de ressentir de l'empathie envers qui que se soit, un semblable ou un humain : ils n'agissent que par un pragmatisme philosophique pouvant être confondu avec une froideur calculatrice.

La second élément issu de la vie de Lucassen se retrouve particulièrement dans la version 2008 des Eternels : la dépression et surtout l'anosmie qui l'a accompagnée. La création des Eternels remonte en 1998 (*Into the Electric Castle*) et la première version d'un mythe commun aux albums d'Ayreon date de 2000 (*Universal Migrator*). Leur

---

<sup>35</sup> « *No friends in my house on Mars – No foes in my house on Mars* ». Ayreon, « *My House on Mars* », *The Universal Migrator Part. 1 : The Dream Sequencer*, CD, Transmission Records, 2000.

<sup>36</sup> Ayreon, « *Day Fifteen - Betrayal* », *The Human Equation*, CD, Inside Out Music, 2004.

<sup>37</sup> « *Day Seventeen - Accident?* », *Ibid.*

<sup>38</sup> « *Day Nineteen - Disclosure* », *Ibid.*

<sup>39</sup> « *Day Twenty - Confrontation* », *Ibid.*

caractérisation mettait l'apathie des Eternels au premier plan : « Nous avons peuplé votre planète pour ressentir vos émotions – de tels sentiments nous sont perdus depuis si longtemps. Comme nous enviions vos amour et passions, vos dangereux désirs. »<sup>40</sup> ; « il ne semble pas y avoir de mouvement – aucun plaisir ni aucun chagrin – aucune trace de sentiment – aucune perte ni aucun gain. »<sup>41</sup>. C'est toutefois pendant son anosmie et sa dépression, en 2007, que Lucassen décide de faire le récit des Eternels dans un album où ceux-ci seraient les personnages principaux, alors qu'ils n'étaient jusque-là que secondaires. Sorti en 2008, *01011001* lie plusieurs millions d'années d'événements en un seul opus, présentant les immortels de la planète Y comme les êtres tirant les ficèles de l'ensemble du mythe d'Ayreon, statut qui les rend comparables aux dieux de l'Antiquité gréco-romaine. Le rapport avec l'anosmie est la perte d'une capacité sensitive rendue douloureuse par la seule existence de son souvenir. La douleur provoquée est précisément évoquée dans le titre « *Epilogue : The Memory Remains* » : « un monde stérile dépourvu de douleur... dont le souvenir demeure »<sup>42</sup>. Décider de raconter cette histoire à ce moment précis de sa vie n'est pas anodin, même si Lucassen semble ne jamais accorder un caractère autobiographique à ses œuvres. Les troubles mentaux constituent un ensemble de sujets récurrents du metal progressif, notamment dans l'album *Six Degrees of Inner Turbulence* de Dream Theater<sup>43</sup>. La différence que marque Lucassen est qu'il aborde cette thématique à travers des concepts qui s'en inspirent partiellement, alors que Dream Theater écrit au sujet de ces maladies.

### 3.2 Thématiques et textes

Lucassen hérite du rock progressif l'approche mythologique de ses récits, en se montrant plus intéressé par leurs histoires et leurs univers que par leur symbolique sociale et politique. A l'inverse, les groupes de l'âge d'or du rock progressif mettent en abyme

---

<sup>40</sup> « *We peopled you planet to experience your emotions – such feelings lost to us aeons ago. How we envied your loves and passions, your dangerous desires.* ». Ayreon, « *Forever of the Stars* », *Into the Electric Castle*, *op. cit.*

<sup>41</sup> « *There seems to be no motion – no pleasure and no pain – no symptoms of emotion – no loss and no gain.* ». Ayreon, « *Out of the White Hole* », *The Universal Migrator Part. 2 : Flight of the Migrator*, CD, Transmission Records, 2000.

<sup>42</sup> « *A barren world devoid of pain...but the memory remains* ». Ayreon, « *Epilogue : The Memory Remains* », *Timeline*, *op. cit.*

<sup>43</sup> Dream Theater, *Six Degrees of Inner Turbulence*, CD, Elektra Records, 2002.

ces références ou s'en servent pour commenter indirectement la société contemporaine<sup>44</sup>. On constate ici une première filiation du compositeur avec le mouvement néo-progressif, connu pour reproduire le style, les thématiques et l'imagerie du rock progressif pour le seul plaisir esthétique. Lucassen se distingue de la tradition « classique » du rock progressif en ne tirant pas son inspiration de la littérature mais du cinéma, source d'inspiration majeure du rock et du metal progressifs des années 1990-2000 si l'on en croit Blandine Jamet concernant Dream Theater<sup>45</sup> et Marion Brachet au sujet de Steven Wilson<sup>46</sup>. Lucassen revendique l'influence du cinéma sur sa musique et ses textes, principalement le cinéma de science-fiction, au sujet duquel il déclare « voler » ses idées<sup>47</sup>. Il se montre en interview en train de regarder des films de science-fiction guitare en main, en train de composer une musique plus tard retravaillée en studio<sup>48</sup>. Les premières citations cinématographiques se trouvent dès 1996 sur *Actual Fantasy*, dont le livret de l'édition *Revisited* indique aux auditeurs la liste des films cités ou ayant servi de source libre d'inspiration : *Le Nom de la Rose*<sup>49</sup> (« *Abbey of Synn* »), *L'Histoire sans Fin*<sup>50</sup> (« *Forevermore* ») ou encore *Tron*<sup>51</sup> (« *Computer Eyes* »). Les albums de Star One thématisent leurs citations cinématographiques. Dans *Space Metal*, la totalité des chansons s'inspirent de films et de séries relevant du genre du *space opera*, des odyssées de science-fiction ayant pour cadre d'action l'espace, les voyages spatiaux et plusieurs planètes. Nous pouvons relever « *Songs of the Ocean* », qui cite *Star Trek IV : Le retour sur Terre*<sup>52</sup>, « *Master of Darkness* » qui se base sur *Star Wars Episode V : L'Empire Contre Attaque*<sup>53</sup>, « *Eye of Ra* » qui s'inspire du film *Stargate*<sup>54</sup>, ou encore « *Starchild* » qui est une nouvelle interprétation de *2001 : L'Odyssée de l'Espace*<sup>55</sup>. Nouvelle car le

---

<sup>44</sup> Cf. chapitre 1.

<sup>45</sup> Blandine Jamet, « *Metropolis part II : Scenes from a Memory* » : un concept album dans le style Dream Theater, dir. Olivier Julien, Paris-Sorbonne, 2012, p.87.

<sup>46</sup> Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif*, op. cit., p.85.

<sup>47</sup> « *I watch movies and steal their ideas* ». Arjen Lucassen, « *The making of* », *Victims of the Modern Age*, DVD, 2010, 32'30.

<sup>48</sup> FaceCulture, YouTube, *At home with Arjen Lucassen from Ayreon*, entretien réalisé par Lucas van Eck et Jasper ten Berge, <https://www.youtube.com/watch?v=G9U2RXOq6KI>, publiée le 04/06/2012, consultée le 28/03/2019, 3'40. Le film montré alors est *Blade Runner* de Ridley Scott, sorti en 1982 et considéré par Lucassen comme son film préféré.

<sup>49</sup> Jean-Jacques Annaud *The Name of the Rose*, Constantin Film, ZDF, 1986. Adaptation du roman d'Umberto Eco.

<sup>50</sup> Wolfgang Peterson, *The Neverending Story*, Bavaria Film, 1984. Adaptation du roman de Michael Ende.

<sup>51</sup> Steven Lisberger, *Tron*, Walt Disney Pictures, 1982.

<sup>52</sup> Leonard Nimoy, *Star Trek IV : The Voyage Home*, Paramount Pictures, 1986.

<sup>53</sup> Irvin Kershner, *Star Wars Episode V - Empire Strikes Back*, Lucasfilm, 1980.

<sup>54</sup> Roland Emmerich, *Stargate*, Centropolis Film Production, Carolco Pictures, le Studio Canal+, 1994.

<sup>55</sup> Stanley Kubrick, *2001 : A Space Odyssey*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

titre « *The Dawn of Man* »<sup>56</sup> s'inspirait déjà de ce film et de sa suite *2010 : L'Année du Premier Contact*<sup>57</sup>. Le second album de Star One, *Victims of the Modern Age*, a été composé en 2009/2010, peu de temps après la dépression de Lucassen, ce qui l'a probablement mené à écrire au sujet de thématiques plus sombres, ici des films et séries issus des mouvements d'anticipation dystopique (*Matrix*<sup>58</sup> avec « *Digital Rain* », *Orange Mécanique*<sup>59</sup> avec « *Victims of the Modern Age* ») et post-apocalyptique (*La Planète des singes*<sup>60</sup> avec « *Human See, Human Do* » ou *Les Fils de l'Homme*<sup>61</sup> pour « *It's Alive, She's Alive, We're Alive* »).

Tableau 1 : Paroles de « Songs of the Ocean » et leur organisation.

Couplet 1	Spock	As we return to Earth, memories are haunting me My strange rebirth, coming back to life I remember the dark and how my friends set me free I sacrificed my life so they could survive
Pré-refrain 1	Uhura	There's something wrong on planet Earth We can not reach our world Some strange device slowly emerged Can you hear the cries?
Pré-refrain 2	Uhura	There's something wrong, what can we do? We can't communicate All systems fail, all power too We can't reply
Couplet 2	Spock	It must be unaware of the damage it's creating They are reaching out to the seven seas It's no with man they're communicating We're going back in time, back in History
Pré-refrain 2	Uhura	
Refrain	Kirk McCoy	We shape life, we trave space But we don't know the words to the songs of the ocean We survived the "Human Race" But we don't know the words to the songs of the ocean
Pré-refrain 2'	Uhura	There's something wrong on planet Earth We can't reply
Refrain	Kirk McCoy	
Couplet 1'	Spock	I remember the dark and how my friends set me free I sacrificed my life so they could survive
Pré-refrain 2	Uhura	
Refrain x2	Kirk McCoy	

<sup>56</sup> « *The Dawn of Man* ». Ayreon, *Actual Fantasy Revisited*, CD, Inside Out Music, 2004.

<sup>57</sup> Peter Hyams, *2010 : The Year We Make Contact*, Warner Bros. Entertainment, 1984, Adaptation du roman *2010 : Odyssey Two* d'Arthur C. Clarke.

<sup>58</sup> Sœurs Wachowski, *The Matrix*, Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Silver Pictures, 1999.

<sup>59</sup> Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange*, Hawk Films, Polaris Productions, Warner Bros., 1971. Adaptation du roman d'Anthony Burgess.

<sup>60</sup> Franklin Schaffner, *Planet of the Apes*, APJAC Productions, 20th Century Fox, 1968. Adaptation du roman de Pierre Boulle.

<sup>61</sup> Alfonso Cuarón, *Children of Men*, Strike Entertainment, Relativity Media, Hit & Run Productions, 2006. Adaptation du roman de Phyllis D. James.

Bien évidemment, des chansons d'une durée moyenne de six minutes ne peuvent contenir ni la subtilité ni le développement de films dont la durée est proche des deux heures, encore moins pour le cas des séries. La démarche choisie par Lucassen consiste à présenter la situation initiale d'une œuvre et son élément perturbateur ou d'en évoquer des scènes clés. « *Songs of the Ocean* » représente la première manière de procéder. Le premier couplet prend le point de vue de Mr. Spock (nommé Officier Scientifique dans le livret), qui recouvre progressivement la mémoire après sa résurrection lors du film *Star Trek III : A la Recherche de Spock*. Les pré-refrains d'Uhura (Officier de Communications) indiquent que la Terre n'est pas accessible ni joignable à cause de la présence d'un vaisseau non identifié. L'appellation pré-refrain a été choisie car les refrains sont toujours précédés par le texte et la musique qui sont liés aux interventions d'Uhura. Celles-ci ne peuvent être qualifiées de refrain pour deux raisons : ce texte ne revient jamais exactement à l'identique et l'absence du thème introductif de la chanson, que l'on retrouve généralement dans un refrain. A l'inverse, le refrain présente ces deux éléments. Le second couplet de Spock constate les dégâts non intentionnels du vaisseau étranger, qui tente de communiquer avec les baleines à bosse, espèce éteinte depuis deux siècles. Enfin le refrain de l'amiral Kirk et du Dr. McCoy (Capitaine et Docteur) constate amèrement que malgré leurs avancées, les hommes ne connaissent pas « les chants de l'océan ». Le titre s'arrête ici alors que l'intrigue montre l'équipage de l'*USS Enterprise* remonter le temps jusqu'aux années 1980 afin de ramener une baleine dans leur présent. La présentation de la situation initiale et de l'élément perturbateur est une méthode aussi choisie dans « *Set Your Controls* » (basé sur la série *Doctor Who*), en présentant le personnage du Docteur et son vaisseau, le T.A.R.D.I.S.

« *Master of Darkness* » adopte une division de son texte en trois scènes, chacune divisée en deux couplets. Dans la première, Luke (Apprenti) demande à suivre l'enseignement des Jedi, mais Yoda (Maître) est réticent car le jeune homme semble trop impétueux et collérique. Leur second dialogue montre Yoda tentant de dissuader Luke d'aller sauver ses amis sur la planète Bespin, car il s'agit d'un piège tendu par l'Empire. Enfin les deux derniers couplets se déroulent pendant le duel entre Luke et Darth Vader (Seigneur Noir), où celui-ci déclare être le père du jeune Jedi et essaie de le convaincre de régner avec lui sur la galaxie. Les interventions de Luke et Yoda se divisent en un couplet chacun, alors que Luke et Vader chantent chacun deux lignes par couplet, ce qui provoque un sentiment d'accélération du récit (la musique accélère elle aussi dans la

partie « *Laserfight* »). Un autre effet de cette écriture est l'impression que les duellistes essaient de gagner du terrain l'un sur l'autre, aussi bien dans l'action que dans le récit lyrique. Un processus similaire est utilisé dans le refrain où Leïa (Princesse) et Vader alternent leurs interventions dans un but symbolique. Ils représentent en fait les deux aspects de la Force entre lesquels Luke hésite durant le film : la Lumière (Leïa est vêtue de blanc) et le Côté Obscur (Vader est vêtu de noir). Ces trois scènes sont les plus importantes de *L'Empire Contre-Attaque* pour le développement du personnage de Luke : il commence son apprentissage, prouve malgré lui son impétuosité et confirme les craintes de Yoda, puis est brisé psychologiquement par son père. La plupart des chansons de *Space Metal* sont basées sur le modèle des multiples scènes clés : « *Sandrider* » (*Dune*), « *Eye of Ra* », « *Intergalactic Space Crusaders* » (*Blake 7*), ce qui permet à Lucassen de résumer les œuvres citées, bien qu'une connaissance de celles-ci est requise pour comprendre les textes. *Victims of the Modern Age* reprend ces démarches, dans le titre éponyme comme dans « *Human See, Human Do* » ou « *It All Ends Here* » (basé sur *Blade Runner*). D'autres titres centrent leurs paroles sur les prémices de leur film, comme « *24 Hours* » (basé sur *Escape From New York*) et « *Digital Rain* ». *Actual Fantasy* cite aussi ses références cinématographiques selon les deux méthodes utilisées par Star One.

Tableau 2 : Paroles de « Master of Darkness » et leur organisation.

A) <i>Master of Darkness</i>		
Couplet 1	Luke	Will you teach me the skills of the old ways Lying dormant in me Help me evolve and enter a new phase Where my spirit runs free
Couplet 2	Yoda	I cannot teach you, I feel too much violence And it's clouding your view Clear your mind, master the silence Let it flow within you
Refrain	Darth Vader Leïa Vader Leïa Vader	I can feel a storm of passion raging deep inside you Control your hate Now it's time to yield to your aggression just like I do Now choose your fate And be the master of darkness!
Couplet 3	Luke	Don't be afraid, I won't stray down the dark path My conviction is strong Those who've sinned will answer to my wrath I will right what is wrong
Couplet 4	Yoda	That's not the way, the dark will absorb you You should never attack You will be lost like many before you There will be no way back
Refrain	Vader, Leïa	

B) <i>Laserfight</i>		
Couplet 5	Luke Vader	You cannot break me, I'm not afraid of you Don't think you've already won I am your destiny, you know it to be true Don't make me kill you, my son
Couplet 6	Luke Vader	I don't believe your lies, I can't imagine this How can you say that to me? You've got to realize it's useless to resist Join me, we'll rule the galaxy
Refrain	Vader, Leia	

La nécessité d'une préconnaissance de l'auditeur de ces références n'est pas sans précédent dans le rock progressif. En effet, Marion Brachet met en lumière un processus narratif similaire reposant sur la connaissance des références littéraires que cite le récit lyrique. Il est par exemple impossible de comprendre les sous-entendus du texte de *The Cinema Show* de Genesis<sup>62</sup> sans avoir lu *The Waste Land (La Terre Vaine)* de T.S. Eliot<sup>63</sup> auparavant, ou la portée cauchemardesque d'*Animals* de Pink Floyd<sup>64</sup> sans connaître *Animal Farm (La Ferme des Animaux)* de George Orwell<sup>65</sup>.

Le cinéma de science-fiction se retrouve dans *Lost in the New Real*, où le narrateur et psychologue est appelé Professeur Voight-Kampff et est interprété par Rutger Hauer. Le nom Voight-Kampff cite le test d'empathie de même nom du film *Blade Runner* dont l'objectif est de déterminer si la personne sujette au test est un humain ou un répliquant. Le test d'empathie Voight-Kampff est de fait une évolution du test de Turing, référence qui pose implicitement la question de l'identité de Mr. L, formulée ainsi à la fin de l'album : « Je sais que ce n'est pas réel à présent – Je ne peux me fier à ce que je ressens – Je suis vivant...mais dans un rêve – ne suis-je... qu'une machine ? »<sup>66</sup>. Mr. L n'est en fait qu'un cerveau maintenu artificiellement en activité pour en éprouver les réactions émotionnelles et logiques. Hauer est quant à lui connu pour le rôle de l'antagoniste de *Blade Runner*, le répliquant Roy Bati. Un répliquant est un être humain artificiel créé dans un but précis : militaire, esclave manuel ou sexuel, etc. Le professeur Voight Kampff était une simulation de psychologue, une « réplique », le choix de l'interprète sème un indice sur la réalité cachée de *Lost in the New Real*.

<sup>62</sup> Genesis, *Selling England by the Pound*, disque 33 t, Charisma Records, 1973.

<sup>63</sup> Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif*, op. cit., p.48.

<sup>64</sup> Pink Floyd, *Animals*, disque 33 t, Harvest Records, 1977.

<sup>65</sup> Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif*, op. cit., p.49.

<sup>66</sup> « *Now I know this is not real – I can't trust the way I feel – I'm alive...but in a dream – Am I only...a machine?* ». Arjen Anthony Lucassen, « *Lost in the New Real* », *Lost in the New Real*, CD, Inside Out Music, Century Media Records, 2012.

D'autres inspirations évidentes se retrouvent tout au long de la carrière de Lucassen, inspirations issues de l'ensemble des genres de la science-fiction : le voyage temporel dans *The Final Experiment* (*Terminator, La Machine à explorer le temps*), la destruction de l'humanité par ses propres machines ou par une guerre nucléaire dans *Final* et *01011001* (*Terminator, La Planète des singes*, les jeux vidéo *Fallout*), la société d'apparence pacifiée de *Lost in the New Real* qui pratique en fait la surveillance de masse et l'eugénisme (*Le Meilleur des Mondes, L'Âge de crystal*), les exemples sont nombreux. Difficile de dire si les œuvres citées sont effectivement celles qui ont inspiré les récits de Lucassen, elles servent avant tout à situer une filiation avec l'ensemble de l'héritage de la science-fiction : Ayreon se construit autour de références connues de la science-fiction. L'objet le plus insolite du mythe d'Ayreon, le séquenceur de rêve, évoque lui-même d'autres concepts de l'anticipation *cyberpunk*. Les programmes d'un séquenceur permettent d'explorer d'autres vies à travers des actes et des sensations simulées par des signaux électriques. Un premier exemple de simulation de conscience se trouve dans les boîtes à empathie de la pratique du mercerisme, présentes dans *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques* de Philip K. Dick (1968)<sup>67</sup>. Ces boîtes permettent aux personnes qui y sont connectées de vivre ensemble l'expérience de Mercer, personnage élevé au rang de martyr alors qu'il gravit une colline tout en étant la cible de jets de pierres. La technologie *SQUID* est au cœur de l'intrigue du film *Strange Days*<sup>68</sup>, où elle enregistre les stimuli cérébraux d'une personne dans le but de les restituer à l'identique à un client dans une simulation. Le domaine du jeu-vidéo exploite lui aussi des programmes de projection mentales de vies passées, par signaux électriques, permettant aux créateurs de mettre en abyme la spécificité vidéoludique du média. Dans cet ordre, nous pouvons citer l'exemple de l'*Animus* dans le jeu *Assassin's Creed* (2007), qui projette l'utilisateur dans la peau d'un lointain ancêtre, ou bien la Danse sensorielle (*Brain Dance*) de *Cyberpunk 2077* (2021) dont le fonctionnement est similaire à celui de la *SQUID*. Cette mise en abyme est présente dans *The Dream Sequencer*, le colon n'étant en fait qu'un auditeur sélectionnant une liste musicale – composée par Lucassen – dont le but est d'évoquer d'autres époques et d'autres vies. Cette intention s'exprime dès 1996 dans la piste éponyme d'*Actual Fantasy*, dont le terme « imaginaire réel » est créé en opposition à la

---

<sup>67</sup> Philip K. Dick, *Blade Runner - Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques*, Sébastien Guillot (trad.), Paris, J'ai Lu, 2012.

<sup>68</sup> Kathryn Bigelow, *Strange Days*, Lightstorm Entertainment, 1995.

« réalité virtuelle »<sup>69</sup>. Par cette opposition, Lucassen indique préférer stimuler l'imagination par une suggestion musicale, plutôt que simuler une réalité en offrant à l'auditeur des illustrations de son univers ou de celui du film cité<sup>70</sup>.

Tableau 3 : Paroles et traduction d'Actual Fantasy.

<i>Sit back and relax</i>	Assieds-toi et détends-toi
<i>Crawl into the maze</i>	Explore le labyrinthe
<i>Within your mind</i>	De ton esprit
<i>Leave it all behind</i>	Abandonne le reste
<i>Now allow yourself to</i>	Laisse-toi désormais
<i>Slide into a world</i>	Sombrer dans un monde
<i>As real as you want it to be</i>	Aussi réel que tu le souhaites
<i>Actual fantasy</i>	Imaginaire réel

Les personnages de Star One ne sont pas désignés d'après leurs noms mais d'après les fonctions qu'ils occupent dans les films originaux. Ainsi, Yoda devient « Maître » (*Teacher*), Spock « Officier Scientifique », HAL 9000 « Ordinateur », etc. Bien que nous pourrions suspecter des questions de droits d'usage de ces noms, nous pouvons remarquer que les personnages d'Ayreon sont aussi désignés par leur archétype et leur fonction. La différence est que la cosmogonie d'Ayreon les présente comme tels, là où Star One rend plus confus la distinction des rôles pour l'auditeur qui ne connaît pas bien les œuvres de référence. Les personnages d'Ayreon s'appellent Président, Chevalier, Noble, Passion, Epouse... seuls quatre d'entre eux portent un nom propre : Ayreon, Merlin, Mr. L et TH-1. Interrogé sur la raison ayant mené à ces noms fonctionnels, Lucassen explique que c'est selon lui plus facile pour l'auditeur de se repérer avec des noms si simples plutôt que de devoir mémoriser la profusion de noms de personnages<sup>71</sup>. Limité à sa fonction, chaque personnage n'intervient que lorsque son rôle symbolique le nécessite, ce qui permet de simplifier la psychologie des personnages et donc d'en présenter un grand nombre. L'album présentant cette idée avec le plus d'évidences est *The Human Equation*, où sept des onze personnages représentent une émotion (Passion, Fierté, Raison, Agonie, Rage, Peur et Amour), par conséquent chacun est dominé par un trait de caractère. Dans le même album, Epouse voit ses dilemmes moraux se concentrer autour de son fragile mariage et Meilleur Ami dans sa relation avec Moi. Ce dernier est un personnage

<sup>69</sup> Arjen Lucassen, « Ayreon - Actual Fantasy », entretien réalisé et traduit par Aymeric Leroy, *Big Bang Magazine*, 18, 1996. Article référencé sur le site de Big Bang, <http://www.bigbangmag.com/cayreon2.php>, consulté le 12/01/2019. Interview reproduite en annexe 1.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> « *I'm terrible at remembering names when I'm watching movies or TV series, I hate it so much! So I try to make it easy for the listeners to follow the story.* ». Annexe 2, mail de Lucassen du 19/05/2021.

complexe et en perpétuelle lutte intérieure, lutte montrée par les discussions agitées entre ses émotions dont il n'est plus – et n'a probablement jamais été – le maître. Ainsi la fonction de protagoniste de Moi est-elle diluée, ce qui est exprimé dès son premier échange avec Raison, lequel dit : « Je suis toi et tu es nous tous »<sup>72</sup>. Les personnages d'*Into the Electric Castle*, tous caractérisés par l'époque de laquelle ils ont été tirés (leur fonction), présentent des personnalités et réactions tellement définies par les archétypes qu'ils représentent qu'on les croirait tout droit sortis du cinéma d'exploitation. Seuls deux personnages sont présentés comme les héros de leur histoire, Ayreon et le Nomade, les autres devant composer avec un certain nombre d'autres rôles d'importance équivalente (Moi et ses émotions, les Eternels qui sont tous égaux, les huit humains du Château Electrique, les dignitaires Alphans). Les Eternels ne possèdent même pas de noms pour les différencier, ce qui s'accorde avec leur apathie : sans émotion ni caractère, tous se ressemblent, constat livré explicitement par le colon : « Nombre d'entités différentes – Mais elles se ressemblent toutes »<sup>73</sup>. Les Eternels questionnent le but de la vie par leur immortalité. La vie mortelle possède un but à atteindre avant la mort (Ayreon doit avertir l'humanité, Moi doit sortir du coma et prendre la responsabilité de ses actes, le Nomade doit créer la vie, etc.). L'immortalité est un purgatoire où plus rien n'a d'importance.

L'absence de protagoniste bien défini s'accompagne ici d'une absence d'antagoniste. Merlin est un adversaire d'Ayreon qui n'apparaît qu'à l'acte final de *The Final Experiment*. Le Nomade ne lutte contre personne, il ne fait que voyager à travers l'Univers. Bien que montré comme ennemi et comme source d'un traumatisme, le Père de Moi n'apparaît qu'une fois pour moquer son fils incapable de se suicider<sup>74</sup>. Comme cette scène se déroule alors que Moi est encore plongé dans le coma, il n'y a pas de confrontation entre eux. Le véritable antagoniste de *The Human Equation* est en fait Moi lui-même qui nuit autant à son entourage qu'à lui-même par son inaptitude à contrôler ses émotions et à faire face à ses erreurs et traumatismes, dont Père fait partie. Bien que les humains soient responsables de leur propre extinction, il ne sont pas les adversaires des Eternels de *01011001*, qui tentent de les garder en vie. Bien qu'il soit duppé, Mr. L ne connaît aucune opposition. Il est un sujet d'expérimentation certes peu éthique, la seule confrontation de *Lost in the New Real* étant celle entre L et la Nouvelle réalité qui lui est

<sup>72</sup> « *I am you and you are all of us* ». Ayreon, « *Day Two : Isolation* », *The Human Equation*, op. cit.

<sup>73</sup> « *Countless different entities – But they all look the same* ». Ayreon, « *Out of the White Hole* », *The Universal Migrator Part. 2 : Flight of the Migrator*, op. cit.

<sup>74</sup> Ayreon, « *Day Sixteen : Loser* », *The Human Equation*, op. cit.

présentée. Cette grande absence d'antagonisme structure l'action d'une façon telle que lorsqu'un problème surgit, les personnages doivent collaborer pour le résoudre et non se confronter à un responsable. Le récit évite ainsi toute lutte manichéenne. L'Éternel du Château électrique, qui mène sciemment certains des humains à leur mort, est davantage narrateur et observateur qu'antagoniste d'*Into the Electric Castle*, puisqu'il est omniscient et introduit la plupart des morceaux par un commentaire sur ce qui est attendu des personnages : un sacrifice (« *The Decision Tree* »), une confrontation avec un passé douloureux (« *The Castle Hall* », « *The Mirror Maze* »), même des conseils (« *The Two Gates* »).

Cette voix amène la question de la place du narrateur. Il n'y a pas de narrateur dans le récit lyrique, chaque personnage, comme au théâtre, décrivant ou vivant ses actions, réflexions et observations aux instants où celles-ci se déroulent. Deux albums reposent sur le récit lyrique pour narrer leurs événements, à savoir *The Human Equation* et *01011001*. Ceux-ci ne présentent aucun récit de prose et par conséquent aucun narrateur, les événements étant directement relatés par les personnages dans des dialogues ou des monologues. *The Final Experiment* présente le seul cas du mythe où le narrateur est hétérodiégétique. Dans le livret, chaque chanson est accompagnée d'un court paragraphe servant à décrire un lieu, un contexte, une péripétie future. Cette narration sert de liaison entre les chansons car leurs événements ne se suivent pas de continuité linéaire. Dans l'acte III par exemple (pistes 8 à 11), les titres sont majoritairement des chants d'avertissement qu'Ayreon interprète à la cour de Camelot à différents moments. Les morceaux sont introduits dans le livret par un texte narratif qui précise de quelle catastrophe s'inspire alors le ménestrel (domination des machines dans « *Computer Reign (Game Over)* », crise écologique dans « *Listen to the Waves* »...). Les textes narratifs du dyptique *Universal Migrator*, introduisant de la même manière chaque chansons, sont écrits du point de vue du colon de Mars et consistent à établir l'époque, le décor et/ou l'étape de son voyage. On apprend ainsi avant même le texte de la première chanson la solitude et le désespoir du colon. Dans *The Dream Sequencer*, la majorité des récits de prose est introduite par « Nous sommes au [X<sup>e</sup>] siècle, j'incarne [nom ou fonction] »<sup>75</sup>. *Flight of the Migrator* voit son récit de prose principalement écrit à la première personne du pluriel, ce qui implique que le colon n'incarne pas le Nomade mais le suit dans son

---

<sup>75</sup> « *It is the [X<sup>e</sup>] century, I am [nom ou fonction] [...]* ». Ayreon, *The Universal Migrator Part. 1 : The Dream Sequencer*, op. cit.

périple et prépare le dernier retournement de situation où le Nomade s'adresse directement à lui (« *The New Migrator* »).

Le modèle de récit de prose d'*Into the Electric Castle* et *Lost in the New Real* présente non seulement une narration homodiégétique, c'est-à-dire par un personnage existant dans le récit, mais aussi récitée par un comédien dans l'enregistrement, respectivement Peter Daltrey (qui a aussi écrit ses monologues dans « *Welcome to the New Dimension* » et « *Forever of the Stars* ») et Rutger Hauer (uniquement sur le premier CD). Remplissant la même fonction d'établissement du cadre spatio-temporel de l'action que les exemples précédents, ces textes ont la particularité d'interagir directement avec les personnages. Ceux-ci les entendent, y réagissent dans le récit lyrique, mais sont de fait confrontés à une entité omnisciente contre laquelle ils ne peuvent rien faire, ce qui installe un fatalisme désespéré lors de l'écoute. Malgré leurs actes, le destin des héros est déjà écrit par ces « narrateurs » : Voight Kampff ne donne la réplique à Mr. L que dans un but expérimental et l'Eternel du Château électrique sait précisément quand le groupe devra laisser derrière lui un des siens (« *The Decision Tree* », « *The Two Gates* »).

Ces récits de prose, audibles comme lisibles, sont écrits en prose, contrairement aux textes des chansons, écrits en rimes croisées (comme les textes de Star One présentés plus haut) ou suivies (« *Carried by the Wind* »<sup>76</sup>, « *Day Eighteen : Realization* »<sup>77</sup>). Il est fréquent que les deux types de rimes se trouvent au sein d'une même chanson, un modèle étant généralement assigné aux couplets et l'autre aux refrains (croisées aux couplets, suivies aux refrain dans « *Day Nineteen : Disclosure* »<sup>78</sup>, système inverse dans la première partie de « *The Newborn Race* »<sup>79</sup>). Dans un souci de clarté narrative, le texte utilise peu de figures de style, toutefois une se remarque régulièrement : l'anaphore. Par son effet de répétition, l'anaphore accentue l'aspect dramatique d'une situation. Dans « *My House on Mars* », le colon déclare à plusieurs reprises « je ne vais jamais » suivi d'une action qui n'est possible qu'en société ou sur Terre (rencontrer l'amour, voir la mer, grimper sur un arbre...) <sup>80</sup>. Deux anaphores se croisent dans « *Day Twenty : Confrontation* »<sup>81</sup>. La première, tenue par Agonie et Raison, souhaite la « bienvenue dans

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Ayreon, *The Human Equation*, *op. cit.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Ayreon, *01011001*, CD, Inside Out Music, 2008.

<sup>80</sup> « *I'll never [...]* ». Ayreon, « *My House on Mars* », *The Universal Migrator Part. 1 : The Dream Sequencer*, *op. cit.*

<sup>81</sup> Ayreon, *The Human Equation*, *op. cit.*

la réalité » à Moi, suivie d'avertissements ou de félicitations. La seconde, « lève-toi et montre à tous que tu peux », est chantée par Passion et Fierté et s'accompagne d'encouragements. D'autres anaphores, plus simples, se trouvent dans la discographie d'Ayreon, comme les déclarations d'une Eternelle autour d'« aucun besoin de ressentir »<sup>82</sup>, ou les diverses comparaisons entre « Auparavant » et « Mais à présent », comparaisons dont l'avantage varie en fonction de l'opinion l'Eternel qui se livre à l'exercice<sup>83</sup>.

Tableau 4 : Anaphores de « Day Twenty : Confrontation » et leur organisation.

Anaphore 1	Agony	Welcome to reality, be ready for the pain Welcome to reality, will it be in vain Welcome to reality, nothing much has changed since you were gone
Anaphore 2	Passion	Rise up and show the world you can be a better man Rise up and show the world you care, yes you can Rise up and show the world you're taking your chance Rise up and show the world!
	Agony	Welcome back!
Anaphore 1	Reason	Welcome to reality, wake up and rejoice Welcome to reality, you've made the right choice Welcome to reality and let them hear your voice shout it out
Anaphore 2	Pride	Rise up and show the world your battle is won Rise up and show the world the old you is gone Rise up and show the world your new life has begun Rise up and show the world!
	Reason & Agony	Welcome back!

Nous ne nous attarderons pas sur l'exemple unique des textes de Guilt Machine dont l'album *On This Perfect Day* représente le seul opus de Lucassen dont les textes sont intégralement écrits par Lori Linstruth. Ceux-ci portent sur des questions et réflexions personnelles autour de la dépression, la culpabilité et la solitude, thématiques que l'on retrouve dans Ayreon et expliquées ici par les alors récentes dépressions de Lucassen et Linstruth. Possédant un chanteur, Guilt Machine ne met pas en scène de dialogue et ne propose aucune narration. Américaine, Linstruth se permet davantage de jouer sur les mots et les figures de style, notamment la métaphore : « *Shut down the guilt machine and wash your conscience clean of yesterday* »<sup>84</sup> (une traduction ne serait ici qu'une simplification du texte). L'écriture de Linstruth emploie aussi la « quatrième personne du singulier », concept de Jean-Michel Maulpoix que Marion Brachet résume comme « une

<sup>82</sup> « *No need to feel [...]* ». Ayreon, « *Commatoze* », *01011001*, op. cit.

<sup>83</sup> « *Once a world [...]* » et « *Now a world [...]* ». Ayreon, « *Liquid Eternity* », *Ibid.*

<sup>84</sup> Guilt Machine, « *Twisted Coil* », *On This Perfect Day*, CD, Mascot Records, 2009.

place vide que chacun peut venir occuper »<sup>85</sup>. Cela se traduit dans les textes de *Guilt Machine* par une première personne décrivant des sensations et des réflexions que toute personne peut avoir lorsqu'elle traverse une période de doute, de remise en question ou de profonde tristesse.

De par leur déroulé linéaire et factuel, les péripéties d'un album d'Ayreon et de *Lost in the New Real* sont compréhensibles à la seule écoute des paroles, malgré l'ignorance de détails contextuels. Chaque personnage décrit ses actions et pensées, un conflit engendre des interventions plus resserrées entre les chanteurs. Le déroulé narratif et musical du récit manifeste un souci de clarté dans la présentation des faits. L'échelle plus large du mythe d'Ayreon rend toutefois nécessaires les récits de prose et pictural pour percevoir les liaisons entre les albums et en établir une chronologie. Même si Lucassen n'offre de vision globale des événements qu'en 2008, des indices ont pourtant été semés, tant dans le récit lyrique que dans celui de prose : le Chevalier qui mentionne Merlin et la Table Ronde<sup>86</sup> ; le récit de prose de « 2084 » qui indique que « l'expérience ultime a échoué »<sup>87</sup> ; « Mon nom est... Ayreon » dans la prose narrative de « *Carried by the Wind* »<sup>88</sup>, référence au « *Prologue* » où Merlin déclare « Son nom... est Ayreon »<sup>89</sup> ; le dernier périple du Nouveau nomade dans le texte accompagnant « *Epilogue : The Memory Remains* »<sup>90</sup>. D'autres indices se trouvent dans les effets sonores, mais aussi dans le récit pictural.

### 3.3 Récit pictural et imagerie

Chez Lucassen, le récit pictural est abordé de façon épisodique, c'est-à-dire qu'il ne contient que peu de continuité entre les chansons. Celles-ci sont généralement accompagnées d'une illustration définissant le cadre spatio-temporel du récit lyrique. Dans les albums de *Star One*, où chaque morceau est indépendant des autres, cela se manifeste en un photomontage s'inspirant d'un décor du film ou de la série citée, comme

---

<sup>85</sup> Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif*, op. cit., p.47.

<sup>86</sup> Ayreon, « *The Castle Hall* », *Into the Electric Castle*, op. cit.

<sup>87</sup> « *The Final Experiment has failed* ». Ayreon, *The Universal Migrator Part. 1 : The Dream Sequencer*, op. cit.

<sup>88</sup> « *My name is...Ayreon* ». Ibid.

<sup>89</sup> « *His name...is "Ayreon"* ». Arjen Anthony Lucassen, *Ayreon : The Final Experiment*, op. cit.

<sup>90</sup> Ayreon, *Timeline*, op. cit.

un désert pour « *Sandrider* » (*Dune*), une jungle dense pour « *Master of Darkness* » (la planète Dagobah où se cache Yoda) ou la Statut de la Liberté perdue au milieu des falaises pour « *Human See, Human Do* », faisant référence à celle du plan final de *La Planète des singes. The Final Experiment* ne contient que quatre illustrations, chacune liée à un acte de son récit : l'Œil du temps (« *Eyes of Time* ») à travers lequel Ayreon voit l'avenir, la Table Ronde de la cour d'Arthur, une explosion nucléaire que le ménestrel veut prévenir et un cercle orné de chiffres romains et de deux visages, probablement lié au mysticisme de Merlin<sup>91</sup>.

L'imagerie abstraite du récit pictural d'*Into the Electric Castle* donne à l'auditeur le sentiment d'évoluer dans une dimension qui n'est pas la sienne, sentiment exprimé dès la première piste intitulée « *Welcome to the New Dimension* ». Malgré un style architecturale volontairement grotesque sur lequel nous reviendrons, quelques éléments aisément définissables ont été représentés, comme le contre-jour d'un arbre avec un personnage adossé à lui derrière lesquels se distingue un cercle pâle. Il s'agit en fait de l'Arbre des dilemmes (« *The Decision Tree (We're Alive)* ») où le groupe doit laisser pour mort un de ses membres s'il veut pénétrer le Tunnel de lumière (« *Tunnel of Light* ») que l'on voit en fond. L'ensemble du récit pictural d'*Into the Electric Castle* illustre plus qu'il ne raconte, dans le but probable d'alimenter l'imagination de l'auditeur (l'« imaginaire réel » d'*Actual Fantasy*). *The Dream Sequencer* montre des photos ou des peintures liées aux événements dont est témoin le colon pendant son rêve. Ainsi « *One Small Step* » est accompagné d'une photo d'exploration lunaire, « *Temple of the Cat* » d'un temple maya, et « *And the Druids Turned to Stone* » du monument de Stonehenge. « *Carried by the Wind* », déjà mentionné pour son lien direct avec le ménestrel aveugle, est accompagné de l'image de la Table Ronde présente dans *The Final Experiment. Flight of the Migrator*, l'odyssée spatiale du dyptique *The Universal Migrator*, présente des visions d'artiste (ici Jacques Marcoux) des événements astronomiques rencontrés, comme un quasar, noyau galactique rejetant de grandes quantités de lumières (« *To the Quasar* ») ou une distorsion spatio-temporelle due à la force gravitationnelle d'un trou noir (« *Into the Black Hole* »). Le titre « *Out of the White Hole* », où est présentée la planète Y, montre une sphère sur laquelle est imprimée la couverture d'*Into the Electric Castle*, ce qui évoque le rôle des habitants de Y dans l'expérience du Château électrique.

---

<sup>91</sup> Cf. annexe 6 n°38.

Les albums suivants utilisent eux aussi un récit pictural épisodique, avec des photos placées dans des tâches de peinture dans le cas de *The Human Equation* et diverses infographies dans *01011001*. Celles-ci présentent des visions géométriques lorsque l'action d'un titre se déroule sur Y, et des images plus quotidiennes pour la Terre. Quelques exceptions se démarquent : « *The Fifth Extinction* » montre l'astéroïde qui chute vers les dinosaures ; « *Waking Dreams* », dont le récit lyrique parle de l'érection des hominidés comme espèce dominante, montre un homme préhistorique endormi ; « *The Truth is in Here* » montre Lucassen (qui chante le rôle de Mr. L) entravé par une camisole et entouré d'images fondues des pochettes des albums d'Ayreon liés à sa cosmogonie. Ce procédé complète l'idée du texte selon laquelle Mr. L voit les événements de ces albums dans ses rêves. Mr. L est alors présenté comme la réincarnation d'Ayreon et le Hippie, par sous-entendus du récit lyrique comme du récit pictural. Enfin le titre « *The Sixth Extinction* » est illustrée par une ville humaine en proie aux flammes et à la destruction.

L'attrait de Lucassen pour la science-fiction l'a mené à s'adjoindre les services du peintre Vincent Di Fate, connu depuis la fin des années 1960 pour ses illustrations de livres et affiches de films de science-fiction<sup>92</sup>. Leur collaboration résulte en la pochette de *Space Metal* qui renvoie directement aux thématiques spatiale de l'album. Dans ce premier opus de Star One, tout comme dans *The Human Equation* et *Embrace the Storm*, les illustrations du livret sont réalisées par Mattias Norén, connu quant à lui pour son travail avec des groupes comme Kamelot, Epica ou Circus Maximus<sup>93</sup>. Star One présente des récits picturaux similaires à ceux d'Ayreon par leur fonction (contextuelle) et leur structure (absence de continuité entre les titres). Considérant cela, un seul autre projet de Lucassen présente un récit pictural avant 2013 : *Guilt Machine*. Réalisées par Christophe Dessaigne, chacune des photographies – dont la pochette – montre un environnement délabré ou naturel aux couleurs dessaturées ou ternies par le temps. Une silhouette humaine y est souvent représentée en contre-jour et insignifiante, comme écrasée par le décor, éléments pouvant exprimer une existence menée dans l'ombre de soi. Cette esthétique visuelle choisie pour illustrer les thématiques d'*On This Perfect Day* est représentative de l'œuvre de Dessaigne<sup>94</sup>. L'isolement et la désolation qui ressortent de

<sup>92</sup> Vincent Di Fate, « Biography », <http://www.vincentdifate.com/about/biography>, consulté le 05/02/2020.

<sup>93</sup> Mattias Norén, « CD Artwork », <http://www.progart.com/cdartwork.html>, consulté le 14/06/2021.

<sup>94</sup> Christophe Dessaigne, « Portfolio, 79 artworks », *Art Limited*, <https://www.artlimited.net/midnight-artwork>, consulté le 13/06/2021.

cette collaboration mènent le photographe à réaliser la couverture et les photos du livret de l'album suivant, *Victims of the Modern Age*. La photographie est proche de celle de Guilt Machine tout en s'adaptant aux sujets d'anticipation de l'album, évoquant les décors citadins oppressants (« *24 Hours* », « *It All Ends Here* ») et l'abandon de structures humaines (« *Human See, Human Do* », « *It's Alive, She's Alive, We're Alive* »). La pochette montre deux personnages à une échelle ridiculement petite qui se tiennent debout sur le Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe de Berlin et qui font face à une explosion nucléaire. Les victimes de la Seconde Guerre mondiale deviennent alors par analogie les « victimes de l'ère moderne ». L'autre métaphore de cette illustration rend les individus insignifiants et impuissants face à l'extinction de l'espèce.

Ayreon, définit par ses récits, s'est construit une imagerie au fil du temps. Les deux premières couvertures d'Ayreon, photomontages de Lucassen, présentent succinctement leurs sujets, dans un but fonctionnel proche de l'intérieur des livrets jusqu'alors étudiés. Celle de *The Final Experiment* donne à voir un œil surplombant un château médiéval (l'œil du temps mentionné plus haut). En haut à droite, le titre de l'album donne à voir un « Ayreon » calligraphié alors que « *The Final Experiment* » montre une écriture numérique moderne. Le sujet est ainsi posé clairement : Ayreon, un personnage du passé, est capable de voir l'avenir. *Actual Fantasy* propose un personnage enfermé dans un écran, en référence à la chanson *Computer Eyes* et à la réalité virtuelle qui y est critiquée. Concernant les couleurs, *The Final Experiment* utilise un maigre panel de couleurs, se limitant aux couleurs primaires rouge (le nuage et les vaisseaux sanguins de l'œil), bleu (la pupille, l'eau et le château observé dans l'ombre) et vert (la graphie de *The Final Experiment* et le contour enluminé du A d'Ayreon). Le reste se compose de blanc (orbe, éclaircie des nuages) ou de noir (Ayreon, ciel profond). *Actual Fantasy* ne joue qu'avec diverses nuances de rouge sur un fond noir, ce qui renvoie toutefois au peu de couleurs que les ordinateurs grand public de l'époque étaient capables d'afficher. *Flight of the Migrator* est un photomontage réalisé par Jacques Marcoux, dont on devine que Lucassen représente en fait le colon de Mars couvert des électrodes du séquenceur. Les couleurs ici sont simples : vert, bleu et violet, respectivement pour les cheveux, le corps et les étoiles.

Lucassen s'associe en 1998 au peintre belge Jef Bertels, une collaboration qui connaît six occurrences jusqu'en 2013. A en croire le peintre, sa démarche est figurative car elle représente des scènes, des « anecdotes », bien que celles-ci se caractérisent par

des décors et personnages proches de l'abstraction<sup>95</sup>. La peinture de Bertels présente des univers merveilleux et surréalistes, aux architectures proches de la nôtre mais déformées, ne montrant que rarement des lignes droites, comme c'est le cas de *La Bibliothèque*. Les créatures terrestres, humaines ou animales, sont absentes de ses tableaux, remplacées par d'autres personnages que le spectateur devine plus aptes à habiter ces mondes inconnus (*Cockpit*). Bertels semble apprécier les grands paysages colorés (*Concert, La Veille*) et nous pouvons aussi relever la récurrence de certains objets ou éléments de décor tels que des ponts ou passerelles qui semblent suspendus dans le vide (*Galaxy*). L'artiste semble donc un choix naturel pour accompagner les voyages de Lucassen sur des planètes éloignées et d'autres dimensions. Leur collaboration a façonné l'imagerie d'Ayreon jusque dans les projections sur écran lors des concerts du projet, démarches esthétiques directement héritées du rock progressif. Si l'on relève une absence totale de personnages dans les peintures dédiées à Ayreon, la géométrie diforme y est très présente, toutefois ornée d'éléments familiers à une architecture conventionnelle. Ainsi le grotesque Château électrique présente un ensemble de petites cheminées couvertes, d'engrenages et de vitraux déformés par les murs non droits. Le séquenceur de rêve évoque une sphère géante, intégrant la bulle d'isolement si chère à Lucassen dans l'univers Ayreon. A la base du séquenceur se trouvent des cuves que l'on suppose être des réserves d'oxygène, l'objet en question se situant sur Mars. Le récit de prose mentionne par ailleurs que ces cuves sont presque vides. Des habitations en ruines sont visibles derrière le séquenceur, témoignant de l'absence d'êtres vivants pour les entretenir ; le colon est le dernier humain vivant sur Mars. Les habitations présentes sur *01011001* prolongent la lignée des architectures diformes, un objet évoquant même le séquenceur, tout en conservant certains éléments mécaniques familiers. Le phare de *The Theory of Everything* présente lui aussi ces mêmes caractéristiques, bien qu'étant identifiable en tant que phare.

L'arrivée de Bertels enrichie les visuels proposés, mais aussi la palette de couleurs utilisée. Sur ces projets, le peintre joue sur les dégradés de deux couleurs :

- Le jaune et le marron sur *Into The Electric Castle* ;
- Le rouge et le violet sur *The Dream Sequencer*, pour situer l'action sur Mars ;
- Le jaune et le vert sur *The Human Equation* ;

---

<sup>95</sup> « Jef Bertels - Peintre », *artpair.org*, <https://artpair.org/user-8-jef-bertels>, consultation le 28/05/2021.

- Le bleu et le vert sur *01011001*, situant cette-fois l'action sur la planète Y, entièrement couverte d'eau ;

Pour la compilation *Timeline*, sortie en 2008, Bertels réunit divers éléments issus de ses précédents travaux pour Ayreon. Sont ainsi présents le Château Electrique, des habitations des Eternels et le Sequenceur de Rêve. Une structure visible dans le coin supérieur droit reprend celle présentée dans le livret d'*Into the Electric Castle* à la chanson « *Forever of the Stars* », impliquant la présence des Eternels au-dessus des événements racontés. Un chemin suspendu mène à la Terre, évoquant celui de *The Human Equation*, qui conduisait à l'origine à un fragment de visage humain aux paupières closes. Sur *The Human Equation*, ce chemin peut être le chemin psychologique que Moi doit parcourir pour sortir du coma et rejoindre ses proches, tout en se révélant à lui-même. La référence utilisée par *Timeline* peut alors être lue comme un cheminement dont l'objectif est la Terre, voire une humanité, rappelant le cheminement des Eternels et leur objectif derrière la création de l'espèce humaine sur terre.

Le séquenceur de rêve est réutilisé en arrière-plan de la couverture de *Lost in the New Real*, réalisée par Claudio Bergamin, ainsi qu'au centre du livret, témoignant de son importance dans le récit de l'album de 2012. Yann Souêtre reprendra les silhouettes du Château électrique et du séquenceur de rêve en 2017 dans ses illustrations pour *The Source*, dans des formes cette fois-ci plus mécaniques et cybernétiques, réalisées par infographies. Ces nouvelles représentations assurent la continuité de la cosmogonie d'Ayreon et donnent à Bertels un rôle de premier plan dans la définition de ce mythe. L'utilisation des thématiques mythologiques et de science-fiction que fait Lucassen, en n'en tirant que le potentiel narratif et son imaginaire au détriment de l'engagement politique qui y est lié, rapproche le musicien de l'esthétique néo-progressif. Nous avons précédemment vu que le mouvement néo-progressif était davantage fasciné par le rock progressif et ses récits que par ses métaphores. Lucassen s'inscrit pleinement dans cet héritage riche d'albums concept de *fantasy* et de science-fiction, et nous allons voir qu'il ne s'agit pas là de la seule réminiscence du néo-progressif dans son œuvre.

## **CHAPITRE 4**

### **COMPOSER UN RECIT EN MUSIQUE : FORME, STYLE ET PROCEDES PARTICULIERS DANS AYREON**



Nous l'avons suggéré précédemment, Lucassen nourrit une certaine fascination pour le rock progressif de toute époque. Outre le style musical et l'inspiration lyrique, cet intérêt se ressent dans la liste des musiciens invités au fil de sa carrière, dont un grand nombre est cité au chapitre 2 de ce travail. Le rock progressif néerlandais est aussi représenté par les invités de Lucassen, à la fois pour des questions de moyens à ses débuts (possibilité financière de ne faire jouer que des musiciens locaux) et pour un profond respect envers ces artistes. Parmi eux se trouvent Edward Reekers (ancien chanteur de Kayak), Thijs van Leer (multi-instrumentiste de Focus) ou Peter Vink (bassiste de Finch). Considérant que le rock et le metal progressifs sont issus des musiques populaires (de tradition phonographique selon la définition d'Olivier Julien<sup>1</sup>), nous nous inspirerons dans ce chapitre des méthodes proposées par Philip Tagg et présentées en introduction de ce travail. Son analyse offre un point de vue utile pour la compréhension de ce qu'un artiste communique ainsi que des moyens qu'il a à disposition pour le communiquer. Toutefois, Palmer rappelle que le rock progressif s'est en partie inspiré de la musique savante pour laquelle l'analyse musicologique traditionnelle a été développée<sup>2</sup>, ainsi n'est-il pas inutile d'en utiliser la méthode (analyse du langage, de la forme, utilisation de la partition).

Nous définirons à l'aide des méthodes de Covach, Moore et Julien les éléments constitutifs du style de Lucassen, principalement dans son travail pour Ayreon. Sans avoir les moyens techniques de reproduire rigoureusement la méthode du *sound-box* définie par Allan F. Moore et Ruth Dockwray<sup>3</sup>, nous nous inspirerons de cette analyse empirique pour dégager quelques caractéristiques générales du mixage audio, d'après une écoute au casque. La connaissance de ce style nous permettra ensuite d'étudier comment Ayreon assemble ses éléments de style pour construire son récit musical et, par analogie avec Lacasse, sa « mise en scène musicale ». Ce dernier concourt au projet de Tagg lorsqu'il s'intéresse à « l'effet produit » sur les auditeurs de ses tests plutôt qu'à la méthode de production<sup>4</sup>, ainsi nous tenterons de conserver dans cette partie un but de compréhension

---

<sup>1</sup> Olivier Julien, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », in Pistone éd., *Le Commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions*, Observatoire Musical Français, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Conférences et séminaires, n°37, 2008, p.143.

<sup>2</sup> John R. Palmer, « Yes, « Awaken », and the Progressive Rock Style », *Popular Music*, 2001, vol. 20, n°2, p.245.

<sup>3</sup> Ruth Dockwray et Allan F. Moore, « Configuring the sound-box 1965–1972 », *Popular Music*, 2010, vol. 29, n° 2, pp. 181-197.

<sup>4</sup> Serge Lacasse, « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, 1998, vol. 5, n°2, p.80.

de l'effet produit. L'approche croisée de Marion Brachet entre musicologie et narratologie nous permettra d'établir la réelle importance de l'approche formelle de Lucassen dans sa narration. Enfin, alors que le corpus étudié dans les deux premières parties s'arrête en 2012, nous étudierons les similitudes et différences entre l'approche privilégiée jusqu'alors par le compositeur et celle adoptée en 2013 sur l'album *The Theory of Everything*. Cette étude s'appuiera aussi bien sur les éléments narratifs abordés dans le chapitre précédent que sur le style musical et sa mise en scène tels qu'étudiés dans les pages suivantes.

Avertissement : un grand nombre de chansons étant cité dans ce chapitre, nous éviterons de surcharger la section des notes en n'y référant pas les titres d'Ayreon (majoritaires).

#### 4.1 Éléments de style

Nous l'avons expliqué dans l'introduction de ce travail, le style désigne un ensemble de paramètres musicaux communs à suffisamment de pièces d'un corpus permettant de les réunir. La notion de style se diffère de celle du genre, qui désigne la nature d'une pièce et conditionne sa réception publique. Dans *Rock: The Primary Text*, Moore ajoute à ces notions celle de l'idiolecte<sup>5</sup>, issue de la linguistique, qui se réfère aux habitudes de langage propre à un musicien. Bien que nous nous concentrerons exclusivement sur la musique de Lucassen, nous n'avons pas la place ici d'aborder cette notion ni ce qu'elle implique.

L'attitude de Lucassen face à l'héritage du rock progressif l'associe à la pensée néo-progressive, ce qui est aussi vrai de sa musique. La principale caractéristique d'Ayreon est que le projet se constitue d'albums plus proches de la comédie musicale que de l'album concept ou de l'opéra-rock. La figure du chanteur est donc logiquement centrale dans la discographie de Lucassen, aussi bien pour Ayreon que dans Star One (groupe avec quatre chanteurs), Stream of Passion (formé pour lancer la carrière de Marcela Bovio) et Ambeon (qui était supposé lancer Astrid van der Veen). Le style néo-progressif s'est quant à lui beaucoup bâti autour de la figure charismatique de ses

---

<sup>5</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*, 2<sup>e</sup> édition, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2001, p.2.

chanteurs, parmi lesquels Fish et son successeur Steve Hogarth (Marillion), Nick Barrett (Pendragon), Peter Nicholls (IQ), Neal Morse (Spock's Beard), ou Damian Wilson (Threshold, Landmarq). Certains d'entre eux sont aussi connus pour leur carrière solo (Fish, Wilson et Morse). La conséquence de cette mise en avant du chant est que la musique est composée pour supporter les chanteurs, à l'inverse de groupes tels que King Crimson, Area ou Dream Theater où la virtuosité instrumentale conditionne le discours. C'est ce qui vaut au néo-progressif une réputation de rock progressif appauvri<sup>6</sup>, alors que son apparente simplicité a pour but de céder le premier plan au chanteur, justifiant ainsi la part importante de son répertoire consacrée aux chansons de la forme couplet-refrain.

La musique de Lucassen s'inscrit en plusieurs points dans le style néo-progressif décrit au chapitre 1, le premier étant le traitement de la structure. La forme couplet-refrain est la principale utilisée par le compositeur. Des morceaux comme « *Out in the Real World* »<sup>7</sup>, « *Set Your Controls* »<sup>8</sup>, « *Ride the Comet* » ou « *The Decision Tree (We're Alive)* » en attestent très bien. Comme dans le corpus traité par Olivier Julien, le refrain présente dans ces cas le thème marquant du morceau que l'auditeur peut aisément fredonner, le couplet servant à en préparer le retour cyclique<sup>9</sup>. Bien que répandu chez Lucassen, le couplet-refrain n'est que très rarement – sinon jamais – exposé sans excroissances instrumentales et/ou lyriques. Les premières peuvent se trouver à divers endroits d'un morceau, aussi bien en introduction (« *The Awareness* », « *Dawn of a Million Souls* ») qu'entre deux unités de chant (« *Set Your Controls* », « *My House on Mars* ») et servent principalement à introduire un – autre – thème du morceau ou à briser la monotonie de l'alternance entre le couplet et le refrain. Des ajouts lyriques, Julien en dénombre deux, la succession de deux couplets et l'inclusion d'un pré-refrain, visant chacune à retarder le retour du refrain<sup>10</sup>. Lucassen utilise ces deux techniques, usant parfois du pré-refrain sans le refrain qui devrait suivre (« *Songs of the Ocean* »<sup>11</sup>), la succession de couplets se trouvant avant l'apparition du premier refrain de « *Waracle* ». Une autre méthode, propre au musicien, est d'exposer un couplet (souvent la troisième strophe qui peut être associée à un couplet dans le texte) sur un élément thématique

---

<sup>6</sup> Chris Anderton, « Fire in Harmony: the 1980s UK British progressive rock revival », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 151-164.

<sup>7</sup> Stream of Passion, *Embrace the Storm*, CD, Inside Out Music, 2005.

<sup>8</sup> Star One, *Space Metal*, CD, Inside Out Music, 2002.

<sup>9</sup> Olivier Julien, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », *op. cit.*, p. 144.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>11</sup> Star One, *Space Metal*, *op. cit.*

différent de celui jusqu'alors assigné aux couplets (« *Day Seventeen: Accident?* », « *Perfect Survivor* »<sup>12</sup>, « *Earth That Was* »<sup>13</sup>). Dans un autre groupe de rock, la place de ce couplet serait occupée par un solo basé sur le thème du refrain ou du couplet<sup>14</sup>. Ce « troisième couplet » peut très bien suivre un tel solo, principalement dans les chansons de Star One et Stream of Passion.

*Tableau 1 : Formes fréquentes chez Lucassen. Les ajouts que peut faire Lucassen à la structure théorique sont en italique. C = couplet ; R = refrain ; 3C = « troisième couplet » sur un nouveau thème/une nouvelle harmonie ; PR = pré-refrain ; S = solo (guitare, clavier, violon, flûte ou autres) ; Rit. = ritournelle.*

Forme couplet-refrain			
C1 – C2 – PR – R – S – C2 (C3) – PR – R – S – 3C – PR – R – R			

Forme AABA composée			
A	A	B	A
Rit. – C1 – R	Rit. – C2 – R	Instru. ou nouveaux texte et thème	C3 – R – Rit.

La forme AABA composée telle qu'utilisée par Lucassen est conforme aux critères proposés par Covach<sup>15</sup>. Celle-ci est le plus souvent ornée d'un retour de B ou d'un troisième A amputé d'une partie de son déroulé, respectivement AABAB (« *Ye Courtyard* ») ou AABA' (« *Valley of the Queens* »). A correspond à l'exposition d'une ritournelle, d'un couplet et parfois d'un refrain, B étant un interlude instrumental (solo ou développement/modulation de la ritournelle) ou un autre élément chanté ne présentant ni le thème de la ritournelle ni celui du couplet. D'autres exemples de l'application de la forme AABA composée se trouvent dans « *Carried by the Wind* », « *Day Sixteen: Loser* » ou « *River of Time* ». Il est possible de trouver l'hybridation de la forme strophique avec la forme AABA composée, d'une part dans le fait que la plupart des exemples cités ne possède en guise de refrain qu'un vers répété en fin de chaque strophe, vers contenant le titre de la chanson. Chaque strophe est invariablement reprise sur la même musique et précédé de la ritournelle. Un croisement de AABA avec la forme strophique et le couplet-refrain se trouve dans « *The Truth is in Here* », qui enchaîne ses couplets à la manière d'une forme strophique avant de présenter son refrain (voir tableau 2). La forme strophique est aussi ponctuellement utilisée, comme dans « *Day Ten: Memories* » et dans « *Web of Lies* », le second cas présentant la particularité d'enchaîner deux couplets avant de réexposer sa ritournelle.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Star One, *Victims of the Modern Age*, CD, Inside Out Music, 2010.

<sup>14</sup> Olivier Julien, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », *op. cit.*

<sup>15</sup> John Covach, « Form in Rock Music - A Primer », in Stein éd., *Engaging Music : Essays in musical analysis*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 65-76.

Tableau 2 : Structure de « The Truth is in Here ». Chaque strophe/couplet présente trois vers chanté par Arjen Lucassen et un quatrième par Liselotte Hegt.

	A	A	B	A'	
Intro – rit.	C1 à C4 – R1+rit.	C5 à C8 – R2+rit.	Interlude vocal sur l'harmonie de l'intro	C1 – C8 – R2+rit.	Outro (=intro)
	R1 = Arjen seul	R2 = Arjen + Liselotte	Arjen et Liselotte en question/réponse		

Cohérent avec le genre progressif, l'enrichissement de ces formes simples est accompagné de structures plus complexes, résultats d'hybridations entre la suite multisectionnelle de Pirenne et de la forme couplet-refrain. « *Isis and Osiris* », découpée en cinq parties (ABCD A'), présente en A une chanson (couplet-refrain avec inclusion de solos et de ce que nous appellerons la « règle du troisième couplet ») avant de passer à B, une nouvelle chanson (couplet refrain) qui utilise comme transition le *riff* de A joué à la guitare électrique saturée plutôt qu'à la mandoline. C y est un passage non mesuré destiné aux réactions d'un personnage, D est un interlude instrumental, et enfin A' est le retour de l'introduction et d'un quatrième couplet de A. D marque le retour d'un *riff* introduit par B, ce qui regroupe B, C et D en une même section (B), affiliant alors la structure à une forme en arche, ou ABA composée selon le vocabulaire de Covach<sup>16</sup>. Le mélange du couplet-refrain avec la forme en arche se retrouve dans des titres comme « *Day Two: Isolation* », « *Age of Shadows* », « *Into the Black Hole* » ou encore « *Newborn Race* », avec divers degrés de variations dépendant des ajouts de Lucassen au couplet-refrain initial (le tableau 1 s'applique souvent à la section A dans ces suites). La partie B est généralement d'une forme plus libre : la section « *We are Forever* » de « *Age of Shadows* » ; « *The Procedure* » dans « *Newborn Race* », possédant couplets et pré-refrains mais pas de refrain (le pré-refrain n'étant jamais répété entièrement il ne peut être le refrain de cette section) ; « *Out of the White Hole* » et sa section « *Planet Y* » de forme strophique. B peut aussi n'être qu'un long passage instrumental, dédié au dialogue des musiciens ou à des interventions solistes (« *Day Two: Isolation* »).

Tableau 3 : Structure de « Isis and Osiris ».

A	B			A
A	B (3:05)	C (6:28)	D (8:06)	A' (9:49)
Intro – riff 1 – C1 – R1 – S1 – C2 – R1 – S2 – 3C	Riff 1' – riff 2 – S3 – S4 – riff 3 – C4 – R2 – C5 – R2 – riff 3 (avec 2 voix)	Passage non mesuré, monologue de <i>Highlander</i> (Fish)	Riff 4 – duel de synthé – riff 3 (avec 2 voix)	Intro – riff 1 + S5 – C6 – outro

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.75.

Intro = pédale de la grave au synthé Riff 1 = mandoline, joué lors de S1 et S2 C1 et C2 sont en la mineur 3C est en ré majeur	Riff 1' = guitare saturée, joué lors de S3, C4 et C5 Riff 2 = sitar, joué lors S4 et R2 Riff 3 = guitare	Présence ponctuelle de guitare acoustique, guitare électrique, synthé, son tournant : référence au psychédéisme	Riff 4 = orgue Hammond distordu, en 11/8 (6/8+5/8) Dessus viennent se greffer un à un la batterie le synthé, la guitare, la basse	Riff 1 = mandoline C6 reprend le thème de C1 et C2 Outro = fa puis do joué dans les basses du synthé
--	--	---	--	--

Des suites multisectionnelles à la structure plus libre existent aussi dans le répertoire d'Ayreon avec des titres comme « *Amazing Flight* » ou « *The Sixth Extinction* ». Ces morceaux suivent davantage les péripéties de la narration sans exclure une chanson de forme couplet-refrain dans l'une de leurs sections (souvent la première section). Ce travail autour de la suite multisectionnelle s'inscrit en droite lignée des œuvres telles que « *Close to the Edge* » de Yes mais surtout des pièces équivalentes de groupes néo-progressifs comme Spock's Beard (« *At the End of the Day* »<sup>17</sup>) ou Threshold (« *Lost in Translation* »<sup>18</sup>), qui conservent davantage que leurs aînés l'usage du couplet-refrain dans les formes longues.

L'exemple de « *Isis and Osiris* » permet de mettre en lumière un autre aspect du développement formel de Lucassen : les variations de timbre. Dans le respect de la tradition progressive, le musicien emploie un large éventail d'instruments : mandoline, flûte traversière, violon, violoncelle, guitares acoustiques et électriques à six, sept et douze cordes, orgue Hammond, synthétiseurs analogiques et numériques, basse et batterie. A cet effectif permanent s'ajoutent d'autres instruments occasionnels comme le sitar (« *Isis and Osiris* »), le didgeridoo (« *Day Sixteen: Loser* »), le basson (« *Day Eighteen: Realization* »), la flûte irlandaise (« *River of Time* ») ou les flûtes à bec (« *The Truth is in Here* »). Cet orchestre permet à Lucassen de briser la monotonie des retours mélodiques ou des dialogues instrumentaux : le thème de « *Carried by the Wind* » passe du synthétiseur à un unisson entre la guitare saturée et le violon ; même procédé sur l'octaviation de la mandoline avec la flûte irlandaise suivie d'un unisson de guitare et violon dans « *River of Time* » ; la ritournelle de « *Web of Lies* » jouée au violon puis la deuxième fois par la flûte traversière. Lucassen utilise aussi cette variété pour évoquer la musique progressive des années 1970. Les synthétiseurs analogiques possèdent le même type de son épais et artificiel que ceux de Yes, Genesis ou ELP ; l'orgue Hammond (saturé

<sup>17</sup> Spock's Beard, V, CD, Inside Out Music, 2000.

<sup>18</sup> Threshold, *Legends of the Shire*, CD, Nuclear Blast Records, 2017.

sur l'enceinte rotative Leslie de préférence, comme à Canterbury) et le Mellotron (pour les nappes harmoniques de cordes ou de chœurs) étaient déjà populaires à cette époque. Un médiévalisme musical se dégage de l'utilisation combinée de la mandoline, des diverses flûtes et de la guitare acoustique, évoquant Gentle Giant ou Jethro Tull. Ce dernier est doublement évoqué par l'utilisation de la flûte traversière depuis *Into the Electric Castle*, plus encore depuis l'arrivée dans le projet de Jeroen Goossens en 2004 (« *Day Fourteen: Pride* »). Le musicien utilise en effet à la demande de Lucassen la technique de son sursoufflé<sup>19</sup> chère à Ian Anderson. L'écriture pour ces instruments se fait avec les musiciens qui les jouent<sup>20</sup>, Lucassen proposant des idées de mélodies et de timbres auxquelles le musicien proposera ses adaptations<sup>21</sup>. Cet équilibre entre compositeur et interprète exploite la plupart des idiomatismes de ces instruments (malgré une faible utilisation des *pizzicati* aux instruments à cordes, à l'exception de « *Day Thirteen: Sign* »). Les spécificités de timbre et de techniques instrumentales sont exposées dans « *Day Eighteen: Realization* », titre presque intégralement instrumental dans lequel nombre d'instruments dialoguent autour de différentes idées, dont une série d'entrées en imitation. Ce moment de bravoure est permis par la présence des musiciens de Flairck, tous ayant reçu une formation classique<sup>22</sup>.

Lucassen est avant tout guitariste et possède une certaine connaissance technique de son instrument. Présentes à toute époque du rock progressif, les guitares acoustiques à six et douze cordes sont utilisées dans Ayreon dans un rôle d'accompagnement, aussi bien en arpèges (« *One Small Step* », « *The Awareness* » pour la six cordes, « *The Dawn of Man* » pour la douze cordes) qu'en motifs rythmiques sur accords plaqués (« *Day Ten: Memories* », « *Beyond the Last Horizon* »). En-dehors d'interprétations acoustiques d'anciens morceaux, ces guitares ne sont pas mises en avant comme des instruments solistes, ce rôle revenant dans un contexte acoustique aux instruments précédemment cités comme les flûtes, le violon ou la mandoline. La guitare électrique peut elle aussi accompagner le chant en arpèges joués avec un son clair (« *2084* », « *Across the Rainbow*

<sup>19</sup> Ayreon, « *Behind the Scenes* », *Transitus*, DVD, Music Theories Recordings, 2020, 44'10.

<sup>20</sup> Ayreon, « *Behind the Scenes* », *The Source*, DVD, Music Theories Recordings, 2017, 20'. Dans cet extrait, Lucassen dit dans un premier temps à Jeroen Goossens qu'il n'a pas beaucoup de parties à lui faire jouer, mais qu'ils finissent malgré tout à introduire les instruments du flûtistes tout au long de l'album, contrairement aux plans originaux, témoignant de l'importance des musiciens invités dans la composition.

<sup>21</sup> Arjen Anthony Lucassen, YouTube, *The Gentle Storm – Behind the Scenes – Update 12 – cello and violin*, [https://www.youtube.com/watch?v=8PCwFJmP-rk&ab\\_channel=ArjenAnthonyLucassen](https://www.youtube.com/watch?v=8PCwFJmP-rk&ab_channel=ArjenAnthonyLucassen), publiée le 30/07/2015, consultée le 09/01/2020, 1'50.

<sup>22</sup> Ayreon, « *Inside* », *The Human Equation*, DVD, Inside Out Music, 2004, 30'10.

*Bridge* ») et plaquer des accords, de façon non mesurée, dans le seul but d'exposer les progressions harmoniques (« *The Dream Sequencer* »). La guitare saturée (ou distordue) hérite des caractéristiques du (hard) rock des années 1970 et 1980, période des débuts amateur et professionnel de Lucassen. Il y emprunte le *double-stop*<sup>23</sup> (premier solo de « *Abbey of Synn* », « *Amazing Flight* »), la gamme pentatonique lors des solos (« *The Stranger From Within* »), le *down-picking* lors des *riffs*<sup>24</sup> (« *Set Your Controls* », « *Through the Wormhole* »), les *bends*, le *legato* (solo de « *Into the Black Hole* », très utilisé pour les mordants dans certains thèmes), le *bottleneck* et la technique du *slide*<sup>25</sup> (« *First Man of Earth* », « *The Dream Sequencer Reprise* »), le *fingerpicking*<sup>26</sup> (*riff* de « *Amazing Flight* »), l'aller-retour strict (« *Chaos* »), le *tapping*<sup>27</sup> (« *Chaos* », « *Age of Shadows* » à 3'40) ou encore les *pinched harmonics*<sup>28</sup> (solos de « *Eyes of Time* »). En plus de la distorsion, la guitare est fréquemment filtrée à la pédale *wah-wah*, essentiellement lors des solos (« *Another Time, Another Space* », « *Farside of the World* », « *The Mirror Maze* »). Les quelques solos de Lucassen peuvent évoquer ceux de David Gilmour de Pink Floyd, référence assumée tout au long de l'album *The Dream Sequencer*. Notons la présence de la guitare électrique à sept cordes à partir de *Flight of the Migrator* en 2000, utilisée pour ses graves dans des *riffs* lourds et martiaux (« *Dawn of a Million Souls* », « *Unnatural Selection* »).

L'utilisation des claviers est une réminiscence de l'âge d'or du rock progressif : l'orgue Hammond peut très bien remplacer ou compléter la guitare rythmique (« *Dawn of a Million Souls* ») voire soliste (« *Day Sixteen: Loser* ») ; un ensemble de synthétiseurs délivre des nappes dans une atmosphère évoquant Pink Floyd (« *The Dream*

<sup>23</sup> Doublures de quarte jouées en un barré, rendant plus dense et rythmique un trait d'origine mélodique.

<sup>24</sup> Attaque exclusive du médiator vers le bas, cette technique est omniprésente dans le *thrash metal* de Metallica ou Megadeth pour le son saccadé qu'elle offre, surtout lorsqu'on la combine à un léger étouffement des cordes par la paume (*palm muting*).

<sup>25</sup> Le *bottleneck* est un tube en verre ou en laiton qui permet de jouer un *glissando* constant sur la guitare.

<sup>26</sup> Technique où les cordes sont attaquées aux doigts et non au médiator. Son utilisation alterne le plus souvent le pouce et les autres doigts, résultant en des pompes, comme dans le *riff* de « *Money for Nothing* » de Dire Straits (Mark Knopfler utilise exclusivement cette technique). Ces pompes se retrouvent dans « *Amazing Flight* » d'Ayreon.

<sup>27</sup> Popularisé par Eddie van Halen dans « *Eruption* », le *tapping* requiert de fretter les cordes des deux mains. Combinée à une forte saturation permise par les progrès techniques des systèmes d'amplification des années 1980, cette technique permet de submerger l'auditeur dans un déluge de notes et sonne comme un éternel *legato*. Dans « *Age of Shadows* », Lucassen ne l'utilise pas pour son aspect soliste mais comme élément d'arrangement.

<sup>28</sup> Aussi appelé le *squeal*, cette technique au surnom évocateur génère des harmoniques artificielles à partir d'une légère pression de la tranche du pouce à la suite directe de l'attaque du médiator. L'effet est que la guitare saturée semble crier, collant à l'esthétique agressive que le *heavy metal* s'est toujours attribué. Eddie van Halen et Zakk Wylde ont beaucoup participé à la popularisation du *squeal*.

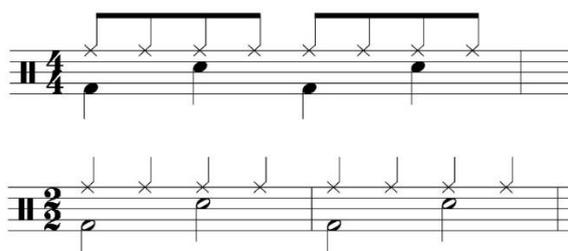
*Sequencer* ») ; l'imitation d'un orchestre (« *Sail Away to Avalon* ») ; une utilisation soliste des synthétiseurs analogiques, aussi bien solistes (« *Isis and Osiris* ») qu'en dialogue avec d'autres instruments solistes (« *The Decision Tree (We're Alive)* »). Enfin, le piano est présent lors d'interventions solistes (« *Amazing Flight* ») ou comme accompagnant (« *The Mirror Maze* », « *The Sixth Extinction* »). Lucassen ajoute à cela un traitement des claviers hérité des musiques électroniques, comme l'ouverture de « *Back on Planet Earth* » qui rappellerait les succès de Jean-Michel Jarre. Dans des titres comme « *Computer Eyes* », « *To the Quasar* » ou « *E=MC<sup>2</sup>* », un synthétiseur introduit des motifs rythmiques sur la basse fondamentale, définissant à la fois le rythme du riff de guitare et l'harmonie du morceau. « *Computer Reign (Game Over)* » propose une superposition progressive de trois parties de synthétiseurs qui n'est pas sans évoquer les études de Mark Butler sur les musiques électroniques. Les différentes parties de cette boucle sont reprises à divers instruments au fil du morceau. Enfin, « *Forever of the Stars* » constitue en un monologue traité par *vocoder* et une séquence électronique transposée plusieurs fois au fil du titre (Am – F#m – Bbm – C#m).

Exemple 1 : Boucle de « *Computer Reign (Game Over)* », superposée par ordre d'apparition.

La basse électrique présente certains traits dégagés par Olivier Julien<sup>29</sup>, tels que le *walking bass* (« *Day Eleven: Love* ») et les pompes (« *Day Sixteen: Loser* »). Mais deux caractéristiques issues du *heavy metal* dominent l'écriture de la basse : les basses fondamentales en rythme de noires ou de croches (« *Abbey of Synn* », « *The Shooting Company of Captain Frans B. Cocq* ») et les doublures (ou remplacement) de riffs de guitare saturée (« *Eyes of Time* », partie centrale de « *The Garden of Emotions* »). Habile de la main gauche, Lucassen agrmente de notes de passages les lignes de basses fondamentales. Toutefois le musicien envisage l'instrument comme une *guitare* basse et

<sup>29</sup> Danièle PISTONE (dir.), Olivier JULIEN, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », *op. cit.*, p.152.

non comme un instrument à part, biais vérifiable par l'utilisation systématique d'un médiateur pour attaquer les cordes et l'absence de techniques idiomatiques de l'instrument (*slap, tapping*, jeu d'octaves...). La basse peut aussi faire référence à celle de Pink Floyd par les rythmes qu'elle utilise. Ainsi la basse de « *And the Druids Turned to Stone* » possède un rythme similaire à la basse de « *Comfortably Numb* »<sup>30</sup>, rythme caractéristique du jeu de Roger Waters. La batterie d'Ed Warby, de par l'omniprésence de la mesure à quatre temps binaires, propose des variations du schéma du *standard rock beat* tel qu'identifié par Moore<sup>31</sup>, le plus souvent adapté en 2/2 pour contraster le tempo rapide avec un ressenti plus pesant (« *The Two Gates* », « *Dawn of a Million Soul* »). Warby ajoute toutefois nombre d'ornementations, profitant de l'ensemble de son *kit*, et conclut chaque hypermètre (groupe de quatre mesures) par un *fill*, une cassure du motif rythmique (caisse claire à chaque temps, un roulement, une descente de toms), à ne pas confondre avec le *break* qui « brise » la carrure. Warby utilise aussi la double-pédale de grosse caisse lors de morceaux particulièrement vifs – et violents – mais cette technique se trouve davantage dans le répertoire de Star One, et n'est remarquable que très rarement dans Ayreon (« *The New Migrator* ») jusqu'en 2017, date hors du corpus étudié ici. Le batteur est plus libre de ses arrangements lors des passages instrumentaux, où il semble davantage dialoguer avec les autres musiciens, là où le *standard rock beat* est utilisé pour accompagner le chant. La section rythmique d'Ayreon s'évince peu des formules traditionnelles du rock et du metal, contrairement au rock progressif de l'âge d'or.



Exemple 2 : Standard rock beat, en haut celui décrit par Moore, en bas variation 2/2 de Warby.

Cet effectif n'est pas constamment employé et Lucassen sait ménager ses effets en alternant, doublant ou harmonisant les instruments lors des retours thématiques. Le musicien joue aussi sur le rythme en l'absence de la section rythmique et emploie un ensemble conséquent d'instruments pour densifier la texture sonore ou au contraire la rendre intimiste en limitant le nombre d'intervenants. Ce jeu des timbres et des ambiances

<sup>30</sup> Pink Floyd, *The Wall*, disque 33 t, Harvest Records, 1979.

<sup>31</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text*, op. cit., p.38.

est permis par les formes employées, que ce soit pour varier une répétition (passages instrumentaux de « *Castle Hall* » et « *Amazing Flight* ») ou contraster deux sections (toutes les suites multisectionnelles déjà mentionnées).

Le vocabulaire harmonique de Lucassen se constitue d'une très grande majorité d'accords parfaits majeurs et mineurs dont peu de renversements, ces derniers n'apparaissant que lorsque la basse est libre de ses ornements (« *Day Eleven: Love* ») ou pour en exploiter un mouvement chromatique (refrain de « *Across the Rainbow Bridge* »). Plus rarement se trouvent des accords de septième de dominante fonctionnelle suivies d'un premier ou sixième degré, des septièmes mineures, des neuvièmes majeures (sans septième) parfois jouées sans tierce (on appelle alors l'accord sus2). Ces autres accords sont généralement liés à l'utilisation d'une note pédale : « *Abbey of Synn* » montre dans ses couplets deux notes pédales, sol et ré, alors que les accords de Gm, Eb, Cm et D, avec un retard du sol vers le fa dièse lors de la dominante. Hérités du metal, les *power chords* et le triton (à usage mélodique) apparaissent fréquemment lors des *riffs* de guitare saturée, l'arrangement médium ou aigu des claviers complétant l'harmonie des quintes graves.

La mélodie de Lucassen est essentiellement modale, plus particulièrement sur le mode éolien. L'harmonie n'est par conséquent pas fonctionnelle la plupart du temps, ce qui n'exclut pas une utilisation ponctuelle du cinquième degré dominant, faisant alors passer l'éolien pour un mode mineur mélodique tantôt ascendant, tantôt descendant (« *Carried by the Wind* », « *Across the Rainbow Bridge* »). Le mode phrygien est aussi utilisé, lui aussi marqué par la présence passagère et non systématique du cinquième degré majeur (« *The Dream Sequencer* »). L'importance du cinquième degré – impliquant logiquement celle du premier degré et parfois du sixième – demeure l'unique fonction tonale de l'harmonie d'Ayreon (et de Lucassen en général). L'ambiguïté harmonique se retrouve dans certaines progressions d'accords commençant par un accord mineur et se terminant par son homonyme majeur. Citons parmi les exemples le *riff* de l'orgue Hammond dans « *Isis and Osiris* » (chaque accord sur deux mesures : Am – B – G & E – A) et le chœur final de « *The Sixth Extinction* » (Em – C – G – D – A – a – E). Les ritournelles influencées par les musiques folkloriques utilisent majoritairement le mode éolien (« *River of Time* », « *Day Sixteen: Loser* »). Cope désigne ce mode comme fondamental dans la constitution de la musique *heavy metal*<sup>32</sup>, il est donc très probable

---

<sup>32</sup> Andrew L. Cope, *Black sabbath & l'essor de la musique heavy metal*, Jean-Marc Fouques (trad.), Rosières-en-Haye, Camion blanc, 2013, p.49.

que Lucassen l’y ait emprunté. Macan montre quant à lui l’omniprésence de l’harmonie modale dans le rock progressif de 1970<sup>33</sup>, même si les modes employés y sont plus variés. Il arrive plus rarement que le mode phrygien dominant, le mode harmonique mineur du cinquième degré, soit employé (« *Age of Shadows* », « *Epilogue: The Memory Remains* »). La gamme majeure est aussi employée bien que les degrés y soient fréquemment dépouillés de leur fonction tonale. Le chromatisme mélodique peut se trouver dans le répertoire d’Ayreon (*riff* de « *Day Two: Isolation* », « *The Mirror Maze* »), ainsi que le chromatisme harmonique bien que cela soit plus rare (section instrumentale à 5’45 de « *The Fifth Extinction* »). Enfin, il est rare de trouver des modulations au sein d’une section chantée, une modulation par accords homonymes ou intervalles de quintes pouvant séparer un couplet d’un refrain. Les sections instrumentales sont plus instables mais ne modulent rarement autrement que par cycles de quintes ou de tierces.

*Exemple 3 : Ritournelle de « Carried by the Wind ». L’aspect traditionnel vient du caractère dansé, des ornements et du timbre (le violon). Les modes mineurs mélodiques descendant et ascendant s’alternent, toutefois la fin de phrase ne passe pas par la dominante, renforçant l’aspect modal (et donc populaire) de ce thème.*

*Exemple 4 : Riff de « The Garden of Emotions », en mi éolien.*

La principale mesure employée par Lucassen dans l’ensemble de ses projets est la mesure à quatre temps binaires. Il est cependant fréquent que cette mesure ne soit jouée à quatre temps que par la batterie, les autres instruments suivant des accents en tresillo,

<sup>33</sup> Edward Macan, *Rocking the Classics*, New York - Oxford, Oxford University Press, 1997, p.53.

deux noires pointées puis une noire, créant un découpage asymétrique de la mesure à 4/4. Si Carlos Sandroni situe le tresillo dans les musiques latino-américaines<sup>34</sup>, on le trouve aussi chez Genesis (« *Supper's Ready* »<sup>35</sup>) ou King Crimson (« *Twenty-first Century Schizoid Man* »<sup>36</sup>), laissant penser que ces groupes soient la source de l'utilisation de ce rythme dans le répertoire de Lucassen. Ces accents peuvent s'entendre dans « *The Awareness* » à la guitare acoustique, le riff de mandoline et sa reprise à la guitare électrique de « *Isis and Osiris* », le thème de violon de « *Dragon on the Sea* » ou encore la rythmique de guitare acoustique des couplets de « *Day Five: Voices* ». Les mesures composées apparaissent généralement lors des sections instrumentales des suites multisectionnelles. Il s'agit alors le plus souvent d'alterner deux mesures (le 4/4 et le 3/4 dans le thème de trompette de « *Journey on the Waves of Time* », le 6/8 et le 5/8 dans la partie instrumentale de « *Isis and Osiris* »). Moins fréquents, certains riffs accompagnant des parties chantées se construisent sur une mesure asymétrique, comme la section centrale de « *The Garden of Emotions* » (voir exemple 4) alors que les personnages se disputent la place de meneur, ou le refrain de « *Evil Devolution* », en 10/8. Rarement, Lucassen adapte le mètre à la prosodie, comme dans le refrain de « *Nature's Dance* » où le 4/4 (lui-même divisé en tresillo) perd sa dernière noire le temps d'une mesure (voir exemple 5).

G                      A                      D                      D

And I wish that I could see like e - v'ry - bo - dy can.                      How I

G                      A                      D

wish that I could be like a - ny o - ther man

Exemple 5 : Refrain de « *Nature's Dance* ».

Les riffs de Lucassen ne sont pas le centre de sa musique, contrairement à des groupes contemporains de metal progressif comme Dream Theater (« *The Dark Eternal*

<sup>34</sup> Carlos Sandroni, « Le Tresillo rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2001, n°13, pp. 55-64.

<sup>35</sup> Genesis, *Foxtrot*, disque 33 t, Charisma Records, 1972.

<sup>36</sup> King Crimson, *In the Court of the Crimson King*, disque 33 t, Island Records, 1969.

*Night* »<sup>37</sup>), Opeth (« *Ghost of Perdition* »<sup>38</sup>) ou Meshuggah (« *Combustion* »<sup>39</sup>). Ayreon est un projet éclectique dans lequel les *riffs* rock ou metal ont une place d'égale importance à celle des mélodies d'instruments traditionnels. Ainsi un *riff* de guitare saturée n'est jamais gratuit et accompagne une scène intense pour les personnages ou est un développement d'un précédent élément thématique. En comparant aux exemples ci-dessus, il est remarquable que les *riffs* des autres groupes se développent sur plusieurs mesures avant de se répéter, alors que Lucassen n'enregistre que des *riffs* courts de deux ou quatre mesures, les transposant parfois à la quarte ou à la quinte lors d'une répétition, transposition courante depuis le *blues*. Nous pourrions arguer que c'est un choix motivé par une nécessaire efficacité ou ne pas mettre la virtuosité en avant au détriment du chant. Ce choix peut aussi se justifier par les références musicales que cite Lucassen en *interviews* : Alice Cooper, the Beatles, Deep Purple, Pink Floyd, Iron Maiden ou Queen, soit des artistes dont les *riffs* de guitare sont volontairement peu développés dans un souci d'efficacité, contrairement à King Crimson, ELP ou Dream Theater, qui font aussi parties des sources d'inspirations de Lucassen mais davantage dans l'usage des structures et du timbre. On peut aussi constater que l'harmonie de Dream Theater, d'Opeth ou de Meshuggah utilise davantage d'accords enrichis et possède un vocabulaire modal plus riche. Un élément issu du *heavy metal* britannique (réminiscent d'Iron Maiden) est la doublure de tierce ou de sixte d'un instrument. Iron Maiden exploite cette formule entre guitares (« *Aces High* », « *Flash of the Blades* »<sup>40</sup>) alors que Lucassen l'adapte entre claviers et guitares (« *Isis and Osiris* ») ou des flûtes à bec (« *The Truth is in Here* »). Toutefois la technique est la même et témoigne de l'héritage *heavy metal* dans un autre aspect que la saturation des guitares.

Le chant est largement mis au premier plan de « l'image stéréophonique »<sup>41</sup>, montrant l'importance du texte et de la narration d'Ayreon. Peu vue dans le rock progressif anglais mais plutôt néerlandais (Kayak et Earth and Fire), cette mise en avant de la voix dans le mix viendrait des musiques populaires françaises, où le texte est l'élément le plus important et son intelligibilité essentielle<sup>42</sup>. *Actual Fantasy* est ici un cas

<sup>37</sup> Dream Theater, *Systematic Chaos*, CD, Roadrunner Records, 2007.

<sup>38</sup> Opeth, *Ghost Reveries*, CD, Roadrunner Records, 2005.

<sup>39</sup> Meshuggah, *obZen*, CD, Nuclear Blast Records, 2008.

<sup>40</sup> Iron Maiden, *Powerslave*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1984.

<sup>41</sup> Concept utilisé par Olivier Julien en référence à l'article de Dockwray et Moore, ceux-ci figeant dans un schéma en trois dimensions un instant musical ou un résumé du placement des instruments dans le mix d'un morceau en particulier. Olivier Julien, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », *op. cit.*, p.160.

<sup>42</sup> *Ibid.*

à part, Lucassen ayant fait part dans le livret de *Revisited* de son intention d'origine d'utiliser les voix comme des instruments, expliquant ainsi leur apparente mise en retrait. En réalité, les chanteurs sont mis au même niveau que les instrumentistes, n'apparaissant en arrière plan qu'en comparaison au reste du répertoire d'Ayreon. Il s'agit par ailleurs de l'unique album non narratif du projet à ce jour. Le compositeur utilise aussi les possibilités de spatialisation pour séparer deux chanteurs lors d'un duo (« *River of Time* »), différentes tessitures d'instruments lorsque l'arrangement est dense (dernier refrain de « *24 Hours* »<sup>43</sup> où les guitares aigües sont au centre, les médiums à droite et les graves à gauche), ou simplement de jouer sur les questions et réponses des musiciens (duel du synthétiseur et de la guitare dans « *The Decision Tree (We're Alive)* »). Contrairement à un rock/metal progressif plus instrumental, Ayreon place en retrait la basse et la batterie, conformément à leur rôle d'accompagnants décrit plus tôt. Enfin, Lucassen mix sa musique en 5.1 depuis 2004 sur *The Human Equation* et *Actual Fantasy Revisited*, immergeant davantage l'auditeur au milieu de la musique et des effets sonores, accentuant leur profondeur. Le musicien se sert du mixage pour produire certains effets dont l'utilisation sera abordée plus loin.

Malgré son éclectisme et la richesse de ses arrangements, Lucassen ne recherche pas la complexité musicale mais une certaine épure, laissant à l'auditeur la possibilité de se concentrer sur la mélodie, le timbre (voire l'orchestration) et surtout le chant. Ces éléments témoignent de l'héritage esthétique du mouvement néo-progressif dont Kayak et Earth & Fire semblent avoir été les anticipateurs aux Pays-Bas des années 1970.

## 4.2 Mise en scène du récit musical

Très inspiré par le cinéma, Ayreon en reprend certains des codes musicaux tels que la présence de thèmes récurrents liés à une idée ou à un personnage (*The Final Experiment*) et l'usage de la « synecdoque de genre ». Définie par Philip Tagg, cette technique consiste en l'utilisation d'un élément « renvoyant à un autre style musical que celui de son contexte et, par extension, aux aspects paramusicaux ou extramusicaux du

---

<sup>43</sup> Star One, *Victims of the Modern Age*, op. cit.

genre avec lequel cet « autre » style musical est associé »<sup>44</sup>. Conti indique qu'une telle technique nécessite une conscience collective<sup>45</sup> de l'auditoire pour fonctionner. Il présente l'exemple du sitar, instrument indien que l'occident associe à la spiritualité orientale depuis les Beatles, mais que les Indiens associent à une période et un style précis de leur histoire musicale. Selon Tagg et Conti, il existe plusieurs type de synecdoques en musique, comme la synecdoque de timbre (l'accordéon musette renvoie à la France) ou la synecdoque syntaxique (le mode phrygien renvoie à l'Espagne). Lucassen est conscient des possibilités de cette technique et l'exploite pour situer son récit. Les instruments traditionnels occidentaux comme la mandoline et la flûte irlandaise, supportés par la guitare acoustique à six mais surtout à douze cordes et les cordes frottées, suggèrent un Moyen-Âge fantasmé en lien avec le ménestrel Ayreon (« *Ye Courtyard* », « *The Charm of the Seer* », « *Carried by the Wind* ») ou le voyage dans le temps, ici vers le passé (« *River of Time* »). Ce médiévalisme s'accompagne souvent des ritournelles déjà mentionnées, leur allure traditionnelle (bien qu'artificielle) correspondant avec les caractéristiques de cette synecdoque. Le groupe Kayak utilise les mêmes procédés dans son album *Merlin*<sup>46</sup>. Les instruments électroniques, principalement les divers synthétiseurs comme le Mini Moog, le Arp Pro Soloist ou le *vocoder*, renvoient à l'informatique (« *Computer Eyes* », « *Lost in the New Real* »<sup>47</sup>) et au *space opera* (« *Forever of the Stars* », « *The Dream Sequencer* »). Cette association provient directement de films comme *Orange Mécanique*, *Blade Runner* ou *Tron* dont la musique originale est composée autour de ces instruments. *01011001* réutilise ces synecdoques de timbres : la Terre, monde des humains, place en avant du mix et de la composition les instruments acoustiques et traditionnels, alors que la planète Y et les Eternels sont liés aux instruments électroniques (synthétiseurs), les machines y dominant la vie. Chaque part du récit présente l'ensemble de l'orchestre habituel mais les instruments mis en avant changent en fonction de la nature des personnages présents dans le morceau. Deux exceptions s'en démarquent toutefois : « *River of Time* », duo d'Eternels cherchant à sauver l'humanité, et « *E=MC<sup>2</sup>* », duo de scientifiques humains recevant de la part des

---

<sup>44</sup> « A genre synecdoche is "part for-whole sign type referring to a musical style other than that of its immediate surroundings and, by extension, to paramusical or extramusical aspects of the genre with wich that « other » musical style is associated" ». Philip Tagg cité par Jacopo Conti, « The Italianness of Italian prog », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2016, p. 71.

<sup>45</sup> « *Shared subjectivity* », *Ibid.*

<sup>46</sup> Kayak, *Merlin*, disque 33 t, Vertigo Records, 1981.

<sup>47</sup> Arjen Anthony Lucassen, *Lost in the New Real*, CD, Inside Out Music, Century Media Records, 2012.

Eternels la formule du voyage temporel. Dans ces deux exemples, les instruments mis en avant sont inversés par rapport aux récurrences établies dans le reste de l'album, témoignant de l'influence des Eternels sur les hommes.

Lucassen exploite aussi la synecdoque syntaxique, déjà mise en œuvre dans l'histoire du rock progressif depuis les années 1970 selon Conti<sup>48</sup> et du *heavy metal* de la même époque. Sans parler de synecdoque de genre, Cope mentionne dans son étude sur Black Sabbath que le groupe s'est inspiré du cinéma d'horreur et d'épouvante des années 1950 et 1960, d'où leur utilisation du triton et de la seconde mineure, intervalles liés à l'angoisse et à la monstruosité dans la musique de ces genres<sup>49</sup>. Ainsi, pour dépeindre un monde extra-terrestre, Lucassen utilise les modes phrygien (« *The Dream Sequencer* ») et phrygien dominant (« *Age of Shadows* », « *Epilogue: The Memory Remains* »), synecdoque particulièrement présente dans *Space Metal*<sup>50</sup> : « *High Moon* » se base sur le film *Outland*, dont l'intrigue se déroule sur Io, une lune de Jupiter ; « *Sandrider* » fait référence à *Dune*, qui se déroule sur la planète désertique Arrakis ; « *The Eye of Ra* » reprend l'histoire de *Stargate*, inspirée par les mythes égyptiens. Notons dans le cas de Star One et d'*Actual Fantasy* que Lucassen n'a jamais cité les thèmes des films dont il s'inspire. D'autres synecdoques, occasionnelles, marquent le récit musical, comme le rythme de valse dans « *Day Eleven: Love* » pour marquer la soirée mondaine dans laquelle Moi et Epouse partagent leur première danse, ou encore les cuivres de « *Sail Away to Avalon* », arrangement grandiose évoquant la noblesse et la grandeur de la cour de Camelot et de sa Table Ronde.

La synecdoque syntaxique la plus audible est celle qui accompagne le personnage du Hippié de *Into The Electric Castle*, par son utilisation constante au fil de l'album. Le morceau qui introduit le personnage, « *Amazing Flight* », s'ouvre sur un *riff* de guitare et d'un orgue saturés, dans le style de ce qu'ont pu proposer les premiers groupes de hard rock (Deep Purple ou Led Zeppelin) suivi d'un solo de guitare utilisant la gamme *blues*, très utilisée à la fin des années 1960. Chanté par le Hippié, le refrain semble déplacer le personnage de façon circulaire dans l'image stéréophonique, pratique associée au rock psychédélique<sup>51</sup>, qui voit se répandre l'utilisation de la stéréophonie dans les musiques

<sup>48</sup> Jacopo Conti, « The Italianness of Italian prog », *op. cit.*

<sup>49</sup> Andrew L. Cope, *Black sabbath & l'essor de la musique heavy metal*, *op. cit.*, p.100.

<sup>50</sup> Star One, *Space Metal*, *op. cit.*

<sup>51</sup> Olivier Julien, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », *op. cit.*, p.160.

amplifiées. Cette synecdoque est filée par le personnage vocal<sup>52</sup> de Lucassen, qui possède un timbre rappelant celui de John Lennon et une intonation que l'on pourrait qualifier de *recto tono*, ou qui du moins tourne-t-elle autour d'une même note lors de la phrase, techniques proches de l'utilisation de la voix par les Beatles. Comparons pour nous en convaincre « *The Mirror Maze* » d'Ayreon à « *I am the Walrus* »<sup>53</sup> des Beatles : le premier couplet du premier titre est une citation de la ligne vocale du second, cette fois accompagné par des pompes aiguës du piano plutôt que de celles de l'orgue saturé. La guitare soliste utilise l'effet *wah-wah* dans ce titre, pédale particulièrement prisée par Jimi Hendrix et ses contemporains. Le Hippié est ainsi accompagné par la musique de son temps, contrairement aux autres personnages d'*Into the Electric Castle*, témoignant d'une connaissance passionnée du rock psychédélique.

Jusque 2012, seuls trois albums présentent des thèmes ou motifs récurrents. Quelques musèmes issus de la piste d'ouverture ornent des solos de guitare ou de clavier dans le dyptique *The Universal Migrator*, alors que le titre éponyme de *Lost in the New Real* emploie quelques courts motifs présents au fil de l'album (le motif de trois notes et le couplet de « *The New Real* » ainsi que « *please switch me off* », miroir lyrique et musical au titre « *Don't Switch me Off* »). Ponctuels, ces éléments permettent néanmoins de qualifier les albums concernés de formes cycliques, même s'ils ne sont pas au centre de la structure. *The Final Experiment* fait l'utilisation la plus poussée des thèmes récurrents, y intégrant parfois du développement mélodique. Le « *Prologue* », constitué d'une narration de Merlin et de l'ouverture instrumentale, juxtapose six thèmes qui reviendront au fil de l'album. Beaucoup d'autres thèmes sont composés pour l'œuvre mais seuls ces six réapparaissent dans un ou plusieurs titres. Camelot, joué aux cuivres, représente la majesté de la cour d'Arthur. Sa première apparition après le *Prologue* est sous la forme d'un *riff* d'orgue dans *The Banishment* alors qu'Ayreon est en exil, ce qui implique qu'il se dirige vers le légendaire château. Il ouvre aussi « *Sail Away to Avalon* », une nouvelle fois aux cuivres, alors que le ménestrel chante à la gloire des chevaliers de la table ronde.



Thème 1 : Camelot.

<sup>52</sup> Catherine Rudent, « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies*, 2013, n°10, pp. 47-71.

<sup>53</sup> The Beatles, *Magical Mystery Tour*, disque 33 t, Parlophone, 1967.

Le deuxième motif accompagne les moments de dissensions et de conflit, effet montré par son alternance constante de mesures à 6/8 et à 4/4. Il apparaît à la fin de « *Eyes of Time* » pour montrer que les pouvoirs d'Ayreon dérangent sa communauté et est le thème principal de « *Computer Reign (Game Over)* », qui raconte le remplacement des hommes par les machines.



Thème 2 : *Division et conflit.*

Merlin est la mélodie que chante l'enchanteur lors de sa première apparition dans « *Merlin's Will* ». Ce thème est mélodieux, long et sur un large ambitus, jouant sur l'enchantement qu'il provoque pour évoquer les pouvoirs du druide.



Thème 3 : *Merlin.*

Présent dans « *Eyes of Time* » et à plusieurs reprises dans « *The Banishment* », le thème du village d'Ayreon représente la communauté dans laquelle vit le ménestrel. Son caractère populaire est audible par son ambitus d'une sixte, qui contraste avec le thème de Merlin, plus riche, charmant et érudit.



Thème 4 : *Le village.*

Le destin d'Ayreon évoque la chute puis la réincarnation du ménestrel. Cette chute est montrée par sa variation à la fin de « *Waracle* » qui remplace la tête du thème par une descente diatonique après que le protagoniste a scandé à plusieurs reprises « libérez-moi ! »<sup>54</sup>. Le thème est enfin le refrain chanté par Merlin dans « *Ayreon's Fate* », dans sa forme originelle, alors que l'enchanteur va exécuter l'infirme.



Thème 5 : *Le destin d'Ayreon.*

<sup>54</sup> « *Set me free!* ». Arjen Anthony Lucassen, « *Waracle* », *Ayreon: The Final Experiment*, CD, Transmission Records, 1995.



1) Arpèges de « *We are Forever* »

2) Arpèges d'ouverture de « *The Fifth Extinction* »

Exemple 6 : Arpèges Eternels dans 01011001.

La figure « éternelle » des arpèges est développée dans la partie instrumentale de « *The Fifth Extinction* » nommée « *Collision Course* ». On comprend grâce aux récits lyrique et pictural qu'il s'agit d'illustrer musicalement l'impact de l'astéroïde envoyé par les Eternels sur terre, ce qui provoque l'extinction des dinosaures. Le motif est alors instable autant harmoniquement que sur ses accents, figurations musicales de la violence froide du choix des Eternels de détruire les être vivants pour la seule raisons que ceux-ci ne montrent aucun signe de civilisation ou d'intelligence.

Riff de synthétiseur

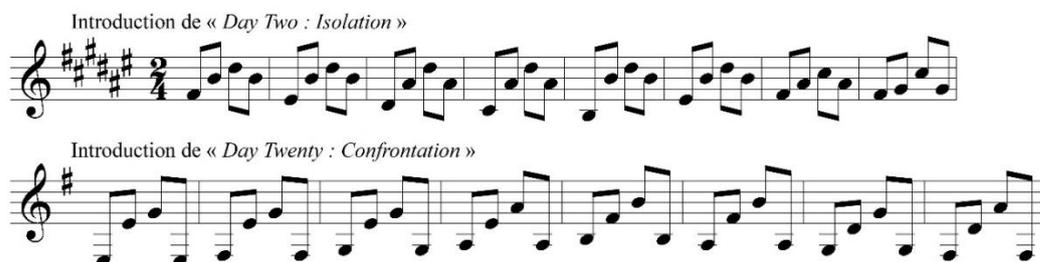
Riff de guitare

Exemple 7 : Développements instrumentaux dans « *Collision Course* ».

Dans *The Human Equation* se trouve une opposition entre l'arpège d'ouverture de « *Day Two: Isolation* » et celui de « *Day Twenty: Confrontation* », joués à la guitare électrique en son clair, la seconde introduction étant traitée par un effet de *flanger*<sup>56</sup>. Dans le premier des deux titres, on découvre que Moi est plongé dans le coma et que cette situation lui permet de dialoguer avec ses émotions. Dans le second, Moi se réveille le vingtième jour de son hospitalisation et peu de nouveau interagir avec ses proches. La plongée dans le coma est exprimée par des arpèges dont la basse conjointe descend cinq notes, allant du fa dièse au si, alors que le réveil est accompagné par une montée de cinq notes, du mi vers le si. Le lointain écho renversé de ces motifs est assuré par un effet de miroir audible dans le rythme et le rythme harmonique : les arpèges sont joués en croche

<sup>56</sup> Le *flanger* combine un effet d'écho avec une variation périodique de la fréquence de la note attaquée, donnant l'impression que deux notes sont jouées, la note réelle et une seconde oscillant autour de la fréquence réelle. L'amplitude et la périodicité du signal ainsi déphasé varient selon les réglages du musicien ou de l'ingénieur du son.

et chaque accord dure quatre croches. Un motif descendant et chromatique se trouve dans le riff de guitare saturée à sept cordes de « *Day Two: Isolation* », introduit après la première section arpégée du morceau. L'effet de *flanger* rend quant à lui une impression de flou destabilisant autant l'auditeur que Moi lors de son réveil.



Exemple 8 : Arpèges du coma de Moi.

On assiste dans la musique d'Ayreon à ce que Serge Lacasse désigne comme une « mise en scène de la voix enregistrée »<sup>57</sup>, qu'il définit comme la « façon dont la voix est présentée à l'auditeur d'un enregistrement ». Cette présentation peut autant utiliser des paramètres technologiques que diverses techniques vocales. Par exemple, le débat entre deux Eternels au sujet du sauvetage des humains est montré par la présence de chacun d'un côté de l'image stéréophonique dans « *River of Time* ». L'effet à ne pas confondre avec de la mise en scène est une « auto-doublure » d'un chanteur avec lui-même. Fréquente dans les albums d'Ayreon et sur la voix de Floor Jansen dans *Star One*, cette technique de composition permet en fait à un chanteur d'interpréter à la fois la voix *lead* et les chœurs, ou bien deux voix *lead*. Omniprésent dans le dyptique *The Universal Migrator* et dans les airs des personnages (« *Nature's Dance* », « *Valley of the Queens* »), l'effet s'efface lorsque l'action devient le centre de la narration en lieu et place des pensées des protagonistes. Alors, l'écriture fait s'interrompre et dialoguer les chanteurs pour illustrer l'urgence d'une situation (section centrale de « *The Garden of Emotions* », « *Day Eighteen: Realization* », « *The Sixth Extinction* »), là où un personnage seul et pensif sera écrit en polyphonie avec lui-même. Cette construction des dialogues, certes présente auparavant, se généralise chez Ayreon dès *The Human Equation*, le premier album du projet produit par Inside Out, lui permettant d'exposer frontalement le conflit interne et constant de son protagoniste. Ces interactions entre personnages sont souvent accompagnées de placements opposés dans l'image stéréophoniques, dont l'exemple le

<sup>57</sup> Serge Lacasse, « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *op.cit.*

plus parlant est « *Day Eighteen: Realization* » où dix des onzes personnages interviennent un à un entre des pensées de Moi (personnage 1 – Moi – personnage 2 – Moi – etc.). Chaque intervention alterne entre le centre droit et le centre gauche de l'image stéréophonique alors que Moi se situe au centre, étant le cœur de l'intrigue alors qu'il vient d'apprendre l'infidélité de son épouse.

D'autres éléments de mise en scène vocale sont à relever, comme le personnage de la Mort interprété par deux voix typées *growl* (« *Cosmic Fusion* »). Plus grave et gras que le *scream* selon Bérenger Hainaut<sup>58</sup>, ce chant est associé au style *death metal* dont l'esthétique pousse aux extrêmes une imagerie cauchemardesque de la mort, souvent accompagnée d'entrailles et de litres de sang. Ce chant *growl* revient dans la bouche de Peur alors qu'il fait culpabiliser Moi au sujet du suicide de sa mère (« *Day Twelve: Trauma* »), ainsi que dans la citation d'*Orange Mécanique* au cœur du titre « *Victims of the Modern Age* » : « la violence engendre la violence »<sup>59</sup>. Il arrive que la gravité d'une situation telle qu'un conflit idéologique (opposition de Fierté et Raison dans « *Day Eight: School* »), la fin de l'espèce humaine (« *Waracle* », « *The Sixth Extinction* »), voire la force d'attraction d'un trou noir (« *Into the Black Hole* ») soit présentée à l'auditeur par une voix plus proche de la déclamation théâtrale que du chant, malgré la présence – parfois minimaliste – d'un accompagnement instrumental. La dernière strophe de « *Lost in the New Real* », où Mr. L réalise qu'il n'est peut-être qu'une machine, est chanté par deux voix à l'unison. La voix naturelle de Lucassen y cède progressivement la place à une voix traitée au *vocoder*, qui donne une origine artificielle à la voix, voire robotique. La partie de *vocoder* s'impose finalement sur le mot *machine*, dernière parole du récit lyrique.

Ayreon met plus soigneusement en scène la voix enregistrée dans *The Human Equation* que dans la plupart de ses autres productions, ce qui peut expliquer pourquoi il a été le premier album à être adapté en comédie musicale scénique en 2015<sup>60</sup>. Les exemples déjà cités s'inscrivent dans une tendance générale tout en poussant parfois plus loin certaines pratiques déjà présentes comme des dialogues au sein d'un même couplet. En revanche, un air (ceux de Meilleur Ami dans « *Day Seven: Hope* » ou d'Amour dans

<sup>58</sup> Bérenger Hainaut, *Le Style Black Metal*, dir. Catherine Rudent, Editions Aedam Musicae, Musiques populaires et actuelles/amplifiées, 2017.

<sup>59</sup> « *Violence makes violence* ». Star One, « *Victims of the Modern Age* », *Victims of the Modern Age*, *op. cit.*, 4'28.

<sup>60</sup> Ayreon, *The Theater Equation*, DVD, Rotterdam, Inside Out Music, 2016.

« *Day Thirteen: Sign* ») n'est en fait qu'une partie d'un titre plus long où interviennent ensuite d'autres personnages pour montrer une péripétie articulée autour du sujet de l'air en question. Comme mentionné plus tôt, Lucassen fait interpréter à un même chanteur sa voix dite *lead* et son propre chœur ou sa doublure harmonique. *The Human Equation* conserve l'utilisation de cette technique, principalement lors des refrains (« *Day Two: Isolation* » avec Passion et Fierté, Meilleur Ami dans « *Day Seven: Hope* »), mais la remplace partiellement par du contrepoint vocal (Moi et Epouse dans « *Day Eleven: Love* », Epouse et Meilleur Ami dans « *Day Four: Mystery* ») et des doublures entre les personnages. Ainsi Meilleur Ami et Fierté dialoguent avec Epouse et Amour dans « *Day Ten: Memories* », où les proches au chevet de Moi évoquent le souvenir de bons moments passés ensemble. La double doublure montre Meilleur Ami parler à travers Fierté d'actes orgueilleux ou hardis (escalader une tour, parader sur de nouvelles motos) et Epouse à travers Amour pour évoquer des moments importants de leur histoire d'amour (premier rapport intime, demande maladroite en mariage). Les deuxième et troisième strophes du titre, centrées sur ces souvenirs, donnent la parole à un duo avant que le second duo ne vienne désamorcer le souvenir du premier. Lorsqu'ils sont au sommet de la tour, Moi et Meilleur Ami sont trop effrayés pour redescendre et restent bloqués plusieurs heures ; alors qu'ils allaient partager leur première nuit ensemble, Epouse et Moi se font interrompre par des amis taquins, etc.

Incarné et en partie composé par son interprète Devin Townsend, Rage utilise fréquemment le chant *scream* (dernier couplet de « *Day Sixteen: Loser* »), un chant hurlé sec, plus aigu que le *growl*, et associé au style *black metal*. Hainaut explique que cette technique vocale fait reposer la voix *black metal* sur une esthétique du cri<sup>61</sup>, idéale pour le personnage de Rage. Les émotions de Moi, toutes caricaturales car définies par un unique trait de caractère (celui de leur nom), ont ainsi une voix participant à la caractérisation de leur personnage vocal :

- Rage utilise le chant hurlé ;
- Amour (Heather Findley) est une voix féminine douce et n'est accompagnée que d'instruments acoustiques ou en son clair lorsqu'elle chante seule (« *Day Thirteen: Sign* ») ;

---

<sup>61</sup> Bérenger Hainaut, *Le Style Black Metal*, op. cit., p.194.

- Passion (Irene Jansen) est une mezzo-soprano puissante et expressive (refrain de « *Day Eleven: Love* ») ;
- Raison (Eric Clayton) est un baryton qui reste sage et mesuré en ne s'aventurant qu'en de très rares occasions au-delà de ses médiums-aigus (« *Day Five: Voices* ») ;
- Fierté (Magnus Ekwall) est arrogant et le montre par son « falsetto viril »<sup>62</sup> agrémenté de saturation harmonique, inspiré par les chanteurs de hard rock comme Robert Plant<sup>63</sup> (« *Day Fourteen: Pride* ») ;
- Peur (Mikael Åkerfeldt) est d'abord timide dans son maigre ambitus (« *Day Two: Isolation* ») mais emploie le *growl* lorsqu'il impose sa culpabilité à Moi (« *Day Twelve: Trauma* ») ;
- Agonie (Devon Graves) possède une sensualité due à des attaques par le dessus ou le dessous la note cible, offrant des appogiatures qui peuvent être glissées jusqu'à la note réelle (« *Day Six: Childhood* »). Le but de cette interprétation d'Agonie est d'illustrer la tentation qu'éprouve Moi à se réfugier dans la souffrance, ce qui l'a mené à vouloir se suicider. Cette tentation est clairement exprimée dans le refrain de « *Day Seventeen: Accident?* » : « L'amour t'a abandonné, tu es seul sans moi ! – L'amour t'a détruit – Je suis ton plus vieil ami ! »<sup>64</sup>.

En comparaison, l'interprétation que fait James LaBrie de Moi semble emprunter certains éléments de caractérisation de ses émotions, comme s'il n'en était que la fusion : la voix douce d'Amour, une saturation empruntée à Rage, la puissance de Passion ou le « falsetto viril » de Fierté. L'utilisation des voix dépend bien entendu des compétences et du timbre de chacun des interprètes, ce qui montre que conformément à ses déclarations<sup>65</sup> Lucassen écrit pour des chanteurs précis plutôt que de sélectionner les intervenants après la composition des parties vocales.

Pour déterminer les relations narratives entre récits lyrique et musical à l'échelle d'un morceau au lieu d'un album, Marion Brachet crée un tableau comparatif des deux

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>63</sup> Ayreon, « *Inside* », *The Human Equation*, op. cit., 12'35.

<sup>64</sup> « *Love left you, without me you're all alone! – love wrecked you – I am the oldest friend you've known!* ». Ayreon, « *Day Seventeen: Accident?* », *The Human Equation*, CD, Electric Castle, Inside Out Music, 2004.

<sup>65</sup> Ayreon, « *Inside* », *The Human Equation*, op. cit., 9'.

types de récit, chacun sur trois niveaux d'entrée<sup>66</sup>. Le récit lyrique désigne selon elle un instant précis (un portrait, une description, une pause narrative), un « flux de conscience » (l'évolution psychologique d'un ou plusieurs personnages, le récit est mental et l'intrigue n'avance pas) ou un récit structuré avec un début, une ou plusieurs péripéties, et une conclusion. Quant au récit musical, il se structure autour des formes à retours (strophique, couplet-refrain ou AABA), « évolutive[s] à retours » (des formes à retours enrichies d'autres développements instrumentaux ou vocaux telles que les structures développées de Pirene), ou évolutives (la répétition thématique est présente mais pas centrale, ce qui correspond aux formes multisectionnelles du rock progressif). Par cette méthode, Brachet montre que le discours musical du rock progressif de Genesis et de Steven Wilson n'est que peu souvent narratif, malgré son apparente élaboration formelle et narrative. Plus encore, elle montre que la forme musicale ne s'adapte que rarement à la structure du récit : selon elle, un portrait serait adapté à une forme couplet-refrain alors qu'un récit en trois acte serait mieux mis en musique par une forme évolutive parsemée de développements thématiques. Or dans ses exemples ces affinités formelles ne s'observent que peu, malgré une volonté plus claire de Steven Wilson de lier la musique au texte. Il est par conséquent intéressant d'observer où se situe Ayreon par rapport aux tendances dominantes du genre.

Choisir un album représentatif de la démarche de Lucassen se révèle cependant difficile. *Actual Fantasy* (1996) ne narre aucune intrigue filée entre les titres. Le récit de *The Universal Migrator* (2000, parties une et deux) n'est conté qu'à travers une collection d'instantanés pris au fil du voyage temporel du colon de Mars. Ces trois albums structurent leurs chansons autour de formes – évolutives – à retours, comme le couplet-refrain, le AABA ou ABA composé de Covach et la forme strophique, ainsi que leurs hybridations vues précédemment. Cette composition ancre ces productions dans les deux premières lignes et colonnes du tableau 4, proposant un récit musical en adéquation avec le récit lyrique. Ces trois albums concept ne sont pas des comédies musicales, au sens que leurs titres sont liés par des thématiques et structures communes plutôt que par une intrigue, malgré la présence lointaine d'un fil rouge narratif parfois présent dans le récit de prose. Ils ne présentent pas non plus de réelles interactions entre plusieurs personnages, caractéristique centrale au projet Ayreon. Ils ne sont donc pas représentatifs du projet mais en sont des exceptions formelles. *The Final Experiment* (1995) présente un héros

---

<sup>66</sup> Marion Brachet, *Les récits dans le rock progressif - Approches croisées en narratologie et musicologie*, dir. Marc Chemillier, Paris, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, 2018, p.52-55.

incarné par neuf chanteurs différents et la majorité des titres sont de forme couplet-refrain, choix justifié par l'existence diégétique de certains titres chantés par le ménestrel. Signé par Lucassen et non Ayreon, *Lost in the New Real* (2012) ne propose que des structures à retours, en dehors de son titre final qui montre les étapes de la quête d'identité de Mr. L à partir des réflexions qu'ont suscité ces épisodes. Il ne reste jusque 2012 que trois albums du répertoire d'Ayreon qu'il est pertinent de soumettre à cette analyse comparative par leur diversité formelle : *Into the Electric Castle* (1998), *The Human Equation* (2004) et *01011001* (2008). Nous ajouterons à ce corpus les titres « *Epilogue: The Memory Remains* » (fin 2008) et « *Lost in the New Real* » (2012) pour montrer l'évolution des formes narratives de Lucassen jusqu'alors. Afin de chercher des tendances dans les structures employées, nous présenterons les titres d'*Into the Electric Castle* en gras, ceux de *The Human Equation* en police standard et ceux de *01011001* ainsi que les ajouts ultérieurs en italique. Les morceaux instrumentaux et les monologues parlés ne sont pas pris en compte dans cette analyse.

Tableau 4 : Analyse narratologique comparée des comédies musicales d'Ayreon entre 1998 et 2012.

	1 – Forme à retours	2 – Forme évolutive à retours	3 – Forme évolutive
1 – Paroles peu évolutives	- <b>Valley of the Queens</b> - Day One: Vigil - <i>Ride the Comet</i>		
2 – Paroles avec flux de conscience évolutif	- <b>Time Beyond Time</b> - <b>The Decision Tree (We're Alive)</b> - <b>Tunnel of Light</b> - <b>The Castle Hall</b> - <b>Tower of Hope</b> - <b>Evil Devolution</b> - <b>Another Time, Another Space</b> - Day Four: Mystery - Day Six: Childhood - Day Seven: Hope - Day Ten: Memories - Day Fourteen: Pride - Day Sixteen: Loser - <i>Comatose</i> - <i>Connect the Dots</i> - <i>Web of Lies</i> - <i>Waking Dreams</i> - <i>The Truth is in Here</i> - <i>River of Time</i>	- <b>Amazing Flight</b> - <b>The Mirror Maze</b> - Day Two: Isolation - Day Three: Pain - Day Thirteen: Sign - Day Eighteen: Realization - <i>Liquid Eternity</i> - <i>Beneath the Waves</i>	
3 – Paroles avec récit	- <b>Across the Rainbow Bridge</b> - <b>The Two Gates</b> - Day Eleven: Love - Day Fifteen: Betrayal - <i>E=MC<sup>2</sup></i>	- <b>Isis and Osiris</b> - <b>Cosmic Fusion</b> - Day Five: Voices - Day Eight: School - Day Twelve: Trauma - Day Seventeen: Accident? - Day Nineteen: Disclosure - Day Twenty: Confrontation - <i>Age of Shadows</i> - <i>Newborn Race</i> - <i>Unnatural Selection</i>	- <b>The Garden of Emotions</b> - <i>The Fifth Extinction</i> - <i>The Sixth Extinction</i> - <i>Epilogue: The Memory Remains</i> - <i>Lost in the New Real</i>

Nous remarquons que les formes évolutives existent depuis 1998 mais ne se généralisent qu'à partir de 2008 ; même s'ils ne sont pas notés dans ce tableau, les albums de Star One, Ambeon et Stream of Passion n'utilisent pas de formes évolutives, ce qui reste cohérent puisque ces projets n'ont pas d'ambition narrative. Nous avons rangé « *The Fifth Extinction* » dans les formes évolutives malgré la présence d'un refrain dans sa section centrale, celui-ci n'apparaissant que tardivement par rapport aux autres formes à retours. Cet exemple montre une transition lente de Lucassen vers des structures s'éloignant des formes en arche ou à retours. « *The Sixth Extinction* » présente quant à lui plusieurs motifs récurrents développés au fil de son déroulé, par variation thématique et de timbre. Nous constatons que le récit se concentre sur la psychologie de ses personnages (le flux de conscience) et dans une moindre mesure sur l'action et les péripéties. Il arrive que des titres entrant dans la catégorie du « flux de conscience » soient accompagnés par un récit de prose qui contextualise les pensées des personnages, rôle pouvant aussi être attribué au récit pictural. Il est visible que les paroles dites « peu évolutives » sont presque absentes du corpus, ce qui concorde avec la volonté narrative et empathique du projet. Notons d'ailleurs que la case 1-1 n'est occupée que par des titres dont la durée moyenne est de 2'29, soit parmi les plus courts du répertoire d'Ayreon. Il est évident que la domination de la forme à retours dans le corpus est à relativiser : les titres inscrits dans cette colonne bénéficient la plupart du temps de jeux sur les (non) retours de certaines sections. La narration musicale d'Ayreon n'est pas adaptée au récit, auquel cas nous aurions constaté une part majoritaire des titres dans les cases 1-1, 2-2 et/ou 3-3. En-dehors d'une plus grande part de formes évolutives dans le répertoire à partir de 2008, aucune tendance ne se dégage, la répartition des albums dans le tableau étant globalement équilibrée. La case 2-3 montre certes une majorité de titres issus de *The Human Equation*, toutefois l'album possède plus de morceaux chantés que les deux autres (dix-neuf au lieu de quinze et quinze).

En plus des quatre formes de narration qu'il identifie dans un opéra-rock, Nicholls indique qu'un artiste peut intégrer des sons environnementaux pour immerger l'auditeur dans la réalité du récit<sup>67</sup>. Lucassen n'est pas étranger à cette méthode : sons de voitures (« *Connect the Dots* ») ou d'un modem 56k et d'un clavier d'ordinateur (« *Web of Lies* ») pour signifier que l'action se déroule dans un quotidien similaire au nôtre ; d'étranges

---

<sup>67</sup> David Nicholls, « Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts », *Music & Letters*, 2007, vol. 88, n°2, p.310.

sons d'oiseaux et de vent générés par synthétiseur (« *Welcome to the New Dimension* » et l'ensemble d'*Into the Electric Castle*) pour montrer l'étrangeté du monde dans lequel sont propulsés les héros. Les sons du séquenceur de rêve encadrent le récit de *The Universal Migrator* : « *The Dream Sequencer* » s'ouvre par les bruits du pas du colon qui rejoint le séquenceur, et se conclut par « *The Dream Sequencer Reprise* », adaptation au *bottleneck* du solo d'ouverture se terminant par les sons du séquenceurs. Ainsi le colon est-il enfermé dans la solitude du séquenceur malgré ses aventures dans le passé, comme le dernier humain qu'il est. Lucassen accentue l'effet d'enfermement par la présence de musèmes de l'ouverture dans les solos de « *My House on Mars* », « *First Man on Earth* » et « *To the Quasar* ». La suite directe, *Flight of the Migrator*, s'ouvre elle aussi par les sons du séquenceur. La machine tombe toutefois en panne avant la fin de l'album, le séquenceur est donc absent du dernier titre du dyptique. La libération de l'âme du colon de son corps, de sa solitude et du séquenceur est ainsi montrée par l'usage d'effets sonores tout comme par l'absence de motifs liés au séquenceur dans « *The New Migrator* ». La présence du séquenceur est suggérée par ses sons dans la version *Revisited* (2004) de « *Computer Eyes* », indiquant que le personnage de la chanson s'immergeait en fait dans cet appareil. Enfin, le séquenceur apparaît de la même manière dans la dernière minute de *The Human Equation* : l'histoire de Moi n'était pas réelle mais un programme du séquenceur, en sortant duquel un Eternel déclare : « Les émotions... Je me souviens. »<sup>68</sup>.

### 4.3 The Theory of Everything et la nouveauté

Pour la sortie de *The Theory of Everything* en 2013, Lucassen s'entoure une fois encore de Warby, Goossens, Mathot, Linstruth à la co-écriture, Bertels et Dessaigne, ce dernier participant pour la première fois à un opus d'Ayreon. La continuité esthétique est assurée par cette équipe, à laquelle s'ajoute un *casting* vocal totalement inédit. La filiation au rock progressif est revendiquée par la présence d'invités tels que Rick Wakeman (Yes), Steve Hackett (Genesis), John Wetton (King Crimson), Keith Emerson (ELP) et Jordan Rudess (Dream Theater). L'opus de 2013 constitue pourtant la première rupture importante du Ayreon des années 2010. Il est d'abord le premier album du projet en cinq

---

<sup>68</sup> « *Emotions... I Remember* ». Ayreon, « *Day Twenty: Confrontation* », *The Human Equation*, CD, Electric Castle, Inside Out Music, 2004.

ans, période de silence du projet la plus longue à ce jour, et le premier à sortir depuis la « trilogie de la dépression », pour rappel constituée de *01011001* (2008), *On This Perfect Day* (2009) et *Victims of the Modern Age* (2010), à laquelle nous pourrions inclure *Lost in the New Real* (2012) si la légèreté assumée de certains titres ne posait pas de problème à cette hypothèse. Les conséquences de la dépression sont néanmoins importantes pour comprendre la portée du récit, Lucassen ayant déclaré s'être inspiré de sa propre expérience avec les traitements psychiatriques suivis lors de sa dépression pour écrire *The Theory of Everything*<sup>69</sup>. L'album est aussi le premier de Lucassen à embrasser la suite multisectionnelle puisqu'il se constitue de quatre suites dont les sections sont toutefois séparées par le *tracklisting*. Les morceaux s'écoutent cependant dans la continuité les uns des autres.

Le résumé détaillé de l'album est présenté en annexe 5. Le Prodiges est un enfant atteints de troubles de l'attention et de difficultés à se socialiser, caractéristiques qui ne sont pas sans évoquer les symptômes des troubles autistiques qui ont déjà inspiré les personnages d'Ayreon, du colon, de Moi et de Mr. L. Ce nouveau personnage suit dès la *Phase II*<sup>70</sup> un traitement pour l'aider à se focaliser sur ce qu'il entreprend, ce qui lui permettra aussi de développer de l'empathie pour son entourage. Lucassen dit cependant dans l'interview citée précédemment avoir mal vécu sa consommation d'antidépresseurs, ainsi le médicament administré au Prodiges entraîne des hallucinations qui, à long terme, rendent le jeune physicien agressif. Devenu dépendant, le protagoniste finit par s'auto-détruire après une surconsommation qui l'aide tout de même à terminer la théorie universelle, qu'il souhaite autant en faire son héritage aux sciences qu'une preuve de sa supériorité sur son Père.

La relation filiale de cet album est d'une autre nature que celle montrée dans *The Human Equation*, alors proche d'un conflit ouvert dont l'origine est un rejet du fils par son père. Les deux parties y étaient irréconciliables. *The Theory of Everything* montre un père tellement obsédé par son travail de physicien qu'il en oublie ses obligations familiales, délaissant son fils qui lui semble apathique. Ce n'est pas par malveillance qu'il administre à son insu le traitement expérimental au Prodiges, mais par intérêt. Le père est

---

<sup>69</sup> Samuel Huber, *Heroes of Autism Episode 54: Arjen Anthony Lucassen*, [https://www.youtube.com/watch?v=SxmOpchHSMk&ab\\_channel=SamuelHuber](https://www.youtube.com/watch?v=SxmOpchHSMk&ab_channel=SamuelHuber), publiée le 26/07/2020 et consultée le 07/10/2020.

<sup>70</sup> Une « phase » est ici l'équivalent d'un acte et d'une suite multisectionnelle. L'album se découpe en quatre phases : *Singularity*, *Symmetry*, *Entanglement* et *Unification*.

en effet un scientifique qui ne parvient pas à terminer sa théorie universelle. Il pense alors à juste titre que le traitement pourrait canaliser son fils dans le but de les faire travailler de concert à la résolution de cette théorie. Contrairement au Père de Moi, le Père du Prodige aime son fils et le protège, arrêtant de lui donner son traitement le jour même où le Psychiatre lui apprend sa dangerosité. Il assume alors de l'avoir administré à l'insu de tous. Au final, les actions du Père lui vaudront l'abandon de son fils et de son épouse, ce qui le conduit au suicide. Il ne connaît de rédemption qu'après sa mort, sous la forme d'une hallucination du Prodige qui l'aide à résoudre l'équation de la théorie universelle. L'écriture du Père le rapproche du personnage de Faust, qui pactise avec Méphistophélès (ici le traitement du Psychiatre) dans sa soif de connaissance. Méphistophélès est une figure que l'on peut aussi trouver dans le personnage du Rival, qui convainc le Prodige de braquer informatiquement une banque en échange de quoi il lui fournit les médicaments dont il a besoin pour conclure ses recherches. En acceptant, le protagoniste gagne de quoi terminer sa théorie mais perd l'amour de Fille, sa petite-amie, qu'il ne récupère pas avant de tomber dans un état catatonique par une surdose.

Importante source d'inspiration de l'histoire de l'art et notamment en musique, Faust a influencé la caractérisation de certains personnages de la culture populaire moderne, notamment au cinéma. Parmi les exemples les plus récents se trouvent Anakin Skywalker de la saga *Star Wars* ou Walter White de la série *Breaking Bad*. Dans le but de sauver sa femme Padmé d'une mort qu'il croit certaine à cause de visions prémonitoires, Anakin pactise avec l'empereur Darth Sidious (le Méphistophélès du récit), dictateur parvenu au pouvoir après nombre de machinations politiques. Le jeune Jedi devient alors Darth Vader et participe à la purge Jedi en massacrant les résidents de leur temple, avant de combattre son ancien mentor et ami Obi-Wan Kenobi, qui le laisse pour mort, amputé de ses bras et jambes et gravement brûlé<sup>71</sup>. Vader survit néanmoins au moyen d'une armure complète qu'il doit porter en permanence et ne trouve la rédemption que vingt-trois ans plus tard grâce à son fils Luke<sup>72</sup>. Le documentaire *Star Wars: The Legacy Revealed*<sup>73</sup> montre cette influence faustienne sur le personnage d'Anakin. Walter « Heisenberg » White est quant à lui un chimiste qui découvre qu'il est en phase terminale d'un cancer du poumon. Pour mettre sa famille à l'abris de futurs besoins financiers, il se

<sup>71</sup> George Lucas, *Star Wars Episode III - Revenge of the Sith*, Lucasfilm, 2005.

<sup>72</sup> Richard Marquand, *Star Wars Episode VI - Return of the Jedi*, Lucasfilm, 1983.

<sup>73</sup> Kevin Burns, *Star Wars: The Legacy Revealed*, Prometheus Entertainment, History Channel & Lucasfilm, 2007, 56'25.

reconverti en fabriquant et trafiquant de drogue et sombre dans le monde criminel, entraînant dans sa chute son assistant Jesse, un ex-toxicomane qui replonge dans la dépendance et la dépression au fil des saisons de *Breaking Bad*. Bien qu'il ait pu se faire opérer, White perd sa femme (qui divorce) et ne parvient à sortir de la spirale dans laquelle il s'est engagé qu'à la fin de série, moment auquel il avoue ses fautes et son égoïsme avant de mourir et d'obtenir une forme amère de pardon<sup>74</sup>. L'influence faustienne sur Lucassen peut se voir sur le personnage de Moi, qui cause indirectement l'adultère de sa femme avec son meilleur ami en les délaissant au profit de son travail, ce qui est suggéré dans les titres « *Day Fifteen: Betrayal* » et « *Day Nineteen: Disclosure* ». L'inspiration du mythe de Faust est toutefois fondamentale pour les personnages du Prodiges et de son père, comme l'exprime ce dernier : « J'étais obsédé et aveugle – comme tu as pu l'être »<sup>75</sup>.

La solitude et l'isolement sont des thèmes omniprésents dans *The Theory of Everything*, dans la tradition des thématiques abordés par Ayreon. A cause de ses troubles du comportement, le Prodiges vit la plupart du temps reclus ; son Père ne semble que souhaiter une solitude permanente pour terminer sa théorie ; la Mère est seule et perdue entre son fils qu'elle ne parvient pas à comprendre et son mari qui la délaisse malgré son apparente détresse. Il n'est par conséquent pas étonnant de constater que le récit pictural soit réalisé par Christophe Dessaigne, dont nous avons déjà pu commenter le travail au chapitre 3. Le photographe illustre la solitude des personnages de la même façon qu'à son habitude, usant de teintes désaturées, de contre-jours et de personnages écrasés par les décors. Le récit pictural choisit d'illustrer les thématiques de l'isolement et de l'obsession mathématique, représentée par des formules et symboles sur certains photomontages, plutôt que de suivre factuellement l'intrigue, démarche novatrice pour Ayreon et probablement inspirée du travail commun de Dessaigne et Lucassen sur *On This Perfect Day*<sup>76</sup>. Certains concepts mathématiques sont illustrés non par des chiffres mais des architectures, comme une fractale est représentée par un escalier en colimaçon sur la photographie de « *Quantum Chaos* ». Le titre de l'album est écrit avec des symboles mathématiques pour montrer cette obsession. La pochette de Bertels montre une fois encore les caractéristiques du peintre, usant de dégradés de deux couleurs (le bleu et le marron) et d'une architecture qui rend grotesque des bâtiments communs, ici un phare

<sup>74</sup> Mark Johnson, *Breaking Bad*, AMC, 2008-2013.

<sup>75</sup> « *I was driven and blind – not so unlike yourself* ». Ayreon, « *The Visitation* », *The Theory of Everything*, CD, Inside Out Music, 2013.

<sup>76</sup> Guilt Machine, *On This Perfect Day*, CD, Mascot Records, 2009.

montrant la lumière de la connaissance dans l'obscurité de l'ignorance d'après Lucassen<sup>77</sup>. Cette métaphore du phare est filée par la résolution de la théorie universelle, événement se produisant dans un phare dans lequel vit le Prodiges.

Bien qu'étant le personnage principal du récit, le Prodiges est dépossédé de son statut de protagoniste. Les deux premiers actes se concentrent sur la relation qu'il entretient avec ses parents ainsi que celle que ceux-ci entretiennent. Encore adolescent, le héros subit l'intrigue plus qu'il en est le moteur, son potentiel intellectuel attirant tous les regards, ce qui l'opresse. Il faut attendre le milieu du troisième acte pour le voir prendre une décision consciente qui impacte le récit : fuguer chez la Fille, tournant le dos à son père après ses aveux. La seconde moitié de l'album se concentre alors sur la chute du Prodiges dans la dépendance au point de reproduire l'erreur de son Père, celle d'abandonner ses proches pour la science. Père et fils subissent un sort similaire, le second ayant toutefois formulé sa théorie grâce au « fantôme » du premier. Le récit se termine sur cette double rédemption et la réconciliation filiale dans la mort, physique pour l'un et métaphorique pour l'autre. Alors que le Psychiatre et le Rival agissent respectivement comme le Méphistophélès du Père et du Prodiges, les personnages du Professeur, de la Mère et de la Fille sont davantage des observateurs du drame. Ils sont témoins de la chute des physiciens et la commentent plus qu'ils ne s'y investissent, malgré un certain nombre d'initiatives du premier qui permettent au récit d'avancer, comme révéler l'intellect du Prodiges (« *The Gift* ») et aider ce dernier à s'héberger après la casse. Ces trois personnages décident de ne pas révéler au monde la théorie universelle puisqu'elle est née d'une tragédie familiale et serait donc maudite. Témoins du récit et acteurs secondaires, ces personnages qui introduisent et concluent l'album ont un rôle similaire au chœur antique. Ils présentent le contexte en commençant par la scène de fin avant de revenir sur ses causes, ils résument les situations et leurs émotions (chagrin, colère, joie, perplexité) sont celles que l'auditeur doit ressentir.

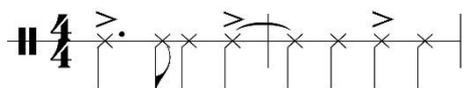
Le style de *The Theory of Everything* ne s'éloigne pas significativement des précédentes œuvres d'Ayreon. Le mode éolien prédomine la composition (« *The Theory of Everything part 1* », motif 4) et le mode phrygien dominant exprime l'étrangeté d'une situation (« *The Teacher's Discovery* » et motif 7, « *Transformation* »). A ces modes s'ajoutent le mode lydien sur ré, repérable par la majorisation du deuxième degré

---

<sup>77</sup> Ayreon, « *Interviews* », *The Theory of Everything*, DVD, Inside Out Music, 2013, 6'25.

(« *Prologue: The Blackboard* », harmonie du motif 2). La musique peut effectuer des cadences tonales, généralement en fin de *Phase* pour marquer la conclusion d'un acte ou un retournement de situation. Le mode pentatonique mineur est employé pour certains solos de guitare ou lors de passages atmosphériques aux instruments acoustiques (« *Love and Envy* »). L'orchestre comprend un effectif habituel pour Ayreon, avec les ensembles de guitares et claviers, basse, batterie, violon, violoncelle et flûtes. A ceux-ci s'ajoutent le bouzouki irlandais (« *Mirror of Dreams* ») et la cornemuse irlandaise, cette dernière étant mise à l'arrière-plan de l'image stéréophonique pour la texture (« *Progressive Waves* ») ou doublée à l'unison par un autre instrument (ritournelle de « *Magnetism* » avec la flûte irlandaise puis le violon). Quelques passages d'orchestres symphoniques ont été arrangés par Siddharta Barnhoo, qui exploite le matériel motivique de l'ensemble de l'album (« *String Theory* » sur le motif 15, « *Dark Energy* » sur le motif 9).

Le principal changement dans l'utilisation des instruments s'observe sur la batterie. Warby n'utilise presque plus le *standard rock beat*, en dehors des sections écrites comme des chansons avec couplets et refrains (« *Collision* »). L'explication de cet abandon s'explique par la forme de l'album, qui se constitue de quatre suites multisectionnelles. La référence à Pink Floyd est toujours présente, autant dans les solos de guitare de Lucassen (« *Dark Medicine* ») que dans l'arrangement du groupe basse – batterie – claviers (« *The Parting* »). La mesure et le rythme ne s'éloignent pas des standards d'Ayreon. Bien que Warby renouvelle considérablement son langage en tant que percussionniste, les mélodies et les figures rythmiques qui les accompagnent sont majoritairement écrites à quatre temps binaires. Quelques alternances de mesures peuvent se trouver (6/8 et 5/8 dans « *The Parting* ») mais demeurent exceptionnelles. Sans surprise, la mesure à 4/4 est accentuée en tresillo (voir les motifs 6 et 9). Ces accents se trouvent aussi à une plus grande échelle, comme le montre l'exemple 9.



Exemple 9 : Rythme de l'accompagnement du motif « un génie ».

Mises en avant dans le mix par soucis de clareté du récit lyrique, les voix subissent néanmoins un changement d'approche. Nous avons vu qu'Ayreon a une forte tendance à utiliser un même chanteur pour interpréter la voix *lead* et les chœurs, ou bien plusieurs voix *lead* qui se superposent en homorythmie ou en contrechant. *The Theory of Everything* abandonne presque totalement ce procédé, chaque protagoniste chantant

d'une seule voix lors de ses interventions, ce qui permet de rendre plus réalistes et vives les joutes verbales entre les personnages. De façon générale, le texte est écrit en vers libre et met l'accent sur le dialogue des personnages, que celui-ci s'effectue en un couplet par personnages (« *The Consultation* ») ou par de multiples interruptions (« *The Breakthrough* »). Le type de dialogue choisi reflète alors l'action : un moment réflexif ou d'exposition utilise la première option, alors que la seconde est présente lorsque l'intrigue s'accélère par une péripétie ou un conflit. Le plus souvent écrit en strophes de trois, quatre ou six vers, le texte inclut quelques irrégularités qui viennent à la fois briser sa dynamique et la carrure musicale. Cette cassure est associée à certaines émotions très fortes comme l'exultation (dernière strophe du Père dans « *Alive!* » qui ajoute deux vers), la jalousie (le Rival dans « *Magnetism* » qui passe de quatre à cinq vers) ou le désespoir (alternance de strophes en quatre et cinq vers dans « *The Parting* »).

La composition désormais concentrée sur l'aspect soliste des chanteurs permet à ces derniers davantage de libertés dans leurs inflexions. En leur qualité de personnages principaux, le Père (Michaels Mills) et le Prodige (Tommy Karevik) montrent le plus large ambitus et une plus grande utilisation d'ornements (« *Alive!* »). Le Professeur (JB) est le guide spirituel du récit, qualité illustrée par sa voix plus grave et rassurante. Il ne s'éloigne de ces caractéristiques que lorsqu'il est en colère contre le Père (« *The Gift* ») et inquiet face à à l'étrangeté des progrès soudains du Prodige (« *Transformation* »). Le Rival est colérique et s'emporte lorsqu'il ne contrôle plus la situation, ce que Marco Hietala montre en passant fréquemment de ses médiums grave aux aigus (« *The Teacher's Discovery* », « *The Rival Dilemma* ») et en utilisant une voix aux harmoniques légèrement saturées. Hietala sait aussi se montrer plus séduisant lorsqu'il tente de manipuler les esprits. Il paraît alors plus calme par une voix au ton proche de la confiance, voire du murmure, auquel il ajoute nombre d'appoggiatures et retards expressifs (« *Magnetism* », « *Quid Pro Quo* »). Les deux voix féminines ont une tessiture de soprane et en profite pour être expressives, la principale différence étant que la jeunesse de la Fille (Sara Squadrani) est exprimée par une voix plus légère et presque enfantine. Celle de la Mère (Cristina Scabbia) est au contraire plus affirmée et puissante. Cette différence se trouve aussi dans le choix de *casting*, Scabbia étant de quatorze ans l'aînée de Squadrani. Enfin, le drame est aussi servi par une voix proche de la déclamation lors de scènes plus récitatives où l'intrigue avance rapidement (le Père dans « *The Gift* », le Professeur dans « *Transformation* »).

L'analyse formelle doit considérer à la fois la microstructure (les sections) dans le but de déterminer les vestiges formels de « l'ancien » Ayreon et la macrostructure (les suites), afin de comprendre leur fonctionnement. Les sections ne dépassant que rarement les deux minutes et demi, les formes composées n'ont pas l'espace nécessaire à leur utilisation. Les structures utilisées sont donc très proches de leurs versions théoriques. Bien que l'on puisse trouver quelques couplet-refrain au fil de l'album (« *The Consultation* », « *Diagnosis* », « *Collision* », « *Magnetism* »), la linéarité de la narration contraint toutefois la majorité des sections à la forme strophique, afin d'éviter des répétitions inutiles au développement du récit. Sans pouvoir repérer de tendance majoritaire ni de relation au récit à cause de leur diversité, les formes strophiques de l'album se divisent en quatre catégories. La première est monothématique, peu importe le nombre de personnages intervenant (« *Prologue: the Blackboard* », « *The Prodigy's World* », « *Potential* », « *Quid Pro Quo* »). La deuxième est bithématique, prenant modèle sur l'alternance des couplets avec le refrain à ceci près qu'aucun texte n'est répété. Cette structure est utile pour illustrer musicalement une confrontation ou un partage d'informations, de point de vue, entre deux personnages ou plus, chaque personnage ayant un couplet qui lui est associé (« *The Theory of Everything part 1* », « *Love and Envy* », « *Transformation* », « *The Uncertainty Principle* »). Parfois, une section de forme strophique, monothématique comme bithématique, évolue pour s'adapter à une péripétie proche du récitatif d'opéra (« *The Gift* ») ou à un passage introspectif proche d'un air (« *The Rival's Dilemma* »). Si toutefois ces extraits s'inspirent du récitatif et de l'air, ils n'en reprennent pas les structures ni le style d'accompagnement. Quelques rares sections, très courtes, ne contiennent qu'une seule strophe (« *Inertia* » et « *The Prediction* »), le premier exemple ne présentant que le couplet alors que le second introduit un passage instrumental après le chant.

La forme du texte et de la musique qui l'accompagne connaît parfois des modifications dues à l'ajout de parties instrumentales. La forme strophique (« *The Theory of Everything part 1* ») comme la forme couplet-refrain (« *Magnetism* ») s'enrichissent par la présence d'un motif à fonction de ritournelle. Dans d'autres cas, la partie chantée intervient avant ou après une section entièrement instrumentale, qu'elle soit un solo de guitare (« *The Parting* ») ou un développement motivique sous forme de dialogue instrumental (« *The Teacher's Discovery* », « *Potential* »). Les sections entièrement instrumentales reprennent essentiellement la seconde possibilité (« *Patterns* », « *Dark*

*Energy* »). La forme en arche peut se trouver lors des instrumentaux, où A est un développement thématique et B un solo (« *Progressive Waves* »), ainsi que qu'une forme bithématique en ABAB où A et B sont les développements de deux motifs différents (« *Quantum Chaos* »). Lorsqu'il concerne un thème à apparition unique dans la macrostructure, le développement thématique se constitue de variations de timbre, le thème étant joué – transposé – à l'identique aux divers instruments de l'orchestre (violon, flûtes, guitares acoustiques ou électriques, claviers).

Les quarante-deux sections de l'album entrent pour la plupart dans la catégorie des « paroles avec flux de conscience évolutif » et « forme à retour » du tableau 4. Certaines peuvent se trouver dans la ligne « paroles peu évolutives » puisqu'elles servent à exposer un contexte, une motivation ou un état d'esprit qui mèneront à ou sont issus d'un développement psychologique ou de l'intrigue (« *Inertia* », « *The Note* », « *The Prediction* »). Bien plus rares, des sections comme « *The Gift* » ou « *The Breakthrough* » sont entièrement narratives et utilisent des formes évolutives, les faisant entrer dans la case 3-3 du tableau 4 malgré leurs durées bien inférieures aux dix à douze minutes des autres titres de cette case. La juxtaposition des sections permet aux quatre suites d'entrer dans les formes évolutives à texte narratif, ce qui était le projet de Lucassen dès la composition<sup>78</sup>. Le musicien explique en effet que depuis la forme très libre de « *Lost in the New Real* » (comprendre « évolutive » dans notre cas), il souhaitait se lancer dans un album constitué de longues suites qu'il nomme des « épiques »<sup>79</sup>. Aborder la composition d'un opus de cette façon vient confirmer la tendance que nous avons observé avec le tableau 4 où les formes évolutives sont plus présentes entre 2008 et 2012. *The Theory of Everything* apparaît alors comme la continuité des travaux précédents, et non une rupture.

Ne se limitant pas à la seule juxtaposition de leurs sections, les quatre suites conservent leur unité par la présence de thèmes et motifs récurrents liés à un concept, un lieu ou un personnage. Peu développés en dehors de fréquentes variations de timbre et quelques transpositions, ces motifs chantés et instrumentaux cadrent le récit et donnent quelques indices utiles à sa compréhension. Ainsi les quatre parties de *The Theory of Everything* tiennent de la forme cyclique et non de la forme medley<sup>80</sup>, contrairement à « *Epilogue: The Memory Remains* ». Ces motifs structurants ne se contentent toutefois

<sup>78</sup> Ayreon, « *Interviews* », *The Theory of Everything*, DVD, Inside Out Music, 2013, 3'40.

<sup>79</sup> « *Epics* ». *Ibid.*

<sup>80</sup> Olivier Julien, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », *op. cit.*, p.147.

que d'évoquer les idées exprimées par le récit. Prenons pour comprendre l'exemple du motif de la rédemption (motif 9), joué lors des étapes de la réconciliation du Père et du Prodige (voir tableau 5). Il est absent du titre « *Side Effects* » alors qu'il s'agit de la scission filiale. Cette scène aurait pu être l'occasion de montrer une version plus sombre du motif, qu'elle soit mineure ou arrangée par une mesure asymétrique (en 7/4 par exemple, puisque le motif de la duperie est en 7/4). Le titre « *Alive!* », qui montre pour la première fois le Père et le Prodige ensemble dans une même scène avec la promesse de travailler ensemble sur la théorie, ne fait pas non plus entendre le motif de la rédemption.

Nombre des motifs subissent un traitement similaire. Un génie n'est chanté que par un observateur et n'accompagne pas le Prodige. Nous avons toutefois fait le choix de nommer « un génie » le motif 2 car le texte qui l'accompagne est toujours lié aux questionnements d'un personnage par rapport au Prodige. L'altérité du Prodige n'apparaît que dans deux scènes où le Professeur tente de comprendre le jeune homme, le motif n'étant pas forcément chanté par le Professeur. La rédemption (une fois encore) n'apparaît qu'après la résolution de la théorie et pas pendant que père et fils travaillent de concert. Le faible développement thématique ne permet pas au récit musical de gagner en autonomie, un récit lyrique ou de prose étant toujours nécessaire pour le comprendre. La conséquence directe est que les passages instrumentaux enjolivent les pauses du récit plus qu'ils ne narrent par le développement thématique, à l'inverse d'un opéra wagnérien. Malgré cela, les motifs de *The Theory of Everything* sont pensés en adéquation avec les idées qu'ils illustrent. Le phare est immuable, régulier et constamment présenté à l'identique, faisant ainsi référence à lumière d'un phare dont le code est invariable (couleur, durée des rais de lumière).



Motif 1 : Le phare.

Un génie est un motif chanté par des personnages qui ne savent pas quelle place prendre ou quelle compréhension avoir des événements dont la cause est l'intellect du Prodige. C'est ce qui explique que ce dernier est constamment absent des scènes où ce thème est joué. Le motif est en lydien, ce qui n'est audible que dans son harmonisation : Dsus2 – F#m – B – Dsus2 la première fois, Dsus2 – F#m – E – F#m (ou G) à la seconde répétition.

Polarisé autour du ré, le motif présente un deuxième degré majeur (présence du triton sol#) attestant du mode lydien, brisé par l'accord de sol bécarre à la quatrième phrase.



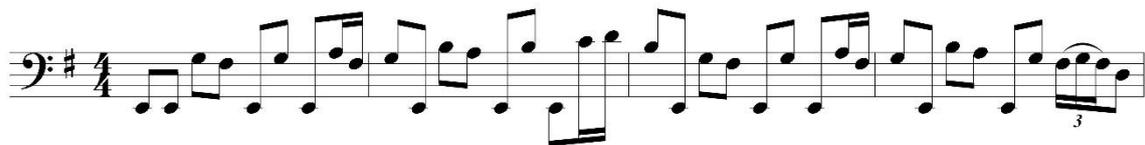
*Motif 2 : Un génie.*

Associé à la perte d'un proche du Prodigé, ce thème représente les conséquences de la dépendance que le jeune a développé pour son traitement. Cette addiction le rend incapable de mener une vie socio-professionnelle, et sa surconsommation l'entraîne à la catatonie, illustrée par ce même thème. Ce motif est fondamentalement lié à la chute faustienne du Prodigé.



*Motif 3 : La dépendance.*

La théorie n'apparaît que dans les trois parties du titre « *The Theory of Everything* » et en représente les grandes étapes de sa quête : les difficultés du père en partie 1, la promesse d'une avancée en partie 2 et sa tragique résolution en partie 3. En plus de sa partie supérieure très entêtante, le thème occupe toutes les croches de sa phrase comme la théorie occupe l'esprit des savants.



*Motif 4 : La théorie.*

L'abandon est chanté en *Phase I* par la Mère puis par le Prodigé, délaissés par le Père. Il n'est plus tard repris qu'en *Phase IV* par le Prodigé, celui-ci livrant sa dernière lettre et abandonnant le monde conscient après avoir terminé sa quête de savoir.



*Motif 5 : L'abandon.*

Chanté par le Professeur et le Prodige, l'altérité est associée aux dialogues faisant suite aux découvertes du premier sur l'exception qu'est le second. Il réapparaît lorsque le Prodige tente de rassurer son mentor sur les changements psychologiques qui l'affectent.



*Motif 6 : L'altérité du Prodige.*

D'abord interprété par le Rival puis en duo avec le Prodige, le motif de la rivalité montre d'abord le premier martyriser le second. La seconde apparition du motif montre les deux se livrer une joute verbale, le traitement ayant aidé le Prodige à focaliser son attention il est normal qu'une conséquence soit le développement de sa répartie.



*Motif 7 : La rivalité.*

L'empathie n'apparaît que deux fois sur le premier CD et est lié à la compassion que montre la Fille envers le Prodige en prenant sa défense puis à la séance où le Psychiatre tente de comprendre l'adolescent.



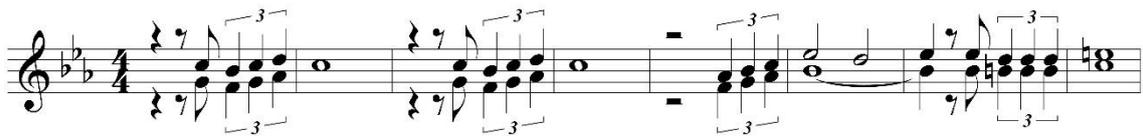
*Motif 8 : L'empathie.*

Nous en avons déjà parlé plus tôt, mais la rédemption est un motif qui ne montre que les progrès menant vers la réconciliation filiale. Globalement très brillant par la forte présence de l'accord de mi majeur, il représente la part positive de la conclusion du récit malgré sa part sombre, illustrée par l'instabilité tonale.



*Motif 9 : La rédemption.*

Souvent chanté en duo, la raison de vivre représente l'envie de l'entourage du Prodigé de lui apporter le soutien moral nécessaire à son accomplissement en tant qu'être humain et scientifique.



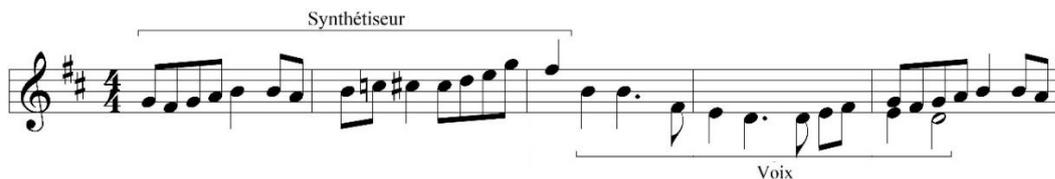
*Motif 10 : Une raison de vivre.*

Uniquement présent dans deux sections se déroulant à la suite, le dilemme du Rival représente la quête d'identité du personnage.



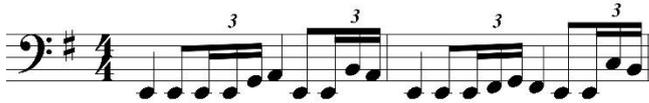
*Motif 11 : Le dilemme du Rival.*

N'étant pas liée à un personnage particulier, la destinée est présente lors de prophéties que formulent les protagonistes : la grande estime qu'a le Rival de lui-même et de son futur et la Mère qui retrouve l'espoir après les progrès fulgurants du Prodigé, progrès qui mèneront selon elle à une reconnaissance universelle de son fils. La troisième itération du motif supprime la partie de synthétiseur car la Fille se sépare du possible destin du Prodigé après que celui-ci ait braqué la banque.



*Motif 12 : La destinée.*

L'utilisation d'un *delay* numérique sur le motif du chaos mental rend sa notation approximative. L'effet à l'oreille de ce motif de synthétiseur accompagné par la guitare à sept cordes correspond toutefois au chaos qui semble dominer l'esprit du Prodigé, montrant la nécessité de le canaliser via un traitement psychiatrique.



Motif 13 : *Le chaos mental.*

La résolution est un motif qui apparaît pour la première fois dans « *Quantum Chaos* », le même titre qui expose le chaos mental. Les deux motifs s’alternent dans leurs développements respectifs selon une structure en ABAB, signifiant que la solution de la théorie universelle se trouve quelque part dans le chaos mental du Prodige, à la condition de savoir comment réorganiser ce chaos. La version finale de la résolution ajoute deux mesures entre ses deux parties pour exprimer un aboutissement. Les deux parties ne sont pas joués par les mêmes instruments, la seconde étant même chantée lorsque cette résolution arrive finalement dans « *The Breakthrough* ».



Motif 14 : *La résolution de la théorie.*

Sombre à cause de l’utilisation du mode phrygien dominant, la transformation du Prodige exprime l’étrangeté et la malfaisance des modifications comportementales qu’entraîne le traitement qui lui est administré à son insu. Il est de plus réutilisé lorsque le Prodige, en manque, braque la banque par voie informatique, achevant sa métamorphose vers un code moral plus que discutable.



Motif 15 : *La transformation du Prodige.*

En tentant de semer la discorde entre le Prodige et la Fille, le Rival ment à cette dernière sur ses véritables intentions. Ce mensonge est représenté par la mesure en 7/4, asymétrique. Le motif est largement développé lors de sa seconde apparition dans « *The Breakthrough* », indice permettant à l’auditeur d’identifier que le Père n’est qu’une illusion dans l’esprit du Prodige.



Motif 16 : La duperie.

Le timbre, important dans les développements thématiques au fil de l'album, est secondaire lors de la caractérisation des motifs. En dehors des motifs chantés, un seul se définit par le timbre et les effets qui l'accompagnent. A l'instar de la musique de cinéma et de *The Final Experiment* dix-huit ans plus tôt, la musique de *The Theory of Everything* évoque des idées plus qu'elle ne les développe. Cette technique peut aussi se trouver dans la comédie musicale, dont l'exemple qui a le plus inspiré Lucassen est *Jesus Christ Superstar*. Comme dans *The Final Experiment*, l'ouverture de la comédie musicale juxtapose divers thèmes et motifs que l'œuvre reprend à une ou plusieurs reprises sans grandement les développer, tout au plus en variant les timbres et tonalités, à la manière de ce qu'on peut trouver dans Ayreon.

En héritier revendiqué du rock progressif, Lucassen semble remettre en question les paramètres formels, rythmiques et de timbre des musiques populaires de son temps. Il le fait toutefois dans une vision du genre héritée du mouvement néo-progressif : la musique doit soutenir un récit d'inspiration mythologique ; le groupe se constitue d'une grande variété d'instruments desquels ne sont jamais absents la guitare, la basse, les claviers et la batterie, tout en laissant la place centrale au(x) chanteur(s). Bien qu'amplement développées, les formes sont majoritairement à retours pour permettre au chant de briller. Lorsqu'elle s'éloigne du bithématisme inhérent aux musiques populaires, la forme est encadrée par des rappels thématiques qui servent davantage à encadrer la structure musicale qu'à la développer. Le rythme et la mesure, occasionnellement impairs, demeurent plus généralement dans la mesure à quatre temps utilisée depuis les débuts du *rock'n'roll* dans les années 1950. Cette philosophie d'un rock progressif qui reprend la « surface » de ses constituants et non leur profondeur a été plusieurs fois reliée au mouvement néo-progressif par les musicologues (cf. chapitre 1). Il convient néanmoins de rappeler plusieurs éléments qui peuvent expliquer cette démarche. Lucassen, comme la plupart des musiciens néo-progressifs, n'a suivi aucune formation musicale. Le musicien compose de plus la musique instrumentale avant l'écriture du récit et des paroles<sup>81</sup>, ce qui peut expliquer un espace laissé volontairement à l'expression des

<sup>81</sup> Ayreon, « *The Making of* », *The Theory of Everything*, *op. cit.*, 1'30.

chanteurs dont il arrive occasionnellement que certains composent leurs parties (Devin Townsend, Damian Wilson). Nous n'en avons pas parlé ici mais Lucassen passe aussi beaucoup de temps lors de l'enregistrement et du mixage à travailler le son de ses instruments<sup>82</sup>, ce qu'il justifie en ne se décrivant comme quelqu'un sachant faire sonner l'ensemble des instruments qu'il superpose<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Arjen Lucassen, *Arjen Lucassen Star One guitar sound*, [https://www.youtube.com/watch?v=rrdCT29kT6c&ab\\_channel=ArjenAnthonyLucassen](https://www.youtube.com/watch?v=rrdCT29kT6c&ab_channel=ArjenAnthonyLucassen), publiée le 22/10/2010 et consultée le 23/03/2019.

<sup>83</sup> Ayreon, « *Behind the Scenes* », *The Source*, *op. cit.*, 13'30.





## Conclusion

Nous l'avons vu au cours de cette étude, Arjen Lucassen entremêle l'héritage musical et esthétique du rock progressif aux sonorités hard rock et *heavy metal* pour mettre en forme ses récits. Certains aspects de sa vie privée sont une source d'inspiration majeure pour l'écriture de ses personnages, notamment la situation du musicien par rapport aux troubles du comportement. Alors que le rock progressif des premières années puise ses références culturelles dans la littérature, les mouvances ultérieures semblent privilégier une influence cinématographique. Les récits d'allures mythologiques demeurent toutefois dans l'approche de Lucassen, qui a créé une fresque de science-fiction en plusieurs épisodes dépeignant l'histoire de l'humanité, de ses origines à son extinction. La musique qui accompagne ce mythe, moins complexe que celle de certains piliers du rock progressif, hérite toutefois du travail formel de la période néo-progressive du genre. Ce style est parfaitement adapté à la mise en avant du chant, composante essentielle des comédies musicales d'Ayreon et de l'aspect narratif de Star One, principales nouveautés intégrées au rock-metal progressif. Les textes de Lucassen ne reprennent pas la critique sociale présente dans les canons du genre progressif des années 1970, dont l'écriture mythologique des récits sert d'allégorie de la société contemporaine. La musique aussi ne fait que reproduire les expérimentations formelles de ce canon et n'en propose pas de nouvelles. Pour paraphraser la conclusion de Marion Brachet au sujet de Genesis et Steven Wilson, le metal progressif de Lucassen ne parvient pas tout à fait à proposer de forme narrative adaptée à ses récits, malgré l'utilisation de figuralismes et de récurrences thématiques ainsi que d'une tendance allant vers la narrativité musicale autour de 2010. Le figuralisme est ici innovant car il n'intègre plus seulement une illustration musicale liée aux paramètres technologiques.

*The Theory of Everything* est l'aboutissement des progressives innovations de ses prédécesseurs. Malgré quelques écueils, la forme est plus complexe et adaptée au récit, le chant prend davantage en compte l'impossibilité de la voix à chanter plusieurs parties en simultané et le texte intègre bien plus la notion de dialogue et d'interruption lors d'une scène. En dehors de ces évolutions formelles, le style reste proche de ce qu'Ayreon a proposé jusqu'alors, ouvrant la porte aux spéculations : quelle voie empruntera le projet les années suivantes ? Conservera-t-il la forme ou la style, le genre de la comédie musicale ? Est-ce que *The Theory of Everything* est l'apogée d'une lente évolution ou la

première révolution des années 2010 ? Les éléments de réponses seront à chercher du côté des sorties récentes d'Ayreon, à savoir *The Source* (2017) et *Transitus* (2020).

La présente étude pourrait toutefois s'étoffer par bien des aspects. Nous avons mentionné la dépendance technologique de certains paramètres musicaux, dont nombre d'aspects pourraient en être étudiées, notamment grâce aux modélisations 3D de l'image stéréophonique proposées par Moore et Dockwray. Le sujet de la technique instrumentale peut connaître divers développements, tant sur le style même que sur les genres musicaux évoqués. Dans ce second cas, la méthode de Philip Tagg serait convoquée pour une étude approfondie des messages musicaux. Le corpus des solos d'invités peut lui aussi appeler à une analyse équivalente, qui aurait pour but de comparer le style des musiciens dans Ayreon avec leurs carrières respectives. Une telle comparaison serait même nécessaire dans le cas des chanteurs pour établir la pertinence des choix de Lucassen sur ses différents *casting* : instrumentistes comme vocalistes sont-ils invités pour reproduire ce qu'ils savent faire ou pour leur proposer un exercice de style et/ou un défi technique ? Il serait enfin intéressant d'étudier les paramètres de recreation scénique d'Ayreon. Si quelques chansons ont été interprétées en concert au fil des ans, ce n'est que depuis 2015 que le projet monte officiellement sur les planches pour mettre en scène l'intégralité d'un album. Que reste-t-il alors de l'enregistrement et qu'ajoute la mise en scène au récit ? Mentionnée en introduction de ce travail, la méthode de Julie Manson-Vaquié serait dans ce cas d'une grande utilité pour comprendre le taux de respect d'une version de concert d'Ayreon envers la version de studio. La proposition de Lacasse d'intégrer aux musiques populaires des méthodes analytiques issues de l'ensemble des disciplines artistiques est tout à fait pertinente dans le cadre du rock progressif, genre qui s'inspire ouvertement des arts.

L'ensemble de ces ouvertures méthodologiques peut aussi être appliqué sur les quelques projets similaires à Ayreon. Nous les avons mentionnés en introduction, Avantasia et Avalon, dont les premiers albums datent respectivement de 2001 et 2013, sont deux des rares groupes de metal à s'inspirer du genre de la comédie musicale d'après un modèle équivalent à celui de Lucassen. D'autres artistes se sont toutefois essayés dans ce genre le temps d'un unique album, parmi lesquels Trent Gardner (*Leonardo the Absolute Man* en 2001), Nikolo Kotzev (*Nostradamus* en 2001) ou Computer Mind auquel la participation de Lucassen a été mentionnée (*The Aspie Project* en 2016). Ces exemples ne doivent pas être confondus avec des groupes comme Rhapsody of Fire,

Nightingale ou The Great Old Ones, qui possèdent un effectif permanent de musiciens et dont les récits sont présentés sous la forme de sagas de plusieurs albums. Le genre est toutefois celui de l'opéra-rock tel que défini par Elicker. Ils se distinguent donc d'Ayreon par le fait qu'un chanteur assume seul tous les rôles du récit. Une étude de ces artistes peut se révéler intéressante pour le genre de l'opéra-rock et de ses sagas, pouvant même aller jusqu'à une étude comparative de ceux-ci avec la comédie musicale dont s'inspirent Ayreon et Avantasia. Une étude sociologique pourrait définir le pourcentage du public que tous ces projets ont en commun. Une telle étude donnerait les premiers éléments de réponse à la question suivante : ces projets émergent-ils du fait d'une demande populaire en comédies musicales de genres rock et metal (progressif ou non), opéra-rocks et sagas musicales, ou naissent-ils d'une volonté autonome d'artistes ambitieux ?



## Bibliographie

ADORNO Theodor W., « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Science*, IX, 1941, pp. 17-48.

ALBEROLA Jérôme, *Anthologie du rock progressif: voyages en ailleurs*, Rosières-en-Haye : Camion blanc, 2010.

ANDERTON Chris, « A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre », *Popular Music*, vol. 29, n° 3, 2010, pp. 417-435.

ANDERTON Chris, « Fire in Harmony: the 1980s UK British progressive rock revival », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe: overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 151-164.

ATTON Chris, « « Living in the Past »?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines », *Popular Music*, vol. 20, n° 1, 2001, pp. 29-46.

AUTHELAIN Gérard, « L'analyse de chansons », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, pp. 29-46.

BERTRAND Frédéric, « La « composition » pour guitare dans le rock'n'roll : problèmes d'analyse », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, pp. 47-53.

BOBINEAU Olivier, « La musique metal : sociologie d'un fait religieux », *Sociétés*, vol. 88, n° 2, 2005, pp. 93-102.

BORDERS James, « Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases », *Perspective of New Music*, vol. 39, n° 1, 2001, pp. 118-160.

BOUAZRA Karim, *Le Métal Progressif: Analyse musicale de la pièce « Learning to Live » du groupe Dream Theater*, mémoire de maîtrise, dirigé par Mohamed-Ali Kammoun, Tunis, 2009.

BOURS Etienne, *La Musique Irlandaise*, Paris, Fayard, 2015.

BOWMAN Durrell S., « Let them all make their own music », in Holm-Hudson éd., *Progressive Rock Reconsidered*, New York & London : Routledge, 2002, pp. 183-218.

BRAAE Nick, « Queen's Classical Music References, 1973-76; or, was Queen a progressive rock band? », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe: overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 117-130.

BRACHET Marion, *Les récits dans le rock progressif - Approches croisées en narratologie et musicologie*, mémoire de master, dirigé par Marc Chemillier, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), 2018.

BRUFORD Bill, *Bill Bruford, l'autobiographie: Yes, King Crimson, Earthworks et le reste*, Aymeric Leroy (trad.), Marseille, Le mot et le reste, 2012.

CATEFORIS Theo, « How alternative turned progressive - The strange case of Math Rock », in Holm-Hudson éd., *Progressive Rock Reconsidered*, New York & London : Routledge, 2002, pp. 243-260.

CONTI Jacopo, « The Italianness of Italian prog », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 69-77.

COPE Andrew L., *Black sabbath & l'essor de la musique heavy metal*, Jean-Marc Fouques (trad.), Rosières-en-Haye, Camion blanc, 2013.

COSTA Jacopo, « Rock In Opposition: a case of methodological intermixing », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 97-113.

COTTIN Maxime, *Le maximalisme dans la Popular Music : L'exemple de King Crimson et du rock progressif*, thèse de doctorat, dirigé par Jean-Louis Leleu, Nice Sophia Antipolis, 2014.

COTTIN Maxime, « Les techniques de la post-tonalité dans le rock progressif : échelles diatoniques et cycles d'intervalles dans « *Lark's Tongues in Aspic, Part One* » de King Crimson », *Revue de Musicologie*, vol. 100, n° 2, 2001, pp. 405-432.

COVACH John R., « Progressive Rock - Close to the Edge and the boundaries of styles », in Covach & Boome éd., *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*, Oxford : Oxford University Press, 1997, pp. 3-31.

COVACH John R., « Form in Rock Music - A Primer », in Stein éd., *Engaging Music : Essays in musical analysis*, Oxford : Oxford University Press, 2005, pp. 65-76.

DELAUNE Benoît, « L'esthétique du collage et l'influence des techniques d'enregistrement dans le rock français dit expérimental : l'exemple des Moving Gelatine Plates », in Gonin éd. *Focus sur le rock : perspectives analytiques et historiques*, Sampzon : Delatour France, 2014, pp. 93-109.

DICK Philip K., *Blade Runner - Les Androïdes Rêvent-ils de Moutons Electriques*, Sébastien Guillot (trad.), Paris : J'ai Lu, 2012.

DOCKWRAY Ruth et MOORE Allan F., « Configuring the sound-box 1965–1972 », *Popular Music*, vol. 29, n° 2, 2010, pp. 181-197.

ELICKER Martina, « Concept Albums: song cycles in popular music. », in Bernhart & Wolf éd., *Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, Amsterdam – Atlanta : Rodopi B.V., Word and Music Studies, n° 3, 2001, pp. 227-246.

ELICKER Martina, « Rock Opera - Opera on the rocks ? », in Bernhart & Wolf éd., *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Amsterdam - Atlanta : Rodopi B.V., Word and Music Studies, n° 4, 2002, pp. 299-314.

FABBRI Franco, « Progressive rock in Italy in the 1960s-1970s: communities, styles, relations with other genres/scenes », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 79-95.

FARNCOMBE Tom (dir.), *Brave New World - All the songs from the album, arranged for guitar tabs.*, London : Wise Publications, 2000.

FARNCOMBE Tom (dir.), *A Matter of Life and Death - All the songs from the album, arranged for guitar tabs.*, London : Wise Publications, 2006.

FARRUGIA Nicolas, AVRON AMIT Luis Paulo, ALLAN Hamish & MÜLLENSIEFEN Daniel, « Does it sound like progressive rock? A perceptual approach to define a complex genre », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 197-212.

FERREIRA GOMES Emerson & CARVALHO PIASSI Luis Paulo DE, « Stars, education and progressive rock: the use of the progressive rock songs in science education », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 183-195.

GONIN Philippe, *Pink Floyd: Atom heart mother*, Futuroscope : Scéren CNDP-CRDP, Arts au singulier Musique, 2011.

GONIN Philippe, *Magma - Décryptage d'un mythe et d'une musique*, 2<sup>e</sup> édition, Gémenos : Le Mot et le Reste, 2014.

GONIN Philippe, *Prog Rock in Europe, overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016.

GONIN Philippe & LALITTE Philippe, « Experimentation and new listening experience: The case of « A Saucerful of Secrets » », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 167-181.

GRABARCHUK Alexandra, « Close to the edge: Soviet Progressive rock and genre formation », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 35-52.

HAINAUT Bérenger, *Le Style Black Metal*, Château-Gontier sur Mayenne : Editions Aedam Musicae, Musiques populaires et actuelles/amplifiées, 2017.

HEGARTY Paul & HALLIWELL Martin, *Beyond and Before - progressive rock since the 1960s*, New York & London : The Continuum International Publishing Group, 2011.

HENNION Antoine, « D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, pp. 9-19.

HOLM-HUDSON Kevin, *Progressive Rock Reconsidered*, New York & London : Routledge, 2002.

HOLM-HUDSON Kevin, *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway*, New York & London : Routledge, Ashgate popular and folk music series, 2008.

JAMET Blandine, « *Metropolis part II: Scenes from a Memory* » : un concept album dans le style Dream Theater, mémoire de master, dirigé par Olivier Julien, Paris-Sorbonne, 2012.

JOSEPHSON Nors S., « Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock », *The Musical Quarterly*, vol. 76, n° 1, 1992, pp. 67-92.

JULIEN Olivier, « La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock : enjeux, sources, méthode », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, pp. 55-64.

JULIEN Olivier, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », in Pistone éd., *Le Commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions*, Paris : Université Paris-

Sorbonne & Observatoire Musical Français, Conférences et séminaires, n° 37, 2008, pp. 141-166.

KAWA Abraham, « Comics since the Silver Age », in Bould, Butler, Roberts & Vint éd., *The Routledge Companion to Science Fiction*, Abington : Routledge, 2009, pp. 163-173.

KEISTER Jay et SMITH Jeremy L., « Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock », *Popular Music*, vol. 27, n° 3, 2008, pp. 433-455.

LACASSE Serge, « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, pp. 77-85.

LACASSE Serge, « Une introduction à la transphonographie », *Volume!*, vol. 7, n° 2, 2010, pp. 31-57.

LEROY Aymeric, *Pink Floyd : plongée dans l'oeuvre d'un groupe paradoxal*, Marseille : Le Mot et le Reste, Formes, 2009.

LEROY Aymeric, *Rock progressif*, Marseille : Le Mot et le Reste, Formes, 2010.

LEROY Aymeric, *King Crimson*, Marseille : Le Mot et le Reste, Formes, 2012.

LEROY Aymeric, *L'école de Canterbury*, Marseille : Le Mot et le Reste, Formes, 2016.

LEROY Aymeric, *Yes*, Marseille : Le Mot et le Reste, Formes, 2017.

LEVY Michael, « Fiction, 1980-1992 », in Bould, Butler, Roberts & Vint éd., *The Routledge Companion to Science Fiction*, Abington : Routledge, 2009, pp. 153-162.

LILJA Esa, *Characteristics of heavy metal chords structures : Their Acoustic and Modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context*, thèse de doctorat, [direction inconnue], université de Helsinki, 2004.

LUNDBERG Mattias, « Motivic cohesion and parsimony in three songs from Gentle Giant's « Acquiring the Taste » (1971) », *Popular Music*, vol. 33, n° 2, 2014, pp. 269-292.

LUNDBERG Mattias, « « To let it be without pretense »: Canon, fugue, and imitation in progressive rock 1968-1979 », *Music Theory Online*, vol. 20, n° 3, 2014, Society for Music Theory.

MACAN Edward, *Rocking the Classics*, New York – Oxford : Oxford University Press, 1997.

MANSON-VAQUIE Julie, « Musiques actuelles sur scène : méthodes spécifiques ? », in Masson éd., *Entre théorie et analyse musicale - corpus et méthodes*, Sampzon : Delatour France, 2020, pp. 151-168.

MARTIN Bill, *Music of Yes*, Chicago : Open Court Publishing, 1996.

MARTIN Bill, *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*, Chicago : Open Court Publishing, 1998.

MASI Leonardo, « Poetry in progressive rock: the case of Czeslaw Niemen », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 11-20.

MCCANDLESS Gregory R., *Rhythm and Meter in the Music of Dream Theater*, thèse de doctorat, [direction inconnue], Florida State University, 2010.

MCLEOD Ken, « Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music », *Popular Music*, vol. 20, n° 2, 2001, pp. 189-203.

MCLEOD Ken, « Space Oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music », *Popular Music*, vol. 22, n° 3, 2003, pp. 337-355.

MCLEOD Ken, « Music », in Bould, Butler, Roberts & Vint éd., *The Routledge Companion to Science Fiction*, Abington : Routledge, 2009, pp. 393-402.

MELANÇON Jérôme & CARPENTER Alexander, « Is Progressive rock progressive? Yes and Pink Floyd as counterpoint to Adorno », *Rock Music Studies*, vol. 2, n° 2, 2015, pp. 125-147.

METZGER Matthieu, *Mehsuggah : Une formation de metal atypique. Esthétique et technique de composition*, mémoire de master, dirigé par Benoît Aubigny, Université de Poitiers, 2003.

MIDDLETON Richard, *Studying Popular Music*, Philadelphie : Milton Keynes, 1990, 338 p.

MIDDLETON Richard, « Popular music analysis and musicology: bridging the gap », *Popular Music*, vol. 12, n° 2, 1993, pp. 177-190.

MOORE Allan F., « Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre », *Music & Letters*, vol. 82, n° 3, 2001, pp. 432-442.

MOORE Allan F., *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock.*, 2<sup>e</sup> édition, Farnham : Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2001.

MOORE Allan F., « Jethro Tull and the case for modernism in mass culture », in Moore éd., *Analyzing Popular Music*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, pp. 158-172.

MOORE Allan F., « Dystopian progressions », in Gonin éd., *Focus sur le rock : perspectives analytiques et historiques*, Sampzon : Delatour France, 2014, pp. 257-267.

MOORE Allan F., « Foreword », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 5-8.

MURPHY Graham J., « Dystopia », in Bould, Butler, Roberts & Vint éd., *The Routledge Companion to Science Fiction*, Abington : Routledge, 2009, pp. 473-477.

NICHOLLS David, « Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts », *Music & Letters*, vol. 88, n° 2, 2007, pp. 297-315.

PALMER John R., « Yes, « Awaken », and the Progressive Rock Style », *Popular Music*, vol. 20, n° 2, 2001, pp. 243-261.

PALMER John R., « Lost in the city: Yes's « Heart of the Sunrise » and the expansion of musical expression in rock », *Popular Music*, vol. 34, n° 3, 2015, pp. 408-431.

PERRENOUD Marc, « Frank Zappa ou le « fait musical total » », *Volume!*, vol. 3, n° 1, 2004, pp. 59-70.

PIRE Alain, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, Rosières-en-Haye : Camion Blanc, 2011.

PIRENNE Christophe, *Le Rock Progressif Anglais (1967 - 1977)*, Paris : Honoré Champion, Musique - Musicologie, n° 38, 2005.

PIRENNE Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris : Fayard, 2011.

POTTIER Laurent, « Progressive Rock at the Age of Analog Synthesizers », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 213-229.

ROBISON Brian, « Somebody is digging my bones - King Crimson's « Dinosaur » as (post) progressive historiography », in Holm-Hudson éd., *Progressive Rock Reconsidered*, New York & London : Routledge, 2002, pp. 221-242.

RUDENT Catherine, « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, pp. 21-28.

RUDENT Catherine, « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies*, n° 10, 2013, pp. 47-71.

SALUEÑA Eduardo G., « New technologies, experimentation and fusion process in Spanish progressive rock of the Transition era: northwest area », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 55-67.

SANDRONI Carlos, « Le Tresillo rythme et « métissage » dans la musique populaire latino-américaine imprimée au XIXe siècle », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 13, 2001, pp. 55-64.

SIVY Robert, « Interwoven Patterns and Mutual Misunderstanding: Binding R.D. Laing's Psychology with Gentle Giant's « Knots » », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 131-142.

STOLZ Nolan, « Progressive rock elements in Black Sabbath's music from 1972 to 1980 », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 143-150.

STUMP Paul, *The Music's All that Matters: A History of Progressive Rock*, [lieu inconnu], Quartet Books, 1997.

TAGG Philip, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice », *Popular Music*, vol. 2, 1982, pp. 37-67.

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Le Seigneur des Anneaux*, Francis Ledoux (trad.), Paris : Christian Bourgois, 1995.

WAGNER Jeff, *Mean Deviation - Four decades of progressive heavy metal*, New York : Bazillion Points Books, 2010.

WALSER ROBERT, *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*, Middletown : Wesleyan University Press, Music/culture, 1993.

WEINSTEIN Deena, *Heavy metal: the music and its culture*, New York : Da Capo Press, 2000.

WEINSTEIN Deena, « Progressive rock as text - The lyrics of Roger Waters », in Holm-Hudson éd., *Progressive Rock Reconsidered*, New York & London : Routledge, 2002, pp. 91-109.

ZAHOVA Kalina, « Progressive rock behind the iron curtain - why not? », in Gonin éd., *Prog Rock in Europe : overview of a persistent musical style*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2016, pp. 21-33.

ZEBBOUDJ Idir, « Le concept album : une vaste « escroquerie »? », *Volume!*, vol. 4, n° 2, 2005, pp. 107-117.

*Les scènes metal - Sciences sociales et pratiques culturelles radicales*, Mélanie Seteun, *Volume!*, n° 5, n° 2, 2006.

*Contre-cultures*, Mélanie Seteun, *Volume!*, n° 9, n° 1, 2012.

*Contre-cultures*, Mélanie Seteun, *Volume!*, n° 9, n° 2, 2012.

## Discographie

- THE ALGORITHM, *Polymorphic Code*, CD, Basick Records, 2012.
- AMBEON, *Fate of a Dreamer*, CD, Transmission Records, 2001.
- ANIMALS AS LEADERS, *Weightless*, CD, Prosthetic Records, 2011.
- ANTHONY, *Pools of Sorrow, Waves of Joy*, CD, Ray's Music B.V., 1993.
- ARGENT, *The BBC Sessions*, CD, BBC Worldwilde, 1997.
- ARTISTES DIVERS, *Fire in Harmony*, disque 33 t, Elusive Records, 1985.
- ARTISTES DIVERS, *Canterburied Sounds*, CD, Voiceprint Records, 1998, n° . 4/1-4.
- AYREON, *Actual Fantasy*, CD, Transmission Records, 1996.
- AYREON, *Into the Electric Castle*, CD, Transmission Records, 1998.
- AYREON, *Ayreonauts Only*, CD, Transmission Records, 2000.
- AYREON, *The Universal Migrator Part. 1 : The Dream Sequencer*, CD, Transmission Records, 2000.
- AYREON, *The Universal Migrator Part. 2 : Flight of the Migrator*, CD, Transmission Records, 2000.
- AYREON, *Actual Fantasy Revisited*, CD, Inside Out Music, 2004.
- AYREON, *The Human Equation*, CD, Inside Out Music, 2004.
- AYREON, *The Final Experiment*, CD, Inside Out Music, 2004.
- AYREON, *The Universal Migrator Part. 1 & 2*, CD, Inside Out Music, 2004.
- AYREON, *Into the Electric Castle*, CD, Inside Out Music, 2004.
- AYREON, *01011001*, CD, Inside Out Music, 2008.
- AYREON, *Elected*, CD, Inside Out Music, 2008.
- AYREON, *Timeline*, CD, Inside Out Music, 2008.
- AYREON, *The Theory of Everything*, CD, Inside Out Music, 2013.
- AYREON, *The Theater Equation*, CD, Rotterdam, Inside Out Music, 2016.
- AYREON, *The Source*, CD, Music Theories Recordings, 2017.
- AYREON, *Ayreon Universe – The Best of Ayreon Live*, CD, Tilburg, Music Theories Recordings, 2018.
- AYREON, *Into the Electric Castle (20th Anniversary Edition)*, CD, Music Theories Recordings, 2018.
- AYREON, *Electric Castle Live And Other Tales*, CD, Tilburg, Music Theories Recordings, 2020.

- AYREON, *Transitus*, CD, Music Theories Recordings, 2020.
- BARCLAY JAMES HARVEST, *Once Again*, disque 33 t, Harvest Records, 1971.
- THE BEACH BOYS, *Pet Sounds*, disque 33 t, Capitol Records, 1966.
- THE BEATLES, *Beatles for Sale*, disque 33 t, Parlophone, 1964.
- THE BEATLES, *Rubber Soul*, disque 33 t, Parlophone, 1965.
- THE BEATLES, *Revolver*, disque 33 t, Parlophone, 1966.
- THE BEATLES, *Magical Mystery Tour*, disque 33 t, Parlophone, 1967.
- THE BEATLES, *Sergent Pepper's Lonely Heart Club Band*, disque 33 t, Parlophone, 1967.
- BLACK SABBATH, *Black Sabbath*, disque 33 t, Vertigo Records, 1970.
- BLACK SABBATH, *Paranoid*, disque 33 t, Vertigo Records, 1970.
- BODINE, *Bodine*, disque 33 t, Rhinoceros Records, 1981.
- BODINE, *Bold as a Brass*, disque 33 t, Rhinoceros Records, 1982.
- BODINE, *Three Times Running*, disque 33 t, Rhinoceros Records, 1983.
- CAMEL, *The Snow Goose*, disque 33 t, Decca Records, 1975.
- CAN, *Tago Mago*, disque 33 t, United Artists Records, 1971.
- CARAVAN, *Caravan*, disque 33 t, Decca Records, 1968.
- CELTIC FROST, *Cold Lake*, disque 33 t, Noise Records, 1988.
- COLOSSEUM, *Daughter of Time*, disque 33 t, Vertigo Records, 1970.
- COMPUTER MIND, *The Asprie Project*, CD, Pays-Bas, Auto-produit, 2016.
- CREAM, *Disraeli Gears*, disque 33 t, Polydor, 1967.
- CURVED AIR, *Air Conditioning*, disque 33 t, Warner Bros. Records, 1970.
- DEEP PURPLE, *Concerto for a Group and Orchestra*, disque 33 t, Royal Albert Hall, Harvest Records, 1969.
- DREAM THEATER, *Images and Words*, CD, ATCO Records, 1992.
- DREAM THEATER, *Metropolis Part II: Scenes From a Memory*, CD, Elektra Records, 1999.
- DREAM THEATER, *Six Degrees of Inner Turbulence*, CD, Elektra Records, 2002.
- DREAM THEATER, *Octavarium*, CD, Atlantic Records, 2005.
- DREAM THEATER, *Systematic Chaos*, CD, Roadrunner Records, 2007.
- EARTH & FIRE, *Reality Fills Fantasy*, disque 33 t, Vertigo Records, 1979.
- EGG, *Egg*, disque 33 t, Deram Records, 1970.
- EMERSON, LAKE & PALMER, *Emerson, Lake & Palmer*, disque 33 t, Island Records, 1970.

- EMERSON, LAKE & PALMER, *Pictures at an Exhibition*, disque 33 t, Island Records, 1971.
- EMERSON, LAKE & PALMER, *Tarkus*, disque 33 t, Island Records, 1971.
- EMERSON, LAKE & PALMER, *Brain Salad Surgery*, disque 33 t, Manticore Records, 1973.
- THE ENID, *Aerie Faerie Nonsense*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1977.
- FATES WARNING, *Awaken the Guardian*, disque 33 t, Metal Blade Records, 1986.
- FATES WARNING, *No Exit*, CD, Metal Blade Records, 1988.
- FATES WARNING, *Perfect Symmetry*, CD, Metal Blade Records, 1989.
- FOCUS, *Focus II (Moving Waves)*, disque 33 t, Imperial Records, 1971.
- FREAK KITCHEN, *Appetizer*, CD, Thunderstruck Productions, 1994.
- GABRIEL Peter, *Peter Gabriel III (Melt)*, disque 33 t, Charisma Records, 1980.
- GENESIS, *From Genesis to Revelation*, disque 33 t, Decca Records, 1969.
- GENESIS, *Foxtrot*, disque 33 t, Charisma Records, 1972.
- GENESIS, *Selling England by the Pound*, disque 33 t, Charisma Records, 1973.
- GENESIS, *The Lamb Lies Down on Broadway*, disque 33 t, Charisma Records, 1974.
- GENESIS, *Duke*, disque 33 t, Charisma Records, 1980.
- GENTLE GIANT, *Gentle Giant*, disque 33 t, Vertigo Records, 1970.
- GENTLE GIANT, *Acquiring the Taste*, disque 33 t, Vertigo Records, 1971.
- GENTLE GIANT, *Octopus*, disque 33 t, Alucard Music, 1972.
- THE GENTLE STORM, *The Diary*, CD, Inside Out Music, 2015.
- GONG, *Flying Teapot*, disque 33 t, Byg Records, 1973.
- GRYPHON, *Gryphon*, disque 33 t, Transatlantic Records, 1973.
- GRYPHON, *Red Queen to Gryphon Three*, disque 33 t, Transatlantic Records, 1974.
- GUILT MACHINE, *On This Perfect Day*, CD, Mascot Records, 2009.
- HACKETT Steve, *Voyage of the Acolyte*, disque 33 t, Charisma Records, 1975.
- HAKEN, *The Mountain*, CD, Inside Out Music, 2013.
- IRON MAIDEN, *Powerslave*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1984.
- IRON MAIDEN, *Somewhere in Time*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1986.
- IRON MAIDEN, *Seventh Son of a Seventh Son*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1988.
- IRON MAIDEN, *Brave New World*, CD, EMI Records Ltd., 2000.
- IRON MAIDEN, *Dance of Death*, CD, EMI Records Ltd., 2003.
- IRON MAIDEN, *A Matter of Life and Death*, CD, EMI Records Ltd., 2006.

- JETHRO TULL, *This Was*, disque 33 t, Island Records, 1968.
- JETHRO TULL, *Stand Up*, disque 33 t, Island Records, 1969.
- JETHRO TULL, *Thick as a Brick*, disque 33 t, Chrysalis Records, 1972.
- JETHRO TULL, *Minstrel in the Gallery*, disque 33 t, Chrysalis Records, 1975.
- THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE, *Are You Experienced*, disque 33 t, Track Records, 1967.
- KAYAK, *Merlin*, disque 33 t, Vertigo Records, 1981.
- KING CRIMSON, *In the Court of the Crimson King*, disque 33 t, Island Records, 1969.
- KING CRIMSON, *Larks' Tongues in Aspic*, disque 33 t, Island Records, 1973.
- KING CRIMSON, *Red*, disque 33 t, Island Records, 1974.
- KING CRIMSON, *Discipline*, disque 33 t, E.G. Records, 1981.
- THE KINKS, *Arthur (or the Decline and Fall of the British Empire)*, disque 33 t, Rye Records, 1969.
- LED ZEPPELIN, *Physical Graffiti*, disque 33 t, Swan Song Records, 1975.
- LEPROUS, *Coal*, CD, Inside Out Music, 2013.
- LIQUID TENSION EXPERIMENT, *Liquid Tension Experiment*, CD, Magna Carta Records, 1998.
- LUCASSEN Arjen Anthony, *Ayreon: The Final Experiment*, CD, JVC, Transmission Records, 1995.
- LUCASSEN Arjen Anthony, *Lost in the New Real*, CD, Inside Out Music, Century Media Records, 2012.
- MESHUGGAH, *obZen*, CD, Nuclear Blast Records, 2008.
- THE MOODY BLUES, *Days of Future Past*, disque 33 t, Deram Records, 1967.
- THE MOTHERS OF INVENTION, *Freak Out!*, disque 33 t, Verve Records, 1966.
- NEW TROLLS, *Concerto Grosso per i New Trolls*, disque 33 t, Fonit Cetra, 1971.
- THE NICE, *Ars Longa Vita Brevis*, disque 33 t, Immediate Records, 1968.
- OHM, *Ohm*, CD, Lion Records, 2003.
- OLDFIELD Mike, *Tubular Bells*, disque 33 t, Virgin Records, 1973.
- OLDFIELD Mike, *Hergest Ridge*, disque 33 t, Virgin Records, 1974.
- OPETH, *Still Life*, CD, Peaceville, 1999.
- OPETH, *Ghost Reveries*, CD, Roadrunner Records, 2005.
- OSI, *Office of Strategic Influence*, CD, Inside Out Music, 2003.
- PALLAS, *The Sentinel*, disque 33 t, Harvest Records, 1984.
- PHILLIPS Anthony, *The Geese and the Ghost*, disque 33 t, Vertigo Records, 1977.

- PINK FLOYD, *Atom Heart Mother*, disque 33 t, Harvest Records, 1970.
- PINK FLOYD, *Wish You Were Here*, disque 33 t, Harvest Records, 1975.
- PINK FLOYD, *Animals*, disque 33 t, Harvest Records, 1977.
- PINK FLOYD, *The Wall*, disque 33 t, Harvest Records, 1979.
- PLANET X, *Universe*, CD, Inside Out Music, 2000.
- PLINI, *Handmade Cities*, CD, Auto-produit, 2016.
- PROCOL HARUM, *A Whiter Shade of Pale*, disque 33 t, Deram Records, 1967.
- PROCOL HARUM, *Shine on Brightly*, disque 33 t, Regal Zonophone, 1968.
- PROCOL HARUM, *Procol Harum Live: In Concert with the Edmonton Symphony Orchestra*, disque 33 t, Edmonton, Chrysalis Records, 1972.
- PYTHAGORAS, *After The Silence - A Symphonic Poem*, disque 33 t, WEA Records, 1982.
- QUEEN, *A Night at the Opera*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1975.
- QUEENSRÛCHE, *Operation: Mindcrime*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1988.
- QUEENSRÛCHE, *Empire*, CD, EMI Records Ltd., 1990.
- QUEENSRÛCHE, *Operation: Livecrime*, CD - vidéocassette, Madison, Milwaukee & La Crosse, Wisconsin, EMI Records Ltd., 1991.
- RENAISSANCE, *Renaissance*, disque 33 t, Island Records, 1969.
- RENAISSANCE, *Sheherazade and Other Stories*, disque 33 t, BTM, 1975.
- RUSH, *Rush*, disque 33 t, Anthem Records, 1974.
- RUSH, *Caress of Steel*, disque 33 t, Anthem Records, 1975.
- RUSH, *2112*, disque 33 t, Anthem Records, 1976.
- RUSH, *A Farewell to Kings*, disque 33 t, Anthem Records, 1977.
- RUSH, *Hemispheres*, disque 33 t, Anthem Records, 1978.
- RUSH, *Moving Pictures*, disque 33 t, Anthem Records, 1981.
- RUSH, *Grace Under Pressure*, disque 33 t, Anthem Records, 1984.
- SAVATAGE, *Streets: A Rock Opera*, CD, Atlantic Records, 1991.
- SAVATAGE, *Handful of Rain*, CD, Atlantic Records, 1994.
- SAVATAGE, *The Wake of Magellan*, CD, Atlantic Records, 1997.
- SHADOW GALLERY, *Room V*, CD, Inside Out Music, 2005.
- SOFT MACHINE, *The Soft Machine*, disque 33 t, ABC Records, Probe Records, 1968.
- SOFT MACHINE, *Volume Two*, disque 33 t, Probe Records, 1969.
- SOFT MACHINE, *Land of Cockayne*, disque 33 t, EMI Records Ltd., 1981.

- SPASTIK INK, *Ink Complete*, CD, Dream Circle, 1997.
- SPOCK'S BEARD, *V*, CD, Inside Out Music, 2000.
- STAR ONE, *Space Metal*, CD, Inside Out Music, 2002.
- STAR ONE, *Live on Earth*, CD, Rijssen, Inside Out Music, 2003.
- STAR ONE, *Victims of the Modern Age*, CD, Inside Out Music, 2010.
- STRANGE HOBBY, *Strange Hobby*, CD, Transmission Records, 1996.
- STRAPPING YOUNG LAD, *City*, CD, Century Media Records, 1997.
- STREAM OF PASSION, *Embrace the Storm*, CD, Inside Out Music, 2005.
- STREAM OF PASSION, *Live in the Real World*, CD, Rijssen, Inside Out Music, 2006.
- SUN CAGED, *Sun Caged*, CD, Lion Music, 2003.
- THRESHOLD, *Psychedelicatessen*, CD, Giant Electra Pea, 1994.
- THRESHOLD, *Legends of the Shire*, CD, Nuclear Blast Records, 2017.
- TOOL, *Lateralus*, CD, Volcano Entertainment, 2001.
- TOWNSEND Devin, *Infinity*, CD, HevyDevy Records, 1998.
- TOWNSEND Devin, *Ziltoid the Omniscient*, CD, HevyDevy Records, 2007.
- TOWNSEND Devin, *Epicloud*, CD, HevyDevy Records, 2012.
- TOXIK, *Think This*, CD, Roadracer, 1989.
- U.K., *U.K.*, disque 33 t, E.G. Records, 1978.
- VAN DER GRAAF GENERATOR, *The Aerosol Grey Machine*, disque 33 t, Mercury Records, 1969.
- VAN DER GRAAF GENERATOR, *Pawn Hearts*, disque 33 t, Charisma Records, 1971.
- VENGEANCE, *Vengeance*, disque 33 t, CBS, 1984.
- VENGEANCE, *We Have Ways to Make You Rock*, disque 33 t, CBS, 1986.
- VENGEANCE, *Take It Or Leave It*, disque 33 t, CBS, 1987.
- VENGEANCE, *Arabia*, disque 33 t, CBS, 1989.
- VENGEANCE, *The Last Of The Fallen Heroes*, CD, Brunette, 1994.
- VENGEANCE, *Back From Flight 19*, CD, Transmission Records, 1997.
- VENGEANCE, *Wings Of An Arrow*, CD, Pseudonym, 2000.
- VOIVOD, *Nothingface*, CD, MCA Records, 1989.
- WAKEMAN Rick, *Journey to the Centre of the Earth*, disque 33 t, A&M Records, 1974.
- WATCHTOWER, *Control and Resistance*, CD, Noise Records, 1989.

WEBBER Andrew L. & RICE Tim, *Jesus Christ Superstar*, disque 33 t, Decca, MCA, Decca Broadway, 1970.

THE WHO, *Tommy*, disque 33 t, Track Records, 1969.

THE WHO, *Quadrophenia*, disque 33 t, Track Records, 1973.

YES, *Yes*, disque 33 t, Atlantic Records, 1969.

YES, *Fragile*, disque 33 t, Atlantic Records, 1971.

YES, *Close to the Edge*, disque 33 t, Atlantic Records, 1972.

YES, *Tales From Topographic Oceans*, disque 33 t, Atlantic Records, 1973.

YES, *Going for the One*, disque 33 t, Atlantic Records, 1977.

YES, *Drama*, disque 33 t, Atlantic Records, 1980.

## Vidéographie

Arjen Anthony Lucassen, *Ayreon - Into The Electric Castle singers (Part 1a)*, YouTube (chaîne de BrugmansiaNoncorpus), [https://www.youtube.com/watch?v=7W\\_4BWdlzik](https://www.youtube.com/watch?v=7W_4BWdlzik), publié le 05/02/2007 et consulté le 12/05/2019. Vidéo originale de 2004.

Arjen Anthony Lucassen, *Ayreon - Into The Electric Castle singers (Part 1b)*, YouTube (chaîne de BrugmansiaNoncorpus), <https://www.youtube.com/watch?v=HflmWg8kLYw>, publié le 05/02/2007 et consulté le 12/05/2019. Vidéo originale de 2004.

Arjen Anthony Lucassen, *Arjen Lucassen Star One guitar sound*, YouTube, <https://youtu.be/rrdCT29kT6c>, publié le 22/10/2010 et consulté le 23/03/2019.

Arjen Anthony Lucassen, *Arjen Lucassen announces a new AYREON for 2013*, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=D776G11qYwI>, publié le 09/10/1012 et consulté le 15/01/2020.

Arjen Anthony Lucassen, *Rutger Hauer on Arjen Lucassen solo album*, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=lbc\\_sk1Zx7M](https://www.youtube.com/watch?v=lbc_sk1Zx7M), publié le 03/02/2012 et consulté le 08/02/2020

Arjen Anthony Lucassen, *The Gentle Storm Behind the Scenes*, YouTube, [https://www.youtube.com/playlist?list=PLDp\\_PtuyOwCaYwgK4molSQcOOZPrYK9Vc](https://www.youtube.com/playlist?list=PLDp_PtuyOwCaYwgK4molSQcOOZPrYK9Vc), mis à jour entre le 27/01/2015 et le 14/08/2015 et consulté le 9 janvier 2020.

Arjen Anthony Lucassen, *Ayreon - The Day That The World Breaks Down - The Source (2017)*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=oFuMKdrzPqU>, publié le 27/01/2017 et consulté le 10/01/2020.

Arjen Anthony Lucassen, *Renegades 1992*, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=07oxYyb2zhg&ab\\_channel=ArjenAnthonyLucassen](https://www.youtube.com/watch?v=07oxYyb2zhg&ab_channel=ArjenAnthonyLucassen), publié le 17/12/2019 et consulté le 07/10/2020.

AYREON, *The Human Equation*, DVD, The Electric Castle, Inside Out Music, 2004.

AYREON, *Into The Electric Castle*, DVD, The Electric Castle, Inside Out Music, 2004.

AYREON, *01011001*, DVD, The Electric Castle, Inside Out Music, 2008.

AYREON, *Timeline*, DVD, The Electric Castle, Inside Out Music, 2008.

AYREON, *The Theory of Everything*, DVD, The Electric Castle, Inside Out Music, 2013.

AYREON, *The Theater Equation*, DVD, Rotterdam, Inside Out Music, 2016.

AYREON, *The Source*, DVD, The Electric Castle, Music Theories Recordings, 2017.

AYREON, *Ayreon Universe – The Best of Ayreon Live*, DVD, Tilburg, Music Theories Recordings, 2018.

AYREON, *Electric Castle Live And Other Tales*, DVD, Tilburg, Music Theories Recordings, 2020.

AYREON, *Transitus*, DVD, The Electric Castle, Music Theories Recordings, 2020.

BURNS Kevin, *Star Wars: The Legacy Revealed*, Prometheus Entertainment, History Channel & Lucasfilm Ltd., 2007.

FaceCulture, *At home with Arjen Lucassen from Ayreon*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=G9U2RXOq6KI>, publié le 04/06/2012 et consulté le 28/03/2019. Entretien réalisé par Lucas van Eck et Jasper ten Berge.

Fred Simoneau, *Interview with Arjen Lucassen - April 13th 2017*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=fIO78Nn4RT8>, publié le 15/04/2017 et consulté le 22/01/2020.

GUILT MACHINE, *On This Perfect Day*, DVD, Mascot Records, 2009.

Louder Videos, *Arjen Lucassen wins the Virtuoso Award*, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=Rz7\\_E0Eyj3Y&ab\\_channel=LouderVideos](https://www.youtube.com/watch?v=Rz7_E0Eyj3Y&ab_channel=LouderVideos), publié le 30/09/2014 et consulté le 09/10/2020.

Music-Mindset, *Interview with Arjen Lucassen (Ayreon) - Record Labels, Musical Identity and much more!*, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=MulxNbkGLNU&ab\\_channel=YouTubeForMusicians](https://www.youtube.com/watch?v=MulxNbkGLNU&ab_channel=YouTubeForMusicians), publié le 23/04/2021 et consulté le 06/05/2021.

Niels Hordijk, *Ayreon at De Wereld Draait Door*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=chBA1bp6VQE>, publié le 28/02/2008 et consulté le 30/01/2020.

Samuel Huber, *Heroes of Autism Episode 54: Arjen Anthony Lucassen*, [https://www.youtube.com/watch?v=SxmOpchHSMk&ab\\_channel=SamuelHuber](https://www.youtube.com/watch?v=SxmOpchHSMk&ab_channel=SamuelHuber), publié le 27/07/2020 et consulté le 29/09/2020.

SCHMIDT Adele et HOLDER José Zagarra, *Romantic Warriors - A Progressive Music Saga*, DVD, Zeitgeist Media LLC, Romantics Warriors, 2010, n° 1/5.

SCHMIDT Adele et HOLDER José Zagarra, *Romantic Warriors - Canterbury Tales*, DVD, Zeitgeist Media LLC, Romantics Warriors, 2015, n° 3/5.

SCHMIDT Adele et HOLDER José Zagarra, *Romantic Warriors - Krautrock Part 1*, DVD, Zeitgeist Media LLC, Romantics Warriors, 2019, n° 4/5.

Sea of Tranquility, *Arjen Anthony Lucassen Talks Ayreon's Transitus and Upcoming Star One Album*, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=B43nMexq00Q&ab\\_channel=SeaofTranquility](https://www.youtube.com/watch?v=B43nMexq00Q&ab_channel=SeaofTranquility), publié le 12/04/2021 et consulté le 07/05/2021.

STAR ONE, *Live on Earth*, DVD, Rijssen, Inside Out Music, 2003.

STAR ONE, *Victims of the Modern Age*, DVD, The Electric Castle, 2010.

STREAM OF PASSION, *Live in the Real World*, DVD, Rijssen, Inside Out Music, 2006.

TOWNSEND Devin, *The Retinal Circus*, DVD, Roundhouse, London, HevyDevy Records, 2012.

Yogev Gabay, « *Bleed* » by *Meshuggah explained (part 1)*, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=UcsAAPdJTBE&ab\\_channel=YogevGabay](https://www.youtube.com/watch?v=UcsAAPdJTBE&ab_channel=YogevGabay), publié le 09/06/2020 et consulté le 08/03/2021.

Yogev Gabay, « *Bleed* » by *Meshuggah explained (part 2)*, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=HH9HLK38PMI&ab\\_channel=YogevGabay](https://www.youtube.com/watch?v=HH9HLK38PMI&ab_channel=YogevGabay), publié le 07/07/2020 et consulté le 08/03/2021.

Yogev Gabay, *The math behind: Dancers to a Discordant System by Meshuggah*, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=LGB-7viJrv0&ab\\_channel=YogevGabay](https://www.youtube.com/watch?v=LGB-7viJrv0&ab_channel=YogevGabay), publié le 14/04/2021 et consulté le 16/04/2021.

## Webographie

AGXStarseed, Asperger's & Autism Forum, <https://www.autismforums.com/threads/the-social-recluse-arjen-anthony-lucassen.20875/>, publié le 15/07/2017 et consulté le 07/10/2020.

BELLAY Frédéric, Big Bang Magazine, <http://www.bigbangmag.com/cayreon1.php>, mise en ligne d'un article papier de 1995 et consulté le 07/01/2019.

DESSAIGNE Christophe, Art Limited, <https://www.artlimited.net/midnight-artwork>, consulté le 13 juin 2021.

DI FATE Vincent, vincentdifate, <http://www.vincentdifate.com/about/biography>, consulté le 05/02/2020.

HEUVEL Mike VAN DEN, Indiegogo, <http://www.indiegogo.com/projects/1077853/fblk>, publié le 03/04/2015 et consulté le 23/09/2020.

LANUQUE Jean-Guillaume, Big Bang Magazine, <http://www.bigbangmag.com/cayreon7.php>, mise en ligne d'un article papier de 2004 et consulté le 07/01/2019.

LEROY Aymeric, Big Bang Magazine, <http://www.bigbangmag.com/cayreon2.php>, mise en ligne d'un article de 1996 et consulté le 07/01/2019.

LUCASSEN Arjen Anthony, arjenlucassen, <https://www.arjenlucassen.com/content/>, consulté le 05/11/2019. Regroupe un large ensemble de pages consultées, précisées en notes du travail.

LUCASSEN Arjen Anthony, arjenlucassen, <https://www.arjenlucassen.com/content/strange-hobby/>, mise en ligne d'une interview papier de 1996 et consultée le 06/05/2019.

NOREN Mattias, Prog Art Media, <http://www.progart.com/>, consulté le 14/06/2021.

Dead Ripper, Metal Kings, <http://metalkings.com/reviews/lucassen/arjen.htm>, publié en 04/2002 et consulté le 13/12/2019.

SALUEÑA Eduardo G., The Project - Le Rock Progressif, <https://rock-progressif.u-bourgogne.fr/work-in-progress/progressive-rock-from-outside-the-ukusa/58-progressive-rock-and-cultural-identities-the-spanish-case.html>, consulté le 15/03/2021.

TenYearsAfter, Progarchives, <http://www.progarchives.com/artist.asp?id=1644>, consulté le 06/05/2019.

ZBRLAH, Metalorgie, [https://www.metalorgie.com/interviews/1529\\_Arjen-A-Lucassen-Ayreon\\_par-email-avril-2017](https://www.metalorgie.com/interviews/1529_Arjen-A-Lucassen-Ayreon_par-email-avril-2017), publié en 04/2017 et consulté le 10/01/2019.

Metal Storm, [http://www.metalstorm.net/events/news\\_comments.php?news\\_id=4349&page=&message\\_id=](http://www.metalstorm.net/events/news_comments.php?news_id=4349&page=&message_id=), publié le 06/03/2007 et consulté le 11/03/2020.

Artpair, <https://artpair.org/user-8-jef-bertels>, consulté le 28 mai 2021.

Big Bang Magazine, <http://www.bigbangmag.com/cstreamofpassion1.php>, mise en ligne d'un article papier de 2005 et consulté le 14/05/2019.

Big Bang Magazine, <http://www.bigbangmag.com/dmagellan6.php>, consulté le 07/02/2020.

Comprendre l'autisme, <https://comprendrelautisme.com/le-diagnostic-de-lautisme/les-criteres/la-cim-10-triade-autistique/>, publié le et consulté le 09/10/2020.

Discogs, <https://www.discogs.com/>, consulté le 19/12/2019. Regroupe un large ensemble de pages consultées, précisées en notes du travail.

Discogs, <https://www.discogs.com/label/34890-Transmission-Records>, consulté le 19/12/2019.

Dutch Charts, <https://dutchcharts.nl/index.asp>, consulté le 18/12/2019.

Dutch Charts, <https://dutchcharts.nl/search.asp?search=Ayreon&cat=a>, consulté le 18/12/2019.

Dutch Charts, <https://dutchcharts.nl/search.asp?cat=a&cat2=s&search=vengeance>,  
Dutch Charts, <https://dutchcharts.nl/index.asp>, consulté le 18/12/2019.

Inside Out Music, <https://www.insideoutmusic.com/>, consulté le 19/12/2019. Regroupe un large ensemble de pages consultées, précisées en notes du travail.

Jefbertels, <https://jefbertels.com/>, consulté le 28/05/2021.

The Art of Claudio Bergamin, <http://claudiobergamin.com/>, consulté le 05/02/2020.



## Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	5
<b>Avertissement au lecteur</b> .....	7
<b>Introduction</b> .....	9
<b>Chapitre 1 – Origines, esthétique et développements du rock progressif</b> .....	19
1.1 Vers le rock « proto-progressif » .....	22
1.2 Périodes et esthétiques du rock progressif.....	27
1.3 Rencontre et fusion du <i>heavy metal</i> .....	40
<b>Chapitre 2 – Carrière d’Arjen Anthony Lucassen</b> .....	49
2.1 Jeunesse et premiers projets.....	52
2.2 Nouveau label et multiplication des projets.....	59
<b>Chapitre 3 – Trame narrative et sources de l’imaginaire de l’œuvre de Lucassen</b> 69	
3.1 Cosmogonie d’Ayreon.....	72
3.2 Thématiques et textes.....	81
3.3 Récit pictural et imagerie.....	93
<b>Chapitre 4 – Composer un récit en musique : forme, style et procédés particuliers dans Ayreon</b> .....	99
4.1 Éléments de style .....	102
4.2 Mise en scène du récit musical .....	115
4.3 The Theory of Everything et la nouveauté .....	129
<b>Conclusion</b> .....	147
<b>Bibliographie</b> .....	151
<b>Discographie</b> .....	158
<b>Vidéographie</b> .....	165
<b>Webographie</b> .....	168