Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

17 | 2018

Paysages et héritages de David Bowie

Bowie's Way : une analyse harmonique de « Life on Mars ? »

Grégoire Tosser

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/12965>

DOI : 10.4000/miranda.12965

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Grégoire Tosser, « Bowie's Way : une analyse harmonique de « Life on Mars ? » », *Miranda* [En ligne], 17 | 2018, mis en ligne le 20 septembre 2018, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/12965> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.12965>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Bowie's Way : une analyse harmonique de « Life on Mars ? »

Grégoire Tosser

- ¹ Sans doute une des chansons les plus célèbres de David Bowie, « Life on Mars ? » se trouve sur l'album *Hunky Dory*, sorti en 1971¹. À l'origine de cette chanson, l'histoire est bien connue, il y a « My Way », décalque partiel de « Comme d'habitude » — au moins pour la grille harmonique du couplet. Le succès immédiat et fulgurant du « Comme d'habitude » de Claude François² suscite l'intérêt des producteurs américains qui désirent une adaptation en anglais. Sollicité dès le début de l'année 1968, Bowie écrit alors une version intitulée « Even A Fool Learns To Love³ », mais c'est finalement Paul Anka qui, en acquérant les droits pour une bouchée de pain, permet à Frank Sinatra d'enregistrer la chanson, fin 1968. Bowie ne conserve pas les paroles qu'il avait envisagées, mais la grille harmonique de la chanson l'obsède⁴. « Life on Mars ? » témoigne de cette fascination, car « Bowie's Way » consiste à reprendre certains ingrédients de « My Way », notamment le quatrième degré minorisé et la ligne de basse chromatique. Ces deux caractéristiques appartiennent véritablement à la période *glam* de Bowie, et plus généralement à la *pop* post-Beatles ; mais ce qui est intéressant ici, c'est que Bowie les utilise comme éléments centraux de son écriture, à partir d'une chanson préexistante qui, inspirée par le succès de Sinatra⁵, lui confère une dimension référentielle.

Structure générale

- ² La structure générale de la chanson consiste en la répétition d'un enchaînement de quatre parties : couplet, pré-refrain, refrain, pont instrumental (qui devient coda, la seconde fois).

Fig. 1.

Couplet 1 (divisé en deux parties identiques, aux mélodies superposables)	Pré-refrain 1	Refrain 1 (divisé en deux parties identiques)	Pont instrumental 1 (solo) qui ramène le...
Couplet 2 (divisé en deux parties identiques, aux mélodies superposables)	Pré-refrain 2	Refrain 2 (divisé en deux parties identiques)	Pont instrumental 2 (solo) qui conclut la chanson (= coda)

Tableau synthétique de la structure de « Life on Mars ? »

- 3 Or Bowie ne maintient la ressemblance avec « My Way » que jusqu'à la fin du couplet, moment qu'il choisit pour suivre « his way », sa propre voie. En *fa* majeur, tel le « Comme d'habitude » original, le début de la chanson utilise donc l'enchaînement I-V/II-II-V de la manière suivante :

Ex. 1.

Life on Mars?
Words & Music by David Bowie

The musical score for 'Life on Mars?' by David Bowie, measures 1-9. The score is in 4/4 time, key of F major. It shows the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: 'It's a (lost) co-fid-ent-ial of-fice to the gal with the as-a-sy-lum. But her man-ey-to-jel-ing is and her dact-yl-ic hold her to me. But her'.

« Life on Mars ? », mes. 1-9⁶

- 4 La première modification qui peut être observée est l'absence du quatrième degré mineur (ou sous-dominante mineure : IVm) avant la dominante (V) qui apparaît

pourtant dans « Comme d'habitude » mais est effectivement absent de « My Way » (en ré majeur dans la version Sinatra). Le deuxième changement consiste, chez Bowie, en la répétition exacte de la grille lors de la deuxième phrase, alors que « Comme d'habitude » et « My Way » empruntent un parcours différent : I-V/IV-IV-IVm-V-I. Sans doute Bowie ménage-t-il délibérément l'arrivée du IVm qui va constituer l'ingrédient principal de la suite de la chanson. La troisième différence est bien entendu la ligne mélodique : sur une grille harmonique identique, Bowie invente une nouvelle mélodie, à partir d'un motif matriciel de deux mesures.

Ex. 2.

« Life on Mars ? », mes. 1 et 2, motif de la ligne vocale

- 5 Il va l'exploiter à la manière d'un thème, ou plutôt (au vu de sa brièveté) d'un motif classique : répétition, développement, extension, variation, etc. On peut d'emblée constater qu'il est répété quatre fois (même si légèrement modifié) dans les huit premières mesures, puis qu'il est également présent dans les mesures 9 à 16 — la mélodie principale consistant alors, globalement, en la doublure à la tierce de la mélodie des mesures initiales⁷.

Ex. 3.

« Life on Mars ? », mes. 10-17

Liens avec l'original : proximité et démarcation

- 6 Malgré les différences que nous avons pu observer, il est vrai que, même si l'on peut noter quelques variantes quant aux accords de passage, l'enchaînement fondateur I-V/II-II-V est bel et bien présent. Fréquent dans la musique pop (et en jazz sous le nom de « rhythm changes », proche de l'« anathème »), il peut aussi être analysé comme I-VIM-II-V. C'est ce que fait Allan Moore⁸, en citant quatre autres chansons suivant la même grille : « Fire Brigade » de The Move (1968), « Baby Driver » de Simon & Garfunkel (1970), « You're Still My Man » de Whitney Houston (1987) et « You Want Her Too » de Paul McCartney (1989). La ligne de basse chromatique n'est cependant pas présente dans toutes les chansons citées, et sa réalisation harmonique par des accords de passage, élément notable de « Life on Mars ? » (et de « My Way »⁹), transforme la perception que l'on peut en avoir. Quoi qu'il en soit, le I-V/II-II-V atteste la relation directe avec « My Way »/« Comme d'habitude ». C'est pourquoi la décision de se démarquer de l'original est elle aussi très clairement perceptible au cœur de la chanson, c'est-à-dire au début du pré-refrain :

Ex. 4.

« Life on Mars ? », mes. 17-24

- 7 L'accord de *la* bémol (basse *mi* bémol), qui intervient à 0'31" (première mesure de l'exemple ci-dessus), vient radicalement interrompre la cadence en *fa* majeur — telle qu'elle avait été réalisée aux mesures 8-9 — et initier une ligne de basse chromatique ascendante — alors que la ligne de basse appartenant à « My Way » était, elle, descendante. La note sensible, *mi* bémol (en *fa* majeur), est bémolisée et devient l'origine du chromatisme qui provoque l'écart avec la tonalité principale¹⁰. C'est aussi le

moment choisi par Bowie pour introduire les cordes, et notamment les cordes graves qui viennent accentuer le début de chaque mesure, *forte*, et enrichir l'accompagnement de piano (soumis lui aussi à un changement de caractère, avec l'utilisation d'accords plaqués plutôt qu'arpégés). Toute cette partie du pré-refrain est donc marquée par une rupture nette, comme le serait le début d'un développement dans une forme classique : orchestration, nuances, intervalles élargis, etc. En outre, une marche harmonique modulante est à l'œuvre ici¹¹, ménageant un *crescendo* très progressif et amenant la ligne mélodique jusqu'au registre aigu pour aboutir au *si* bémol du début du refrain (à la fois note plafond de la chanson, et nom de la tonique de la nouvelle tonalité pour le refrain). Il faut également noter que le pré-refrain dure huit mesures, comme chaque membre du couplet, et qu'il soumet, de façon remarquable, le motif mélodique vocal à un univers harmonique nouveau, suscité par la marche harmonique modulante.

- 8 La cadence menant au refrain est inhabituelle. En effet, l'accord de D^b/C^b sur C^b , qui devrait se résoudre vers *sol* bémol majeur dont il constitue la dominante, se résout en fait chromatiquement vers *si* bémol majeur (sous-dominante de la tonalité de départ, *fa* majeur)¹². La mélodie en triolets des violons (cf. exemple 5) et l'entrée de batterie (qui s'octroie également ce rythme de triolets) annoncent une nouvelle partie, c'est-à-dire le refrain.

Ex. 5.

The musical score for measures 24-25 of 'Life on Mars?' is presented in a two-staff format. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Above the vocal staff, the chords D^b/C^b and B^b are indicated. The lyrics 'And they ask her to fo - cus on sail - ors' are written below the vocal line. The piano accompaniment features triplets in the right hand and sustained chords in the left hand.

« Life on Mars ? », enchaînement mes. 24-25

- 9 Le refrain est constitué de deux membres de quatre mesures, avec un arrêt central sur la dominante. Le caractère symétrique en est accentué à deux reprises : au début de la phrase, par la ligne mélodique (les intervalles de « Sailors » et « Oh man » étant identiques¹³), et en fin de phrase par la répétition d'un enchaînement harmonique identique (minorisation et saut de quarte, d'abord du Vm^{14} vers le II, puis du IVm vers le I).

Ex. 6.

Ex. 6 shows a musical score for measures 25-33 of "Life on Mars?". The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "sail - ors fight - ing in the dance hall. Oh man, look at those cave - men go, it's the freak - i - est show. Take a look at the law - man". The chords indicated above the staff are: B^b, E^b, Gm7, G^baug, F, Fm, Cm7, E^bm7, and B^b.

« Life on Mars ? », mes. 25-33

- 10 Voici donc la sous-dominante mineure, présente dans « Comme d'habitude », qui apparaît plus tardivement ici mais qui se présente comme une caractéristique majeure de la chanson. Elle figure encore à la fin du pont instrumental qui ramène le deuxième couplet et se situe au passage clé de la cadence (mouvement plagal) :

Ex. 7.

Ex. 7 shows a musical score for measures 51-52 of "Life on Mars?". The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "2. It's on A -". The chords indicated above the staff are: B^bm, F, and D. % al Coda.

« Life on Mars ? », mes. 51-52

- 11 On la retrouve encore à la toute fin du morceau, dans la coda qui conclut la chanson en si bémol majeur¹⁵ :

Ex. 8.

« Life on Mars ? », mesures finales

- 12 Si l'on élargit à présent la perspective, il est intéressant de noter que cette sous-dominante mineure est fréquemment utilisée par Bowie dans de nombreuses chansons contemporaines de « Life on Mars ? », notamment dans le refrain de « Space Oddity » (sur les paroles « and the papers want to know... », 1969), dans le refrain de « The Man Who Sold the World » (sur « I never lost control », 1970), vers la fin du refrain de « Starman » (sur « let the children lose it », 1971) et de « Soul Love » (sur « All I have is my love of love », 1972). Elle est donc sans conteste un ingrédient important des chansons de cette période, même si on trouve bien entendu sa trace dans les musiques populaires, avant et après Bowie : les Beatles en font un usage fréquent¹⁶, et cette utilisation doit être une des références majeures de Bowie ; plus proche de nous, à propos de Radiohead, Brad Osborn qualifie la « minor subdominant » de « Beatles-esque chromatic alteration¹⁷ » ; en la recherchant dans le corpus du groupe Suede, Kenneth M. Smith¹⁸ la repère cependant de façon importante chez les héritiers de Bowie (notamment Queen¹⁹ et The Smiths). Chez Bowie, ne serait-elle utilisée que pour sa sonorité plaisante²⁰ ? Pour sa capacité à formuler une cadence autre que parfaite (plagale, en l'occurrence), en y apportant une autre coloration ? Ou, dans le cas précis de « Life on Mars ? », pour le clin d'œil qu'elle adresse subrepticement à la chanson originale de Claude François ?
- 13 Cette dernière hypothèse est évidemment très tentante, d'autant que le chromatisme, autre caractéristique de la grille de référence de « Comme d'habitude », est lui aussi omniprésent et apparaît de façon beaucoup plus importante que dans les autres chansons de Bowie de la même époque²¹. La démarcation vis-à-vis de l'original semble ainsi très subtile, car la relation entre les chansons n'apparaît que de façon discrète, presque secrète, sur le plan du langage musical — et non à l'aide d'une citation explicite qui concernerait une ligne mélodique ou même un ensemble de paroles²². La ligne de basse du pont instrumental devient donc emblématique de ce phénomène : après la cadence « évitée » de la fin du refrain (sur « Mars »), une basse chromatique

descendante ramène furtivement *fa* majeur, avant de parcourir l'ensemble des notes entre *fa* et *si* bémol²³ (cf. exemple 9).

Ex. 9.

The musical score for 'Life on Mars?' is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats).

System 1: The vocal line begins with the lyrics 'Is ther life on Mars?'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Chord annotations above the vocal line are E^bm7, Gm7, and G^baug.

System 2: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. Chord annotations above the vocal line are B^bF, To Coda (with a Coda symbol), Em7(♯5), and F.

System 3: This system shows a sequence of chords: F[#]dim, Gm, Ddim, Am, and B^b. The piano accompaniment continues with the triplet pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

B $\flat$ m   F   D. % al Coda

2. It's on A -

« Life on Mars ? », mes. 40-52

Quelques éléments de contextualisation

- 14 Matthieu Thibault décrit le *glam rock* comme « le premier mouvement postmoderne de l'histoire du rock », « gorgé de références, faussement naïf et jouant allégrement sur la distanciation²⁴ ». « Life on Mars ? », comme de nombreuses autres chansons de *Hunky Dory*, répond pleinement à cette définition. Or, s'il célèbre la continuation de certains traits d'écriture nés antérieurement, cet album marque une rupture nette par rapport à *The Man Who Sold the World* qui le précède immédiatement²⁵ : processus d'enregistrement, arrangements, atmosphère, coproduction avec Ken Scott, etc.
- 15 Les places occupées par les instrumentistes expliquent également le changement d'esthétique. En effet, le guitariste Mick Ronson, qui se contentait de la guitare et des chœurs sur *The Man Who Sold the World*, se charge en outre ici du mellotron et des arrangements pour cordes. Deux autres membres du groupe psychédélique originaire de Hull, The Rats, figurent aux côtés de Ronson : Trevor Bolder, qui remplace Tony Visconti à la basse²⁶, et Mick Woodmansey à la batterie. Mais c'est surtout le claviériste Rick Wakeman, collaborateur de Bowie depuis les années 1960, qui prend de l'ampleur et qui met en valeur sa formation classique académique. Le fait qu'il apparaisse en 1971 sur les albums des Strawbs, d'Elton John ou de T. Rex témoigne de sa trajectoire *glam* et *prog* dont *Fragile*, enregistré quelques semaines après *Hunky Dory*, et *Close to the Edge* (1972), albums du groupe de rock progressif Yes, constituent un point d'aboutissement. La place du piano sur *Hunky Dory*, au regard de ses autres albums *glam*, est d'ailleurs absolument prépondérante, puisque seules les chansons « Andy Warhol » et « Queen Bitch » ne l'utilisent pas. Bowie sollicite donc pleinement les capacités de Wakeman.
- 16 Nul doute que cette formation inédite déplace légèrement les lignes d'influence, en nourrissant Bowie des nouveaux courants musicaux. Car, si l'empreinte du Velvet Underground (référence majeure de Bowie à l'époque) semble ici moins perceptible²⁷, l'album de Lennon, *Imagine* (enregistré entre février et juillet 1971), apparaît comme un parent proche : la place du piano et de l'orchestre y est comparable. De même, *Electric Warrior* de T. Rex, enregistré au printemps 1971, produit et arrangé par Tony Visconti,

semble une influence évidente — notamment les titres « Life's A Gas » ou « Cosmic Dancer » qui développent un *glam* moins tapageur et moins tape-à-l'œil que le reste de l'album.

- 17 Pour tenter d'observer le contexte historique, tout en écartant les comparaisons qu'il s'agirait de mener de façon plus précise, il faut également citer deux sources importantes pour Bowie : le rock progressif et les influences afro-américaines. En effet, le Bowie de la fin des années 1960 et du début des années 1970 n'est pas étranger au rock progressif, dont il connaît les acteurs principaux : King Crimson (quatre albums entre *In The Court Of The Crimson King* en 1969 et *Islands* en 1971), Van Der Graaf Generator (quatre albums entre *The Aerosol Grey Machine* en 1969 et *Pawn Hearts* en 1971), Genesis (trois albums entre *From Genesis to Revelation* en 1969 et *Nursery Cryme* en 1971), ou encore Gentle Giant, dont les deux premiers albums, *Gentle Giant* (1970) et *Acquiring the Taste* (1971) sont produits par Visconti²⁸. La scène *art rock*, dite « École de Canterbury », trace également la ligne « progressive » issue de Soft Machine dont Kevin Ayers poursuit l'esthétique pop excentrique avec des albums solos, notamment *Joy of A Toy* (1969) et *Shooting At the Moon* (1970). Enfin, 1971 voit deux des références afro-américaines chères à Bowie, Marvin Gaye (*What's Going On*) et Stevie Wonder (*Where I'm Coming From*), atteindre une maturité artistique, sur un modèle qui laisse la part belle au piano, aux arrangements orchestraux et aux harmonies jazz.
- 18 Il conviendrait donc d'élargir le corpus pour obtenir des résultats plus satisfaisants que notre esquisse des possibles influences contemporaines de *Hunky Dory*.

Un chemin parodique ?

- 19 À la lumière de l'analyse harmonique de « Life on Mars ? », on peut légitimement concevoir la période *glam* de Bowie, inaugurée par *Hunky Dory*, comme le moment où la recherche de sophistication de la composition musicale bat son plein. D'une certaine manière, l'utilisation des outils de la musique savante (lignes chromatiques, accords altérés, minorisation de la sous-dominante, modulations, cadences inhabituelles, etc.) permet à Bowie d'envisager une revanche personnelle sur le plan artistique et d'exorciser la mésaventure liée à « Comme d'habitude ». Le surplomb intellectuel de Bowie et sa capacité à convoquer aisément des références multiples plus ou moins dissimulées l'autorisent à emprunter un chemin original, qui est peut-être celui de la contrefaçon parodique²⁹ : le lien avec la chanson originale ne se tisse pas dans une trame émotionnelle (reprise du caractère ou de l'atmosphère) ou citationnelle (réutilisation des thèmes ou des paroles), mais il s'inscrit en filigrane au cœur même de l'écriture. De ce point de vue, ici comme dans son style vestimentaire de l'époque, et pour notre plus grand plaisir, Bowie avance masqué.

BIBLIOGRAPHIE

Critchley, Simon. *Bowie*. New York: O/R Books, 2014.

Everett, Walter. *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1999.

McAlpine, Fraser. « 10 Things You Need to Know About David Bowie's « Life on Mars? » (2015). <<http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2016/01/10-things-you-need-to-know-about-david-bowies-life-on-mars>>

Moore, Allan. « Patterns of Harmony », *Popular Music*, vol. 11, n° 1 (jan. 1992), 73-106.

Osborn, Brad. *Everything In Its Right Place: Analyzing Radiohead*, New York & Oxford: Oxford University Press, 2017.

Pegg, Nicholas. *The Complete David Bowie*. Titan Books: 2016.

Smith, Kenneth M. « Sexual Subversion and the Subdominant: the Case of Suede », *Music Analysis*, 36/i (2017), 116-137. <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/musa.12087/full>>

Thibault, Matthieu. *David Bowie : l'avant-garde pop*. Marseille : Le mot et le reste, 2013.

NOTES

1. L'auteur remercie vivement Inès Taillandier-Guittard, Sébastien Candelon et Matthieu Thibault pour leurs relectures et leurs suggestions précieuses.
2. Chanson sortie en novembre 1967, écrite par Gilles Thibaut et Claude François, composée par Jacques Revaux et Claude François.
3. Cf. par exemple le résumé de l'épisode ici : <https://bowiesongs.wordpress.com/2009/10/25/even-a-fool-learns-to-love/>. La correspondance de février 1968 relative à la « traduction » des paroles de « Comme d'habitude » peut être consultée ici : <http://www.bbc.co.uk/programmes/p01661kh/p01613ws>. (accès le 30 août 2017). Voir également Thibault, Matthieu. *David Bowie : l'avant-garde pop*, Marseille : Le mot et le reste, 2013, p. 70-72.
4. Conformément, d'une certaine manière, à cette obsession, je ne m'attache dans cet article qu'à l'analyse de l'harmonie, laissant volontairement de côté les autres paramètres.
5. « Inspired by Frankie », note Bowie dans les *liner notes* du livret de l'album *Hunky Dory*.
6. Tous les exemples musicaux ont été retranscrits par Sébastien Candelon grâce au logiciel Finale. La partition originale provient du *Songbook* (Wise Publications, 2003) qui a été corrigée par nos soins en de multiples endroits.
7. La mélodie des mesures 1 à 8 est donc présente dans les mesures 9 à 16, en deuxième voix (chantée également par Bowie, et indiquée avec les hampes vers le bas dans l'exemple 3).
8. Moore, Allan. « Patterns of Harmony », *Popular Music*, vol. 11, n° 1 (jan. 1992), p. 73-106.
9. ...et, plus près de nous, de « That Look You Gave That Guy » du groupe Eels (2009), de « Insatisfaite » de Margaux Avril (2013) ou de « Palladium » du duo Brigitte (2017) – cette dernière chanson utilisant en outre la sous-dominante mineure et le pont chromatique, de façon très semblable à « Life on Mars? ». Encore un exemple : le début de « La Barmaid », chanson de Thomas Fersen et Jeanne Cherhal interprétée en duo sur l'album *Tôt ou Tard* (compilation pour les dix ans du label du même nom, 2005).
10. Depuis *fa* majeur, on passe rapidement par *fa* mineur (tonique mineure), *ré* bémol majeur et *si* bémol mineur (tons voisins de *fa* mineur), et enfin *si* bémol majeur (sous-dominante de la tonalité

principale). Le parcours modulant qui mène à *si* bémol majeur s'apparente à un processus d'éloignement de la tonalité de *fa* majeur, associée à « Comme d'habitude » ; la chanson se termine d'ailleurs bel et bien en *si* bémol majeur.

11. Deux inexactitudes qui entachent selon moi la partition du *Songbook* ont été corrigées pour l'exemple 4 : l'accord indiqué *sol* bémol (G $\flat$), conformément à la marche harmonique et à la ligne mélodique, serait plutôt un accord de Absur G $\flat$ (mesure 20 ci-dessus), qui aurait donc une résolution vers l'accord de *ré* bémol qui vient effectivement ensuite ; par ailleurs, l'accord de D $\flat$ sur C $\flat$, qui précède immédiatement le refrain et qui est le cousin logique de l'accord de Absur G $\flat$, faisait l'objet d'une coquille, avec un *la* bémol indiqué en basse (corrigée ici mes. 24).

12. Résolution chromatique, puisque chaque note suit un chemin chromatique (hormis le *fa* qui reste en place) ; résolution peu habituelle, mais qui s'envisage quand même facilement dans un cadre tonal par l'emploi d'un accord (D_{bsur} C_{bavec} le *la* $\frac{1}{2}$ au bout de la ligne des violons) qui est très proche (une seule note diffère) de la sixte augmentée (sixte française, pour être précis) se résolvant sur *si*_bmajeur.

13. L'harmonie du VI sur « Oh man » (au lieu du I sur « Sailors ») s'explique d'ailleurs sans doute par la nouvelle ligne chromatique de basse *sol- sol^b-fa* qui met en avant un accord de quinte augmentée sur substitution tritonique (notez la nouvelle coquille sur la partition : il faut lire *ré* [♯] au piano, mes. 28, cf. exemple 6 appliquant la correction). Cet accord de *G[♮]aug* est en fait très proche d'un *E^b/G^b* qui signerait à nouveau la présence de la sous-dominante mineure. J'ajoute que les paroles sur cet accord augmenté ne sont pas anodines, puisqu'il s'agit de la phrase « Look at those cavemen go » provenant directement de la chanson « Alley Oop » de Dallas Frazier (1957), reprise par les Hollywood Argyles (1960) et définitivement popularisée par la sortie de l'album *Beach Boys' Party!* en novembre 1965 et le single du Bonzo Dog Doo-Dah Band en 1966. La mélodie se fait sur un simple demi-ton dans la version originale.

14. La présence de la « dominante mineure » s'explique ici par la préparation de la cadence plagale (mes. 32-33) qui ramène le refrain (avec changement de paroles : « Law man... »). De la même manière, dans un mouvement de quarte descendante, le Vm va vers le II, le IVm se résout sur le I. Un des usages les plus célèbres de cette dominante mineure apparaît au tout début de « Strawberry Fields Forever » (sur « going to »), où Lennon *déçoit* nos attentes et nos habitudes en substituant au V le Vm. Dans « Life on Mars? », le chemin est différent, et l'effet également, car la dominante « normale » est prononcée juste avant sa minorisation.

15. Ici encore, le V ne déplace pas vers I, mais d'abord vers la sous-dominante (IV) qui se voit ensuite minorisée (IVm) et résolue en cadence plagale (I), selon le schéma privilégié par Bowie pour sa chanson.

16. Dans *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology* (New York & Oxford : Oxford University Press, 1999, p. 311), Walter Everett cite « All I've Got to Do » (1963), « I'll Follow the Sun » (1964), « Nowhere Man » (1965), « Here, There and Everywhere » (1966) et « The Continuing Story of Bungalow Bill » (1968).

17. Osborn, Brad. *Everything In Its Right Place: Analyzing Radiohead*, New York & Oxford : Oxford University Press, 2017, p. 13.

18. Cf. Smith, Kenneth M. « Sexual Subversion and the Subdominant: the Case of Suede », *Music Analysis*, 36/i (2017), 116-137. Également en ligne : <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/musa.12087/full>> (accès le 30 août 2017).

19. C'est « Bohemian Rhapsody » qui vient en premier à l'esprit, sur les paroles « nothing really matters » (milieu et fin de la chanson).

20. Comme cela semble le cas, par exemple, dans « TVC 15 » de 1975, où l'accord de IVm ne fait figure que de variante de l'accord de IV de la grille blues.

21. Je note qu'on retrouve une ligne de basse chromatique dans la partie centrale de la chanson « Blackstar » (« 黑星 ») en 2016 (section en *fa#* majeur, qui débute sur les paroles : « Something happened on the day he died »).

22. Les paroles n'évoquent pas l'usure du couple de « Comme d'habitude » ni le regard en arrière de « My Way ». En revanche, elles traitent du malaise adolescent (comme, par exemple, « She's Leaving Home » des Beatles sur *Sergent Pepper's...*, 1967) et sont référentielles en de multiples endroits (le « Look at those cavemen go » déjà cité, « Mickey Mouse has grown up a cow / Now the workers have struck for fame / 'Cause Lennon's on sale again », « Rule Britannia », etc.). Pour un décryptage, cf. le recensement de Fraser McAlpine dans son post « 10 Things You Need to Know About David Bowie's "Life on Mars?" » (2015) : <<http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2016/01/10-things-you-need-to-know-about-david-bowies-life-on-mars>> (accès le 30 août 2017).

23. La présence du *ré* sur le Ddim n'est sans doute due qu'à la facilité pour la basse de passer de *sol* à *ré* puis à *la* (par sauts de quarte, donc) et de retrouver le confort du grave de l'instrument. Mais il est aisé d'imaginer, par exemple pour le piano, une ligne plus naturelle *sol-sol#-la*, puisqu'aussi bien le *sol#* est inclus dans l'accord de Ddim.

24. Thibault, Matthieu. *David Bowie : l'avant-garde pop*, op. cit., p. 65-66.

25. *Ibid.*, p. 69 et 70.

26. Visconti, associé aux Hype, part produire notamment les albums de T. Rex jusqu'en 1974. Son départ laisse le champ libre à Ronson concernant les arrangements.

27. Exceptée la référence incontournable du titre « Andy Warhol »...

28. Je cite également à la marge Procol Harum, que les arrangements piano/orchestre rendent célèbres à la fin des années 1960 (cinq albums entre 1967 et 1971). Leur fameux *live* avec l'Edmonton Symphony Orchestra sort en 1972.

29. C'est aussi l'avis de Chilly Gonzales, qui oppose, dans sa brève vidéo, la « résignation » du crooner Sinatra, au timbre « nasillard » et à la façon « rock 'n' roll » de rythmer de Bowie : <<https://www.youtube.com/watch?v=F4DesFZM42Y>> (accès le 30 août 2017).

RÉSUMÉS

Adossé à une analyse harmonique précise, cet article entend montrer que « Life on Mars ? », sur l'album *Hunky Dory* (1971), est emblématique de l'écriture de David Bowie au début de sa période *glam*. Cette chanson, qui revisite « Comme d'habitude » (devenu « My Way ») dans le couplet, dispose d'une forme singulière et fait montre d'un parcours harmonique tortueux, est aussi une œuvre qui cache son jeu : ses paroles sont ouvertement référencées, son mode d'écriture s'apparente à un chemin à la fois cryptique et parodique. Les musiciens qui accompagnent Bowie sur *Hunky Dory*, notamment Mick Ronson et Rick Wakeman, participent pleinement à l'élaboration d'une esthétique *glam* singulière, liée au rock progressif et à la musique savante. Dans l'utilisation omniprésente de la basse chromatique et de la sous-dominante mineure, Bowie révèle deux ingrédients de ses recettes de composition qui signent définitivement son style au début des années 1970 — comme tentera de le montrer finalement une esquisse de comparaison avec les chansons contemporaines de « Life on Mars ? ».

Backed up by a precise harmonic analysis, this paper sets out to show that "Life on Mars ?", on the album *Hunky Dory* (1971), is emblematic of David Bowie's writing at the beginning of his glam period. This song, which revisits "Comme d'habitude" (which became "My Way") in the verse, has a special form and follows a tortuous harmonic path, is also a work that plays its cards close to its chest : its lyrics are openly referenced, its mode of writing is both cryptic and parodic. The

personnel accompanying Bowie on *Hunky Dory*, Mick Ronson and Rick Wakeman in particular, fully participate in the development of a singular glam aesthetic, linked to progressive rock and serious music. In the ubiquitous use of the chromatic bass and the minor subdominant, Bowie reveals two ingredients of his composition recipes that definitively mark his style in the early 1970s – as will ultimately show a sketch of comparison with some contemporary songs of “Life on Mars ?”.

INDEX

Keywords : glam rock, David Bowie, harmonic analysis

Mots-clés : glam rock, David Bowie, analyse harmonique

AUTEURS

GRÉGOIRE TOSSER

Maître de conférences en musicologie

Université d'Évry Paris-Saclay, laboratoire SLAM axe RASM

gregoire.tosser@univ-evry.fr