Document généré le 25 avr. 2024 15:58

Intersections
Canadian Journal of Music
Revue canadienne de musique

Un cas de « production ratée » : « The Velvet Underground and Nico », mise en scène phonographique et analyse transphonographique

Benoît Delaune

Volume 31, numéro 2, 2011

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1013212ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1013212ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)
1918-512X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Delaune, B. (2011). Un cas de « production ratée » : « The Velvet Underground and Nico », mise en scène phonographique et analyse transphonographique. *Intersections*, *31*(2), 23–42. https://doi.org/10.7202/1013212ar

Résumé de l'article

Cet article se propose d'étendre le modèle de la transphonographie, mis au point par Serge Lacasse en référence à la théorie de la transtextualité de Gérard Genette, en y ajoutant la notion de phonographie « restreinte » ou « autarcique », par le biais des catégories de l'intraphonogramme et de l'autophonogramme. La notion d' « avant-texte », mise au point en études littéraires par la critique génétique, permet également d'ajouter au modèle transphonographique la catégorie de « l'avant-phonogramme », qu'il soit à visée scénarique, de brouillon ou de variante. Après les avoir définies, l'article met ensuite en pratique ces notions, par l'étude d'un phonogramme précis, *The Velvet Underground And Nico,* ainsi que par l'analyse de différents avant-phonogrammes de ce disque. Ne se cantonnant pas à une étude formaliste, l'article, par la mise en relation de différents phonogrammes et par l'analyse des discours autour du groupe et de ce disque, se propose d'étudier plus précisément les stratégies esthétiques mises en oeuvre par les musiciens lors de l'élaboration de *TheVelvet Underground And Nico.* Enfin, l'étude de ces différents phonogrammes permet également de questionner la notion de « finitude » de l'oeuvre, par la multiplication des formats, mono et stéréo.

All Rights Reserved © Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

UN CAS DE « PRODUCTION RATÉE » : « THE VELVET UNDERGROUND AND NICO », MISE EN SCÈNE PHONOGRAPHIQUE ET ANALYSE TRANSPHONOGRAPHIQUE

Benoît Delaune

Pour une extension du modèle transphonographique

L'avènement de différents supports d'enregistrement et de diffusion (disque, bande, cassette, CD, minidisc, DAT, mp3 etc.) semble être un fait marquant de la seconde moitié du XXe siècle. L'enregistrement, commercialisé et diffusé, avec comme corollaire la notion d'œuvre sur bande, a eu un impact certain sur la réception de la musique et en particulier pour les musiques dites pop-rock. Surtout, l'existence de ces supports et la mise en place de critères idéologiques et esthétiques précis (la notion « d'album » vu comme un tout, une sorte de recueil) vont dans le sens de ce que Serge Lacasse nomme des effets de « mise en scène phonographique » (Lacasse 2006 et 2008). De plus, l'utilisation par des groupes ou artistes de procédés de studio bien précis confère à la musique enregistrée un statut particulier, qui n'est pas réductible à un rôle similaire à celui que prendrait la partition. Les options d'enregistrement (le choix et le placement des micros dans la captation, par exemple), de mixage et plus globalement de structuration ou de production (dans le sens de production artistique) jouent, depuis les années 1960, un rôle déterminant, en termes de valeur ajoutée sonore, pour la construction et la réception des albums d'artistes et groupes pop-rock sur le support du 33 tours puis du CD.

Il s'agit ici d'étudier certains de ces effets de « mise en scène phonographique » par le biais de l'analyse de phonogrammes qui se trouvent « à côté » du phonogramme de référence, à sa périphérie, dans ce que Serge Lacasse nomme un rapport paraphonographique. Reprenant les catégorisations mises au point par Gérard Genette en 1982 dans sa théorie de la transtextualité (elle-même une extension des différentes théories de l'intertextualité), Serge Lacasse définit six types de catégories qu'il regroupe sous le terme de transphonographie :

- L'interphonographie : coprésence d'un phonogramme A dans un phonogramme B, par citation, allusion ou plagiat.
- L'archiphonographie : appartenance à un genre, une catégorie, une classification, par exemple des disques de « jazz », ou tous les disques dont le titre commence par a, b, c, etc.
- La paraphonographie : l'environnement du phonogramme,

pochette de disque, etc.

- La métaphonographie : tout discours sur le phonogramme, étude d'un album, critique de disque, etc.
- L'hyperphonographie : pour paraphraser la mise au point de Genette sur l'hypertextualité, « un [hyperphonogramme] est un [phonogramme] qui dérive d'un autre par un processus de transformation, formelle et/ou thématique » (Genette 1999, p. 21).
- Enfin, relation non envisagée par Genette, la polyphonographie : selon Lacasse, cette relation engloberait tout type d'agencement de phonogrammes, par exemple le « best of », la réédition augmentée, la reprise de chansons d'un album 33 tours vers le format du 45 tours, etc.

Dans ces catégories, la paraphonographie regroupe donc tout ce qui se trouve aux alentours d'un phonogramme et qui peut consister en un phonogramme (un entretien radiophonique par exemple) mais se trouve être, le plus souvent, un ensemble d'éléments non phonographiques : « d'autres artefacts généralement non phonographiques, comme les livrets de CD, les entrevues ou les critiques de disques » (Lacasse 2008, p. 19). Nous nous intéresserons ici particulièrement à des éléments présents à la périphérie d'un phonogramme, sous une forme exclusivement phonographique, regroupant d'autres phonogrammes (versions alternatives d'une chanson, démo etc.) et qui apportent un éclairage supplémentaire au phonogramme de référence.

Intraphonographie et autophonographie : une mise au point

Afin d'élargir la théorie de la transphonographie et d'envisager des relations encore plus précises entre phonogrammes, nous pourrions dire de ces phonogrammes présents « à côté », en périphérie, dans une relation paraphonographique donc, qu'ils entretiennent également avec le phonogramme de référence une relation « en interne », d'« autophonographie » ou d'« intraphonographie », visible dans ce jeu de mise en résonance d'un phonogramme à un autre (voire à l'intérieur d'un même ensemble phonographique). À l'instar des catégories de l'intratextualité et de l'autotextualité en théorie littéraire[1], nous pouvons ainsi qualifier comme relevant d'une intraphonographie une autophonographie restreinte, c'est-à-dire tout phénomène de reprise, à l'intérieur du même corpus, d'un corpus restreint ou d'un même macro-phonogramme (par exemple un album), d'un micro-phonogramme (une chanson) : par exemple, des versions « démo » qui, du fait de leur antériorité proclamée, sont des « hypophonogrammes » particuliers, sous une forme explicite et quasi-littérale, d'autres morceaux présents dans le même phonogramme ou dans un phonogramme périphérique — comme Genette (1982) définit un hypotexte et un hypertexte dans sa théorie de la transtextualité. Cette catégorie de l'intraphonographie va bien dans le sens d'une interphonographie restreinte, comme on parle en études littéraires d'intertextualité restreinte ou autarcique.

---

[1] Ces conceptions autour de l'intratextualité et l'autotextualité sont reprises des textes de Laurent Jenny (1976), Lucien Dällenbach (1976) et Jean Ricardou (1975).

Nous pouvons également faire une distinction et préciser la différence entre les deux termes d'autophonographie et intraphonographie. L'autophonographie (dont l'intraphonographie serait en fait un cas particulier) concernerait plus généralement la reprise, d'album en album, de phonogramme en phonogramme, de motifs précis, à l'identique, dans un effet d'autocitation littérale et explicite (qu'en théorie littéraire on qualifie, dans un sens non péjoratif, d'autostéréotypie). C'est par exemple le cas de Serge Gainsbourg qui réutilise le même motif musical d'un album à l'autre, de *Melody Nelson* à *L'Homme à la tête de chou,* ou Lou Reed et son groupe qui, dans leur *Live in Italy* citent, à l'intérieur du morceau du Velvet Underground « Some Kinda Love », un autre morceau du même groupe, « Sister Ray », dans un effet appuyé d'auto-référence.[2] L'autophonographie irait donc dans le sens d'une interphonographie non plus restreinte mais élargie (d'un phonogramme à un autre, sous une forme littérale et surtout microscopique, la reprise d'un motif, d'un « riff » ou d'un son précis) ; l'intraphonographie irait par contre dans le sens d'une interphonographie restreinte (à l'intérieur du même phonogramme ou en tant qu'hypophonogramme, à un niveau macroscopique — comme une version démo rajoutée à un disque lors de sa réédition par exemple, qui présente le même morceau mais dans une version différente et n'est donc pas seulement la reprise ponctuelle d'un motif).

Les relations paraphonographique et intraphonographique prennent une importance significative avec la place grandissante de l'esthétique de l'« album » en tant qu'œuvre à part entière, et surtout dans les différents produits qui gravitent à la périphérie d'un disque ou phonogramme. Ainsi, lors de rééditions sur CD, les « bonus tracks », qui reprennent par exemple des démos, des morceaux publiés à l'origine sur 45 tours, etc. sont devenus monnaie courante. Les dernières années ont même vu apparaître des documentaires ou DVD autour d'un disque particulier, tels des films de la série *Classic Albums* qui racontent la genèse d'un disque, les conditions de son enregistrement. Certains réalisateurs vont jusqu'à réunir les musiciens de l'époque de l'enregistrement pour leur faire rejouer des chansons à l'identique. Un exemple parmi de nombreux autres est le documentaire sur Motörhead *Classic Albums : Ace Of Spades* (Eagle Rock Ent, 2005) : les musiciens y discutent longuement sur et autour du disque, sur les conditions d'enregistrement, la genèse d'un morceau précis, etc. Le guitariste « Fast » Eddie Clarke analyse, par exemple, le « riff » du morceau « Ace Of Spades » guitare à la main (et significativement la guitare sur laquelle il l'a joué à l'époque, en 1980). Il raconte le passage selon lui déterminant d'un « riff » en *la* à un « riff » en *mi* pour des besoins de tessiture vocale ; le bassiste-chanteur Lemmy Kilmister analyse des paroles précises (par exemple le vers « dead man's hand again »), dans un effet auto-herméneutique significatif, de discours

---

[2] Ricardou, Dällenbach comme Jenny ne font pas vraiment de différence entre autotexte et intratexte ; toutefois, à la suite d'auteurs comme Stéphanie Orace (2001) et Jean-Louis Dufays (1994), il semble que l'autotexte soit plutôt réservé à la reprise de motifs dans la narration, reprise d'un propre texte de façon quasi automatique dans d'autres textes et surtout souvent littérale, proche donc de ce que Stéphanie Orace nomme *l'autostéréotypie*—là où l'intratextualité s'applique plus généralement à l'intertextualité interne à un texte ou ensemble de textes.

sur l'œuvre, dans la supposée profondeur de l'œuvre. Les musiciens (Lemmy Kilmister, le batteur « Philty Animal » Taylor et le guitariste Eddie Clarke), casque sur l'oreille, rejouent même en studio certains morceaux, à l'identique, par-dessus l'enregistrement original.[3]

Toutes ces anecdotes, discours et éléments à la périphérie de l'œuvre, dans une relation paraphonographique et métaphonographique (de discours sur l'œuvre) ont pris une importance tellement accrue qu'un groupe ou artiste peut aller jusqu'à inclure lui-même, à l'intérieur d'un album, des éléments qui, potentiellement, feraient plutôt partie d'un à-côté de l'œuvre : de la même manière que le cinéma nous a habitués aux différents documentaires, « making of » et bonus lors de l'édition d'un film sur support DVD, certains groupes incluent des démos ou versions alternatives sur un CD, dans un effet d'intraphonographie. C'est le cas, par exemple, du groupe français Métal Urbain dont le disque *J'irai chier dans ton vomi* (Exclaim, Warner Music, 2006) est commercialisé dès sa première sortie sous deux versions : l'une propose le disque dans une version que l'on qualifierait de *normale,* alors que l'autre, dite « limitée », propose en bonus cinq titres supplémentaires. Ces cinq chansons à forte dimension intraphonographique sont qualifiées de « démos » sur le livret du disque ; on y trouve une reprise (« L'homme pressé » de Noir Désir), mais surtout quatre des morceaux qui figurent par ailleurs sur le disque dans des versions qu'on qualifierait alors de « finies » ou « définitives », contrairement aux versions démos.

Le fait que ces bonus reprennent sur un disque, dans des versions différentes, soi-disant antérieures, des chansons du même disque, les place non plus seulement dans une relation paraphonographique, mais du côté de l'intraphonographie. Dans l'exemple extrême du disque de Métal Urbain, c'est le groupe lui-même qui fournit d'emblée, à l'intérieur de l'œuvre, des éléments intraphonographiques qui, traditionnellement, n'en font pas partie et sont généralement proposés dans un second temps au public. Lors de la réédition sur CD de la plupart des disques parus à l'origine sur vinyle, ces « bonus » ont fleuri, en tant qu'éléments censés justifier l'achat en double par l'amateur du même enregistrement[4]. Ces éléments, dont on voit bien le rapport direct qu'ils entretiennent avec le phonogramme en termes de relations interphonographiques internes à *l'œuvre* au sens large d'un artiste (donc intraphonographiques), conduisent à éclairer un disque, à fournir des éléments interprétatifs supplémentaires.

Une « génétique » phonographique : l'avant-phonogramme

À la suite des théories littéraires et de la critique génétique, nous pouvons appeler ces éléments intra ou autophonographiques des *avant-phonogrammes,* comme l'on parle dans le cas d'un texte publié *d'avant-textes.* L' avant-texte, cela peut être un ensemble de brouillons, de notes de travail, de versions manuscrites raturées, où se lisent les états successifs d'un texte et, dans les cas les plus

---

3 Motörhead, *Classic Albums: Ace Of Spades,* Eagle Rock Entertainment, 2004, 106 mins. Le passage évoqué apparaît au chapitre 2, « Ace of Spades », à partir de 3'40.

4 Un exemple parmi beaucoup : lors de la première édition sur CD du disque *Ziggy Stardust* de David Bowie, furent rajoutés en fin de disque plusieurs titres parus en face B de 45 tours de l'époque, mais aussi des versions démo des chansons « Ziggy Stardust » et « Lady Stardust ».

significatifs, sa construction étape par étape. L'avant-texte peut aussi consister en une version radicalement différente du même texte : c'est le cas par exemple de *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert, dont nous connaissons plusieurs versions très éloignées, l'une n'étant pas une reprise de l'autre mais bien un texte totalement différent à partir du même thème. À la suite de la critique génétique, on pourrait distinguer plusieurs états d'un phonogramme, comme l'on distingue plusieurs étapes des manuscrits, brouillons, avant-textes. Ainsi, dans le cas de Flaubert dont nous connaissons de nombreux brouillons, on peut distinguer les avant-textes sous forme de « notes scénariques » de ceux qui prennent l'aspect « d'essais rédactionnels, […] brouillons au sens strict » (Grésillon, Lebrave, Fuchs, 1991, p. 34). Grésillon, Lebrave et Fuchs avancent l'hypothèse que l'*incipit* de la nouvelle *Hérodias* de Flaubert « se trouve structurellement représenté dès [la] première notation du plan », sous forme de quelques mots épars : « *Machaerous,* forteresse, ville — paysage. — Matin[5] ». Selon les auteurs, les différentes étapes successives et ultérieures de rédaction ne seraient plus « que remplissage de ces blancs séparateurs de mots[6] » et ces « notes scénariques », très éparses et économes de mots, feraient bien partie des brouillons, sous la forme d'une première étape.

Dans le cas des avant-phonogrammes, on pourrait opérer le même type de distinction. Il serait ainsi possible de séparer les phonogrammes à visée « scénarique » de phonogrammes « brouillons » puis de phonogrammes « variantes ». Le « brouillon » pourrait être une version démo d'une chanson. C'est le cas des « démos » fournies en bonus lors d'édition ou de réédition d'un album, comme pour les cas précédemment cités de David Bowie et de Métal Urbain. Une « variante » serait une autre version d'un même morceau, comme une « prise » non retenue lors de l'enregistrement d'un disque. C'est le cas de plusieurs morceaux de 1967–68 de Captain Beefheart And His Magic Band. Présents sur l'album *Strictly Personal* en 1968 dans un mixage bien particulier, ils sont apparus depuis dans des versions au mixage moins marqué, dans les rééditions des disques *Safe As Milk* et *The Mirror Man Sessions* (1999). Ce dernier disque propose par exemple la « prise 12 » d'un morceau : « *Safe As Milk (Take 12)* ». La « prise 9 » de ce même morceau apparaît, quant à elle, en bonus de la réédition du disque du même titre (*Safe As Milk,* 1999).

Le cas des « notes scénariques » est, par contre, un peu plus complexe en ce qui concerne les phonogrammes. Celles-ci concerneraient des enregistrements lacunaires, ayant surtout pour but de garder une trace, d'un *riff* ou d'un phrasé de guitare, d'une mélodie de chant, etc. Ces documents de travail, qui apparaissent en amont de l'enregistrement-brouillon, sont utilisés par un grand nombre de musiciens dans les sphères pop-rock. Un musicien ou un groupe qui ne maîtrise pas l'écriture de partition ou qui souhaiterait garder une trace sonore d'un timbre particulier, y aura recours facilement, d'autant plus depuis l'existence des enregistreurs portables. Toutefois, ces « phonogrammes scénariques »

---

5 Folio 708 du manuscrit d'*Hérodias,* Bibliothèque Nationale, cité par Grésillon, Lebrave, Fuchs (1991), page 35.

6 *op. cit.*, page 35.

sont en général beaucoup moins accessibles au public que les autres types d'avant-phonogrammes. Surtout, dès lors que le morceau est composé, que le groupe peut le jouer à plusieurs reprises dans des versions similaires, cela nous place du côté non plus du phonogramme « scénarique », mais du brouillon (s'il y a mise au point pas à pas de certains aspects du morceau) ou de la variante (s'il s'agit d'enregistrer le maximum de « prises » pour ensuite choisir la plus adéquate).

Nous pouvons donc classer et étudier les différents avant-phonogrammes autour d'un album et voir en quoi ils fournissent des éléments d'analyse de l'œuvre. Le risque est, comme déjà en critique génétique, de retomber dans une herméneutique, la sacralisation d'une *œuvre*[7] idéale suivant une conception du génie, en multipliant les éléments anecdotiques autour de l'œuvre et en l'occultant en partie. Nous verrons toutefois que si ces éléments sont utilisés avec mesure, ils permettent, dans certains cas, d'affiner l'analyse, notamment en éclairant le projet des auteurs d'un disque, les intentions et les effets esthétiques envisagés.

L'importance de ces éléments périphériques, sur le plan des musiques pop-rock, m'étant apparue lors de l'écoute d'un avant-phonogramme précis, lié au premier album du Velvet Underground, *The Velvet Underground And Nico* (appelé communément aujourd'hui l'album « banane » en référence à l'illustration de pochette conçue par Andy Warhol), il est alors logique de tenter d'en faire une analyse au regard des catégories décrites ici. Cet avant-phonogramme, aujourd'hui diffusé sous forme non autorisée, consiste sous sa forme originelle en un disque acétate de versions préliminaires de 9 des 11 morceaux du futur album, tout juste enregistrés en avril 1966 aux studios Scepter de New York. Plus encore, nous verrons en quoi la présence de cet acétate aux côtés de l'album vient renforcer l'idée selon laquelle, malgré la relative standardisation des productions pop-rock à la fin des années 1960, et malgré la mise en place de normes implicites sur l'utilisation du mixage, de la stéréo, certains disques de cette période ont pu acquérir un statut important en termes de reconnaissance commerciale ou artistique, alors même que les conditions techniques n'étaient pas forcément réunies. L'analyse d'avant-phonogrammes comme cet acétate que nous dénommerons *Scepter* peut ainsi montrer en quoi, dans certains cas, des options de mixage ou de production peuvent aller à l'encontre d'une normalisation sonore (d'où le titre pas seulement ironique de cet article, sur l'idée de production « ratée », suivant des normes et jugements esthétiques précis). Plus encore, la décision arbitraire prise par les artistes ou la maison de disque de considérer un phonogramme comme étant la norme, la « bonne » version ou la version « définitive » (par exemple une version stéréo plutôt qu'une version mono) peut avoir des répercussions étonnantes sur la destinée d'une œuvre musicale.[8]

---

7 J'emploie à dessein ce terme « d'œuvre » depuis les premières lignes de ce texte : un album, et plus encore un « concept album », semble contenir dans les intentions de son ou ses auteur(s) une volonté de *faire œuvre,* de se hisser à un niveau similaire à ceux du roman ou du recueil de poèmes.

8 Le même questionnement est apparu à plusieurs reprises avec les nombreuses versions des disques des Beatles, mono, stéréo, remasterisées, etc.

L'album « The Velvet Underground And Nico » : l'intérêt des phonogrammes périphériques ou avant-phonogrammes pour l'analyse

Le premier album du Velvet Underground, *The Velvet Underground and Nico,* est aujourd'hui très souvent cité comme faisant partie des disques importants de l'histoire des musiques pop-rock. Dans l'un des derniers livres en dates consacrés au groupe, Richie Unterberger (2009, p. 138) cite plusieurs classements de magazines comme *Spin, Mojo, Rolling Stones,* plaçant cet album en bonne place sur la liste des disques rock considérés comme les plus marquants du XXe siècle. En outre, un livre de 152 pages (Joe Harvard, 2007) est exclusivement consacré au disque, dans la collection « 33 1/3 » des éditions Continuum. Cette reconnaissance critique et journalistique, liée à de nombreuses déclarations fracassantes[9] et à certains types de discours très marqués associés au groupe, explique sans doute l'émergence de nombreux livres et d'une multitude d'enregistrements parallèles, pirates pour la plupart. Parmi ce foisonnement de disques et d'enregistrements, deux, surtout, sont intéressants car ils aident à comprendre la mise en place de stratégies de production précises, d'arrangements. Ces avant-phonogrammes sont la démo appelée *Ludlow Tape* de 1965 et la version intermédiaire sur acétate du premier album, version appelée communément *Norman Dolph Acetate* ou *Scepter Studio Version,* déjà évoquée plus haut.

On peut tout d'abord différencier ces deux avant-phonogrammes suivant le classement proposé plus haut : ainsi, l'acétate *Scepter,* publié de façon pirate en 2003, est un avant-phonogramme de l'ordre de la variante, puisqu'il propose à la fois des versions très différentes (prise alternative) ou très peu différentes (premier mixage) des chansons du futur disque. On pourrait également le classer dans la catégorie des « brouillons », puisqu'une chanson (« I'm Waiting For The Man ») est réenregistrée trois mois plus tard suivant un arrangement très différent. Dans ce cas, la version préliminaire a pu servir rétrospectivement de brouillon pour la version finale. Le classement dans la catégorie des variantes est toutefois renforcé par le fait que l'enregistrement était bien destiné, dès le début, à la publication d'un album et non d'une démo[10]. L'acétate *Scepter* propose donc une version préliminaire, structurée et pensée, d'un futur album.

L'avant-phonogramme *The Ludlow Tape,* enregistré dans un appartement de Ludlow Street en 1965, publié par le groupe lui-même en 1995, a lui un statut différent : selon les musiciens, cet enregistrement aurait servi pour démarcher les maisons de disque, sous la forme donc d'une démo ou d'un « brouillon ». Toutefois, la version publiée en 1995 propose de nombreuses « prises » d'un

---

9 La déclaration la plus célèbre et la plus emblématique est celle de Brian Eno : « I was talking to Lou Reed the other day and he said that the first Velvet Underground record sold 30,000 copies in the first five years [but] I think everyone who bought one of those 30,000 copies started a band. » ; « Je parlais avec Lou Reed l'autre jour et il m'a dit que le premier disque du Velvet Underground s'est vendu à seulement 30 000 exemplaires durant les cinq premières années [mais] je crois que tous ceux qui ont acheté l'un de ces 30 000 exemplaires ont monté un groupe. » (1984, cité dans Unterberger 2009, page 137 ; je traduis).

10 Unterberger 2009, p. 85.

même morceau, dont certaines incomplètes. Sur la chanson « Wrap Your Troubles In Dreams », en l'absence du percussionniste Angus Mc Lise, le guitariste Sterling Morrison joue de façon non préparée un accompagnement percussif dans cet enregistrement ; il est guidé pas à pas par les autres musiciens pour trouver le tempo adéquat. Nous sommes donc face à un avant-phonogramme qui oscille entre le brouillon (la démo pour la plupart des titres) et, dans le cas de « Wrap Your Troubles In Dreams », les « notes scénariques » (garder la trace d'un arrangement pour le retravailler).

Ces deux avant-phonogrammes publiés de façon posthume viennent contredire une bonne partie des discours rétrospectifs des musiciens du Velvet Underground sur leur premier album, ainsi qu'un grand nombre de discours autour du groupe. Une étude des discours journalistiques sur le Velvet Underground serait d'ailleurs d'un intérêt certain : sur ce groupe précisément se sont cristallisés des mythes, des déclarations fracassantes, des légendes, qui jouent une grande part en termes de réception. Hors la citation de Brian Eno (citée précédemment en note), pour ne donner qu'un exemple limité au domaine français, le numéro spécial, double, consacré aux trois quarts au Velvet Underground du magazine *Les Inrockuptibles* de 1990 (n° 24, juillet/août) propose, en introduction à un long montage traduit d'interviews des musiciens, ce texte emphatique et significatif :

> Au Velvet, on a dit non. Non au pittoresque, à la caricature, à l'optimisme béat qu'exige l'époque, leur préférant l'intransigeance au couteau et le réalisme de la rue. En avance sur son temps, comme sur le nôtre maintenant. (p. 59)

Ce discours très marqué va dans le sens d'un prétendu refus total par le groupe de son époque et de ses normes. Dans ce même magazine figure également un échange très significatif, entre la batteuse Maureen Tucker et un interviewer non identifié :

Q : *vous paraissiez n'appartenir à aucune famille musicale, n'avoir presque aucune référence, aucune valeur en commun avec tout ce qui se faisait à l'époque.*

R : Il n'y avait pas beaucoup de musiques que nous aimions, sauf les Who, les Stones et Aretha Franklin. Mais surtout pas la musique de la côte Ouest … que nous méprisions (p. 66)

Le multi-instrumentiste John Cale va même plus loin :

Q : *vous haïssiez tout ?*

R : Oui, c'était la motivation pour ce que nous faisions. Parce que personne d'autre ne faisait quelque chose qui nous intéressait. (p. 66)

Ces déclarations et bien d'autres ont contribué à façonner l'image d'un groupe en contradiction avec son époque, essayant de rejeter tout stéréotype musical pour créer sa propre musique, la plus éloignée possible des musiques pop-rock. Une anecdote largement reprise, mais d'authenticité douteuse, est

d'ailleurs significative : les musiciens se seraient à l'époque interdits de jouer avec des inflexions blues, sous peine d'être mis à l'amende … [11]

Les avant-phonogrammes que nous connaissons maintenant permettent pourtant de remettre en cause ces discours communément acceptés et montrent une réalité bien plus contrastée en termes de cheminement esthétique et de construction d'une identité musicale. La *Ludlow Tape* est par exemple très intéressante car elle propose des versions préliminaires de chansons qui par la suite sont enregistrées en studio pour le premier album. Surtout, les chansons « Venus In Furs », « I'm Waiting For The Man », « All Tomorrow's Parties » et « Heroin » sont présentes dans des versions parfois extrêmement différentes des versions ultérieures. Ainsi, ces chansons sont jouées en acoustique, sans percussions, par le trio John Cale (alto, chant), Sterling Morrison (guitare, percussions) et Lou Reed (guitare, chant). Le batteur de l'époque Angus McLise est absent, John Cale ne joue pas de basse et chante la plupart des titres.

Ces versions acoustiques sont en contradiction apparente avec les deux premiers albums du groupe, où même les ballades sont jouées sur des guitares électriques. Surtout, sur cette démo, le groupe n'utilise aucun effet électro-acoustique ou artifice sonore, alors que par la suite il fait un grand usage du feedback, de la pédale *fuzz* et de certains effets. Certaines versions concerts de morceaux comme « Sister Ray » ou « Run Run Run » montrent en 1967–1968 une utilisation étendue par Lou Reed d'effets de trémolo et de distorsion (intégrés directement dans le corps de sa guitare à caisse creuse Gretsch) ; John Cale, quant à lui, utilise un orgue Vox Continental dont il explore de façon régulière les différents réglages, ainsi qu'un alto aux cordes métalliques, branché sur un amplificateur et une pédale de *fuzz.* Cette utilisation d'effets fait partie intégrante de l'esthétique du groupe, en termes de réception. Son absence en 1965, dans la *Ludlow Tape,* en est d'autant plus significative.

Sur cette démo de 1965, les versions d' « Heroin » ou de « I'm Waiting For The Man » montrent par ailleurs des arrangements et éléments stylistiques particuliers, surtout « I'm Waiting For The Man ». Les versions postérieures, « finies[12] » ou « définitives », du premier album, à l'écoute de cette démo, proposent alors une sorte d'aplanissement des lignes mélodiques, au niveau du chant comme de la guitare, là où les différentes versions démos montrent des éléments harmoniques précis et très marqués, par exemple des enrichissements d'accords ou des accords de transition qui disparaissent par la suite. Ainsi, « I'm Waiting For The Man » est basé, dans la version « finie », sur une alternance premier degré majeur-quatrième degré majeur (avec comme enrichissements ponctuels, sur le premier degré, une 7ème mineure et une tierce augmentée). Cette alternance est suivie d'un motif secondaire en fin de couplet, suivant la progression pre-

---

[11] Lou Reed déclare par exemple : « Le rythm'n'blues a toujours été, quelque part, dans le groupe. Mais du fait qu'il y avait tellement de ces blues bands autour de nous, tous à piquer dans le blues, nous avions une règle : si l'un d'entre nous la jouait un peu blues, il était mis à l'amende. Même si nous étions tellement fauchés que personne n'aurait eu de quoi la payer » (supplément Inrockuptibles 1990, p. 6, article « blues »).

[12] Au sens où la critique génétique parle de « finitude » d'un livre, pour parler d'un dernier état arrêté, ici par la publication du disque.

mier degré-troisième degré-quatrième degré-deuxième degré. En contraste, la première version de 1965, de la « Ludlow Tape », montre une composition plus fournie, harmoniquement, avec l'apparition du cinquième degré dans l'accompagnement de l'une des guitares et de phrases mélodiques jouées en *slide* par la deuxième guitare, ainsi qu'au niveau rythmique par l'emploi d'un rythme plus syncopé, en triolets ou en *shuffle*.

Ces éléments très marqués ancrent, en 1965, la chanson du côté du blues (avec la progression I-IV-V), voire de la country ou du hillbilly : la voix de Lou Reed y présente beaucoup plus d'inflexions que sur la version de l'album et s'approche même par moment du yodel, avec un accent *redneck* très prononcé. L'un des musiciens (John Cale) chante les paroles à la tierce de la mélodie principale, en renfort de la voix de Lou Reed dont la mélodie s'appuie beaucoup sur la tierce majeure, renforçant l'inscription du morceau dans une tonalité majeure. La chanson acquiert même un côté théâtral voire carnavalesque dans le deuxième couplet, lorsque John Cale récite certaines répliques et endosse clairement le rôle du protagoniste de la chanson, dans un effet de dialogue avec Lou Reed (qui lui prend le rôle d'un passant), comme montré ci-dessous :

> Lou Reed (seul) : Hey white boy, what you're doing uptown / hey white boy, chasin' our women round ?
>
> John Cale (seul, parlé) : Pardon me Sir, I think it's the furthest from my mind, er … I'm just waiting for a dear dear friend of mine.
>
> (refrain en chœur) I'm waiting for the man.

Ces éléments montrent un côté satirique, presque pastichiel, qui est extrêmement surprenant lorsqu'on compare cet hypophonogramme avec les versions ultérieures : dans l'hypophonogramme *Scepter* comme dans la version « finie » de l'album, le chant est assumé par Lou Reed seul, sur une ligne mélodique qui présente beaucoup moins d'amplitude et qui, surtout, joue sur une indécision constante (au quart de ton) entre tierce mineure et tierce majeure ou accentuant à d'autres endroits soit l'une, soit l'autre de ces options, oscillant donc constamment entre majeur et mineur.[13]

L'avant-phonogramme *Scepter* propose également des variantes intéressantes par rapport à l'avant-phonogramme *Ludlow* de 1965 et la version « finie ». Très proche de la version de l'album (enregistrée elle à Los Angeles, deux mois plus tard à peine), on entend dans la version *Scepter* la mise en place d'éléments stylistiques précis : les percussions (ici un tambourin) accentuent les temps à la croche de façon uniforme, ainsi qu'un piano jouant des accords réguliers sur ce rythme. Le côté subversif du morceau, dans l'avant-phonogramme de 1965, était accentué par la collision entre, d'une part, un texte provocateur (un drogué raconte, dans un présent de l'habitude et de la répétition, sa recherche de drogue et l'attente de son revendeur—« the Man ») et d'autre part une musique hillbilly/country, très traditionaliste. Dans les deux versions ultérieures, ces

---

[13] Cette oscillation sur la tierce, en contradiction avec les déclarations du groupe, est un élément caractéristique des musiques blues.

éléments musicaux disparaissent au profit d'un arrangement volontairement monotone, suivant une répétition d'accords à l'identique et des percussions à l'esthétique machinique (les 8 subdivisions des 4 temps accentuées sans aucune variation).

L'avant-phonogramme *Scepter* montre de plus une évolution, d'enregistrement en enregistrement, dans les arrangements : par exemple dans cette version *Scepter* de « I'm Waiting For The Man », l'une des guitares joue des accords « pleins » sur les six cordes alors que la deuxième joue des accords réduits (fondamentale/quinte), sans tierce, qui vont dans le sens de l'accentuation des 4 temps par la basse et le tambourin. Cette deuxième guitare, dans la version « finie » enregistrée ultérieurement aux studios TT&G, ne joue plus d'accords mais une phrase mélodique immuable, contenant de très rares variations. C'est alors la batterie qui prend ce rôle de martèlement régulier, avec l'accentuation en croches non plus par un tambourin seul mais par la caisse claire doublée du tambourin.

La version « finie » de « I'm Waiting For The Man » se termine même sur un élément extrêmement signifiant, qui apparaît juste avant le *fade out,* durant les 18 mesures finales : le piano, qui joue durant tout le morceau une ligne à l'unisson rythmique des percussions, ajoutant à l'aspect volontairement monotone et ressassé, termine sur la répétition, toujours sur ce même rythme, de *clusters*. De phonogramme en phonogramme, des options d'arrangements sont donc prises, qui vont vers une accentuation graduelle de la répétition, d'éléments qui tirent vers l'identique. On pourrait avancer que, sous l'influence de John Cale (qui joua plusieurs années dans l'orchestre de La Monte Young, parallèlement à ses débuts dans le Velvet Underground), les musiciens entraînent « I'm Waiting For The Man » vers la musique répétitive américaine[14] par l'abandon progressif des versions des éléments stylistiques les plus marqués et l'aplanissement de la mélodie de chant, portée par la voix monocorde de Lou Reed.[15]

Des éléments ayant trait à l'hyperphonographie, des inflexions tirées des musiques country et hillbilly, sont donc remplacés par d'autres : la musique répétitive, l'influence de Fluxus et des conceptions musicales de La Monte Young. Au fil des versions, les avant-phonogrammes nous montrent une simplification harmonique du morceau, au profit d'une recherche sonore basée sur le timbre. Des enregistrements pirates de concerts de la période de l'enregistrement du morceau montrent également que la version « finie » du phonogramme stabilise la chanson dans son interprétation publique. Le départ du groupe deux ans plus tard du musicien John Cale, responsable d'une grande partie des arrangements sur le morceau, voit par contre le groupe revenir à une version plus proche de

---

14 Notons d'ailleurs qu'un autre avant-phonogramme a depuis montré cette évolution et ce rapprochement : à la publication de la compilation de John Cale *New York In The 1960's* (2006) est apparu le morceau « Summer Heat », joué par John Cale à la guitare. Ce morceau se présente sous la forme d'un arpège répété autour d'un unique accord joué, sans doute, sur une des guitares du groupe (accordée de façon caractéristique un ton au-dessous), pendant 8 minutes de la manière la plus monotone possible.

15 Il est intéressant de noter que l'arrangement *Ludlow Tape* du morceau semble subsister jusqu'en 1966, comme le montre la partition écrite et déposée cette année-là (une reproduction en est visible dans Kugelberg 2009, p. 143).

l'avant-phonogramme *Ludlow.* Les concerts publiés par la suite sur les disques *Live At Max's Kansas City* (1972) et *1969 live* (1974) en sont la preuve.

Cette simplification harmonique au profit du timbre, de version en version de « I'm Waiting For The Man », se retrouve dans d'autres morceaux comme « Heroin » ou « European Son ». « Heroin » présente dans les avant-phonogrammes une ligne mélodique de guitare (une montée en gamme majeure) qui sert de transition entre le quatrième degré et le retour au premier degré. Cet enrichissement subsiste dans le morceau jusque dans l'avant-phonogramme *Scepter.* Il faut attendre la toute dernière version pour que disparaisse cet élément, au profit, comme pour « I'm Waiting For The Man », d'une esthétique presque machinique du jeu des guitares qui égrènent deux accords de façon imperturbable et mécanique.[16]

Autre élément intéressant, l'avant-phonogramme *Scepter* de « European Son » présente le même enregistrement que l'album, mais dans un montage différent : on y trouve une minute de plus, au début du solo de guitare. Ce début de solo, très *blues* dans l'esprit, est joué sur une gamme pentatonique caractéristique. Après une bonne minute, la guitare soliste dérive de cet ancrage, via un passage d'accords, pour aller vers une atmosphère beaucoup plus proche du free jazz, avec l'apparition de nombreux chromatismes et l'emploi par moment d'une gamme par ton. Le passage *blues* de ce solo, peut-être considéré comme trop connoté, est coupé dans le mixage définitif. Le solo débute dans la version « finie » au moment où la guitare passe à ce jeu *free,* annoncé par le retour à un jeu en accords pleins. Nous ne savons pas qui a pratiqué cet *edit,* le producteur Tom Wilson ou les musiciens. Toujours est-il que cette manipulation sonore va là aussi dans le sens d'une simplification harmonique volontaire, du retranchement d'un élément jugé sans doute trop caractéristique[17].

Globalement, les avant-phonogrammes montrent une stratégie précise, sur le plan des arrangements des morceaux : de version en version, des éléments blues, hillbilly ou même tout simplement mélodiques, d'enrichissement d'un accord ou d'ajout d'accords de transition, disparaissent, dans un rapprochement possible avec l'avant-garde (le piano en *cluster* de « I'm Waiting For The Man » par exemple). Le contraste est surprenant, pour « I'm Waiting For The Man », mais aussi pour « All Tomorrow's Parties », entre les avant-phonogrammes de 1965 et les versions « finies » (pour « Heroin », cela est un peu moins flagrant). Le seul élément déjà en place en 1965 est l'accordage des instruments, qui donne en grande partie le son très particulier du groupe : John Cale ayant dû, pour électrifier son alto, employer des cordes métalliques de tirants

---

16 Les versions *Scepter* et *Ludlow* du morceau « Heroin » montrent également qu'un changement de dernière minute a été opéré dans l'enregistrement ultérieur, au niveau des paroles : Lou Reed y commence le morceau, non plus par la ligne « I know just where I'm going » (présente dans les versions *Ludlow* et *Scepter*), mais par « I don't know just where I'm going ». Ce changement joue un rôle extrêmement important au niveau du texte en entier, nous passons de l'affirmation par un narrateur qu'il « sait où il va » en prenant de l'héroïne à l'affirmation contraire : dans la version finie il « ne sait pas où il va », ce qui ôte une grande partie du caractère subversif du texte.

17 Une version de ce morceau enregistrée en concert par Andy Warhol en février 1966 propose elle aussi des éléments surprenants : les paroles de la version « finie » y sont absentes et remplacées par des paroles … d'un blues de John Lee Hooker.

spécifiques, les guitares sont accordées en quartes mais un ton plus bas (du *ré* aigu ou *ré* grave), voire un ton et demi sur la démo *Ludlow*[18] (en *do*♯).

Un autre contraste, de taille, apparaît également avec un changement important entre l'acétate des sessions du studio Scepter et la version « finie » : l'ordre des morceaux, qui a trait à la polyphonographie. L'album débute par « Sunday Morning », ballade enregistrée plus tardivement sur les conseils du producteur Tom Wilson (qui espérait sans doute faire un « tube »), puis par « I'm Waiting For The Man » et se termine par les morceaux « The Black Angel Death's Song » et « European Son ». L'acétate « Scepter » inverse quasiment cet ordre en s'ouvrant sur « European Son » suivi de « The Blak Angel Death's Song », et se termine par « I'm Waiting For The Man » et « Run Run Run ». Débuter l'acétate, qui avait d'après Norman Dolph (Harvard 2007) un rôle important en tant qu'élément de démarchage auprès des maisons de disques, par « European Son », est un choix qui semble aujourd'hui surprenant : le morceau, largement instrumental, propose une longue improvisation tirant sur une sorte de free rock, à l'image du free jazz, et utilisant de nombreux larsens et effets *fuzz,* sur la guitare soliste comme sur la basse, sur une base rythmique souvent fluctuante. « The Black Angel's Death Song » est, quant à lui, un morceau également atypique pour un groupe de pop-rock de l'époque, proposant un accompagnement basé sur l'alto électrifié de John Cale. C'est également le morceau qui aurait fait scandale lors de concerts du groupe au Café Bizarre fin 1965, causant son éviction par le patron des lieux[19].

Sur l'avant-phonogramme *Scepter,* la structuration pose donc problème : l'enchaînement des morceaux est-il dû au groupe ou au producteur des sessions Norman Dolph, qui pressa l'acétate ? On peut supposer que placer en début de disque des morceaux aussi difficiles proviendrait plutôt de la volonté du groupe ; le fait que, sur la version « finie » comme sur l'acétate, « Heroin » figure en premier morceau de la face B irait dans ce sens. Le disque propose également un regroupement thématique intéressant, puisque « I'm Waiting For The Man » et « Run Run Run », aux textes tous deux basés sur la recherche de drogue dans les rues de New York, figurent côte à côte en fin de disque.

Nous voyons donc que cet avant-phonogramme ainsi que la démo *Ludlow* permettent, par les évolutions précises et significatives qu'on y perçoit, d'analyser les stratégies du groupe lors des séances d'enregistrement de leur premier album. Ce n'est pas seulement un discours philologique sur des variantes (à la recherche d'une œuvre originelle perdue et fantasmée) qui est rendu possible[20], mais bien l'étude de la mise en place d'une esthétique précise, par le façonnage d'un vocabulaire musical propre au groupe et des choix majeurs.

---

[18] Les musiciens Sterling Morrison comme John Cale attestent cet accordage dans le livre de David Fricke fourni dans le coffret *Peel Slowly And See,* 1995, pages 30 et 33.

[19] Le fait est attesté par Lou Reed (Unterberger 2009, p. 64), mais aussi par les autres musiciens dans de nombreuses déclarations.

[20] Ce genre de discours fleurit pourtant, par exemple sur la pochette de l'une des publications pirates de l'acétate Scepter, le 33 tours *Unripened* (2008), qui prétend proposer rien moins que l'album « in its original format » …

Mono ou stéréo ? Un problème de « finitude »

Au-delà de variantes dans l'enchaînement des morceaux ou d'arrangements différents, l'acétate *Scepter* met également en exergue un problème de taille, sur la production du disque et sur les choix de mixages de Tom Wilson. L'avant-phonogramme de l'acétate *Scepter* montre également de grandes différences au niveau des morceaux qui sont repris sur la version « finie ». Sur une chanson comme « Femme Fatale » par exemple, le mixage n'est pas le même, les percussions sont plus présentes. Mais c'est surtout la version du morceau « Run Run Run » qui montre une grande différence. Le mixage semble quasiment identique, l'équilibre entre les voix et les instruments est presque le même, sauf pour la basse qui est beaucoup plus présente dans le mixage et rajoute un élément esthétique très important au morceau[21]. À l'écoute de cette version, l'auditeur qui a connu le disque suivant plusieurs de ses occurrences, 33 tours stéréo, compilation, première édition CD de 1986, deuxième édition CD de 1995, peut être étonné. Surtout, ce mixage vient contredire les déclarations répétées du groupe sur la mauvaise qualité du studio et de l'enregistrement : ce qui pouvait sembler dû aux conditions d'enregistrement (la basse très effacée sur la plupart des morceaux et surtout sur celui-ci) serait en fait un choix de mixage — ou une erreur.

Cependant, ce mixage n'est pas une si grande découverte : la version de « Run Run Run » de l'acétate *Scepter,* même si le mixage en est légèrement différent, est à rapprocher de la version mono de l'album (avec une basse là aussi proéminente, « orchestrale[22] » selon John Cale lui-même). En 1967, le disque a été commercialisé sous deux versions, l'une mono, l'autre stéréo. Il faut attendre 2002 pour voir réapparaître la version mono, dans la version « Deluxe » de l'album qui propose les deux mixages sur deux CDs différents. À l'origine le disque, censé être produit par Warhol d'après les notes de pochette, est produit par Tom Wilson. C'est Wilson qui, après la session au studio Scepter, demande au groupe de réenregistrer certains morceaux (« I'm Waiting For The Man », « Heroin », « Venus In Furs »). C'est également lui qui demande d'ajouter « Sunday Morning » (il est d'ailleurs responsable de la séance d'enregistrement de ce morceau). Lors du travail final sur le disque, c'est lui, enfin, qui retouche les mixages originaux, pour la plupart en format mono, et les convertit pour la version stéréo. La stéréo à l'époque n'étant pas forcément une norme complètement instituée, le disque paraît sous ces deux versions conjointes, l'une mono, l'autre stéréo.

Tom Wilson, qui a par ailleurs travaillé entre 1966 et 1968 avec Frank Zappa et ses *Mothers of Invention* sur des disques jouant beaucoup sur les manipulations sonores, semble un défenseur de la stéréo. En 1968, à la sortie du deuxième disque du Velvet Underground, la maison de disques Verve publie un disque promotionnel, *From The Music Factory* où l'on entend Wilson discuter avec

---

[21] Après vérification, cette faible présence de la basse dans la version stéréo n'est pas due à une masterisation ou remasterisation. La basse est bien plus forte dans les versions mono, CD comme vinyle, et même dans la version vinyle pirate de l'avant-phonogramme *Scepter* (*Unripened,* 2008).

[22] John Cale emploie lui-même ce qualificatif, dans les *Inrockuptibles* (1990, page 78), en évoquant son désir de jouer de « grandioses parties de basses orchestrales ».

Lou Reed et John Cale à propos du mixage de ce deuxième album, *White Light/ White Heat.* Évoquant le morceau « The Gift » (qui justement joue sur la stéréo, l'un des haut-parleurs diffusant la voix et l'autre la musique), Tom Wilson se targue d'utiliser pleinement la stéréo : « this is Stereoville here on The Music Factory » (repris dans Kugelberg 2009, p. 210), inscrivant sa conception du mixage dans une perspective d'avancée technologique.

Toutefois, on peut se poser la question du choix de la version « finie » lors des multiples rééditions, sur 33 tours ou sur CD. Une écoute comparée montre les faiblesses du mixage stéréo : Tom Wilson a séparé la guitare soliste des instruments et l'a isolée, avec la voix, sur le canal droit. La répartition se fait alors comme suit :

Canal gauche	*Canal droit*
chant, guitare 1 (Sterling Morrison), percussions, basse, piano, alto, chœurs	chant, guitare 2 (Lou Reed)

Lorsque la guitare 2 ne joue pas et qu'il n'y a pas de chant, la piste droite est silencieuse. Cette répartition, qui aujourd'hui peut paraître surprenante voire hasardeuse, est à rapprocher de disques de l'époque comme par exemple le premier album des Doors (1967) ou de Grand Funk Railroad (*On Time,* 1969), où l'une des pistes propose certains instruments (comme la batterie et la basse) et l'autre le reste (guitares, orgue etc.), la voix étant présente sur les deux canaux.

Surtout, sur *The Velvet Underground And Nico,* la version stéréo semble s'être faite au détriment de la basse, noyée dans la profusion d'instruments du canal gauche. Plusieurs sources indiquent que le guitariste Sterling Morrison considérait que la version la plus aboutie du disque était la version mono (par exemple dans Unterberger 2009, page 138). Le choix qui a été fait durant 35 ans, de considérer la version stéréo comme la version « finie » du disque, pose question quant à la stabilité et l'immuabilité du support : quelle version serait la plus « acceptable » ? Le fait que la stéréo se soit plus tard imposée semble avoir été le facteur déterminant de cette stratégie d'éviction de la version mono. Mais ce fait, qui peut sembler anecdotique, va également dans le sens du problème posé par la multiplication des versions et des mixages, comme dans le cas des Beatles par exemple ou de Frank Zappa : chaque réédition voit apparaître un mixage différent, le passage sur CD est même pour Zappa l'occasion d'un travail sur le matériau d'origine, par exemple sur la version de 1985 de *We're Only In It For The Money* où les pistes de batterie et de basse de 1967 sont remplacées par d'autres, rejouées par des musiciens plus jeunes.

The Velvet Underground And Nico montre donc en quelque sorte une série de « ratages », dont le plus significatif est cette indécision quant à la version « finie » du disque ; la maison de disque semble avoir choisi une version plutôt qu'une autre, au détriment des déclarations des musiciens eux-mêmes. Plus généralement, le disque montre une grande précarité au regard des normes qui se sont mises en place rapidement à la fin des années 1960 : il utilise des enregistrements de 3 sessions différentes dans 3 studios (Scepter, TT&G et Mayfair), le côté presque amateur de certains enregistrements surprend (par exemple,

« Sunday Morning » débute l'album par un bruit de fond très présent, d'autant plus audible que l'instrumentation à ce moment est basée sur un célesta) ; le choix d'une version plutôt qu'une autre surprend aussi : pour « Heroin », la version TT&G (présente sur l'album) est meilleure au niveau sonore mais elle est fortement remise en cause au niveau de l'interprétation par la percussionniste Maureen Tucker (qui parle de cette version comme de « pile of garbage », propos repris dans Unterberger 2009, p. 97) : la batterie s'arrête inopinément vers la fin du morceau avant de reprendre. Cet arrêt serait dû, selon Maureen Tucker, à un problème de réglage des niveaux sonores dans son casque, elle aurait alors arrêté de jouer car la prise lui semblait ratée et à recommencer (Unterberger 2009, p. 97). C'est pourtant cette version qui est choisie pour figurer sur le disque. L'avant-phonogramme *Scepter* nous montre aujourd'hui comment se sont effectués certains choix, dont celui-ci : la version *Scepter* de « Heroin », malgré sa plus grande faiblesse sonore, semble meilleure au niveau de l'interprétation.

Tous ces éléments nous montrent un assemblage parfois hasardeux du disque, qui aujourd'hui est intéressant à analyser : les avant-phonogrammes viennent bien par moment contredire certains discours des critiques et des musiciens eux-mêmes et éclairent en profondeur la conception du disque. C'est pourquoi leur recensement et leur étude peuvent, dans le cas d'albums importants à l'esthétique complexe, voire problématique, permettre de mieux comprendre l'intention d'un artiste ou d'un groupe, dans sa volonté de « faire œuvre » par la conception et la publication d'un disque.

Conclusion

Nous voyons que l'extension de la théorie de la transphonographie à l'avant-phonogramme permet, pour la musique enregistrée, de suivre le trajet, d'un phonogramme à un autre, d'un disque, d'une chanson, d'arrangements précis. Dans le cas du Velvet Underground, l'étude des nombreux enregistrements qui gravitent autour de l'œuvre permet d'apprécier le parcours du groupe en termes de construction d'une esthétique précise. Ces avant-phonogrammes forment ainsi un kaléidoscope qui ne nuit pas à la réception du disque mais au contraire, à notre avis, en donne un éclairage nouveau et renforcé. Nous comprenons alors mieux les choix effectués (par exemple le travail sur les timbres plutôt que sur la structure harmonique). D'autres phonogrammes périphériques, comme les enregistrements de concerts postérieurs à l'album, permettent également d'observer cette stabilisation des chansons que nous avons évoquée. Tous ces enregistrements autour d'un album ont donc bien une place dans l'analyse esthétique ou musicologique.

L'idée de « production ratée », évoquée pour le premier album du Velvet Underground, et qui institue implicitement une norme, est également intéressante dans le sens où elle permet d'étudier la mise en place pour les musiques pop-rock, dans la seconde moitié des années 1960, de critères « d'acceptabilité » sonore. Ces critères ont d'ailleurs perduré puisque, dans le cas du Velvet Underground, il a fallu attendre 2002 pour voir réapparaître la version mono de l'album, la version stéréo l'ayant supplantée : lors des précédentes rééditions, la

plus grande « acceptabilité » de la version stéréo a ainsi été décrétée par les maisons de disque, rejetant la version mono à la périphérie de l'œuvre, aux côtés des avant-phonogrammes. Finalement, se pose la question de la stabilité de l'œuvre sur disque. Support supposé fidèle pour la transcription d'une œuvre, nous nous rendons compte qu'il peut tout de même connaître une grande instabilité, par le biais de la multiplication des versions (mono, stéréo, et nous ne parlons même pas de la masterisation et de la gravure qui, au temps des disques vinyles, pouvait varier d'un pays à l'autre). Malgré ce que déclare Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art* sur le fait qu'un exemplaire de *Madame Bovary,* même saturé de fautes d'orthographes et d'erreurs d'édition, reste une occurrence acceptable du texte *Madame Bovary,* l'instabilité des supports comme le disque, la multiplication des versions, montrent l'importance du contexte, des abords du phonogramme. Cette périphérie prend dans le cas précis du disque *The Velvet Underground And Nico* une importance accrue puisque, comme nous l'avons vu, la version « finie », « finale » ou « définitive » est difficile à déterminer.

Nous pourrions élargir la perspective de l'étude des avant-phonogrammes avec d'autres disques et d'autres productions « ratées ». Par exemple, le disque de 1969 de Captain Beefheart & His Magic Band, produit par Frank Zappa, *Trout Mask Replica,* est éclairé depuis quelques années par la publication de l'avant-phonogramme *The Trout Mask House Sessions,* versions instrumentales des morceaux du disque. Captain Beefheart est d'ailleurs globalement un artiste abonné à ces productions « ratées » et une étude de sa discographie de 1967 à 1982 sous cet angle serait intéressante. Un autre disque également pourrait être étudié en regard des nombreux avant-phonogrammes publiés très tôt à sa périphérie : l'album *Raw Power* de 1973 d'Iggy And The Stooges, mixé par David Bowie. On peut même dans ce cas parler d'une multiplication d'avant-phonogrammes (dont un récent coffret de 5 disques …), liée à de nombreuses déclarations sur le prétendu « ratage » du mixage de Bowie. Il est vrai que, sur ce disque, l'équilibre entre les instruments est surprenant au regard de ce qu'on en attendrait par rapport à un programme narratif précis, dans un effet d'horizon d'attente déceptif. Iggy Pop lui-même, à la demande pressante de fans et d'artistes, est revenu sur le mixage à partir des bandes originales.

Ce cas de révision explicite pose alors, comme la version mono du disque du Velvet Underground, une question importante : de quelle version peut-on dire qu'elle est la version « finie » du disque ? Dans le cas de *Raw Power,* c'est un « après-phonogramme » qui vient bousculer l'état définitif du disque, dans un rapport intraphonographique de multiplication des occurrences. Aujourd'hui, c'est ce mixage ultérieur qui est devenu la version « finie » du phonogramme, supplantant le mixage originel de David Bowie.[23] Ce cas et celui du Velvet Underground nous montrent donc la grande instabilité de l'œuvre sur disque. Mais cette instabilité, génératrice de discours, d'études ou d'analyses, sert également, en creux, à montrer ces disques en tant qu'œuvres à part entière. Elle

[23] Le récent coffret *Raw Power Deluxe,* publié chez Sony Legacy (2010) semble restaurer le mixage originel de David Bowie comme mixage « fini » de l'album—mais en édition limitée …

est donc indissociable, pour les musiques pop-rock, de cette conception du disque comme possible œuvre d'art.

Références

Disques, enregistrements :

The Velvet Underground, *The Velvet Underground And Nico,* Verve, V-5008 puis V6–5008 (mono et stéréo). Éditions utilisées :

Andy Warhol's Velvet Underground Featuring Nico, Metro 2629 001, 1969. Cette compilation de deux 33 tours reprend tous les titres de l'album *The Velvet Underground And Nico* en version stéréo et est basée sur la même bande master.

The Velvet Underground And Nico, 1986, première édition CD, Polydor.

The Velvet Underground And Nico, 1995, deuxième édition CD, Polygram/Universal.

The Velvet Underground And Nico, 2002, Deluxe Edition, 2 CD (dont la version mono), Universal.

The Velvet Underground, *Peel Slowly And See,* 1995, coffret de 5 CDs, Polygram/Universal, contenant la « Ludlow Tape »

The Velvet Underground, 2008, *Unripened,* XTV 122. Ce disque propose une copie pirate de l'acétate du studio Scepter.

The Velvet Underground, 1967, *White Light/White Heat,* Verve V6–5046.

The Velvet Underground, 1974, *1969 Live,* Mercury, 834 823–2 et 834 824–2.

The Velvet Underground, 1972, *Live At Max's Kansas City,* Cotillion SD 9500.

John Cale, *New York In The 1960's,* Table Of The Elements Fr 87, 2006.

Livres et revues consacrés au Velvet Underground :

Blum, Bruno 2008. *Lou Reed — Electric Dandy,* Paris : éditions Hors Collection. (collectif) 1990. Magazine Les INROCKUPTIBLES, n° 24, juillet/août 1990, accompagné du magazine supplément « Superstars, guide maniaque du Velvet Underground et de la Factory d'Andy Warhol ».

Fricke, David 1995. *Peel Slowly And See,* livret accompagnant le coffret de 5 CDs du même titre.

Harvard, Joe 2004. *The Velvet Underground And Nico.* New York-Londres : Continuum (coll. « 33 ⅓ »).

Hogan, Peter 2008. *The Velvet Underground.* Paris : Tournon (coll. « Rough Guides »).

Kugelberg, Jonathan (dir.) 2009. *The Velvet Underground. New York Art,* New York : Rizzoli.

Unterberger, Richie 2009. *White Light/White Heat, The Velvet Underground day-by-day.* Londres : Jawbone.

Transtextualité, transphonographie, critique génétique :

Dällenbach, Lucien 1976. « Intertexte et autotexte », *Poétique* n° 26, 282–296. Paris : Seuil.

Dufays, Jean-Louis 1994. *Stéréotype et lecture.* Liège : Mardaga (coll. « Philosophie et langage »).

Genette, Gérard 1982. *Palimpsestes.* Paris : Seuil, (coll. « Poétique »).

Genette, Gérard 1999. *Figures IV.* Paris : Seuil.

Hay, Louis (dir.) 1986. *Le Manuscrit inachevé, écriture, création, communication.* Paris : éditions du CNRS (coll. « Textes et manuscrits »).
Hay, Louis (dir.) 1989. *De la lettre au livre, sémiotique des manuscrits littéraires.* Paris : éditions du CNRS (coll. « Textes et manuscrits »).
Hay, Louis (dir.) 1991. *L'écriture et ses doubles, genèse et variation textuelle.* Paris : éditions du CNRS (coll. « Textes et manuscrits »).
Jenny, Laurent 1976. « La Stratégie de la forme », *Poétique* n° 26, 257–281. Paris : Seuil.
Kristeva, Julia 1969. *Semeiotike.* Paris : Seuil (coll. « Tel Quel »).
Kristeva, Julia 1970. *Le Texte du roman.* La Haye-Paris : Mouton-De Gruyter.
Lacasse, Serge 2006. « Stratégies narratives dans 'Stan' d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée,* vol. 34, n° 2–3, 11 -26.
Lacasse, Serge 2008. « La Musique pop incestueuse : une introduction à la transphonographie », *Circuit : musiques contemporaines,* vol. 18, n° 2, 11–26.
Orace, Stéphanie 2001. *Éléments pour une autostéréotypie, Poétique* n° 125, 17–31. Paris : Seuil.
Ricardou, Jean 1975. « 'Claude Simon', textuellement », actes du colloque de Cerisy *Claude Simon,* sous la dir. De Jean Ricardou, 7–38. Paris : 10/18.

RÉSUMÉ

Cet article se propose d'étendre le modèle de la transphonographie, mis au point par Serge Lacasse en référence à la théorie de la transtextualité de Gérard Genette, en y ajoutant la notion de phonographie « restreinte » ou « autarcique », par le biais des catégories de l'intraphonogramme et de l'autophonogramme. La notion d' « avant-texte », mise au point en études littéraires par la critique génétique, permet également d'ajouter au modèle transphonographique la catégorie de « l'avant-phonogramme », qu'il soit à visée scénarique, de brouillon ou de variante. Après les avoir définies, l'article met ensuite en pratique ces notions, par l'étude d'un phonogramme précis, *The Velvet Underground And Nico,* ainsi que par l'analyse de différents avant-phonogrammes de ce disque. Ne se cantonnant pas à une étude formaliste, l'article, par la mise en relation de différents phonogrammes et par l'analyse des discours autour du groupe et de ce disque, se propose d'étudier plus précisément les stratégies esthétiques mises en œuvre par les musiciens lors de l'élaboration de *The Velvet Underground And Nico.* Enfin, l'étude de ces différents phonogrammes permet également de questionner la notion de « finitude » de l'œuvre, par la multiplication des formats, mono et stéréo.

ABSTRACT

This article attempts to extend the model of transphonography, developed by Serge Lacasse in reference to Gérard Genette's theory of transtexuality, by adding the concept of the 'restricted' or 'autarchic' phonograph to the intraphonogram and autophonogram categories. The notion of 'pre-texte', developed in literary study by genetic criticism, makes it possible to add 'pre-phonogramme' category to the transphonographic model, whether it is from a script, draft or variant perspective. After defining them,

the article places these concepts into practice through a precise study of a phonogram, The Velvet Underground And Nico, as well as the analysis of different avant-phonograms on that album. Without delving into a formal study, the article attempts to study more precisely the aesthetic strategies used by the musicians who developed The Velvet Underground and Nico by establishing links between different phonograms. Lastly, the study of these different phonograms makes it possible to question the notion of the 'finiteness' of a piece through multiplication of formats, mono and stereo.