

**La musique pop incestueuse**  
**Une introduction à la transphonographie**  
**Incestuous Pop Music**  
**Introduction to Transphonography**

Serge Lacasse

Volume 18, numéro 2, 2008

Postiches et mélanges

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/018650ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/018650ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lacasse, S. (2008). La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie. *Circuit*, 18(2), 11–26. <https://doi.org/10.7202/018650ar>

Résumé de l'article

Les pratiques de l'emprunt, de la transformation, de l'adaptation, du remixage, de la citation, du pastiche, de la parodie ou de la reprise sont très répandues en musique populaire. Sans vouloir rendre compte de ces pratiques de façon exhaustive, l'article propose de les aborder sous l'angle de la transphonographie : dérivé du modèle littéraire de la transtextualité proposé par Gérard Genette (1982). Le concept de transphonographie permet d'organiser ces pratiques en six grandes catégories qui décrivent les types de relations qui peuvent s'établir entre des enregistrements musicaux : l'archiphonographie (relations génériques), l'hyperphonographie (relations de transformation), l'interphonographie (relations de coprésence), la polyphonographie (compilations de phonogrammes), la paraphonographie (fonctions de médiation) et la métaphonographie (relations critiques). Cette façon d'analyser le phénomène devrait permettre, entre autres, de mieux saisir le potentiel esthétique et expressif de ces multiples pratiques caractéristiques du genre.

# La musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie<sup>1</sup>

Serge Lacasse

*Un pas en avant deux pas en arrière*  
*Bientôt un revival de l'année dernière*  
*Remix de Best of, greatest hits remasterisés*  
*On fait semblant d'avoir tout oublié*  
*On fait semblant d'être toujours étonné*

*Daran, 2003*

## Introduction

Malgré le caractère négatif du couplet de Daran cité en épigraphe au sujet du *remix* et d'autres *remastérisations*, il n'en demeure pas moins que de telles pratiques de « recyclage sonore » sont non seulement choses courantes dans le domaine de la musique populaire, mais forment le cœur même de genres musicaux entiers, tel le hip hop, par exemple. En fait, lorsqu'on y regarde de plus près, on se rend rapidement compte qu'une multitude de stratégies d'emprunts, de transformations ou de dérivations foisonnent dans le répertoire de la musique populaire enregistrée, dont quelques-unes seulement sont évoquées dans le texte de Daran : les reprises (qu'elles soient sérieuses ou parodiques), les compilations, les remixages, les remasterisations, auxquelles on pourrait ajouter l'échantillonnage (le *sampling*), la parodie, le travestissement, etc. L'objectif du présent article est de proposer un modèle théorique qui puisse rendre compte de l'ensemble de ces pratiques en les organisant à l'intérieur d'un cadre qui soit à la fois flexible et opératoire. Il ne s'agit donc pas d'une description détaillée de chacune des pratiques (un ouvrage entier n'y suffirait pas), mais plutôt d'une catégorisation plus large. À mon avis, l'intérêt d'un tel

1. La recherche liée à la rédaction de cet article a notamment été rendue possible grâce au soutien financier du CRSH.

2. L'intertextualité est en soi un modèle complexe qui a donné lieu à de multiples tentatives de théorisation. Pour un historique de ces tentatives, je renvoie les lecteurs aux travaux de Bruce (1995), Piégay-Gros (1996), Allen (2000) et Rabau (2002).

3. Pour une discussion sur les distinctions entre composition, performance et phonographie, voir Lacasse (2006). Bien que je m'intéresse ici à la musique populaire, il est évidemment possible d'utiliser le modèle pour toute autre tradition musicale.

4. Pour une version beaucoup plus élaborée de ce modèle, voir Lacasse (à paraître).

modèle réside dans les distinctions qu'il permet d'effectuer, tant en ce qui a trait à la nature de ces stratégies qu'à leurs fonctions potentielles (esthétiques, génériques, symboliques, etc.).

Pour ce faire, je propose d'adapter et d'élargir le modèle que Gérard Genette a élaboré afin de rendre compte de l'ensemble des relations pouvant s'établir entre textes littéraires, modèle qu'il a baptisé *transtextualité* (Genette, 1982), et qui correspond au concept d'intertextualité dans son acception la plus large<sup>2</sup>. Comme j'ai déjà résumé ailleurs les grandes lignes de la transtextualité de Genette (Lacasse, 2000a, 2000b), j'en ferai ici l'économie et me lancerai plutôt directement dans la présentation de ce que j'ai appelé, par analogie avec la terminologie transtextuelle de Genette, la *transphonographie*, puisque l'objet qui m'intéresse ici est la musique populaire *enregistrée*<sup>3</sup>. Ainsi, la transphonographie comprend les six catégories suivantes : l'archiphonographie, l'hyperphonographie, la polyphonographie, l'interphonographie, la paraphonographie et la métaphonographie. Comme nous le verrons, ces catégories ne sont pas mutuellement exclusives et constituent plutôt des angles sous lesquels on peut aborder les relations qui peuvent s'établir entre différents enregistrements de musique populaire et certaines autres manifestations connexes (pochettes de disques, par exemple). L'article présente donc brièvement chacune de ces catégories en les illustrant par quelques exemples tirés soit de la documentation savante, soit du répertoire phonographique populaire<sup>4</sup>.

## La transphonographie

### Relations abstraites : l'archiphonographie

Les relations de type archiphonographique sont celles situées au niveau le plus abstrait. En effet, l'archiphonographie consiste, en paraphrasant Genette, en l'ensemble des catégories générales (types de discours, styles d'exécution, genres musicaux, etc.) dont relève chaque phonogramme singulier (Genette, 1982, p. 7). Une métaphore possible de l'archiphonographie pourrait être une brochette qui transpercerait un certain nombre de disques selon tel ou tel critère. Par exemple, on pourrait décider de mettre ensemble tous les disques dont le titre commence par la lettre « s », ou décider d'étudier tous ceux dont les artistes sont de même origine géopolitique. Évidemment, les critères possibles sont innombrables ; mais peut-être les plus utiles sont-ils ceux qui gravitent autour des notions de genre ou de style.

Un regard archiphonographique pourrait chercher à déterminer les différents critères permettant d'identifier tel genre musical, ou de caractériser le style d'exécution de tel chanteur (en rapport, bien entendu, avec les normes

du genre musical auquel l'artiste est associé). Certains ont cherché à mieux comprendre la pratique musicale populaire à l'aide de la notion de tradition musicale (Echard, 2005), alors que d'autres, comme David Brackett, choisissent de souligner le caractère souvent intergénérique de la musique populaire :

Les genres se chevauchent; ils se constituent de plus de façon différente selon les contextes. Ainsi, une même chanson peut appartenir à plusieurs genres musicaux à la fois. Toutefois, en même temps qu'une analyse approfondie d'un texte musical donné fera émerger un doute quant au style précis auquel ce texte devrait appartenir, il n'existe pas de texte qui soit véritablement a-générique, qui n'appartienne à aucun genre » (Brackett, 2002, p. 67; ma traduction).

En accord avec cette vision, Mark Spicer (2000; à paraître) propose de définir le style de certains groupes ou artistes justement en fonction des différents styles musicaux que leur musique convoque. Il établit ainsi une sorte de nébuleuse stylistique dont les composantes sont déterminés par des traits spécifiques, comme le son de tel synthétiseur (typique du courant *new wave*) ou de tel riff de basse reggae, etc. Bref, l'archiphonographie est notamment le lieu de l'analyse stylistique, et donc des attentes et des effets que suscitent chez les auditeurs les convergences ou les écarts d'une œuvre par rapport à des normes génériques. Les trois catégories suivantes, plutôt que de se situer à ce niveau plus abstrait, convergent vers les phonogrammes eux-mêmes en s'intéressant aux formes d'emprunts (interphonographie), de transformations (hyperphonographie) ou d'agencement (polyphonographie) dont ces enregistrements peuvent faire l'objet.

## Relations entre phonogrammes

### Hyperphonographie

À ce niveau plus concret s'opèrent des relations touchant aux phonogrammes eux-mêmes, à leur contenu. Ainsi, l'hyperphonographie inclut un grand nombre de pratiques dont la caractéristique principale est la transformation d'enregistrements déjà existants. Plus précisément, et paraphrasant Genette, un hyperphonogramme est un enregistrement « qui dérive d'un autre par un processus de transformation, formelle et/ou thématique » (Genette, 1999, p. 21). Les remixages, parodies, pastiches<sup>5</sup> et autres reprises tombent tous dans cette catégorie, en plus d'innombrables pratiques plus spécifiques : différents types de modulations agogiques, comme la transmétrification (passage d'une mesure de valse en 3/4 à une métrique plus carrée en 4/4 par exemple); la transexuation (par exemple, lorsqu'une chanteuse reprend une chanson interprétée à l'origine par un homme); la traduction ou l'adaptation; différentes

5. Genette considère le pastiche comme une pratique relevant de l'imitation plutôt que de la transformation, puisqu'il s'agit ici d'imiter un style, par exemple, celui des Beatles, dans le but de créer une nouvelle chanson. Cette chanson entièrement nouvelle pourrait être perçue comme appartenant au répertoire des Beatles, du moins par les amateurs non spécialistes du groupe qui n'ont pas une connaissance exhaustive de leur répertoire. Une autre pratique, comme la parodie par exemple, est transformative : on préserve le style (souvent en l'exagérant un peu), mais on transforme le contenu (par exemple, les paroles). C'est ce que fait le plus souvent un parodiste comme Weird Al Yancovick, notamment dans sa parodie de la chanson « Bad » de Michael Jackson, qu'il renomme « Fat ». Dans ce dernier cas, on reconnaît une *chanson* précise de Michael Jackson qui a fait l'objet d'une transformation, alors que dans le cas du pastiche des Beatles, on reconnaît le *style* des Beatles, et non une chanson spécifique. Pour plus de détails sur ces distinctions, voir Lacasse (2000a, 2000b).

techniques de montage audio (dans le but, par exemple, de raccourcir ou d'allonger un enregistrement donné de façon à le rendre conforme aux exigences d'un contexte particulier, comme le passage à la radio ou dans une discothèque); etc.

À cette étape de la présentation, il m'apparaît important de rappeler une distinction que j'ai décrite ailleurs (Lacasse 2000a; 2000b). En effet, certaines transformations peuvent affecter un enregistrement de façon « physique », alors que d'autres concernent plutôt l'œuvre dans sa dimension « idéale ». Par exemple, si je supprime le dernier couplet d'une chanson en effectuant une manipulation directement sur l'enregistrement (à l'aide d'un logiciel d'édition numérique par exemple), j'effectue une transformation *autosonique* (qui concerne l'enregistrement lui-même en tant que réalité physique). Par contre, si j'enregistre ma propre version de la chanson « Yesterday » des Beatles, je ne recours pas à l'enregistrement original des Beatles, mais en produit plutôt un autre sans rapport *physique* avec le premier. Il s'agit donc d'une transformation *allosonique*<sup>6</sup>. C'est d'ailleurs sur cette pratique de la reprise que j'aimerais m'attarder un peu.

En effet, la reprise constitue l'une des pratiques hyperphonographiques les plus répandues et les plus caractéristiques du répertoire musical populaire. En témoigne, par exemple, le numéro de mai 2005 de la revue savante *Popular Music and Society*, presque entièrement consacré à cette pratique. Comme le rappelle George Plasketes (1992; 2005), le terme reprise (*cover* en anglais) recouvre lui-même « un large éventail de pratiques, allant de re-lectures littérales (ou clones) et des adaptations plus libres, à des mutations fort éloignées de l'original » (Plasketes, 2005, p. 150; ma traduction). Par exemple, on trouve à l'une des extrémités de l'axe les groupes « hommages » (*tribute bands*) dont l'intention est souvent de recréer le plus exactement possible les performances musicales et scéniques des groupes ou des artistes qui les intéressent (Nixon, 2003). Des reprises, comme celles par Johnny Cash de « Hurt », composée et interprétée à l'origine par Trent Reznor de Nine Inch Nails, se situent un peu plus loin sur l'axe. Ici, la signification de la chanson est contaminée par la *persona* de son nouvel interprète : selon JimmyO, « plutôt que d'avoir affaire, dans le cas de la version de Reznor, à la description de la douleur causée par une dépendance à l'héroïne », la version de Cash, alors vieillissant, ne présente « rien de plus qu'un fantôme cherchant à bénir la douleur ressentie par son entourage » (JimmyO, 2003; ma traduction). Plus près de l'autre extrémité, on trouve l'album *Strange Little Girls* qui présente les reprises par Tori Amos (2001) de chansons interprétées à l'origine par des hommes. Ces relectures, souvent à caractère féministe,

6. J'adapte ici de façon libre la distinction que fait Nelson Goodman entre arts *autographiques* et *allographiques*. Voir Goodman (1976).

s'éloignent considérablement des versions originales : sous sa gouverne, la chanson « Raining Blood » du groupe heavy metal Slayer devient à la fois méconnaissable et troublante ; de la même façon, et sans changer un mot (ou presque) du texte original, Amos s'approprie « 97' Bonnie and Clyde » du controversé Eminem en transformant radicalement le sens de la chanson, du seul fait de la présence de sa voix féminine (Lacasse et Mimmagh, 2005). On le voit, le degré de réappropriation de ces chansons est le plus souvent directement proportionnel à la puissance évocatrice de la *persona* des artistes qui réalisent ces reprises. Dans ce contexte, les reprises constituent du même coup le lieu idéal de l'analyse stylistique, puisqu'elles nous permettent de nous concentrer sur la façon dont une chanson est interprétée, et non la chanson elle-même.

Bien entendu, et comme je l'ai déjà évoqué, les pratiques hyperphonographiques ne se limitent pas aux reprises. En fait, pour Genette, cette catégorie comprend des centaines de pratiques qui agissent le plus souvent à un niveau local, et dont l'agencement produit un texte transformé : « à quelques exceptions près, toutes les transpositions singulières (toutes les *œuvres* transpositionnelles) relèvent à la fois de plusieurs de ces opérations, et ne se laissent ramener à l'une d'elles qu'à titre de caractéristique dominante, et par complaisance envers les nécessités de l'analyse » (Genette, 1982, p. 292). En même temps, il insiste sur la spécificité de certaines pratiques artistiques, comme la musique, qui peut donner lieu à une multiplication de ces micro-transformations :

En musique, les possibilités de transformations sont sans doute beaucoup plus vastes qu'en peinture et certainement qu'en littérature [...]. Même un son unique et isolé se définit par au moins quatre paramètres (hauteur, intensité, durée, timbre) dont chacun peut faire l'objet d'une modification séparée : transposition, renforcement ou affaiblissement dynamique, allongement ou raccourcissement de l'émission, changement de timbre. Une mélodie, ou succession linéaire de sons uniques, peut subir dans sa totalité ou dans chacune de ses parties autant de modifications élémentaires ; mais, de plus, elle se prête en tant qu'ensemble successif à des transformations plus complexes : renversement des intervalles, mouvement rétrograde, combinaison des deux, changement de rythme et/ou de tempo, et toutes combinaisons éventuelles de ces diverses possibilités. La superposition, harmonique ou contrapuntique, de plusieurs lignes mélodiques multiplie encore ce répertoire déjà considérable. Enfin, le chant peut ajouter une piste supplémentaire ñ les « paroles », qui comporte sa propre capacité transformative [...]. Étudier le fonctionnement de la transformation en musique reviendrait donc à décrire exhaustivement les formes de ce discours (GENETTE, 1982, p. 539-540).

7. Encore une fois, je renvoie les lecteurs à Lacasse (à paraître) pour un premier débroussaillage.

8. J'aimerais remercier René Audet pour cette référence.

9. Voir Lacasse (2003) pour une description plus détaillée de ces principes.

10. À ce sujet, je remarque ce qui semble être une recrudescence relativement récente de la pratique, notamment dans le milieu de la musique populaire francophone, et peut-être plus particulièrement dans le courant que l'on tend à surnommer « nouvelle chanson française ». Je pense entre autres aux albums suivants : *Déflaboxe* de Daniel Bélanger (2003), *Le fil de Camille* (2005), *Végétal* d'Émilie Simon (2006) et *Le petit peuple du bitume* de Daran (2007).

On peut ajouter à cette liste toutes les manipulations de type autotonique (*time stretching* et autres effets de montage) qui démultiplient d'autant les possibilités. Il s'agit donc d'une catégorie fort vaste dont la description détaillée sort du cadre du présent article et devra faire l'objet d'un autre travail<sup>7</sup>. En attendant, penchons-nous sur une autre catégorie transphonographique intéressante, soit la polyphonographie.

## Polyphonographie

Le terme *polyphonographie*, dérivé du concept de *polytextualité* soumis par Bruno Monfort (1992)<sup>8</sup>, ne fait pas partie du modèle de Genette. De façon générale, la polyphonographie inclut toute pratique dont l'objectif est la construction d'une grande structure phonographique par l'agencement de phonogrammes autonomes plus petits. Trois principes étroitement liés sont au cœur de ce processus : 1) la *sélection* des enregistrements ; 2) l'*agencement* lui-même, qui résulte le plus souvent en l'établissement d'un discours musical, et dont les critères dépendent de 3) la *fonction* du polyphonogramme, qu'elle soit d'ordre personnel, commercial ou esthétique<sup>9</sup>. Concrètement, on peut considérer comme relevant de la polyphonographie les compilations CD ou maison, les albums, les listes de lecture ou *playlists* (sur iTunes par exemple), de même que, dans une certaine mesure, d'autres pratiques non strictement phonographique (mais qui font usage de phonogrammes) comme le *deejaying* et la programmation radiophonique. Bref, un ensemble de pratiques qui font appel à la sélection et à l'agencement d'un certain nombre de phonogrammes préexistants dans le but de remplir une fonction précise.

Peut-être l'exemple le plus canonique de la polyphonographie est-il l'album, qui regroupe des enregistrements isolés (généralement des chansons) en un ensemble (plus ou moins) cohérent. Dans ce contexte, l'album conceptuel, souvent associé au courant du rock progressif des années 1970 par exemple, constitue une bonne illustration de la polyphonographie (Montgomery, 2002)<sup>10</sup>. Les compilations CD constituent une autre forme de polyphonographies qui peuvent se manifester de différentes façons. Par exemple, un artiste donné peut, au lieu de produire un album « classique », lancer sur le marché des compilations. Ainsi, Lee Cooper (2005) a répertorié pas moins de 65 catégories de compilations autour d'un seul artiste, incluant celles agencant des chansons interprétées par des chanteurs ayant une importance historique ; les *greatest hits* d'un interprète en particulier ; des chansons de Noël interprétées par l'artiste ; des chansons à l'origine interprétées par l'artiste, cette fois reprises par plusieurs ; des versions acoustiques (*unplugged*)

des plus grands succès de l'artiste ; etc. On peut donc imaginer à quoi pourrait ressembler le répertoire de tous les types possibles de compilations !

À ces formes commerciales s'ajoute un autre type tout aussi important, soit les compilations réalisées par des individus, et que j'ai appelées ailleurs *anthologies phonographiques privées* (Lacasse, 2003 ; Lacasse et Bennett, à paraître). Encore une fois, ces anthologies privées se déclinent en de multiples sous-catégories, allant de celles destinées à une activité spécifique (comme le jogging par exemple) à d'autres beaucoup plus complexes : je pense entre autre au cas de Lakespeed (pseudonyme), un compilateur ayant proposé sur le Web une liste de lecture destinée à accompagner la lecture du roman *Le maître et Marguerite* de Bulgakov. La liste comprend une cinquantaine de pièces musicales de tous les styles. Stravinsky côtoie ainsi des artistes de jazz comme Wayne Shorter ou Jelly Roll Morton, ou encore des groupes rock, punk et heavy metal, comme Metallica, The Pogues, ou encore Pink Floyd. Dans le texte qui accompagne cette liste de lecture, Lakespeed va jusqu'à indiquer au lecteur/auditeur les moments où telle et telle piste doivent être entendues, soit afin de dépeindre la psychologie d'un personnage, soit dans le but de fournir une trame sonore dans un contexte particulier<sup>11</sup>.

Peu importe le format ou le type de compilation, la sélection des enregistrements obéit le plus souvent à des critères archiphonographiques, comme un genre musical, une année spécifique, ou encore un tempo donné. Dans le cas de Lakespeed, le critère dépend d'une autre œuvre qui est mise en relation avec la polyphonogramme, ce qui m'amène à passer à la catégorie transphonographique suivante, l'interphonographie.

### Interphonographie

Contrairement à la définition répandue du terme *intertextualité*, laquelle désigne généralement l'ensemble des relations qui peuvent s'établir entre différents textes (qu'ils soient de nature littéraire, musicale, ou autre), celle de Genette est beaucoup plus restrictive. En fait, et comme on l'a vu, Genette utilise plutôt le terme *transtextualité* pour désigner le vaste ensemble habituellement couvert par l'intertextualité, et n'utilise ce dernier terme que dans le sens d'« une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982, p. 8). Genette poursuit : « Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* [...] ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion* » (Genette, 1982, p. 8).

11. Lakespeed, « Manuscripts Don't Burn [Bulgakov : The Master & Margarita] », <[http://www.artofthemix.org/FindAMix/GetContents.asp?strMixid=20242&song=&artist=>](http://www.artofthemix.org/FindAMix/GetContents.asp?strMixid=20242&song=&artist=), 13 janvier 2002 (visité le 31 octobre 2007). Voir Lacasse et Bennett (à paraître) pour une analyse plus approfondie de ce cas.



Cette façon de concevoir l'intertextualité conduit à établir des relations entre des *extraits* de textes, ce qui, encore une fois, s'applique parfaitement au cas de la musique. Ainsi, l'interphonographie a pour objet tout type de citation, ou d'allusion à un autre phonogramme. De plus, et comme c'est le cas pour l'hyperphonographie, ces citations peuvent être allosoniques ou autosoniques. Par exemple, il est courant en jazz d'épicer ses improvisations avec des allusions à d'autres musiciens, notamment par le truchement de brèves citations allosoniques. En contrepartie, il est encore plus courant en hip hop d'inclure une citation autosonique d'un autre enregistrement, citation qui, de plus, pourra être manipulée (boucle, *time stretching*, filtrage spectral, etc.).

Cette dernière remarque permet de souligner le caractère poreux du modèle transphonographique : jamais une pratique n'est uniquement ou intégralement hyper-, poly- ou interphonographique. Tout dépend du regard que l'on veut porter au phénomène à décrire. Par exemple, dans le cas d'une citation autosonique, l'analyste voudra peut-être plutôt insister sur les modes de transformation appliqués à l'extrait, et ainsi privilégier un angle hyperphonographique. Bien qu'il ne s'agisse que d'un extrait, ce dernier est momentanément considéré comme une entité à part entière, ce qui correspond en fait à une attitude répandue dans le monde du hip hop : en effet, certains extraits, dont la fameuse boucle de batterie tirée de « Funky Drummer » de James Brown, sont abordés en tant qu'unité signifiante ; sont alors valorisées les façons d'intégrer ces extraits de renom dans la texture du phonogramme hôte, de même que les façons de les altérer. Dans ce contexte, Christian Béthune pose la question suivante :

Quelle image l'échantillon renvoie-t-il des objets sonores dont il utilise les fragments ? La réponse n'est pas simple car il existe autant de solutions que de manières de faire référence à. Tantôt la référence se veut un hommage ou dédicace et dénote le respect ou l'admiration, c'est le cas lorsque l'échantillon est tirée de l'œuvre d'un héraut révérend de la culture noire [...]. D'inspiration plus narcissique, le *sample* peut renvoyer davantage aux passions personnelles des rappers qu'à leur créateur original [...]. Mais d'autres fois, la relation se veut plus ironique [...]. Dans de nombreux cas, c'est moins l'usage référentiel qui confère sa valeur à l'échantillon que ses ressources purement fonctionnelles, réorientées à d'autres fins (accent de grosse caisse, rythme de basse, petite phrase mélodique mise en boucle...). [...] La technologie évoluant, les rappers sont vite devenus maîtres dans l'art de travestir leurs échantillons jusqu'à rendre méconnaissable le support initial de leurs emprunts, véritable défi lancé aux velléités procédurières des détenteurs de droits (BÉTHUNE, 2003, p. 76-79).

Bien que la pratique de l'échantillonnage (*sampling*) ne soit pas nouvelle, en ce sens qu'elle s'inscrit dans une longue tradition afro-américaine de l'emprunt, de la transformation et de l'allusion, son émergence relativement récente dans le monde de la musique populaire a fait de l'interphonographie, et en particulier des pratiques autophoniques, l'un des lieux privilégiés d'expression artistique : « la pratique du *sampling* constitue [...] un processus original de création dont l'intérêt réside autant dans les objets esthétiques qu'il permet d'élaborer que dans la perspective critique qu'il induit dans le champ des catégories de l'esthétique » (Béthune, 2003, p. 65). Il poursuit :

Loin de se réduire, comme le croient certains, à une puérole juxtaposition de fragments découpés au petit bonheur, l'échantillonnage s'impose comme un procédé stylistique à part entière. Celui-ci commence avec la sélection des échantillons ; il faut une oreille particulièrement affûtée pour reconnaître, sous une masse d'informations parasites, la ligne de basse, la figure rythmique, la séquence mélodique ou le riff orchestral, etc., dignes d'être prélevés. Le travail se poursuit avec la mise en forme de l'échantillon à l'aide du séquenceur : montage en boucle, accélération ou ralentissement, modification de la courbe de fréquence n'est-à-dire du timbre —, inversion mélodique [...], ajout de réverbération, pour ne citer que quelques exemples parmi toute une palette d'effets rendus possibles grâce aux technologies numériques. Mais c'est sans doute le mode d'incorporation de l'échantillon à l'œuvre proprement dite qui requiert la plus grande attention. On a souvent apparenté l'échantillonnage, tel que le pratiquent les rappeurs, à un simple collage, il n'en est rien : la technologie du surenregistrement (*overdubbing*) multipistes permet en effet une véritable superposition des échantillons retenus (*layering*), et la réalisation d'un morceau de rap réclame, à ce titre, des compétences d'orchestrateur (BÉTHUNE 2003, p. 72).

À toutes ces formes de relations entre phonogrammes s'ajoute un ensemble de pratiques et d'artefacts qui, sans être nécessairement de nature phonographique, surgit néanmoins suffisamment près des phonogrammes pour que l'on s'y intéresse. Passons donc aux pratiques extraphonographiques.

### **Pratiques extraphonographiques**

Je regroupe la paraphonographie et la métaphonographie sous la rubrique des pratiques extraphonographiques puisqu'elles impliquent des relations entre des phonogrammes et d'autres artefacts généralement non phonographiques, comme les livrets de CD, les entrevues ou les critiques de disques. En dépit du fait que ces artefacts soient généralement non phonographiques, ils jouent un rôle central dans la relation que nous entretenons avec les phonogrammes que nous écoutons. En effet, les éléments graphiques ou verbaux entourant les enregistrements, les dispositifs qui rendent ces enregistrements accessibles

au public (lecteurs de CD, interfaces logicielles, etc.), de même que les opinions exprimées par les critiques musicaux ont un impact considérable sur notre réception, notre appréciation et notre compréhension de la musique.

Or, bien que la plupart des pratiques extraphonographiques soient visuelles ou même tactiles, quelques-unes demeurent dans le domaine sonore, voire phonographique. Par exemple, un entretien enregistré avec un artiste au sujet de son dernier album peut être considéré comme paraphonographique. De la même façon, les bruits parasites qui ont fait les beaux jours de l'écoute phonographique sur disques vinyles (et qui redeviennent d'ailleurs à la mode, comme en témoigne, par exemple, le coffret de l'album *In Rainbows* de Radiohead qui inclut deux CDs et deux vinyles), constituent aussi des manifestations paraphonographiques. Je suggère donc d'emblée que l'on établisse une distinction entre éléments extraphonographiques *intramodaux* (même média, ici le son) et *extramodaux* (autres médias). Par conséquent, l'entrevue évoquée plus haut serait intramodale lorsque entendue à la radio, mais extramodale lorsque transcrite et publiée dans un magazine. C'est avec cette distinction à l'esprit que nous passerons maintenant en revue les deux pratiques extraphonographiques, en commençant avec la paraphonographie.

## Paraphonographie

Pour Genette,

[Un] texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation [...]. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue [...] le *paratexte* de l'œuvre (GENETTE, 1987, p. 7).

Toujours selon Genette, le rôle de médiateur du paratexte est alors crucial :

Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou [...] d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors [...], une zone non seulement de transition, mais de *transaction*: lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente [...] (GENETTE, 1987, p. 8).

Genette distingue ensuite les éléments paratextuels entourant directement l'œuvre ou qui y sont même intégrés, ce qu'il nomme le *péritexte* (titre, notes infrapaginales, table des matières, etc.), et les autres « à distance plus

respectueuse (ou plus prudente), à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres) », qui forment ce qu'il appelle l'*épitexte* (Genette, 1987, p 11).

Par conséquent, en plus de la dichotomie entre éléments intramodaux et extramodaux introduite plus haut, il nous faudra ajouter un critère spatial nous permettant de distinguer entre éléments périphonographiques et épiphonographiques. Le premier groupe désigne les artefacts situés à proximité de l'enregistrement, alors que le second regroupe évidemment ceux qui en sont le plus éloignés. Il faudra ici toutefois prendre en considération les différences marquées entre œuvres littéraires et phonographiques. Dans le cas d'un livre, la frontière entre ce qui est péritextuel ou épitextuel est relativement claire, alors que dans le cas des enregistrements, les démarcations le sont beaucoup moins. En tout premier lieu, que devrait-on considérer comme un *enregistrement* tout court ? Dans le contexte du présent article, et à défaut de l'avoir exprimé auparavant, ma conception d'un enregistrement ne coïncide pas avec les objets matériels que sont le CD ou le disque vinyle. Plutôt, les mots *enregistrement* et *phonogramme* désignent l'information sonore elle-même, indépendamment des systèmes d'encodage ou de reproduction utilisés (analogique ou numérique ; monophonique, stéréophonique ou ambiophonique), du support sur lequel ils sont inscrits (bande magnétique, disques vinyles, mémoire vive, etc.), ou du format de ces supports (cassettes, CD, 78-tours, etc.). Par conséquent, un *même* enregistrement (ou phonogramme) peut s'incarner en de multiples combinaisons de ces paramètres. Lorsque quelqu'un vous demande si vous avez *écouté* le dernier CD de Björk, il y a fort à parier qu'il ou elle ne parle pas du bruit que fait le CD lorsqu'on le sort du boîtier, mais bien du *phonogramme* que ce CD contient. Dans ce qui suit, je me limiterai à quelques pratiques périphonographiques, laissant à plus tard (ou à d'autres) l'étude de l'épiphonographie.

Dans le cas des enregistrements musicaux, les productions périphonographiques sont, en quelque sorte, constituées d'un nombre de strates, en commençant par le support lui-même et le type d'information qu'il contient. Le format d'un enregistrement aura évidemment une incidence sur nos habitudes et nos stratégies d'écoute. Par exemple, les « traditions d'écoute » diffèrent considérablement selon que nous avons affaire à un disque vinyle, un CD ou à des fichiers mp3. Dans le premier cas, on nous aura habitué à opérer une distinction importante entre la face A et la face B de l'album *Dark Side of the Moon* de Pink Floyd par exemple, alors que la pratique courante, dans le cas des mp3, favorise une écoute dispersée et même aléatoire. De la même

12. Je ne fais même pas mention ici des différentes formes de masterisation d'un même enregistrement, ce qui, en passant, souligne encore une fois la perméabilité du modèle, puisque nous nous rapprochons ainsi de l'hyperphonographique.

13. Ce qui n'est pas le cas du CD, par exemple, sur lequel on peut voir les traces laissées par la gravure laser, nous permettant ainsi une meilleure évaluation de la partie utilisée, et donc de la durée.

14. On touche ici au champ de l'intermédialité, notamment couvert par la revue québécoise *Intermédialités* à laquelle je renvoie les lecteurs. On peut d'ailleurs y lire, dans la section « Orientation de la revue », localisée à la toute fin de la publication, la définition suivante : « Le concept d'intermédialité se présentera dans la revue selon trois niveaux d'analyse différents. Il peut désigner, d'abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques associées à des médias délimités). Ensuite, ce creuset de médias d'où émerge et s'institutionnalise peu à peu un média bien circonscrit. Enfin, le milieu en général dans lequel les médias prennent forme et sens : l'intermédialité est alors immédiatement présente à toute pratique d'un médium. » Voir aussi Wolf (2005).

manière, tant les systèmes de reproduction, qu'ils soient mono, stéréo ou *surround*, que le système d'encodage, auront un impact tout aussi important sur notre expérience d'écoute<sup>12</sup>.

Dans le même ordre d'idées, on peut supposer que l'aspect visuel de ces supports aura une influence tout aussi importante sur notre perception. C'est du moins ce que prétendent certains auteurs, dont Philip Auslander, qui va jusqu'à voir dans notre rapport au CD une expérience particulièrement narcissique, puisque sa propriété réfléchissante permet de *voir notre propre image* lors de sa manipulation (Auslander, 2001). Il considère par ailleurs le disque vinyle comme une forme d'appropriation du temps, puisque son seul aspect visuel (la distance entre les sillons n'étant pas visible à l'œil nu) ne nous permet pas d'estimer correctement sa durée : deux disques ayant le même aspect pourraient avoir des durées très différentes<sup>13</sup> : « Abordée de cette façon, la surface d'un disque vinyle rend visibles les moyens à l'aide desquels le spectacle induit une conscience trompeuse du temps, à travers les images du temps telles que suggérées par ces produits de consommation » (Auslander, 2001, p. 81-82, ma traduction).

En plus du support lui-même, on dénombre plusieurs artefacts périphériques qui y sont directement rattachés : étiquette de disque, illustrations gravées à même le CD, et même les informations fournies par le iPod ou l'ordinateur au moment de l'écoute d'un fichier sonore numérisé. En s'éloignant encore un peu, on demeure, à mon avis, dans les limites (bien que plus ténues) du périphérique. Je pense ici aux éléments canoniques que sont les pochettes de disques ou le livret accompagnant un CD. L'analyse des effets des pochettes de disques sur le comportement des amateurs de musique classique qu'ont effectué Antoine Hennion, Émilie Gomart et Sophie Maisonneuve (2000, p. 103) les conduisent à l'observation suivante : « La pochette donne prise à l'appréhension du disque, accrochant le regard ; saisie par glissement analogique comme mandataire de la musique, elle peut suffire à décider un amateur à l'achat. » Une fois à la maison, ces éléments périphériques peuvent interagir avec le contenu proprement phonographique, produisant une expérience multimédiate ou intermédiate<sup>14</sup>.

On compte un nombre important d'autres éléments paraphonographiques qui participent aussi de cette expérience ; toutefois, il peut être difficile de trancher en faveur de leur caractère épiphonographique ou périphérique. Par exemple, même si un lecteur est spatialement « détaché » du CD, il est impossible d'entendre les sons sans l'utiliser. De la même façon, les sons ambiants, combinés à l'empreinte acoustique d'une pièce, ont aussi une incidence sur notre expérience, et peuvent donc être considérés comme

paraphonographiques. Bien qu'il soit difficile d'établir des analogies avec la littérature dans ces cas, on pourrait quand même tenter de faire un parallèle entre ces éléments et, disons, la qualité tactile d'une page, ou même son odeur.

La nature de la paraphonographie se complexifie et se brouille davantage lorsqu'on se met à *écouter* des enregistrements. En effet, plusieurs chansons enregistrées incluent des manifestations que l'on pourrait qualifier de « discours paraphonographique ». Par exemple, lorsque le réalisateur Rodney « Darkchild » Jerkins insère ses propres commentaires (typiquement sous la forme d'une signature sonore du type « Cet enregistrement a été réalisé par Darkchild »), il semble convertir en sons de l'information paraphonographique habituellement donnée sous forme visuelle (dans le livret par exemple)<sup>15</sup>. Le fait que ces commentaires soient intégrés au phonogramme, contrairement à d'autres phénomènes intramodaux énumérés plus haut (bruits parasites, sons ambiants, etc.), rend plus difficile leur nature *para*-phonographique : puisqu'il n'est pas possible de les « extraire » de l'enregistrement, font-ils véritablement partie de l'œuvre phonographique ? Ou devrions-nous plutôt les considérer comme éloignés, du moins conceptuellement ? Encore une fois, il s'agit d'un choix méthodologique que devra faire l'analyste. Dans tous les cas, et je m'arrêterai ici, tous ces phénomènes paraphonographiques, qu'ils soient considérés comme périphonographiques ou non, contribuent de façon significative à un processus de médiation, lequel, à son tour, attire notre attention sur notre conception même de « l'œuvre d'art » et son effet sur notre acte d'écoute.

### Métaphonographie

Genette définit la métatextualité comme « la relation, on dit plus couramment de 'commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (Genette, 1982, p. 11). Bref, il s'agit de toute forme de discours critique à propos d'un texte donné. Dans notre cas, la production métaphonographique consistera donc en tout discours critique émis à propos d'un enregistrement. À l'instar des pratiques paraphonographiques, le discours métaphonographique peut être intramodal ou extramodal. Parmi les pratiques intramodales, on compte les critiques de disques diffusées à la radio ; mais on peut également imaginer d'autres enregistrements qui produisent un discours critique. Par exemple, bien que l'on puisse analyser la parodie par Weird Al Yancovick évoquée plus haut sous un angle hyperphonographique, la chanson constitue visiblement un discours critique, et peut donc être abordée selon une

15. Pour une étude poussée de ces signatures sonores, voir Gillespie (2007).

perspective métaphonographique. En fait, toute forme de reprise, et potentiellement, toute pratique hyper, poly, inter et paraphonographique peut être abordée sous cet angle. Ce constat exprimé, j'aimerais simplement clore en commentant brièvement une pratique spécifique.

Peut-être la production métaphonographique par excellence est-elle la critique de disques. Le plus souvent, ces recensions sont produites par des journalistes; toutefois, on trouve de plus en plus de critiques savantes, dans les périodiques musicologiques. Par exemple, la revue *Notes*, spécialisée dans la recension de publications ayant trait à la musique, consacre une importante portion à la critique d'enregistrements. De même, on trouve des sections « critiques de disques » dans des revues savantes comme *Ethnomusicology*, dont les recensions portent évidemment sur des productions phonographiques en rapport avec les domaines d'intérêt de la publication. Il me semble intéressant de constater que, le plus souvent, ces critiques savantes sont à la fois paraphonographiques et métaphonographiques, puisque, traditionnellement, ces textes sont composés d'une section plus « objective », dont le but est de présenter un compte rendu du contenu, et d'une autre plus subjective, dans laquelle l'auteur expose sa critique proprement dite. Bref, toute forme de discours musical ou à propos de la musique, fusse-t-il phonographique ou non, peut donner lieu à des transgressions entre les différentes frontières transphonographiques que j'ai brièvement exposées ici.

### **Conclusion : vers la transindividualité**

Dans le présent article, j'ai présenté de la façon la plus synthétique possible un modèle de la transphonographie qui puisse permettre de rendre compte des différents types de relations s'établissant entre différents phonogrammes de musique populaire. Cependant, la musique, les sons, les images, n'interagissent pas ainsi dans le vide. Ils le font à l'intérieur d'un réseau d'individus, qui eux-mêmes interagissent. Aussi, la transphonographie, comme tout autre modèle théorique intertextuel ou intermédiaire, peut nous aider à mieux comprendre notre propre relation avec la musique et avec les autres. Dans *Performing Rites*, Simon Frith écrit: « En réagissant à une chanson ou à un son, nous sommes tirés vers des alliances affectives et émotives. La musique, pourrions-nous dire, nous offre le sentiment intensément subjectif d'être des êtres sociaux » (Frith, 1996, p. 273; ma traduction). De ce point de vue désormais transindividuel, la musique nous aide à imaginer une représentation idéale de notre propre identité. Plus encore, « la musique nous donne l'occasion de vivre de façon réelle et tangible l'expérience de l'idéal » (Frith, 1996, p. 274; ma traduction).

## RÉFÉRENCES

- ALLEN, Graham (2000), *Intertextuality*, Londres, Routledge.
- AMOS, Tori (2001), *Strange Little Girls*, Atco/Atlantic, 83486.
- AUSLANDER, Philip (2001), « Looking at Records », *The Drama Review*, vol. 45, n° 1 (printemps), p. 77-83.
- BÉLANGER, Daniel (2003), *Déflaboxe*, Audiogram, ADCD 10137.
- BÉTHUNE, Christian (2003), *Le rap : une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.
- BRACKETT, David (2002), « (In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover », HESMONDHALGH, David et NEGUS, Keith (éd.), *Popular Music Studies*, Londres, Arnold, p. 65-84.
- BRUCE, Donald (1995), *De l'intertextualité à l'interdiscursivité : histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte.
- CAMILLE (2005), *Le fil*, Virgin/EMI, 5638782.
- COOPER, B. Lee (2005), « Tribute Discs, Career Development, and Death : Perfecting the Celebrity Product from Elvis Presley to Stevie Ray Vaughan », *Popular Music and Society*, vol. 28, n° 2 (mai), p. 229-248.
- DARAN (2003), « La pop music », *Pêcheur de pierres*, Arbracam/East West France, 2 60173.
- DARAN (2007), *Le petit peuple du bitume*, Arbracam/XIII Bis Records, 70022640655.
- ECHARD (2005), *Neil Young and the Poetics of Energy*, Bloomington, Indiana University Press.
- FRITH, Simon (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuil*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1999), « Du texte à l'œuvre », *Figures IV*, Paris, Seuil, p. 7-45.
- GILLESPIE, Mark (2007), « 'Another Darkchild Classic' : Phonographic Forgery and Producer Rodney Jerkins' Sonic Signature », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- GOODMAN, Nelson (1976), *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*, 2<sup>e</sup> édition, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- HENNION, Antoine, MAISONNEUVE, Sophie et GOMART, Émilie (2000), *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique*, Paris, Documentation française, Ministère de la culture et de la communication, Département des études et de la prospective.
- JIMMYO (2003) « '...and the Meek Shall Inherit the Earth' : A Review of Johnny Cash's 'Hurt' », Film Snobs, 15 septembre, <http://www.filmsnobs.com/www/jimmyo/cash.htm> (visité le 31 octobre 2007).
- LACASSE, Serge (2000a), « Hypertextuality and Intertextuality in Recorded Popular Music », TALBOT, Michael (éd.), *The Musical Work : Reality or Invention ?*, Liverpool, Liverpool University Press, p. 35-58.
- LACASSE, Serge (2000b), « Le rock au second degré : intertextualité et hypertextualité en musique populaire enregistrée », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* vol. 4, n° 2 (décembre), p. 48-59.
- LACASSE, Serge (2003), « L'anthologie phonographique privée. Fondements d'un modèle », LANGLET, Irène (éd.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 317-327.
- LACASSE, Serge (2006), « Composition, performance, phonographie : un malentendu ontologique en analyse musicale ? », ROY, Patrick et LACASSE, Serge (éd.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 65-78.
- LACASSE, Serge (à paraître), « Towards a Model of Transphonography », LACASSE, Serge (éd.), *Incestuous Pop : Intertextuality in Recorded Popular Music*, Québec, Nota Bene.



- LACASSE, Serge et BENNETT, Andy (à paraître), « Mix Tapes, Memory, and Nostalgia: An Introduction to Phonographic Anthologies », LACASSE, Serge (éd.), *Incestuous Pop: Intertextuality in Recorded Popular Music*, Québec, Nota Bene.
- LACASSE, Serge et MIMNAGH, Tara (2005), « Quand Amos se fait Eminem: Féminisation, intertextualité et mise en scène phonographique », PRÉVOST-THOMAS, Cécile, RAVET, Hyacinthe et RUDENT, Catherine (éd.), *Le féminin, le masculin et la musique aujourd'hui: Actes de la journée du 4 mars 2003*, Paris, Observatoire musical français, p. 109-117.
- MONFORT, Bruno (1992), « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, n° 90 (avril), p. 153-171.
- MONTGOMERY, David O. (2002), « The Rock Concept Album: Context and Analysis », thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto.
- NIXON, Wendy (2003), « Even Better Than the Real Thing », communication présentée au 12<sup>e</sup> congrès bisannuel de l'Internation Association for the Study of Popular Music, Montréal, Canada, 3-7 juillet.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- PLASKETES, George (1992), « Like a Version: Cover Songs and the Tribute Trend in Popular Music », *Studies in Popular Culture*, vol. 15, n° 1, p. 1-18.
- PLASKETES, George (2005), « Re-flections on the Cover Age: A Collage of Continuous Coverage in Popular Music », *Popular Music and Society*, vol. 28, n° 2 (mai), p. 137-161.
- RABAU, Sophie (2002), *L'intertextualité*, Paris, Flammarion.
- SIMON, Émilie (2006), *Végétal*, Universal, 1107.
- SPICER, Mark (2000), « Ghosts in the Machine: Analyzing Style in the Music of the Police », communication présentée au colloque annuel de la Society for Music Theory (Popular Music Group), Toronto, 1-5 novembre.
- SPICER, Mark (à paraître), « Reggatta de Blanc: Analyzing Style in the Music of the Police », Covach, John et Spicer, Mark (éd.), *Understanding Rock 2: Further Essays in Music Analysis*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- WOLF, Werner (2005), « Intermediality », HERMAN, David, JAHN, Manfred et RYAN, Marie-Laure (éd.), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, Routledge, p. 252-256.