VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

7 : 1 | 2010

La Reprise dans les musiques populaires

Œuvres musicales, reprises et *Strange Little Girls*

Jan Butler

Traducteur : Arnaud Bikard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/901>

DOI : 10.4000/volume.901

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2010

Pagination : 41-72

ISBN : 978-2-913169-26-5

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Jan Butler, « Œuvres musicales, reprises et *Strange Little Girls* », *Volume !* [En ligne], 7 : 1 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/901> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.901>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Œuvres musicales, reprises et *Strange Little Girls*

par

Jan Butler

université d'Oxford Brookes

Résumé : La question de l'ontologie de la musique populaire est souvent abordée par le biais des reprises, ces dernières servant de base à l'étude d'un certain nombre d'idées sur ces questions d'ontologie. En explorant la relation des reprises à l'ontologie des œuvres musicales, on met en place, le plus souvent, un système hiérarchique d'évaluation, peut-être inhérent au concept d'œuvre lui-même, dans lequel la reprise est en général considérée comme inférieure à la version originale. Cependant, on n'étudie que rarement les reprises en détail pour voir comment elles fonctionnent par rapport à l'original, et, par la suite, ce que cela implique pour le concept d'œuvre en musique populaire, et pour le système hiérarchique souvent appliqué aux reprises elles-mêmes. Dans cet article, nous explorons l'ontologie de la musique populaire dans son rapport aux reprises à travers l'étude de l'album de reprises de Tori Amos de 2001 : *Strange Little Girls*. Cet album est composé de toute une série de reprises interprétatives dans lesquelles la version originale est radicalement modifiée du point de vue musical afin de transformer ou de critiquer la signification de l'original. En étudiant cet album, nous entendons proposer l'idée que la reprise est simultanément une lecture et une interprétation de l'original, ce qui permet de prendre en considération l'importance de l'auditeur dans la définition de l'ontologie de la reprise.

Mots-clés : *Reprise – Tori Amos – Ontologie – Œuvre musicale – Intertextualité.*

Un grand nombre d'études récentes se sont penchées sur l'idée d'œuvre musicale en musicologie, que ce soit dans le cadre de la Musique savante occidentale (MSO), ou dans le cadre des musiques qui n'entrent pas dans le cadre de cette catégorie, comme le rock, la pop, le jazz et la folk (non-MSO). La littérature critique portant sur l'œuvre musicale dans le rock et la pop (pop/rock) est très divisée : certains auteurs affirment qu'il n'y a pas d'œuvres dans ce répertoire, d'autres, au contraire, soutiennent fortement leur existence. Ces débats ont pour centre la signification du terme « d'œuvre musicale » en dehors du contexte de la MSO, et plus particulièrement l'existence possible d'une fonction évaluatrice de celui-ci. Dans les deux camps du débat, le phénomène de la reprise est utilisé soit pour confirmer l'existence d'un concept d'œuvre, soit pour l'infirmer. Cependant, il n'y a pas d'accord sur ce qu'est, en réalité, une reprise, ce qui rend difficile tout jugement sur la validité des arguments pour ou contre le concept d'œuvre dans ce domaine. Les reprises sont rarement étudiées pour elles-mêmes malgré le rôle central qu'elles jouent dans les débats sur la nature, ou sur l'existence, de l'œuvre musicale dans le pop rock. Il semble que la seule façon d'arriver à des conclusions définitives soit d'étudier ce que sont exactement les reprises, en se référant à quelques exemples spécifiques, et d'établir quel peut être leur relation au concept d'œuvre musicale. C'est le but que cet article se propose d'atteindre.

Le concept d'œuvre

On se heurte à plusieurs difficultés lorsque l'on observe l'idée d'œuvre en dehors de la tradition de la MSO, la plus grande étant que le terme d'œuvre est rarement utilisé dans des discours se rapportant à d'autres domaines musicaux. De fait, Horn écrit dans son étude consacrée à l'œuvre dans la musique populaire : « Dans le spectre des commentaires consacrés à la musique populaire, qu'ils soient grand public ou théoriques-académiques, chaque fois qu'il est nécessaire de distinguer, pour les analyser, un ou plusieurs objets musicaux, les termes d'œuvre et d'œuvres sont rigoureusement évités. » (Horn, 2000 : 15) Lydia Goehr, dans son livre sur l'œuvre musicale dans la MSO, affirme que le concept d'œuvre est historique, qu'il apparaît à un moment spécifique de l'histoire de la MSO, et que, pour cette raison, il n'est pas applicable à tout type de musique

(Goehr, 1992 : 85). Elle prévient qu'il existe un danger à utiliser l'expression « œuvre musicale » dans un contexte non-MSO, en défendant l'idée qu'elle a une fonction évaluatrice et classificatrice. Lorsqu'on l'observe en ces termes, elle suggère que la non-MSO, qui n'a pas l'œuvre pour base, est sortie de son contexte socioculturel et recouverte d'un vêtement d'emprunt sous le terme d'œuvre (*ibid.* : 249). Elle affirme que cela a des effets négatifs car les critiques, lorsqu'ils pensent en termes d'œuvres, jugent souvent la musique par rapport aux normes établies par Beethoven. Par exemple, cela a pour conséquence que la musique populaire est souvent critiquée parce qu'elle serait d'une forme simple, d'une nature éphémère, qu'elle exprimerait des émotions infantiles, en d'autres termes, cette musique est mal comprise parce qu'elle est observée d'une façon qui ne lui est pas adaptée (*ibid.* : 252). Elle en conclut que « la valeur et la signification [de la musique populaire] ne dérive pas d'une esthétique romantique, et par conséquent, sa juste évaluation n'en dérive pas non plus » (*ibid.* : 249). Cette analyse marque sans doute une inquiétude exagérée concernant l'utilisation du terme d'œuvre. Bien qu'il soit vrai que la musique populaire est parfois critiquée de cette façon, le développement de la musicologie populaire dans les trente dernières années a beaucoup fait pour contrecarrer ce point de vue. Malgré les origines historiques et les connotations du terme « d'œuvre », on peut le considérer simplement comme un terme pratique et compris de tous permettant d'évoquer, comme Philip Tagg le décrit, « un *continuum* musical d'une durée déterminée dont la structure interne est suffisamment cohérente pour qu'il soit identifiable en soi par ses sonorités et distinct de tout ce qui le précède et le suit, ainsi que de tout autre groupement de séquences de sons musicaux » (Tagg, 2000). La définition que Goehr elle-même propose de l'œuvre comme « une structure sonore complexe associée de façon déterminante à un compositeur, à une partition, et à un type donné d'interprétations » (Goehr, 1992 : 20), est plus exigeante et, bien sûr, l'accent y est mis sur la façon dont le terme doit fonctionner dans la MSO. Le fait d'affirmer ensuite que certains musiciens extérieurs à la MSO abordent leur musique en termes d'œuvres (*ibid.* : 250), tout en suscitant ainsi les dangers soulignés plus haut, suggère que le terme d'œuvres musicales pourrait bien ne pas avoir la stricte puissance évaluatrice qu'elle lui attribue, car si c'était le cas, pourquoi est-ce que des musiciens, extérieurs à la MSO, l'utiliseraient volontairement en risquant de provoquer ainsi une mésinterprétation ? Il est possible que la signification et les connotations du terme aient évolué avec le temps, et qu'il s'agisse d'un

terme assez flexible pour être utilisé en dehors de son contexte original. Il est aussi fort possible, comme Horn le souligne plus loin, « que le seul fait que le terme soit si rare dans la pratique de la musique populaire ne signifie pas [...] que les idées et les associations qu'il implique soient elles aussi rares » (Horn, 2000 : 16). Il est possible que cette façon de penser en termes d'œuvres ait mûri dans le monde musical, tout en étant rarement couchée sur le papier en ces termes, et si c'était le cas, pourquoi son utilisation serait-elle dangereuse ? Après tout, le terme d'œuvre n'est pas réservé exclusivement à la musique, on le trouve dans tous les arts pour décrire des objets culturels aussi divers que les films, les peintures, les romans, les essais et les pièces de théâtre.

Comme on a pu le voir dans l'analyse précédente, le terme d'œuvre semble avoir différentes significations suivant l'aire culturelle que l'on aborde, et même le type de musique que l'on traite. Pour cette raison, dans cet article, nous concentrerons notre attention uniquement sur les reprises dans le pop/rock et sur leurs conséquences quant à la signification du mot « œuvre ». Nous n'aborderons pas d'autres types de musique, qui présentent des problèmes particuliers pour l'utilisation du terme d'œuvre, telles que les improvisations de jazz, l'utilisation de *samples*, ou les chansons populaires. Chacun de ces domaines comporte des ressemblances avec l'idée de reprise, mais les différences sont subtiles et sortent du champ de cet article. Nous avons choisi d'utiliser des notations musicales traditionnelles au cours de l'analyse, cela nous a semblé le moyen le plus court de mettre en évidence les ressemblances dignes d'attention entre les reprises analysées. Il s'agit là également d'un domaine problématique dans l'étude des musiques populaires (résultat encore, selon Goehr (1992 : 249) d'une utilisation erronée du terme d'œuvre !) analysé de manière extensive dans d'autres ouvrages critiques¹.

L'œuvre musicale dans les musiques populaires

Les débats concernant l'œuvre musicale dans le pop/rock ont tendance à opposer deux camps. Le premier affirme qu'il n'y a pas « d'œuvres » dans ce répertoire, thèse défendue par exemple

1. Cf. par exemple R. Middleton (dir.) *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music* (2000a) : un recueil d'analyses sur l'utilisation de la notation et les techniques d'analyse dans la musique populaire.

dans les ouvrages de Richard Middleton. Celui-ci pense qu'au lieu de rechercher des œuvres dans le pop/rock, il y aurait plus de sens à considérer les chansons comme des textes, et en termes d'intertextualité, selon l'idée que « les textes n'ont de signification que par leurs relations, explicite ou implicite, à d'autres textes » (Middleton, 2000b : 61). Il explique que l'intertextualité est un terme utile pour aborder la pratique de la musique populaire parce « qu'il peut couvrir un champ si large de techniques en n'imposant qu'une exigence : qu'un texte se réfère à d'autres textes ; de ce point de vue, justement, il tend à mettre en doute l'autosuffisance que tendent à revendiquer les "œuvres" pour elles-mêmes » (*idem*). Il admet cependant qu'il existe certaines tendances dans la culture musicale populaire visant à valider une utilisation du concept d'œuvre, tendances qu'il associe à une « réification » de la musique. Il propose une liste de tels phénomènes, comme « la forme même du disque [qui] a contribué à "fixer" des morceaux dans des versions apparemment définitives » ; des groupes qui « veulent que leurs concerts *live* soient une reproduction exacte de leurs propres enregistrements » et des publics qui « se plaignent qu'ils n'y soient pas arrivés », deux attitudes qui conduisent à penser qu'ils mettent en pratique une « extension de l'idéal *Werktreue* » ; « les critiques de rock, de blues, de jazz, rassemblent leurs disques "classiques" dans des canons qui font autorité » (*ibid.* : 77) et ainsi de suite. Il nie pourtant que cela prouve que les œuvres existent en musique populaire car ces facteurs mettent en évidence une intertextualité, des variations dans des versions similaires de différentes chansons.

L'autre école de pensée est représentée par des auteurs tels que Theodore Gracyk et Albin J. Zak III, lesquels démontrent longuement que les enregistrements eux-mêmes sont des œuvres musicales (voir Gracyk, 1996 et Zak III, 2001). Leurs arguments sont basés sur la distinction, effectuée par Nelson Goodman, entre les œuvres d'art autographes et allographes. Selon Goodman, les œuvres allographes sont celles qui peuvent être représentées par la notation (par exemple, musique basée sur une partition, littérature), ce qui signifie que « toutes les copies exactes [...] sont des exemplaires tout aussi authentiques de l'œuvre » (Zak III, 2001 : 21). Les œuvres autographes, quant à elles, portent en elles des traces physiques de leur élaboration (par exemple, la peinture, la sculpture). Si l'on réalise une copie exacte d'une œuvre autographe, la copie est un faux (*ibid.* : 21-22). Gracyk et Zak affirment tous les deux qu'un enregistrement est une œuvre autographe, bien que la musique ait traditionnellement été considérée comme

allographe. Comme l'ouvrage de Zak s'appuie sur l'ouvrage de Gracyk en le résumant, nous utiliserons ici Zak pour exprimer leurs arguments. Zak affine encore l'idée d'œuvre autographe en suggérant qu'un enregistrement contient trois niveaux : la chanson, l'arrangement musical et le titre. Il les distingue de la sorte :

« La chanson, c'est ce que l'on peut représenter sur une partition ; elle inclut en général les paroles, la mélodie, les changements d'accords, et, à un certain degré, la conception formelle. L'arrangement est une mise en musique particulière de la chanson. Il fournit un plan d'exécution plus détaillé : l'instrumentation, les parties, le rythme, etc. Le titre est l'enregistrement lui-même. Comme c'est là le niveau qui représente l'œuvre musicale achevée, les deux autres lui sont subsumés. C'est-à-dire que lorsque nous écoutons un disque, nous entendons et la chanson et l'arrangement à travers les sons du titre. » (*Ibid.* : 24)

Zak explique ensuite que, même si la chanson et l'arrangement sont des parts intégrales de l'œuvre achevée (l'enregistrement), tous deux gardent leur indépendance ontologique. En voici la raison :

« Ils ont des modes de représentation – partitions, portées, concerts – différents de l'enregistrement. Même si l'écriture de la chanson et la définition de l'arrangement ont lieu pendant la séance d'enregistrement, lorsque le disque est achevé, ils peuvent en être extraits et traités indépendamment. » (*Idem*)

En d'autres termes, ces deux sous-couches sont allographes : elles peuvent être modifiées de multiples façons tout en gardant leur identité première. Zak explique pourtant que :

« Cela n'est pas vrai du titre. Son identité réside dans le son enregistré, et quoiqu'elle puisse légèrement changer d'un système de reproduction à un autre – comme une peinture accrochée dans des espaces et sous des lumières différentes, elle demeure essentiellement un ensemble fixe de relations. » (*Idem*)

En d'autres termes, il s'agit d'une œuvre autographe. Cette façon de penser l'œuvre pop/rock est très différente de celle de Middleton notamment. Middleton voit le pop/rock comme une pratique qui produit des textes interconnectés, sans œuvres fixes, fournissant ainsi un système beaucoup plus fluide et non-hiérarchique que celui, figé et fondé sur des œuvres, de la MSO.

Gracyk et Zak, au contraire, voient le pop/rock comme composé d'œuvres productives qui sont plus fixées que celles de la MSO, laquelle produit des œuvres allographes. À leurs yeux, le pop/rock produit des œuvres autant réifiées que possible sous la forme de disques autographes. Les deux camps semblent s'efforcer d'établir un système d'évaluation séparé de celui que l'on associe au concept d'œuvre de la MSO, peut-être pour éviter les mésinterprétations qui risquent de survenir, comme nous en avertissait Goehr, si ce concept est mal employé. Middleton essaie d'atteindre cet objectif en niant tout à fait l'existence « d'œuvres » pop/rock ; Gracyk et Zak, quant à eux, essaient de prouver le point de vue opposé selon lequel le pop/rock a des « œuvres » qui sont autographes, non allographes, et qui, en tant que telles, demandent à être évaluées d'une manière différente. Comme nous l'avons évoqué plus haut, le cas des reprises est utilisé comme preuve afin de renforcer les deux camps du débat, point que nous allons étudier à présent.

Les reprises

« Reprise » est un terme général dont la signification première est : « l'interprétation de votre propre version d'un morceau de musique que d'autres ont déjà interprété » (Horn, 2000 : 29). Ce premier sens recouvre une large gamme de pratiques, qui sont toutes liées par un trait commun : que le morceau repris « est associé à un autre musicien ou à d'autres musiciens, peut-être parce qu'ils en ont réalisé le premier enregistrement, ou parce qu'ils ont établi une relation avec lui » (*idem*). Il y a trois grandes formes de reprises. Les premières sont des reprises très « directes », dans lesquelles le groupe qui reprend imite les notes et le son de l'original, pratique que l'on rencontre souvent chez les groupes spécialisés dans les *tributes* et les reprises. Middleton décrit cette forme de reprise comme « quelque chose de semblable à "l'interprétation" dans le sens de la MSO... » (Middleton, 2000b : 82) Une deuxième forme reste proche de la structure de la chanson originale, mais la remodèle, en changeant des éléments pour refléter le style de son et d'interprétation habituel au groupe qui effectue la reprise. La troisième forme est basée sur l'original mais celui-ci est radicalement modifié de sorte que la reprise apparaît comme la critique ou la réinterprétation de la version originale. De même qu'il existe différentes formes de reprises, il existe différentes raisons de reprendre une chanson auxquelles on attribue, au

sein de la culture pop/rock, des valeurs différentes. Comme Horn le souligne : « Dans certains milieux, le mot "reprise" est souvent utilisé de façon méprisante » (Horn, 2000 : 30) car il peut être lié à un manque de créativité ou, parfois, à une manière de gagner de l'argent cyniquement en reprenant le succès préalable d'un autre groupe. À l'opposé, certains attribuent aux reprises un rôle essentiel dans l'apprentissage de son art par un musicien pop/rock. Dans ce cas, la reprise est utilisée pour apprendre comment l'on produit les différents sons et les différents effets, et comment on écrit des chansons appartenant à des genres différents. Des études ont montré que les musiciens apprennent souvent à fonctionner en groupe et à écrire des chansons de cette façon². Horn rappelle également que pour certains, « "reprendre" est une opportunité pour s'engager dans un dialogue avec une musique différente de la "leur" et avec d'autres musiciens qui ont travaillé à "reprendre" cette musique ou une musique semblable » (Horn, 2000 : 30). Cela semble être le cas lorsque de nombreux groupes reconnus apparaissent dans le cadre d'albums d'hommage ou dans des concerts consacrés à un groupe, ou lorsqu'un groupe reprend des chansons de telle façon qu'ils critiquent ou réinterprètent radicalement l'original.

Afin d'établir si les reprises sont des œuvres séparées, des versions originales ou des exemples d'intertextualité, il nous faut résumer les façons dont elles ont été précédemment jugées par rapport à l'œuvre musicale. Gracyk et Zak utilisent les reprises comme des preuves de la nature autographe de l'œuvre musicale enregistrée. À leurs yeux, l'utilisation d'une même chanson ou d'un même arrangement musical se distingue de l'enregistrement lui-même. Toute reprise basée sur ces derniers doit être une nouvelle œuvre, quoique dérivée, car elle constitue la surface sonore du disque lui-même, qui est l'œuvre musicale, non la chanson ou l'arrangement. Zak explique pourquoi la chanson n'est pas l'œuvre dans le rock en affirmant qu'une « chanson de rock n'obtient la plénitude de sa signification que lorsqu'elle est prononcée » (Zak III, 2001 : 30). En ce qui concerne les reprises, il écrit que :

2. Voir H. Stith Bennett, « The Realities of Practice » et M. Bayton, « How Women Become Musicians », tous deux dans S. Frith & A. Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop and The Written Word* (1990). Il y est aussi fait référence dans D. Horn (2000 : 30).

« Les chansons peuvent être interprétées dans des versions multiples, mais leur place originale dans la galaxie des œuvres rock est fixée par un enregistrement originel. Quel que soit le nombre de reprises de "Be My Baby" que j'entende, je ne peux jamais séparer la signification que cette chanson a pour moi de l'image que je garde en mémoire de la voix de Ronnie Spector et de la production fastueuse de Phil Spector. En quelque sorte, la reprise est en résonance avec ce souvenir et bien que le son en soit tout à fait différent, la signification transmise par l'enregistrement original nous parvient toujours. » (*Ibid.* : 30-31)

Ici comme ailleurs, Zak établit une hiérarchie chargée de valeur entre les reprises et leurs versions originales : une reprise serait toujours affectée par l'existence de l'original au point de sonner faux, ou de voir son audition filtrée par le souvenir du son de l'enregistrement original. L'insistance de Zak sur l'effet de l'original par rapport à la reprise implique que la reprise reste toujours sous son emprise, et ne puisse jamais l'améliorer. Elle serait, de manière générale, secondaire et dépendante de l'œuvre originale, tout en étant une nouvelle œuvre de plein droit, simplement parce qu'elle est enregistrée et qu'elle possède sa propre et unique surface sonore. Elle doit donc être une nouvelle œuvre autographe, certes liée à l'original par l'œuvre allographe de la chanson contenue en son sein.

Middleton, d'un autre côté, écrit qu'une reprise a « une dépendance par rapport à un moment originel : une version existante, un point de départ ou une interprétation de référence, par rapport auxquels une reprise sera jugée et avec lesquels elle sera en relation » (Middleton, 2000b : 83). Il affirme ensuite que « cette origine n'est pas une "cause première" mais plutôt un moment de départ, temporairement privilégié, au sein d'un réseau de ressemblances familiales qui réalisent une comparaison avec des moments similaires au sein des réseaux de répétition, tout en les interprétant et en les remaniant » (*idem*). Il poursuit en précisant

« qu'il serait erroné d'envisager de tels moments comme équivalents à des "œuvres", bien que nous puissions, peut-être, les considérer comme des symptômes "d'œuvritude" [*work-ness*] (où le concept "d'œuvre" pourrait être considéré comme une extrapolation historiquement spécifique à partir du système plus général que nous décrivons en termes de réseaux de ressemblance familiale) » (*idem*).

Contrairement à celui de Zak, le système de Middleton est ouvert à la possibilité de voir la reprise améliorer ou devenir plus importante que son original puisque celui-ci est fondé sur des moments originels temporaires et sur des relations, non sur des entités permanentes.

Sur le fond, les deux démonstrations en viennent à la même conclusion à partir d'angles différents : l'œuvre en musique populaire n'est pas allographe, comme l'œuvre dans la MSO. Aux yeux des deux camps, la musique populaire est différente de la MSO, elle a différentes pratiques, différentes valeurs et doit donc posséder des termes propres afin d'analyser ses productions. Cependant, les reprises, quelle que soit la façon dont on les considère, tendent au moins vers une certaine « œuvritude », selon le terme de Middleton. Quand un groupe interprète une reprise et que l'auditeur connaît la chanson qu'il reprend, il en déduira nécessairement que ce groupe reprend cette même chanson. Comme les disques sont souvent interprétés par les auditeurs comme des interprétations captées par le processus d'enregistrement, on n'est pas très loin de la pratique de la MSO où plusieurs musiciens réinterprètent la même œuvre. Zak et Gracyk contournent ce fait en affirmant que la chanson, dont ils acceptent de dire qu'elle est allographe et qu'elle se prête à des manipulations et à des réinterprétations sans perdre son identité, n'est pas « l'œuvre » dans le pop/rock. Middleton évite le même problème en s'abstenant prudemment d'utiliser le mot « œuvre » et en lui préférant le mot « texte », ou « réalisation », et en affirmant également que, même s'il pourrait sembler qu'il analyse des « œuvres » lorsqu'il accorde aux reprises un « moment originel », il n'en est rien car ce moment n'est que temporairement originel, et par conséquent ne peut pas être une œuvre. Cette façon d'éviter l'œuvre allographe pose des problèmes concernant le statut et la valeur relative des reprises par rapport aux versions originales. Dans ce cadre de compréhension de l'œuvre pop/rock, quelle est la valeur relative de la reprise dans sa relation à l'original ? Il semble qu'au lieu d'étudier les reprises en détail et de voir ce que les résultats révèlent quant à l'œuvre musicale pop/rock, les théoriciens se soient prévalus du fait que le terme de « reprise » recouvre une large gamme d'approches et d'intentions afin de renforcer des affirmations biaisées concernant la nature de l'œuvre musicale. Pour réparer cette injustice, nous en effectuerons ici une étude précise. Parmi la vaste variété des types de reprise, nous en isolerons un en particulier afin de mieux pouvoir juger ce qu'il se passe dans le processus de reprise et quelles ramifications ce concept peut déployer à partir du concept d'œuvre musicale dans le pop/rock. Nous utiliserons un exemple du dernier type de reprise évoqué plus haut, celui d'un album de reprises interprétatives qui entrent en dialogue avec les chansons originales. Tori Amos est l'une des artistes à s'être livrée à ce travail, dans son album de 2001, *Strange Little Girls*.

Tori Amos's *Strange Little Girls*

Strange Little Girls est un album de reprises de chansons écrites et interprétées par des hommes au long des trente années le précédant et reprenant un large spectre de genres de la pop et du rock, depuis le groupe de *Trash Metal* Slayer et sa chanson « Raining Blood » (1986), jusqu'aux Beatles avec « Happiness is a Warm Gun » (1968), en passant par la star de hip-hop Eminem et sa chanson « 97 Bonnie and Clyde » (1999). Afin de sélectionner ces chansons, Amos a demandé à ses amis masculins quelles chansons étaient importantes pour eux, puis les a réinterprétées à travers les yeux d'un personnage féminin présent dans la chanson ou sous-entendu par elle. Ces personnages féminins sont rendus visibles par l'art de la reprise conçu dans cet album, qui comporte des photos de Amos dans différentes tenues symbolisant la femme dans chaque chanson. Tori Amos n'a changé aucune des paroles, bien qu'elle change par moments la façon dont l'accent est porté en ajoutant des répétitions ou en supprimant des bouts de chanson. Amos affirme que l'idée de cet album repose sur « la théorie selon laquelle la vision change suivant l'endroit où l'on se tient » (Hermes, 2001). Elle croit que son effort pour donner une voix à la perspective féminine sans modifier la structure des chansons « montre, sans avoir pour autant dans la plupart des cas à changer le moindre mot, un secret que la chanson pouvait receler » (Carmon, 2001). Nous avons choisi d'analyser deux chansons de l'album : la reprise qu'Amos consacre à la chanson d'Eminem : « 97 Bonnie and Clyde » (1999), et la chanson de The Boomtown Rats : « I Don't Like Mondays » (1979). Les deux chansons originales sont très différentes quant au style et une analyse en profondeur de celles-ci nous révélera en partie ce qui se passe quand on reprend une chanson de cette façon. Des résumés de la structure des chansons, et des exemples musicaux sont inclus pour permettre la comparaison dans les annexes 1 et 2.

La chanson « 97 Bonnie and Clyde », comme une grande partie de la production d'Eminem, a causé une vive controverse à sa sortie (Loder, 1999). C'est une chanson sur un père qui a assassiné sa femme, l'a mise dans le coffre de sa voiture et roule à présent vers un lac pour se débarrasser du corps, en se faisant accompagner de sa fille, encore bébé. Les paroles rapportent le monologue que le père adresse à sa fille. Les premiers mots semblent innocents, en particulier parce qu'il utilise un langage enfantin, mais plus la chanson avance, plus ce qui s'est produit devient clair et l'on comprend qu'Eminem

essaie de s'expliquer et de se justifier auprès de sa fille que l'on entend bredouiller et réagir dans le titre. Amos chante la chanson du point de vue de la mère qui est en train de mourir dans le coffre et qui entend « la personne avec qui elle a eu un enfant impliquer cet enfant dans le rôle de complice de son assassinat » (Hermes, 2001). Comme c'est le cas pour toutes les chansons de l'album, Amos n'en modifie pas les paroles, et pourtant elle parvient à fournir une claire réinterprétation de la chanson. La version d'Eminem consiste en un rap récité sur une simple piste de fond qui se répète (cf. annexe 1, exemple 1). Le titre commence avec des effets sonores situés à l'extérieur : le chant des criquets, le bruit des voitures qui passent accompagnent le bruit de quelqu'un qui traîne un objet lourd sur le sol, qui ouvre la voiture et enferme l'objet dans le coffre. La musique qui consiste en une piste de percussions, une ligne de basse et des accords joués au synthétiseur avec des bribes de mélodie, débute lorsque la porte de la voiture est claquée, toujours accompagnée par les bruits de la « vraie vie » : les criquets et les voitures qui passent. L'atmosphère de la chanson est plutôt détendue, caractérisée par une ligne de basse répétitive, tandis que le beat marque un rythme irrégulier. Le clavier, les accords du synthétiseur et les mélodies ont une sonorité douce et pleine d'échos ce qui ajoute un certain effet de tristesse. Le caractère répétitif de la chanson est aussi apaisant, tandis que la seule interruption de ce rythme détendu est le flux et le reflux des paroles d'Eminem, qui sont parfois prononcées très rapidement. Les rimes et l'aspect poétique du rap sont en partie naturellement dus aux rythmes de comptine qu'Eminem utilise dans les paroles enfantines qu'il adresse à sa fille. C'est particulièrement clair dans le deuxième couplet (par exemple, « Take a night night? Nan-a-boo, goo-goo ga-ga? » dans le deuxième couplet). Comme il s'agit d'une chanson d'Eminem, qui appartient donc au genre du hip-hop, la chanson est tout à fait adaptée à la danse, fait qu'Amos trouva blessant étant donné le sujet abordé. Les voix d'Eminem et de sa fille sont très fortes dans le mixage, et la prise de son est très claire, ce qui produit l'impression d'un environnement fermé comme une voiture. Cette façon de mettre en avant la voix et des méthodes de prise « réelle », sont des caractéristiques générales des albums rap (Zak III, 2001 : 84), mais elles se combinent ici avec les effets narratifs et sonores pour produire un effet dramatique. La chanson est assez cinématographique puisque l'on peut suivre un scénario complet tandis que la narration se déroule : le père, la fille (et la mère) sont en route vers le lac. La chanson pourrait presque être une bande sonore adaptée au monologue d'Eminem qui se trouverait diffusée à la radio pendant qu'ils font le trajet.

La version d'Amos, au contraire, semble distante et éthérée. Afin de rendre l'impression d'une femme qui meurt, sa voix a été enregistrée de l'intérieur d'une petite boîte construite pour donner le sentiment qu'il s'agit d'un coffre (Harrington, 2001). Les paroles d'Eminem, avec leurs références constantes à la mère et au père à la troisième personne (par exemple « Grab a couple of toys and let da-da strap you in the car seat, Oh where's mama? She's takin' a little nap in the trunk »), permettent à Amos de remplacer efficacement le personnage original de la chanson et de prononcer ces lignes directement du point de vue de la mère. Amos garde sa version plus ou moins dans les mêmes notes qu'Eminem (si bémol mineur/ré bémol majeur), elle utilise une variation sur ses mélodies et ses percussions dans le refrain et garde la même structure couplets/refrain. Dans sa version, elle a cependant retiré toutes les références sonores au monde « réel », et a réinterprété le doux accompagnement du hip-hop sous forme de riffs arpégés mouvementés joués sur des violons de synthétiseurs, accompagnés d'un piano (cf. annexe 1, exemple 2). Il n'y a pas de piste de percussions dans les couplets de sa version, seul le rythme constant et entraînant des riffs des cordes. Le refrain et le début de la chanson sont accompagnés d'une mélodie chromatique, qui ressemble à celle des refrains d'Eminem, d'accords dissonants joués par les cordes, et d'un beat assez proche de celui d'Eminem mais moins puissant que dans sa version (cf. annexe 1, exemples 3 et 4). Dans les couplets, le débit de voix d'Amos est moins rythmé que celui d'Eminem, les paroles sont prononcées d'une voix basse, par endroits à moitié chuchotée comme si elle avait de la peine à respirer. Sa voix semble contrainte, comme venant d'un autre monde et sa façon de chanter les refrains est aiguë et faible, presque fantomatique. Pourtant la voix domine la chanson parce que, comme dans la version d'Eminem, elle est très forte dans le mixage. À partir du deuxième couplet dans la version d'Amos, un faible tambour de parade militaire est introduit par dessous les cordes et ce dernier augmente la tension et donne un sentiment de mouvement, mais aussi, par son association avec les exécutions, il annonce le moment où la mère sera séparée de sa fille pour toujours. La chanson s'achève brusquement à la fin du troisième couplet tandis qu'Amos balbutie « *Just the two of us* » dans un murmure mourant et fantomatique. Tous les propos rassurants d'Eminem, selon lesquels « da-da » sera toujours là pour protéger sa fille, à la fin de sa version ont été coupés puisque la mère ne peut plus les entendre. Tout au long de la chanson, la qualité du son des cordes synthétisées n'est pas pure, elles ont un son vaguement grinçant comme s'il s'agissait de la musique d'un vieux film en noir et

blanc. En fait, les cordes rappellent la musique utilisée pour accompagner les scènes où Janet Leigh conduit sa voiture à la recherche d'un hôtel dans le film d'Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960). Cette sonorité cinématographique des cordes, la voix dramatique et fantomatique d'Amos et les arpèges entraînants des cordes, qui donnent un sens de mouvement et poussent la narration vers l'avant, peuvent clairement être mis en parallèle avec le scénario cinématographique d'Eminem. Cependant, par rapport à l'évocation sonore qu'Eminem nous donne d'un drame sombrement réaliste, Amos a créé par ses sons comme une histoire de revenants en noir et blanc.

La chanson « I don't like Mondays » des Boomtown Rats a été inspirée par la fusillade qui eut lieu en 1979 dans une école de Cleveland. Brenda Spencer, alors âgée d'à peine 17 ans, avait ouvert le feu sur des enfants et des professeurs arrivant à l'école un lundi matin. Puis elle était rentrée à la maison où elle avait été plus tard capturée et lorsqu'on lui demanda pourquoi elle avait agi ainsi, elle répondit « *I don't like Mondays* » : « Je n'aime pas les lundis³ ». La chanson raconte cette histoire sous forme de reportage et chaque couplet adopte un point de vue différent ; le premier couplet relate la réaction de la famille de Brenda, le deuxième la réaction du public, et le troisième la réaction du chef de police. Chaque couplet termine en se demandant quelles raisons ont bien pu motiver cet évènement. Le refrain se présente comme une interrogation : plusieurs voix demandent : « Dis-moi pourquoi », puis la voix solo donne la réponse de Brenda : « I Don't Like Mondays ». Tori Amos abandonne le couplet qui relate la réaction du public et se sert des deux derniers couplets pour raconter l'histoire du point de vue d'une policière imaginaire qui aurait tué Brenda, et en faisant cela, elle « chante du point de vue de quelqu'un qui a tué, par opposition à l'original, qui n'était qu'un commentaire » (Harrington, 2001).

La version des Boomtown Rats s'ouvre sur des glissandi spectaculaires au piano qui aboutissent à un puissant accord en mi mineur accompagné de cordes. Suivent ensuite une série d'accords descendants basés autour de mi mineur avant que la chanson proprement dite ne commence. L'instrumentation comprend uniquement un piano, des timbales et des cordes, ensemble inhabituel pour le groupe qui préférerait utiliser en général la combinaison rock plus traditionnelle de guitare/basse/batterie. La

3. Cf. <http://geocities.com/Area51/Shadowlands/4077/spencer.html> pour avoir un résumé de l'affaire Brenda Spencer, et www.theboomtownrats.co.uk pour obtenir des détails sur l'origine de la chanson.

chanson est principalement en do majeur et reste basée sur deux séquences d'accords très simples (cf. annexe 2, exemple 1). Celles-ci sont assurées au piano avec des séries d'arpèges ou d'accords, et le tempo est donné par le mouvement des cordes et des notes de basses, qui devient plus rapide à mesure que la chanson avance. La chanson est caractérisée par une atmosphère dramatique qui correspond à la narration qu'elle relate, et l'accompagnement devient de plus en plus intense à mesure que la chanson progresse. Au fur et à mesure de la chanson, l'accompagnement revêt une texture plus dense avec un tempo de basse plus rapide – le premier couplet porte un rythme accentué sur le premier temps seulement, le second couplet des rythmes alternatifs, et la dernière section du couplet final comporte des rythmes marqués à chaque temps. Par endroits, la ligne de voix est harmonisée, ce qui donne l'impression d'une voix collective qui exprimerait son désarroi dans le troisième vers de chaque couplet devant l'absurde de la situation et qui demanderait à Brenda « Dis-moi pourquoi ». La totalité du deuxième couplet, qui relate la réaction du public, par exemple, est harmonisée. Le chant solo semble traiter les problèmes les plus intimes du récit ainsi que la réaction de Brenda. La troisième ligne de chaque couplet, qui traite de façon générale la réaction émotionnelle de différentes personnes à ces événements, est aussi accompagnée des « aah » du chœur, peut-être dans un but d'harmonie imitative. Il y a d'autres éléments mimétiques avec l'utilisation du « rubato », un changement de texture et de tessiture, le piano émettant des sons forts et métalliques et les cordes étant pincées, au début du troisième couplet lorsque Brenda se trouve dans la cour de récréation. Cela produit des sons enfantins, qui évoquent peut-être une boîte à musique et qui semblent nous rappeler que la meurtrière était elle-même une enfant. (cf. annexe 2, exemple 2). On passe ensuite à des cordes pleines et puissantes, à des accords de piano, et à un tempo plus lent tandis que le regard passe au capitaine de police dans la deuxième partie du couplet. La reprise du premier couplet commence aussi plus lentement, mais le tempo et la rapidité des battements de basse deviennent tous deux plus vifs vers un final triomphant. Le style, tout au long de la chanson, est dramatique et exagéré, semblable à celui d'autres chanteurs rock de la même époque, tel Meatloaf, mais différent du style habituel des Boomtown Rats qui était habituellement plus réaliste et punk. Ce changement de style peut être lié au caractère dramatique de l'histoire chantée.

L'interprétation par Amos de la chanson est centrée sur la réaction personnelle de la policière qui a tué Brenda et reste très proche de la structure musicale de l'original, mais elle est beaucoup plus

douce dans les faits. Tout le caractère dramatique et pompeux de la version des Boomtown Rats a disparu. Amos a supprimé le premier refrain et le second couplet de la chanson originale, n'utilisant que les couplets qui représentent une réaction personnelle, en d'autres termes les parties du récit qui pouvaient concerner la policière. Entre les mains d'Amos, le refrain de la chanson devient une simple question rhétorique que la policière se pose à elle-même après avoir réalisé une action déplaisante. Il n'y a pas de sentiment d'urgence ici, et pas d'interrogation en absence du refrain. Dans cette version de la chanson, l'action dramatique est finie : il n'y a qu'une observation tranquille des événements.

Amos accompagne la chanson très simplement au clavier Fender Rhodes et à la basse, ce qui produit une sorte de version délavée du piano et des cordes stridentes de la version originale. L'introduction consiste en une série circulaire d'accords avec une mélodie ondoyante qui domine le tout, très statique, calme et simple. La mélodie est en rapport avec l'interlude de la cour de récréation dans la version des Boomtown Rats, bien que la séquence d'accords ne le soit pas (cf. annexe 2, exemple 3). Elle garde également la chanson en do majeur et suit la ligne de basse de l'original, bien qu'au lieu d'utiliser la ligne de basse du refrain des Boomtown Rats, elle utilise celle du couplet tout du long (cf. annexe 2, exemple 1, mesures 1-4). La basse est nettement mise en évidence, une seule note étant jouée sur le premier temps de chaque mesure ; l'accompagnement est entièrement constitué d'accords arpégés en demi-croches qui rappellent la boîte à musique de l'accompagnement de la cour de récréation chez les Boomtown Rats. L'absence de sentiment d'urgence est aussi accentué par l'utilisation qu'Amos fait du rubato et par l'allongement des phrases à la fin de la plupart des lignes, les étendant sur 5 mesures au lieu de 4, et s'attardant sur la dominante plus longtemps qu'on s'y attendrait. La ligne vocale suit presque exactement la mélodie de l'original, mais son élocution est très différente de celle, exagérée et dramatique, de Bob Geldoff. Ici, au lieu du caractère dramatique du reportage, on ressent une atmosphère plus blasée, plus remplie de compassion, notamment lorsque le rubato de la ligne vocale fait presque s'arrêter la chanson. Comme dans la version qu'Amos a proposée de la chanson d'Eminem, elle a utilisé les mêmes éléments sonores pour créer des effets très différents.

Dans le deux cas que nous venons d'analyser, les versions de Tori Amos restent fidèles aux originaux sous bien des aspects. Il y a de claires ressemblances dans des aspects importants de la musique. Les deux versions restent proches des tonalités d'origine, utilisent des harmonies

et des variations sur l'accompagnement mélodique en rapport direct avec leurs modèles et Tori Amos suit dans son ensemble le schéma rythmique et mélodique de la ligne vocale. À ce niveau, qu'on doit définir comme allographe selon la définition de Zak, les chansons semblent en rapport les unes avec les autres d'une façon semblable peut-être à la relation établie entre des arrangements ou des transcriptions d'un morceau classique basé sur une partition : elle varie les timbres et l'instrumentation mais reste fidèle à la structure musicale. Cependant, au niveau autographe, ces chansons doivent être considérées comme des œuvres séparées car elles possèdent des surfaces sonores différentes. Nous pensons pourtant qu'il est possible de voir des relations entre la reprise et l'original dans ce dernier cas aussi. Dans « 97 Bonnie and Clyde », Amos a conservé l'impression d'un récit qui se déroule, bien que vu d'une autre perspective et l'on peut aussi affirmer qu'elle a réussi à garder l'atmosphère cinématographique, bien qu'utilisant d'autres moyens sonores pour créer le même effet. Si c'est bien le cas, alors le monde sonore de l'original peut d'une certaine façon être déduit de la reprise, ce qui suppose un lien plus étroit entre les deux que s'il s'agissait d'œuvres autographes totalement séparées. Dans « I Don't Like Mondays », Amos a également conservé des éléments de son et des effets similaires, mais les a transposés à un niveau plus personnel. Les accords stridents du piano et la cadence entraînante de l'original ont été remplacés par les tonalités délavées du clavier Fender Rhodes, et le reportage dramatique a pris la forme d'une résignation pleine de lassitude.

Est-ce que ces reprises et leurs chansons originales représentent deux exemples de la même œuvre allographe, deux textes qui sont liés par une même relation intertextuelle, ou deux œuvres autographes différentes mais liées l'une à l'autre, et quelle forme de hiérarchie, si elle existe, peut-on percevoir dans leur relation ? C'est peut-être Amos elle-même qui nous donne la réponse. Elle fait référence aux chansons qu'elle a utilisées comme à des « chansons-enfants » de « mères masculines de chansons » avec lesquelles elle passa du temps à jouer jusqu'à ce que le personnage féminin de la chanson émerge et dicte la façon dont l'interprétation devait être menée (Dawn, 2001). Il s'agit peut-être d'une féminisation du concept « masculin » d'œuvre qui est proposée lorsqu'elle utilise des termes tels que « re-naissance » des chansons d'un point de vue féminin (Harrington, 2001). Elle ne cherchait pas à susciter une réaction chez les personnes dont elle a repris les chansons car elle sentait qu'elle devait rester fidèle non envers les créateurs mais envers

leurs chansons-enfants, et « les secrets et les ombres que les chansons recelaient » (Falik, 2001). Les personnages qu'elle a créés pour chaque chanson sont des variations liées à sa méthode particulière de composition puisqu'elle personnifie ses propres chansons, les considérant comme ses « filles » (*idem*). Elle décrit le processus de déconstruction que représentaient les chansons « comme le travail d'un architecte qui regarde les plans d'un autre architecte et voit comment d'autres personnes résolvent des problèmes que vous ne résoudriez pas de cette façon » (D'Angelo, 2002). Elle applique cette référence aux interprétations possibles de la signification des chansons mais aussi à la structure sonore, dès l'instant où elle a découvert comment les accords avec lesquels elle travaillait trouvaient une résolution.

Il semble qu'Amos ait eu pour les chansons originales l'approche d'un auditeur réfléchi, qui les aurait « lues » jusqu'à créer une réponse musicale en utilisant les matériaux des originaux et en les retravaillant selon sa propre vision. Cela suppose qu'elle crée de nouvelles œuvres qui se suffisent à elles-mêmes, des œuvres qui, bien qu'elles partagent des matériaux avec les œuvres originales et qu'elles leur soient clairement liées, peuvent aussi revendiquer le titre d'œuvres de plein droit. Dans son travail de réécriture, elle a souligné des aspects des originaux qui n'étaient peut-être pas faciles à identifier, en réorchestrant, en introduisant de nouvelles significations, en révélant de nouveaux angles comme une photo prise de près le ferait pour une sculpture. Son travail révèle l'œuvre originale sous une nouvelle perspective tout en transmettant elle-même une nouvelle vision. Cette interprétation dépasse la question d'une quelconque hiérarchie dans ce type de reprise ; les versions d'Amos ne sont ni meilleures, ni moins bonnes que les originales, elles sont simplement différentes. Cette façon de se présenter d'abord comme auditrice, ensuite comme auteur, soulève la question de la perception. Pour Amos, les reprises sont des œuvres qui répondent à d'autres œuvres. Mais la façon dont les auditeurs comprendront le statut des œuvres d'Amos dépendra de ce qu'ils savent sur celles-ci. En gardant cette réalité à l'esprit, une solution aux questions portant sur la nature, l'existence et la relation aux œuvres dans le pop/rock pourrait être trouvée dans une analyse centrée sur l'auditeur. Nous allons à présent proposer une analyse de ce type.

Reprises et œuvres musicales

Dans son ouvrage consacré à l'interprétation en MSO, Nicholas Cook suggère que l'identité d'une œuvre est définie « par la relation existant entre sa notation et le champ de ses interprétations » (Cook, 2001 : 8). Il affirme que, bien que le texte du compositeur joue un rôle privilégié, il est en relation horizontale avec d'autres incarnations : ses partitions et ses interprétations. Cook en résume ainsi la signification : « l'œuvre n'existe pas "au-dessus" du champ de ses incarnations, mais elle est seulement contiguë à sa totalité » (*idem*) et, pour cette raison, l'œuvre évolue continuellement. Cela ne permet pas pour autant une écoute détachée de l'œuvre, au moins dans les frontières de la MSO, parce que « pour autant que vous vous concentriez sur le travail de Rattle, il est presque impossible d'oublier entièrement que vous êtes en train d'écouter la Neuvième Symphonie de Mahler (ou, si vous ne savez pas ce que vous écoutez, de vous demander ce dont il s'agit) » (*ibid.* : 4). Cook suggère qu'une écoute détachée de l'œuvre pourrait par contre exister dans la musique populaire, où il estime que la valeur de l'interprétation passe avant la valeur de la composition. Il pense que dans le cas de la chanson de Madonna « Material Girl », par exemple, « l'œuvre est toujours présente [...] mais [pour l'auditeur] ce sont les qualités de l'interprétation qui dominent [...] et, en un certain sens, on peut se dire que ce serait une chanson différente si un autre chanteur la reprenait » (*idem*). Cette affirmation semble en relation étroite avec les idées de Zak et de Gracyk sur la surface sonore du disque (que l'on considère en général comme une interprétation), définie comme une œuvre autographe pop/rock, par opposition à la structure allographe de la chanson. Cependant, Cook cite également Bruno Nettl qui disait que « s'il existe quelque chose comme des valeurs universelles en musique, une idée devrait prétendre à ce statut, celle qu'on ne se contente pas de "chanter", mais qu'on chante *quelque chose* » (*idem*). Cela suppose que chaque auditeur, dans tous les champs musicaux, comprend le disque comme l'enregistrement de *quelque chose*, qui peut être une œuvre allographe, pas seulement comme une interprétation qui se suffirait à elle-même ou comme une œuvre en soi. Pour cette raison, il semble que même dans le pop/rock, une écoute détachée de l'œuvre est peu probable lorsqu'on a affaire à des chansons dont l'auditeur sait qu'elles partagent les mêmes matériaux musicaux, comme c'est le cas pour les reprises. Dans son interprétation de l'œuvre comme existant dans le champ de ses incarnations, Cook semble fournir un terrain d'entente entre la façon dont les

deux camps définissent « l'œuvre » en musique populaire, en permettant aux œuvres d'opérer dans un cadre intertextuel centré sur l'expérience de l'auditeur.

James Treadwell lui aussi, écrivant dans le cadre de la MSO, permet aux œuvres d'exister dans un cadre intertextuel. Il semble possible d'adapter son analyse pour rendre compte de l'ontologie de la reprise interprétative. Treadwell suggère qu'un opéra doit être « compris comme un texte qui appelle la critique » (Treadwell, 1998 : 209). Et il poursuit ainsi : « À partir du moment où une œuvre donnée peut être comprise comme un texte lisible, les processus d'interprétation et ceux de production deviennent analogues [...] la représentation est modelée sur la lecture. » (*Idem*) Si l'on se souvient de la façon dont Amos décrivait son travail dans le cadre des reprises, il semble qu'il y ait dans l'analyse de Treadwell des parallèles avec le phénomène de la reprise interprétative, laquelle présente dans le même temps une « lecture » et une interprétation virtuelle de l'original. Treadwell continue en affirmant que « même si une production est fondée sur une étude critique rigoureuse et cohérente d'un livret et d'une partition donnés, cette "lecture" académique ne sera pas transmise au public par le moyen du théâtre » (*ibid.* : 213). À partir du moment où la lecture du metteur en scène est jouée, elle « cesse d'être une lecture » (*idem*). En voici la raison : « Dans la salle d'opéra, on perd toute notion de la textualité de l'œuvre. Il y a tout un monde de différences entre la partition imprimée, qui est soumise à l'analyse de l'équipe de production, et le courant dynamique, diachronique d'impressions présenté au public. » (*Idem*) En d'autres mots, pour le public, la lecture est devenue une représentation vivante et haletante. Au lieu d'interpréter la représentation de l'opéra comme une lecture du metteur en scène, le public l'interprétera en fonction de son propre champ de référence. Treadwell affirme que, pour un public, « les représentations sont en constant dialogue les unes avec les autres au long d'un continuum changeant » (*ibid.* : 218), ce qui mène à la création d'un champ intertextuel :

« Dès qu'une scène donnée est représentée, cette nouvelle histoire ou ce nouvel ensemble d'éléments visuels entrent dans le répertoire, et les significations qui commencent à s'assembler ne sont pas nécessairement associées à l'intention du metteur en scène ou à l'idée critique de ce que l'œuvre, en elle-même, signifie. Les membres du public effectuent des analogies entre la représentation actuelle et leur idée générale de l'œuvre, mais cette idée est mêlée à d'autres représentations, même d'autres œuvres. » (*Idem*)

Cette analyse de la réaction du public semble tout à fait adaptée au cas des reprises interprétatives. Parmi toutes les analyses sur les reprises que nous avons résumées plus haut, personne ne semble prêter attention au fait qu'un auditeur peut ne pas être conscient qu'il écoute une reprise, ou, s'il en est conscient, qu'il n'a pas forcément écouté la version à laquelle la reprise fait référence. Nous avons montré dans notre analyse que les reprises d'Amos sont très proches des versions originales sous bien des aspects, et que, comme elle le dit elle-même, elles sont le résultat d'une exploration complète des chansons originales. Cela rappelle l'analyse de Treadwell selon laquelle la mise en scène est modelée sur la lecture. Dans ce cas, la reprise est une lecture de l'enregistrement original. Cependant, sauf si l'auditeur a une connaissance aussi profonde des originaux que celle qu'Amos a sans aucun doute acquis, cette lecture, comme Treadwell le souligne, n'est pas susceptible d'être interprétée comme telle puisqu'elle est ressentie comme « un courant dynamique et diachronique d'impressions présentées au public. »

Il y a des correspondances nettes avec l'analyse que Treadwell propose de l'opéra comme ayant deux niveaux : la représentation et l'œuvre (dans son cas partition et livret) et les reprises interprétatives qui ont, elles aussi, deux niveaux, la chanson originale sur laquelle elles sont basées et les nouveaux enregistrements. Selon son analyse, il semble qu'une fois que l'opéra est représenté, la représentation entame une vie propre en entrant dans un champ intertextuel qui est différent pour chaque membre du public et qui inclut non seulement l'expérience des représentations de cette même œuvre, mais d'autres œuvres également. L'idée que l'on se fait de l'œuvre et l'interprétation du statut de chaque représentation particulière pour le public changent donc à travers le temps en fonction de chaque expérience individuelle. Cette analyse, semble-t-il, s'applique bien aux reprises. Dès qu'une reprise est produite, elle sera jugée en fonction du champ de référence de chaque auditeur. Pour certains, il s'agira d'une œuvre de plein droit, pour d'autres une œuvre en relation avec une autre. Elle ne sera pas nécessairement écoutée en relation avec son original, comme Zak, Gracyk et Middleton semblent tous le penser, car l'original ne fera pas forcément partie du champ de référence de l'auditeur. Les analyses académiques récentes pèchent par leur tendance à généraliser. Chaque cas doit être considéré en fonction de ses particularités et dès lors chaque interprétation de son ontologie changera en rapport avec le champ de référence de l'individu. Le refus de considérer la reprise pour elle-même est proche

d'une tendance existant dans la littérature consacrée à la MSO, celle qui ignore des œuvres telles que les variations, les fantaisies et les transcriptions. Dans les deux cas, cette attitude semble avoir un rapport avec l'utilisation du concept « d'œuvre » associée à un jugement de valeur, au lieu d'en faire un simple jugement classificateur. Une musique qui serait fondée sur une œuvre précédente, mais ne serait pas une simple représentation allographe de celle-ci, comme c'est le cas de l'interprétation d'une partition de Beethoven, a un statut ontologique complexe qui ne s'adapte pas facilement au concept d'œuvre tel qu'on l'emploie ordinairement. Au lieu d'affronter cette difficulté, la musique de ce genre est reléguée à un rang inférieur, et rarement étudiée pour découvrir quelle forme d'ontologie elle possède réellement. C'est peut-être là le véritable danger de l'utilisation du concept d'œuvre historique contre lequel Lydia Goehr nous avertissait, et nous devons nous montrer assez prudents pour considérer que l'œuvre musicale est susceptible de représenter des réalités différentes pour des publics différents, sans que cela ne signifie pour autant qu'il ne s'agit plus d'œuvres.

Traduit de l'anglais par Arnaud BIKARD

Annexe 1 : Structure des chansons et exemples musicaux pour « 97 Bonnie & Clyde »

Structure de « 97 Bonnie and Clyde » d'Eminem

Structure de la chanson	Exemples musicaux	Répétition des phrases
Intro	ex. 1 (moins les percussions)	1
Couplet 1	ex.1 (entrée des percussions)	2
Refrain	ex.1	1
Couplet 2	ex.1	2
Refrain	ex.1	1
Couplet 3	ex.1	2
Refrain (raccourci)	ex.1	1
Conclusion	ex.1	1 et <i>fade-out</i>

Structure de « 97 Bonnie and Clyde » de Tori Amos

Structure de la chanson	Exemples musicaux	Répétition des phrases
Intro	exemple 2	4
Couplet 1	ex.3	9
Refrain	ex.2	3
Couplet 2	ex.3	9
Refrain	ex.2	3
Couplet 3	ex.3 (et tambours militaires)	9
Refrain (raccourci)	ex.2	3
Conclusion	N/A	N/A

Exemples musicaux pour « 97 Bonnie & Clyde »

Tous les exemples musicaux sont approximatifs et jouent seulement le rôle de guide. Les notes qui correspondent à la mélodie d'Eminem sont indiquées par une flèche dans les exemples 1 et 3.

Exemple 1 : Structure de la ligne de basse et de la mélodie chez Eminem

Exemple 2 : Structure de la ligne de basse et des cordes aiguës chez Tori Amos

Exemple 3 : Structure de la mélodie utilisée dans les sections de refrain de Tori Amos.

Eminem :

bass beat snare beat

Annexe 2 : Structures des chansons et exemples musicaux pour « I Don’t Like Mondays »

Structure de « I Don’t Like Mondays » des Boomtown Rats

Structure de la chanson	Accompagnement	Texture	Notes de basse	Longueur de phrase
Intro	Piano, cordes au complet, timbales	Accords dramatiques	Mi mineur	12 mesures
Couplet 1	Piano seulement	1 note de basse par mesure, simples contours d'accords	(ex.1 mes. 1-13)	
Ligne 1			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 2			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 3			Fa, Sol, Do, Fa	4 mesures
Ligne 4			Fa, Sol	5 mesures
Refrain 1	Piano, cordes au complet et timbales	Une note de basse à chaque temps, cordes agitées, accords pour compléter	(ex.1 mes. 14-23)	
Ligne 1			Do, Si, La, Sol	4 mesures
Ligne 2			Do, Si, Fa, Sol	4 mesures
Interlude	Piano seulement	Basse de swing	Do majeur	
Couplet 2	Voix harmonisées, piano seulement	Basse de swing, 2 notes de basse par mesure, accompagnement d'accords avec contre-mélodies	(ex.1 mes. 1-13)	
Ligne 1			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 2			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 3			Fa, Sol, Do, Fa	4 mesures
Ligne 4			Fa, Sol	5 mesures
Refrain 2 (idem refrain 1)	Idem 1	Idem 1		

Interlude	Cordes au complet et piano	Accords agités	Mi mineur	
	Piano seul	Métallique (ex. 2)	Do majeur	
Couplet 3			(ex.1 mes. 1-13)	
Ligne 1	Piano et cordes pincées aiguës	Variation de l'ex. 2, une note de basse par mesure	Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 2			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 3 (<i>idem</i> 1)	Cordes au complet et piano	Cordes graves, tempo lent, une note de basse par mesure	Fa, Sol, Do, Fa	4 mesures
Ligne 4			Fa, Sol	5 mesures
Couplet 1 reprise				
Ligne 1	Piano et cordes au complet	Accords d'orchestre au complet, 1 note de basse par mesure, tempo qui accélère	Do, Si, La, Sol	4 mesures
Ligne 2	Piano, Introduction graduelle des cordes au complet	<i>Idem</i> couplet 2	Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 3			Fa, Sol, Do, Fa	4 mesures
Ligne 4			Fa, Sol	5 mesures
Refrain 3	Piano, cordes au complet et timbales	<i>Idem</i> refrains plus haut, mais avec des contre-mélodies croissantes des cordes		
Ligne 1			Do, Si, La, Sol	4 mesures
Ligne 2			Do, Si, La, Sol	4 mesures
Ligne 3			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 4			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Conclusion	Piano et voix « ooh »	Tempo ralentissant piano métallique	Do majeur	

Structure de « I Don't Like Mondays » de Tori Amos

Les numéros de couplets et des refrains correspondent à ceux de l'original des *Boomtown Rats* pour mettre en évidence les changements qui ont été effectués.

Structure de la chanson	Accompagnement	Texture	Notes de basse	Longueur de phrase
Intro	Clavier Fender Rhodes et basse	4 notes de basse par mesure, arpèges	Do, Sol, La, Fa (voir ex.3)	12 mesures
Couplet 1	Clavier Fender Rhodes et basse.	1 note de basse par mesure, accords arpégés	(ex.1 mes. 1-13)	
Ligne 1			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 2			Do, Mi, Fa, Sol	5 mesures
Ligne 3			Fa, Sol, Do, Fa	5 mesures
Ligne 4			Fa, Sol	5 mesures
Refrain 1 non inclus				
Interlude non inclus				
Couplet 2 non inclus				
Refrain 2	Clavier Fender Rhodes et basse	1 note de basse par mesure, accords arpégés	(ex.1 mes. 1- 4)	
Ligne 1			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 2			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 3			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 4			Mi, Fa	4 mesures
Interlude	<i>Idem</i> intro	<i>Idem</i> intro	Do, Sol, La, Fa	6 mesures
Couplet 3	Clavier Fender Rhodes et basse.	1 note de basse par mesure, accords arpégés	(ex.1 mes. 1-13)	
Ligne 1			Do, Mi, Fa, Sol	5 mesures
Ligne 2			Do, Mi, Fa, Sol	5 mesures
Ligne 3			Fa, Sol, Do, Fa	5 mesures
Ligne 4			Fa, Sol	5 mesures

Couplet 1 (reprise) non inclus				
Refrain 3 (étendu)	Clavier Fender Rhodes et basse	1 note de basse par mesure, accords arpégés	(ex.1 mes.. 1-4)	
Ligne 1			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 2			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 3			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 4			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 5		Version instr. de la ligne précéd.	Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
(Ligne instr.)			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Ligne 6			Do, Mi, Fa, Sol	4 mesures
Conclusion	<i>Idem</i> intro	<i>Idem</i> intro	<i>Idem</i> intro	8 mesures

Exemples musicaux

Tous les exemples musicaux sont approximatifs et jouent simplement le rôle de guide.

Exemple 1 : Structure de la ligne de basse de « I Don't Like Mondays » des *Boomtown Rats*

Exemple 2 : L'interlude enfantin de la cour de récréation de « I Don't Like Mondays »
des *Boomtown Rats*

Exemple 3 : Introduction de « I Don't Like Mondays » de Tori Amos

Bibliographie

- M. BAYTON (1990), « How Women Become Musicians », in S. Frith & A. Goodwin (dir.), *On Record: Rock, Pop and The Written Word*, Routledge, Londres, p. 238-257.
- H. STITH BENNETT (1990), « The Realities of Practice », in S. Frith & A. Goodwin (dir.), *On Record: Rock, Pop and The Written Word*, Routledge, Londres, p. 221-237.
- I. CARMON (2001), « Tori's Got a Gun », in *Village Voice*, 3-9 octobre 2001.
- N. COOK (2001), « Between Process and Product: Music and/as Performance » in *Music Theory Online*, vol 7, n° 2, avril (<http://boethius.music.ucsb.edu/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>).
- J. D'ANGELO (2002), « Tori writes Scarlet letters, Draws tour map », *MTV.com News*, 23 nov. 2002 (www.mtv.com/news/articles/1457694/20020923/story.jhtml).
- R. DAWN (2001), « Is Tori Amos bullshit? », in *Alternative Press Magazine*, oct. 2001.
- A. FALIK (2001), *RollingStone.com*, 4 oct. 2001 (<http://www.thedent.com/rscom100401.html>).
- L. GOEHR (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- T. GRACYK (1996), *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, I.B.Tauris & Co. Publishers, Londres.
- R. HARRINGTON (2001), « Tori Amos Flips the Perspective », in *Washington Post*, 5 oct. 2001.
- W. HERMES (2001), « Don't Mess With Mother Nature », in *Spin Magazine*, oct. 2001.
- D. HORN (2000), « Some Thoughts on the Work in Popular music », in M. Talbot (dir.), *The Musical Work: Reality or Invention*, Liverpool University Press, Trowbridge, p. 14-34.
- K. LODER (1999), « Eminem: Slim Shady Goes Home », in *MTV.com News*, 3 janv. 1999 (<http://www.mtv.com/bands/archive/e/eminemfeature99-2.jhtml>).
- R. MIDDLETON (dir.) (2000), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, Londres.

- R. MIDDLETON (2000), « Work-in-(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext », in M. Talbot (dir.), *The Musical Work: Reality or Invention*, Liverpool University Press, Trowbridge, p. 59-87.
- J. TREADWELL (1998), « Reading and Staging Again » in *Cambridge Opera Journal*, vol. 10, n° 2 (juillet 1998), p. 205-220.
- P. TAGG (2000), « "The Work": An Evaluative Charge », in M. Talbot (dir.), *The Musical Work: Reality or Invention*, Liverpool University Press, Trowbridge, p. 153-167.
- A. J. ZAK III (2001), *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*, University of California Press, Londres.

Sites Internet

<http://geocities.com/Area51/Shadowlands/4077/spencer.html>
www.theboomtownrats.co.uk

Discographie

- Tori AMOS (2001), *Strange Little Girls*, Atlantic 7567-83486-2.
- THE BEATLES (2003), « Happiness is a Warm Gun » in *The Beatles* (plus connu sous le nom *White Album*), Apple CDS7464438.
- THE BOOMTOWN RATS (1979), « I Don't Like Mondays » in *The Fine Art of Surfacing*, Columbia.
- EMINEM (1999), « 97 Bonnie and Clyde » in *The Slim Shady LP*, Interscope IND90321.
- MADONNA (2002), « Material Girl » in *Like A Virgin*, Warner 9362479012.
- SLAYER (2002), « Raining Blood » in *Reign in Blood*, American 5867962.