



Les reprises gothiques : musique et idéologie

Charles Mueller, Jedediah Sklower

► To cite this version:

Charles Mueller, Jedediah Sklower. Les reprises gothiques : musique et idéologie. 2010, 10.4000/volume.1015 . hal-02189243

HAL Id: hal-02189243

<https://hal.science/hal-02189243>

Submitted on 21 Jul 2023

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

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

Les reprises gothiques : musique et idéologie

par

Charles Mueller

Florida State University

Résumé : Dans la musique populaire britannique, la manière dont un artiste reprend une chanson à l'origine enregistrée par un autre groupe contient souvent une composante idéologique. C'est d'autant plus vrai pour les reprises faites par des groupes issus des subcultures anglaises. Les groupes goths passèrent maîtres dans l'appropriation de chansons afin d'y refléter leur sensibilité et d'exprimer leurs préoccupations. Après une présentation générale du mouvement goth britannique et de sa musique (pourquoi cette subculture adopta ce style dans les années 1980 et comment elle s'en servit pour exprimer ses craintes et donner voix à son exaspération), cet article montre ce qu'une analyse minutieuse des reprises goths nous apprend sur une subculture et un genre musical souvent mal compris. À travers un corpus de reprises gothiques de chansons des Beatles, de T-Rex, des Rolling Stones et de Brian Eno, ainsi que l'album *Through the Looking Glass* (Siouxsie and the Banshees), on défend l'idée que, même marginales dans l'ensemble d'un répertoire, l'analyse des reprises peut permettre de révéler les qualités insoupçonnées d'un genre assez efficace pour inspirer toute une subculture.

Mots-clés : *Goth/gothique – Subculture – Reprises – Musique populaire – Siouxsie and the Banshees.*

L'art de la reprise et de l'arrangement de chansons empruntées à d'autres musiciens est un aspect considérable de la musique populaire anglaise depuis l'avènement du *skiffle* dans les années 1950 et le « *British blues boom* » des années 1960. C'est un passage obligé du processus d'apprentissage des musiciens, une vitrine de leurs talents d'interprètes ainsi qu'une manière de faire preuve d'originalité en affirmant leur propre style. Jouer les chansons des autres fut par ailleurs le moyen de revendiquer une authenticité, en prouvant que les interprètes étaient les héritiers légitimes de styles qui s'enracinaient dans une culture différente (le jazz, le blues et le rock'n'roll), et en célébrant ostentatoirement la chance que représentait la musique américaine, comme vecteur d'une renaissance culturelle dans l'après-guerre. Après les années 1960, la manière dont un groupe ou un artiste reprenaient un tel matériau exogène recelait encore une composante idéologique, élément particulièrement remarquable en Angleterre au sein des musiques associées aux subcultures¹ jeunes telles que le punk, le goth et le « *mod* ». Les subcultures jeunes prospérèrent en Grande-Bretagne des années 1960 à la fin des années 1980, mettant en scène et attirant l'attention sur une grande variété de maux sociaux et de peurs collectives, tout en offrant aux jeunes un espace de créativité. Dick Hebdige, dans son analyse classique *Subculture : le sens du style* (2009) affirme que les subcultures se développèrent et persévérèrent parce qu'elles incarnaient une sensibilité et proposaient une façon de dire les bonnes choses au bon moment, donnant par le biais du style une voix au refus et à la contestation. Pour la plupart des subcultures, se servir de la musique pour exprimer des inquiétudes était paradoxalement une manière de renforcer la cohésion de groupe, et la façon dont les musiciens affiliés à une culture jeune spécifique interprétaient les répertoires d'autres groupes, une fenêtre sur leur système de valeurs. Ces groupes et leurs fans étaient souvent sensibles à la valeur-signe portée par une chanson déjà existante, ainsi qu'à ce qu'elle offrait comme possibilités d'appropriation et de détournement.

Les musiciens associés à la subculture goth ou gothique pratiquèrent l'art de la reprise avec *brio*, afin de représenter leur sensibilité. Dans cet article, je souhaite exposer les différentes manières

1. À la suite des choix éditoriaux effectués par Maigret, Macé et Glevarec dans *Cultural Studies. Anthologie* (Armand Colin, 2008), je choisis de maintenir dans cette traduction le terme de « subculture » (*ndt*).

Les reprises gothiques...

dont les groupes goths firent usage de cette tradition, ce que ce phénomène nous apprend du développement du genre musical goth, ainsi que la manière dont ils utilisèrent ces influences et comment la musique fit partie de leurs stratégies de contestation culturelle. Néanmoins, avant de parler plus particulièrement de la musique, il est nécessaire de proposer un tableau de la subculture goth et de sa musique comme style bien distinct.

L'Encyclopédie de la Culture britannique contemporaine (Bottom, 1999 : 233-234) définit le gothique comme une subculture dérivée du mouvement punk qui remplaça la rhétorique anti-système par « un intérêt pour toute chose macabre ». Cela impliquait l'adoption d'une mode vestimentaire menaçante qui imitait des groupes tels que Siouxsie and the Banshees et The Sisters of Mercy². D'après ma propre enquête ethnographique auprès de plus de quatre-vingt-dix personnes qui firent partie du mouvement goth en Angleterre pendant les années 1980 (Mueller, 2008), une nouvelle musique, obsédante et mélancolique, et venant du punk, donna l'élan à cette subculture en articulant les craintes et le pessimisme de l'époque. Ce mouvement regroupa des gens, venant principalement de la classe ouvrière et la classe moyenne populaire, qui appréhendaient leur avenir, subissant d'une part les conséquences sociales et économiques de l'ère Thatcher, et redoutant d'autre part une escalade dans la Guerre froide. Les brimades des camarades, la maladie, l'abandon des parents, la solitude, le chômage, l'ennui et la monotonie de la vie de banlieue furent autant de facteurs supplémentaires mentionnés par mes informateurs pour expliquer leur attirance pour le goth.

Mick Mercer (2005), le seul journaliste à avoir traité de la scène goth depuis sa naissance, affirme que les groupes goths et leurs fans furent, au début, simplement considérés comme des membres du mouvement punk, qui progressivement acquirent le label « goth » ou « gothique » dès l'instant où la presse musicale britannique commença à qualifier ainsi la musique et l'image de groupes tels que Siouxsie and the Banshees, Bauhaus, The Danse Society, The Sisters of Mercy et d'autres. Certains de ces artistes revendiquaient par ailleurs le terme « gothique » dans des

2. Pour une liste plus complète des groupes des années 1980 qui furent considérés comme appartenant au genre goth, cf. Mercer (1991) ou Mueller (2008).

interviews, et racontaient qu'ils s'inspiraient des œuvres d'Edgar Allan Poe ou de Vincent Price, de même que des vieux films d'horreur expressionnistes (Paytress, 2003 : 107). Mercer raconte que les groupes goths et leurs fans reprochèrent assez vite à la musique punk son agressivité et sa dimension trop manifestement politique, qui tournaient au cliché. Dès le début des années 1980, les groupes punks et goths attiraient des foules différentes et il était évident qu'une approche et une sensibilité particulières les mettaient à part.

La musique aujourd'hui regroupée sous la bannière « goth » fut un genre anglais, principalement souterrain/underground, séparé à la fois du punk et de la *new wave*, mais qui gardait certaines affinités avec ces deux styles. Par exemple, le goth vénérât comme le punk l'amateurisme musical et le pessimisme, et utilisait comme la *new wave* des synthétiseurs, des boîtes à rythme et des rythmes de danse. Ce qui distinguait le goth était son humeur sombre, allant de la mélancolie amoureuse au désespoir et même la terreur. Les paroles goths se concentraient souvent sur la désillusion ressentie face à la société, la cruauté de la vie quotidienne, les sévices sexuels infligés aux enfants, des thèmes tirés de la littérature et des films, et l'angoisse personnelle. Les textes étaient chantés avec une intensité dramatique, sur une musique atmosphérique qui révélait l'influence des musiques de film plus que du rock encore empreint de blues des années 1960. Des *ostinati*, des techniques sophistiquées, la manipulation du timbre et de la texture, l'utilisation créative de boîtes à rythme et d'effets à la guitare, les suspensions harmoniques expressives, et des lignes de basse puissantes, autant de techniques employées afin d'accompagner l'humeur noire des paroles. La constance du caractère inquiétant de la musique et son exploration d'émotions négatives furent des marques de fabrique du style gothique. Cependant, la dissonance n'était pas centrale dans cette musique, ou pas perçue comme telle, et les termes que la plupart de mes informateurs goths utilisèrent pour décrire leur musique étaient « obsédant » ou « beau » (Mueller, 2008 : 114). Ces artistes utilisaient le gothique pour aiguïser et étendre la portée de la critique sociale punk et trouvaient clairement que cette esthétique était la plus appropriée pour exprimer leurs préoccupations. Le gothique était aussi une façon idéale de fructifier l'héritage punk de dénonciation de l'ordre établi, puisque les films d'horreur furent toujours considérés comme une forme d'évasion du réel subversive et particulièrement dangereuse au Royaume-Uni (Kermode, 2002 : 11).

Les reprises gothiques...

Trois autres aspects du goth méritent d'être mentionnés avant d'analyser ses pratiques de la reprise. Premièrement, on sait du goth qu'il avait un succès particulier auprès des femmes. Les musiciennes étaient célébrées et les groupes proposaient plus de mixité de genre que ce que l'on pouvait trouver dans les autres types de rock. Les conventions masculines de l'authenticité rock, comme les riffs et les structures blues des morceaux, les solos de guitare ostentatoires et les paroles misogynes furent soit dédaignés soit surjoués avec ironie et goguenardise. Le genre célébrait la féminité comme un signe séduisant et contestataire.

Deuxièmement, l'aspect théâtral du style visuel et musical était basé sur une intertextualité complexe. Bien qu'ils vinssent du mouvement punk britannique, les groupes goths avaient généralement plus de choses en commun avec les groupes plus intellectuels et expérimentaux de New York tels que The Velvet Underground et Television. Ces groupes se distinguaient par leurs arrangements complexes, un langage harmonique dissonant et des paroles qui ressassaient les aspects sombres de la décadence. En fait, le goth pouvait s'approprier des éléments venant de toute forme de culture assimilée à la dégénérescence. Les interprètes féminines avaient une dette d'image auprès des vamps des premiers films. Les films d'horreur de l'Allemagne de Weimar, avec leur expressionnisme dépouillé et maniéré, eurent une influence formidable sur les aspects visuels et musicaux de leur esthétique. Le cabaret de cette même époque influença de même les paroles et le style vocal emphatique des chanteurs goths.

L'une des motivations principales des musiciens goths semble avoir été un désir de mettre à jour un autre style associé au thème de la décadence – le *glam* rock des années 1970. La plupart des groupes goths, tout au long de leur carrière, furent continuellement comparés à David Bowie par la presse musicale anglaise – une façon de dénigrer ou de marginaliser leur œuvre (l'adjectif goth fut également employé à ces fins) (Burchill, 1978 :45). Ce qui attirait les artistes goths chez Bowie, c'était ses paroles sophistiquées, inspirées de William Burroughs et apocalyptiques, de même que le rôle important de la coloration dans sa musique, ou encore l'équilibre talentueux qu'il avait su établir entre âpreté et beauté. Ils étaient clairement fascinés par l'éclectisme grotesque d'albums tels que *The Idiot* d'Iggy Pop et *Aladdin Sane* de Bowie. Dans la musique goth, l'emprunt et l'appropriation d'éléments à ce dernier semble avoir été un symbole de profondeur,

d'introspection et de fatalisme. Mais surtout, les groupes goths furent séduits par la manière dont le *glam* rock parodiait la masculinité des conventions rock.

Troisièmement, les groupes goths faisaient souvent un usage extensif du « *camp*³ », tant musicalement que visuellement. Bien qu'il ne soit que rarement défini dans les dictionnaires anglais, le terme signifie un mode d'expression qui combine le mauvais goût au glamour et à l'éphémère. L'adjectif a été utilisé pour décrire les œuvres gothiques à travers l'histoire. Dans son étude approfondie sur le sujet (1983 : 85-99), Mark Booth dit du *camp* qu'il manifeste l'insincérité complète, le cynisme brutal, le plaisir de la caricature et de l'impuissance. Il décrit ainsi un art exagérément maniéré et cliché, créé à partir d'éléments qui ne se fondent pas harmonieusement ensemble.

Dans le goth, créer des œuvres attirantes et expressives, mais développées à partir d'éléments redondants ou stéréotypés est paradoxalement un signe d'authenticité. Les œuvres *camp* légitiment les sentiments de personnes jugées marginales ou indignes d'être prises au sérieux. Le *camp*, avec son emphase sur l'éphémère et l'hystérie, représente un assaut contre les valeurs masculines. Neutraliser ou subvertir le pouvoir masculin est l'un des objectifs principaux du goth.

Les artistes goths et la pratique de la reprise

La musique goth fut souvent un genre incompris. À l'époque, les critiques musicaux ne la comprenaient pas et les labels ne savaient pas comment la promouvoir efficacement (en particulier auprès du public américain). Cette mésentente alimenta son attrait « underground », comme style réservé à des initiés. On peut en apprendre beaucoup sur les groupes goths en examinant leur pratique des reprises, en particulier la manière dont ils réélaboraient les œuvres de ceux qui

3. L'esthétique « *camp* » conjugue mauvais goût et exubérance, ambiguïté sexuelle et ostentation kitsch, par le biais de la farce, du déguisement et du travestissement. Ce terme anglais vient de l'argot français « se camper » (« poser pour la galerie »), et son usage analytique fut inauguré et théorisé par Susan Sontag, dans son article *Notes on Camp* (in *Partisan Review*, 1964) (*ndt*).

Les reprises gothiques...

les influençaient. Intensifier les éléments de la musique d'origine qu'ils considéraient comme étant les plus efficaces est une des caractéristiques principales de leurs reprises. Il est peut-être surprenant d'apprendre que la satire brutale ne faisait pas typiquement partie de la pratique goth de la reprise, puisque le genre était dérivé du punk, et que profaner les conventions établies est un élément constitutif de son esthétique⁴. Dans ce genre, les reprises avaient différents objectifs : démontrer l'importance encore vivace du *glam* rock en en aiguisant les aspects subversifs, apporter une sombre intensité au *camp* et au kitsch, et réinterpréter la musique des icônes du rock anglais à l'aide de variations sur le timbre des instruments et l'atmosphère. Les groupes goths cherchaient également à s'approprier la valeur-signe de leurs influences et à désamorcer la misogynie de certaines musiques.

Hommage et appropriation

Je souhaiterais inaugurer mon étude d'exemples représentatifs des pratiques goths en analysant des chansons qui demeuraient, à de nombreux égards, fidèles à la musique d'origine. Avec ces reprises, les artistes goths se positionnaient en tant qu'héritiers de ces prédécesseurs dont ils admiraient l'œuvre, qu'ils considéraient comme complémentaire de leur *ethos*. On retrouve des chansons illustrant cette pratique dans l'œuvre de Bauhaus, un groupe de Northampton, et dont l'esprit était probablement le plus gothique de tous. Leur premier album, *In the Flat Field* (1980) contenait deux de leurs reprises les plus célébrées : *Ziggy Stardust* de David Bowie et *Telegram Sam* de Marc Bolan. Le groupe traita la chanson de Bolan de façon très libre, et nous y reviendrons dans la prochaine partie, mais avec *Ziggy Stardust*, le groupe admit qu'il avait choisi d'interpréter fidèlement la chanson fétiche de Bowie non seulement pour rendre hommage à leur plus grande influence, mais aussi afin d'appâter – tout en l'irritant – la presse qui les accusait constamment d'être de pâles imitateurs du *glam* rock de la période précédente (Sutherland, 1982 : 24). La plupart des

4. Les Lords of the New Church enregistrèrent une parodie cinglante de « Like a Virgin », un cas atypique de reprise goth.

groupes goths devaient faire face à ce problème, mais c'est particulièrement vrai de Bauhaus du fait du caractère théâtral de leur style de performance et de la ressemblance du chanteur Peter Murphy avec David Bowie. Les membres de Bauhaus inaugurèrent également leur album de 1982 *The Sky's Gone Out* avec une reproduction quasi identique de *Third Uncle* de Brian Eno, la chanson la plus absurde et facile d'accès du compositeur de musique *ambient*. Le principal objectif de cette reprise fut pour Bauhaus de se rapprocher de la sophistication esthétisante de la musique d'Eno et de sa réputation de figure de proue de la musique populaire *ambient*, un maître de l'atmosphère, statut auquel les artistes goths aspiraient. Le fait de reprendre *Third Uncle* peut aussi être interprété comme une invitation aux auditeurs et aux critiques à évaluer leur musique avec un autre état d'esprit que celui réservé à la musique punk ou aux groupes de métal comme Black Sabbath, auxquels on les avait initialement comparés (Gill, 1980 : 32).

On trouve un autre exemple de reprise quasi identique chez Christian Death, le seul groupe américain assimilé au mouvement goth anglais. Le groupe sélectionna pour unique reprise le titre *Gloomy Sunday*, le plus lugubre du répertoire du jazz vocal. Le choix n'est pas étonnant, puisque les artistes goths accaparaient avec enthousiasme les signifiants visuels et musicaux associés à la beauté, à la féminité et à la mort. Enregistrer cette chanson permit au groupe d'accumuler rapidement une abondante valeur-signe. Composé en 1933 par Rezso Seress, *Gloomy Sunday* a été l'occasion de nombreuses légendes urbaines selon lesquelles le morceau incitait les auditeurs au suicide (Anon, 1968 : 84). La chanson évoque principalement Billie Holiday, dont le nom éveille des idées de profonde tristesse, de dépendance à la drogue, de glamour et d'autodestruction. Une ex-prostituée, Holiday plaisait à la subculture goth parce qu'elle révélait la valeur et le potentiel de personnes que la bonne société considérerait comme des déchets. Dans le monde de la musique, elle est aussi l'allégorie du génie féminin.

Le groupe s'est permis pour seules libertés vis-à-vis de la composition d'origine d'ajouter des sons de rue échantillonnés : le bruissement et le brouhaha de la foule, des sirènes, des bris de verre, etc. Le chant de Gitane Demone est spontané, mais a été peaufiné afin d'adapter le standard jazz à une audience goth/punk.

Intensification et transformation

Une autre approche gothique de la reprise par les groupes goths fut la réinterprétation du morceau d'origine, en exaltant jusqu'au grotesque tout aspect subversif ou sinistre de la version princeps. La version de Bauhaus de *Telegram Sam* en est un exemple. Dans sa forme originelle, ce morceau est une variation sur le ridicule, à l'aide de paroles sans queue ni tête qui dépeignent une série de personnages bigarrés, grâce à un jeu de rimes humoristiques. La musique (basée sur un mode pentatonique sur *la*) propose un R&B réduit à ses éléments les plus essentiels, avec une mélodie entraînante, une rythmique contagieuse dans les couplets, et un refrain sentimental jusqu'à l'absurde basé sur les accords de 7^e et de 1^{er} degré mineur. La chanson fut un tube en 1972, mais de nombreux critiques notèrent que derrière le comique superficiel et le sentiment enjoué véhiculés par le morceau, il s'agissait d'une triste parodie de soi, un « échec artistique » selon le chroniqueur du *New Musical Express* (Shaar Murray, 1972 : 54). *Telegram Sam* est une variation cynique sur la culture trash, Marc Bolan jouant avec les frontières de l'absurde pour voir jusqu'où les fans et le commerce le suivraient.

Dans la version de Bauhaus, le groupe démontra qu'il reconnaissait la nature sardonique de la chanson et l'exacerba. Son interprétation fait également référence à la mort de Marc Bolan dans un accident de voiture trois ans plus tôt, en utilisant le caractère éphémère et délibérément ordinaire de sa musique comme symbole macabre. D'après le succès de la chanson, la plupart des auditeurs semblent avoir reconnu dans *Telegram Sam* un morceau de rock sans prétention, léger et appréciable, ou peut-être même un plaisir coupable. La version de Bauhaus prend d'assaut ce type de croyances en dégradant chaque aspect de la musique d'une manière typiquement goth, refusant toute tranquillité à l'auditeur. Le groupe démontrait clairement qu'il avait le talent de transformer la plus innocente et la plus légère des compositions – un titre absurde et humoristique – en une expérience d'angoisse accablante.

Dans cette reprise, le groove, prépondérant dans la chanson d'origine, est complètement détruit par le chanteur Peter Murphy, qui chante étonnamment faux les paroles qu'il débite, et fait fi de toute contrainte métrique. Sur un tempo fébrile, le groupe ponctue ses phrases avec le riff de gui-

tare du titre d'origine, des *power chords*⁵ transposés d'une sixte majeure vers le grave – une atmosphère qui imprime une sensation de fièvre et d'anxiété à l'auditeur. Ces accords sans tierce et le son saturé de la guitare produisent un son concentré plutôt que d'être ouvert et résonnant. Ceci donne aux riffs de guitare une qualité furieuse et déroutante, même dans les graves, et rappelle les parties pour violons de la musique accompagnant la célèbre scène de la douche dans le film *Psycho*.

Le chant emphatique de Murphy sur *Telegram Sam* est tout aussi déconcertant. Les paroles décrivent une ribambelle de personnages bigarrés, et le chanteur semble interpréter cet aspect de la chanson comme une métaphore de la schizophrénie. Les phases sont chantées avec un accent imprévisible sur des syllabes choisies au hasard. Murphy chante tour à tour vigoureusement et tranquillement, allant parfois jusqu'à hurler ou exprimer une colère contenue, ou encore à la manière d'un enfant idiot. Pendant le refrain, par contraste avec les couplets, Murphy a l'air amorphe, ambivalent. Comme on peut l'imaginer, tous les éléments volontairement fleur bleue et mièvres de la chanson d'origine de Marc Bolan, comme les orchestrations de cordes et les chœurs, sont absents de la version de Bauhaus et remplacés par un larsen discordant.

Dans son ouvrage *Break All Rules*, Tricia Henry (1990 : 33) affirme que le *glam* rock avait pour objectif « d'introduire la catastrophe dans des structures de chansons tranquilles », et était destiné aux « rebelles aspirant au succès commercial ». Mais il s'agit là d'une grossière simplification qui ignore une grande part de ce que les artistes voulaient démontrer – la vanité du succès et la superficialité d'une industrie musicale privilégiant le style à la substance. C'est pourquoi James Hannaham (1997 : 113) ne rendit pas justice au goth lorsqu'il écrivit que le primat du style sur la substance, caractéristique esthétique que des groupes comme Bauhaus empruntèrent au *glam*, pesa comme « un albatros suspendu au cou » de la subculture gothique⁶.

5. Les « *power chords* » sont des accords de quinte à vide (fond^{ale}, 5^{te}, fond^{ale}), mais, plus qu'une question de hauteur ou de composition d'accord, le terme implique une saturation et une manière de faire. Il connote donc un contexte rock et est utilisé comme tel en français (*ndt*).

6. Allusion à l'albatros de la *Complainte du Vieux Marin* de Samuel Coleridge : « Ah! well a-day! what evil looks / Had I from old and young! / Instead of the cross, the Albatross / About my neck was hung. » Alors que leur navire est entraîné vers le pôle sud par un terrible orage, des marins voient apparaître un albatros, oiseau de bon augure annonçant la fin de leurs difficultés, et leur indiquant le chemin pour échapper au froid et aux dangers de

L'un des groupes les plus populaires du genre goth fut The Sisters of Mercy, formé à Leeds en 1980, admirés pour leur esprit, leurs grooves propices à la danse, leurs magnifiques progressions harmoniques et le chant baryton inquiétant d'Andrew Eldritch. Les deux seules reprises du groupe apparaissent sur l'album *Some Girls Wander by Mistake*, une compilation de démos grossièrement produites entre 1980 et 1983. Celle de *1969* d'Iggy and the Stooges est une copie du punk rock américain vulgaire admiré par les groupes goths pour son cynisme et ses connotations de musique « *white-trash* pour *white-trash* ». Leur reprise de *Gimme Shelter* des Rolling Stones, cependant, témoigne d'une autre pratique du genre par les groupes goths : transformer la musique rock en des œuvres à l'atmosphère sombre. Refaire une chanson des Rolling Stones pourrait passer pour une décision étrange venant d'un groupe goth, dans la mesure où l'on associe les Rolling Stones à la misogynie et à la masculinité. Mais les Stones véhiculaient aussi une image d'androgynie, de décadence et de surnaturel, grâce à des chansons telles que *Sympathy for the Devil* et l'album *Their Satanic Majesties Request*; ils étaient des icônes anglaises de la déviance. Les subcultures jeunes telles que le goth représentaient une forme alternative du nationalisme anglais qui traversa la Grande-Bretagne pendant les années 1980, lorsque célébrer l'héritage national était en vogue.

Les Sisters of Mercy furent probablement attirés par l'atmosphère des paroles de *Gimme Shelter*, avec ses comparaisons frappantes (« *streets burn like a red coal carpet* » : « les rues brûlent comme un tapis de charbon rubicond »), un flot de métaphores *bluesy*, ainsi que d'annonces terribles de désastres imminents. L'introduction de la chanson, avec son inquiétant climat de « calme avant la tempête », aurait également charmé des musiciens fascinés par l'ambiance. Elle suit une progression harmonique majeure descendante sur trois tons (*do#* majeur – *si* majeur – *la* majeur), jouée à la façon des musiciens de R&B⁷, mais rendue mystérieuse et ambiguë grâce à l'effet de vibrato vacillant et palpitant venant de leurs amplificateurs Fender. Tandis que les guitares

l'Antarctique. Mais le vieux marin, narrateur intradiégétique du poème, le tue sans raison d'une flèche. Le sort finit alors par venger l'oiseau : les marins se retrouvent sans eau et doivent de nouveau affronter les éléments. Ils blâment le vieux marin pour le retour des calamités et suspendent rituellement l'oiseau mort à son cou (*ndt*).

7. Les accompagnements à la guitare dans le R&B sont typiquement caractérisés par deux et trois voix évoluant en 3^{ce} et 4^{te} parallèles, et alternant avec des accords arpégés et des lignes mélodiques. Le jeu de Curtis Mayfield et Ike Turner en sont des exemples.

expriment la tourmente sociale, Mick Jagger fredonne une mélodie envoûtante en *do#*, créant une ambiguïté tonale qui ne fait que renforcer la mystique.

Dans leur version, The Sisters of Mercy souhaitaient que l'atmosphère inquiétante de l'introduction infusât le reste de la chanson. Ils transposèrent d'abord la chanson d'un demi-ton en la mineur, de *do#* majeur à *do* mineur, rendant ainsi le son plus sombre et riche. Mais le *do* mineur ne permet pas de jouer les cordes à vide, ce qui a pour effet de tendre ou de resserrer le son, éléments requis pour produire la sensation souhaitée par cette version. Dans l'introduction de la reprise, le pincement des cordes de guitare à la manière du R&B est substitué par des arpèges développés qui languissent dans la tension de l'accord du 7^e degré, comme nous le montrons dans l'exemple 1a. À d'autres moments de la chanson, le mouvement harmonique de la version d'origine demeure intact. C'est le cas avec les couplets qui conservent une tonique statique, et la progression harmonique descendante de I-VII-VI du refrain, qui a un rôle si important pour l'effet. Cependant, pendant les couplets, l'attaque explosive de Keith Richards est remplacée par des *power chords* saturés et noyés dans la réverb, insufflant ainsi une ambiance menaçante à cette reprise.



Exemple 1a – The Sisters of Mercy, Gimme Shelter. Introduction.



Exemple 1b – Mélodie à la guitare extraite de l'introduction (tirée de la ligne vocale de Jagger).



Exemple 1c – Extrait de la mélodie à la guitare.

Les reprises gothiques...

La guitare maintient et embellit l'humeur de la mélodie envoûtante en mode mineur fredonnée par Mick Jagger dans l'introduction de la version d'origine (exemple 1b), et un extrait de cette mélodie est utilisé pour ponctuer chaque vers du chanteur (exemple 1c).

Le son de la section rythmique de la première version, inspiré par le jeu d'échecs, devient une pulsation de boîte à rythme à la monotonie troublante (un effet probablement inspiré par le jeu à la batterie de Maureen Tucker des Velvet Underground, dont les performances au caractère mécanique et déroutant contribuèrent à la nature inquiète de la musique du groupe). La boîte à rythme est l'unique source de l'énergie rythmique de cette reprise. Alors que dans la version d'origine, le rythme des mots et la sensibilité de Jagger associée à celui-ci contribue au groove. À quelques exceptions près, chaque ligne du texte a une structure métrique iambique avec des accents spondaïques sur *War! Children!*. Il y a des césures après chaque ligne de texte, qui alternent entre des phrases longues et courtes. Ce balancement rythmique est soutenu par la ligne vocale de Jagger, qui est plus déclamatoire que mélodique, et qui s'amplifie dans les vers longs et retombe dans les courts. Dans la reprise, Andrew Eldritch chante sans se soucier de l'accentuation des mots ni du flux ou du reflux mélodique de la version d'origine, occultant ainsi tout un pan de l'élan rythmique.

Jagger propose une performance pleine de caractère, chantant avec un bagou de canaille, son débit se faisant tantôt intense, tantôt tranquille, et concluant ses phrases par un rire malicieux. Pendant le refrain, « *War! Children! It's just a shot away*⁸ », Jagger est rejoint par des chœurs féminins typiquement R&B. Dans la reprise, le débit de Eldritch est volontairement apathique, une monotonie étrange qui n'est pas sans rappeler celle de Nico. Le chœur féminin est absent, mais Eldritch le compense en accentuant lentement les mots dans sa gamme la plus grave et avec son intonation la plus sinistre. L'interprétation dépouille la chanson de toute trace de blues ou de R&B et fait de *Gimme Shelter* un exemple parfait de prosodie gothique. Il s'agit d'une reprise « de jeunesse », qui aurait gagné à être mieux enregistrée et mixée. The Sisters of Mercy intégrèrent le morceau à leurs concerts : c'était

8. « La guerre! Les enfants! Un coup suffirait à mettre le feu aux poudres! »

là un exemple précoce de ce qu'on n'allait pas tarder à appeler le genre goth. De plus, cette version créa un précédent qui incita d'autres groupes goths à s'approprier les Rolling Stones de cette manière. La version de 1984 du morceau *2000 Light Years From Home* par The Danse Society en est une illustration.

Le son, les arrangements et la réinterprétation

La source la plus riche de reprises goths est *Through the Looking Glass* de Siouxsie and the Banshees, un album de 1987 entièrement consacré à l'interprétation d'œuvres d'autres artistes. Formé à Bromley par la chanteuse Susan Ballion et le bassiste Steven Severin, Siouxsie and the Banshees fut le premier groupe de la mouvance goth à atteindre une certaine notoriété; en fait, le développement du goth comme genre de musique populaire autonome doit beaucoup à leur son et à leur image. Avec leur intense mise en scène atmosphérique, leurs paroles inspirées d'Edgar Allan Poe et leur usage spectaculaire de la coloration instrumentale, le groupe se révéla très influent. Leur tableau du monde comme espace de danger et de risque permanents incarna la quintessence de la sensibilité gothique, et la voix puissante et magnifique ainsi que la présence imposante de la meneuse Ballion expliquent l'attrait des femmes pour le goth.

Les membres du groupe affirment qu'ils décidèrent de faire un album de reprises sous l'inspiration de *Pin Ups* (1973) de David Bowie, un album de parodies et de satires exubérantes de chansons consacrées de rock et de R&B des années 1960 (Paytress, 2003 : 158-160). Le groupe n'a, pour autant que je sache, jamais expliqué si *Through the Looking Glass* faisait référence à la suite d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll ou à la manière dont ils changèrent l'identité des chansons reprises par un jeu sur le son et les arrangements. Le livre de Carroll est souvent considéré comme une œuvre extravagante pleine d'absurde et de non sens, une manipulation virtuose du temps et de la perspective. L'album de Siouxsie and the Banshees a une nature similairement capricieuse, et c'est leur œuvre la plus accessible aux « profanes »; cependant, ils surent restituer l'humeur et l'atmosphère des paroles avec un talent constant tout au long de leur carrière – une prouesse rarement égalée dans le champ des musiques populaires.

Les reprises gothiques...

Through the Looking Glass contient des reprises de groupes qui les ont clairement influencés. Leur sélection rend explicite le lignage stylistique de la musique goth : le *camp* et le *trash* éphémère (Julie Driscoll, Sparks), la musique atmosphérique sombre, gravitant autour du synthétiseur (Kraftwerk), les signes musicaux de la séduction (*Trust in Me* de la bande originale du *Livre de la Jungle*), de la subversion, la réussite artistique féminine (Billie Holiday), l'atmosphère et la sensualité (The Doors), le *glam* rock (Iggy Pop, Roxy Music) et le punk expérimental new-yorkais (Television).

Un titre pourrait suggérer la référence à Lewis Carroll, leur version de *Lost Little Girl*, l'une des chansons les plus mélancoliques des Doors. Dans la version d'origine, les rares paroles décrivent une fille dans une situation désespérée, à qui l'on offre une possibilité de rédemption. Le cadre est séduisant, car nous n'en savons que très peu sur les circonstances. L'allitération créée par la récurrence des mots *lost* [perdue] et *little* [petite] brosse le portrait d'une femme dans une situation vulnérable, mais c'est la musique qui traduit pleinement la gravité de sa situation. Notamment la manière dont Jim Morrison chante lentement, désespérément et irrégulièrement les vers, avec des pauses pleines de suspense et un *ostinato* de basse descendant répété à travers l'ensemble des couplets. L'accompagnement à la guitare de Robby Krieger forme une autre strate en *ostinato*, qui crée une nouvelle figure mélodique attirante, oscillant de la luxuriante tonique en *mi* mineur au *mi* majeur. Dans les musiques populaires, l'alternance entre le degré I et VI fonctionne traditionnellement comme symbole du sentimentalisme, de la tristesse et du désarroi – un mouvement également fréquemment utilisé dans la musique goth (cf. *infra* exemple 2a).

Pendant les refrains, un narrateur invisible dit : « Je pense que tu sais quoi faire » (« *I think that you know what to do* »), indiquant ainsi que le personnage féminin se voit offrir le moyen d'échapper à son désespoir. La musique répond approximativement au changement émotionnel du texte, alors que la ligne de basse se met à vaciller de haut en bas plutôt que de poursuivre sa progression mélodique descendante. La musique va *crescendo*, devenant progressivement plus dense avec l'arrivée de la batterie et de l'orgue, et la ligne vocale de Morrison est également doublée dans cette section pour accentuer l'importance des paroles. La progression mélancolique I-VI module vers le I-IV-I en *ré* majeur et effleure brièvement la progression IV-VI-*b*III-V.

La modulation apporte un éclat d'énergie, mais l'affect général demeure pensif et sombre, du fait du choix d'un accord mineur non-diatonique dans cette progression majeure. Les accords furent conçus en utilisant la gamme blues en *ré* et une forme hybride du mode myxolydien, une technique du rock et du blues, là où le *la* majeur ou un mode pentatonique majeur pourraient être considérés trop conventionnels pour exprimer de façon adéquate ces émotions exacerbées. Si la guitare était bien l'instrument générant le désarroi dans les couplets, l'orgue représente quant à lui l'optimisme dans le refrain. The Doors firent de l'orgue VOX Continental un outil fondamental de la sensualité et du psychédélisme de leur style. En l'occurrence, le groupe jouait avec les connotations religieuses de l'orgue, donnant au refrain des airs d'épiphanie spirituelle.



Exemple 2a – The Doors, You're Lost Little Girl, accompagnement à la guitare.



Exemple 2b – Ligne de basse de la reprise.



Exemple 2c – Accompagnement pour les couplets.

Les reprises gothiques...

Les raisons pour lesquelles Siouxsie and the Banshees choisirent de reprendre *You're Lost Little Girl* ne sont pas très claires. Bien que les Doors fussent loin d'être associés à la misogynie des autres groupes de l'époque, l'efficace de la chanson repose effectivement sur des stéréotypes de la faiblesse féminine et sur la position patriarcale du narrateur Jim Morrison. Susan Ballion souhaitait-elle neutraliser l'aspect paternaliste de la chanson vis-à-vis des femmes? Ou bien était-elle attirée par le portrait compatissant de la fille et sa capacité à contrôler son destin? La beauté mélodique et harmonique de la chanson et son évocation remarquable du désespoir et de la rédemption me feraient pencher pour la seconde option. Le *vibrato* plein d'émotion de Morrison et les ombres nuancées et dynamiques de ses paroles suggèrent également de l'empathie pour celle qu'il décrit.

Néanmoins, Siouxsie and the Banshees retravaillèrent complètement la chanson en en dissipant l'humeur dangereuse et mélancolique. La pesanteur sombre de la version d'origine nous fait penser que la femme est mûre, car elle affronte des défis considérables; cependant la qualité surréelle et enchanteresse de la reprise, qui donne son titre à l'album, évoque plutôt l'idée que la fille est un enfant et que la voix narrative de Ballion est maternelle. Dans leurs chansons, Siouxsie and the Banshees se concentraient souvent sur les dangers et les terreurs de l'enfance – une caractéristique qui allait être empruntée par d'autres groupes et qui allait devenir l'une des marques de fabrique du goth. Ici, c'est le mystère et la désorientation plutôt que le danger qui sont exprimés. Le groupe transposa la chanson d'une quarte vers le *la* mineur, rendant la ligne de basse et les harmonies moins profondes et inquiétantes. Le rythme lourd et assez commun de la première version fut transformé en triolets carnavalesques en 12/8. La ligne de basse fataliste fut réinterprétée à l'aide de rythmes alertes et pointillés qui, de concert avec la nature descendante de la ligne, créèrent un effet capricieux et diabolique (exemple 2b).

La guitare, souvent considérée par les Banshees comme un signe méprisable de misogynie rock, est absente de leur version. À sa place, un synthétiseur imitant le son du piano produit momentanément, sur le rythme d'une valse lourde, un accord aguicheur ressemblant vaguement à un *la* 9 auquel il manque la tierce et la septième. Un second accord parfait en *la* mineur dans le registre le plus aigu lui répond aux cloches (exemple 2c). Dans d'autres couplets, la distribution

et les registres des accords en *la* mineur ainsi que les effets sur le son des instruments à cordes créent une impression tout aussi grotesque et vide. Les constants changements métriques, les éclats de couleur et d'harmonie qui assaillent l'auditeur, et l'effet de réverb sur les instruments créent littéralement en lui un sentiment de perte. Le groupe manipule temps et espace tout comme le faisait l'ouvrage de Carroll.

L'atmosphère surréelle des couplets se prolonge dans les refrains, lorsque les triolets sautillant font brusquement et étonnamment place à des sonorités typiques de la Motown. Comme il était d'usage dans ce style, la batterie accentue chaque battement du rythme en 4/4. Le synthétiseur imite la fréquence fondamentale riche des cordes et joue la même progression harmonique que dans la version des Doors; néanmoins, la composition des accords (*voicing*) et la manière dont ils ponctuent les paroles de la chanteuse ressemblent beaucoup à un refrain chanté par The Supremes. À de très nombreux égards, l'ensemble du refrain ressemble à la chanson *Stop in the Name of Love*. Dans la version des Doors, le refrain dépeint un moment d'élévation pour la fille, alors que dans la reprise l'effet schizophrène des changements de styles et leur allure, ainsi que le timbre des instruments, le volume et la densité sont surréels et déroutants.

La rupture la plus radicale par rapport à la version d'origine est le remplacement du solo de guitare contemplatif et jazzy de Robby Krieger par un interlude cauchemardesque de hurlements et de gémissements grotesques accompagnés d'une vielle à roue carnavalesque. Dans ce passage, l'alternance du *la* mineur et du *do#* mineur était clairement inspirée par les progressions lydiennes clichés (I-III-I) que les compositeurs de musique de film utilisent pour accompagner les rêves ou les réminiscences de l'enfance.

Enfin, le chant de Ballion mérite également qu'on s'y arrête. La chanteuse respecta fidèlement la mélodie et imita même le *vibrato* et les intonations de Morrison sur chaque note, tout comme elle le fait sur la plupart des morceaux de l'album. Alors que les mélodies et les performances vocales du chanteur sont respectées pour ne pas dénaturer la chanson, la mise en scène des paroles se pare quant à elle d'un costume bigarré et éphémère.

La stratégie consistant à choisir une musique inquiétante ou misogyne, ou des morceaux exprimant la violence, d'en effacer la nature agressive grâce à la couleur, à l'artifice, ou des rythmes

Les reprises gothiques...

de danse, fut mise à l'épreuve dans d'autres chansons de *Through the Looking Glass*. La reprise de *Gun* de John Cale en est un exemple, de même que celle de *Hall of Mirrors* de Kraftwerk.

Les artistes goths utilisèrent également, en vue d'autres effets, une instrumentation pleine de couleur et des rythmes dansants. Pour les goths, les symboles du glamour, de la beauté, de la renommée et de l'éphémère étaient des signes de mort et de décadence. Transformer des chansons renommées d'icônes en artifices dépourvus de vie, beaux mais déroutants, fut une autre méthode employée par les goths dans leurs reprises. *Dear Prudence* des Beatles fut complètement transformé par Siouxsie and the Banshees dans l'album *Hyena* de 1984, l'un des enregistrements les plus macabres du groupe. Ce n'était pas la première fois qu'ils reprenaient un morceau des Beatles; leur premier album *The Scream* (1978) proposait déjà une version crue et cacophonique de *Helter Skelter*. En l'occurrence, le groupe fut probablement attiré par cette chanson parce qu'elle était déjà une parodie exagérée du rock lourd, chargé de blues, que Ballion et ses camarades méprisaient (MacDonald, 1994 : 239); de surcroît, les meurtres de la famille Manson l'imprégnaient d'une valeur-signes gothique.

On a dit que *Dear Prudence* fut un signe d'amitié offert à la sœur de Mia Farrow, alors qu'elle était malade pendant qu'elle étudiait en Inde la méditation avec les Beatles (MacDonald, 1994 : 248). La musique était personnelle et intimement liée à une occasion, un temps et un espace particuliers. La reprise de Siouxsie and the Banshees n'a aucune de ces connotations, puisque le groupe jouait plus sur le statut mythique du *White Album* des Beatles dont la chanson était tirée – un album généralement considéré comme l'un des plus grands achèvements de la musique populaire.

La poésie de Lennon et McCartney est simple et symétrique à tout point de vue, créant ainsi une ambiance de tendre badinage. L'esprit des paroles se reflète dans la musique d'origine, qui ressemble à une ballade acoustique à la Bob Dylan. Dans la majeure partie de la chanson, George Harrison joue, sur une guitare désaccordée, un mouvement kaléidoscopique d'arpèges obstinés, à l'aide d'une ligne de basse descendante de I-I 4/2-IV6-IV (*ré* majeur). Un refrain de voix, de courts motifs improvisés à la guitare électrique et les fluctuations rythmiques du batteur tentent tous avec espièglerie d'attirer Prudence.

Dans la version des Banshees, *Dear Prudence* devient un signe aguicheur et atone, l'équivalent musical des « Marilyn Monroe » sérigraphiées de Warhol. Le chant de Ballion est dépourvu de

toute passion, et la ligne de basse caractéristique descend de façon monotone, sans les accents syncopés de la version d'origine. Les arpèges à la guitare semblent mécaniques, la musique est sans dynamisme, et les instruments électriques sont tellement saturés d'effets qu'il ne reste plus rien d'organique dans leur son – une technique qui pourrait rappeler l'usage insolite que Warhol fit de couleurs sans pigmentation. Seule la batterie a une âme, minimum nécessaire pour que cette chanson soit une parodie de tube. Les motifs improvisés à la guitare, le refrain chanté et les changements rythmiques de la première version sont tous absents dans la reprise, le groupe l'ayant réduite au strict minimum permettant de l'identifier, une forme bidimensionnelle sans caractère ou presque. Les Banshees agrémentèrent également la chanson d'une gestuelle typique des Beatles, la pratique de la reprise débordant la musique pour se faire variation pantomimique sur le morceau d'origine. Par exemple, dans l'introduction ainsi que dans les couplets, les parties pour guitare sont dédoublées par un marimba, qui introduit une coloration inhabituelle pour une chanson rock. Le son de l'instrument fut soit modifié à l'aide d'effets de réverb puissants soit multipisté de telle sorte que les notes se font imparfaitement écho : elles paraissent non synchronisées. Ils faisaient ainsi clairement référence aux techniques de studio prétentieusement « artiste » qui contribuèrent à donner forme au son classique des Beatles (Hjort, 2007 : 194).

L'élément le plus significatif de cette reprise est le caractère mystérieux, brouillé et indéterminé de ses éléments musicaux. Les parties vocales semblent toujours faibles et distantes dans le mix, avec l'ajout d'une réverbération considérable, ce qui donne à la voix une qualité lancinante et fantomatique. Le chant de Ballion évoque davantage celui d'un esprit tentateur que la chaleur d'un encouragement. L'utilisation d'un flanger est très marquée sur la guitare, et parfois sur les autres instruments aussi. L'effet fond ensemble toutes les notes et tous les timbres et ajoute au son un vernis argenté⁹. Pendant le pont de la chanson « *Look around round round* », l'effet flanger est tellement intense qu'il simule un vertige musical.

9. À l'instar d'autres types de modulation d'intensité tels que les effets chorus et le déphasage, le flanger est produit par la combinaison du signal d'origine d'un instrument et d'une copie retardée. L'effet flanger sature les notes d'une guitare, d'un clavier, etc., produisant un son grinçant et oscillatoire, qui rappelle celui d'un avion à réaction. Les artistes goths faisaient souvent usage de cet effet (parmi d'autres) afin d'imprimer à leur musique une qualité mystérieuse, spectrale et ambiguë.

Les reprises gothiques...

La manière dont les Banshees traitent les harmonies contribue également à cette qualité mystérieuse de la chanson. La ligne de basse descendante et les figures en *ostinato* à la guitare dans les couplets demeurent les mêmes, mais sont légèrement modifiés et simplifiés par leur transposition en *do* majeur et par la création d'un motif de I-I 4/2-VI7-I augmenté, alors que la ligne de basse chute comme on le voit dans l'exemple 3. En gros, le guitariste maintenait un arpège en *do* majeur et changeait la note basse sur chaque mesure. L'oreille ne perçoit pas vraiment le changement de direction harmonique. Avec l'effet flanger sur le signal de la guitare, il semble simplement qu'une sonorité en *do* majeur est parasitée par des dissonances passagères. Pendant le refrain, le guitariste Robert Smith séquence des *power chords* saturés qu'il surimpose à la progression en *ostinato*, la fondamentale de chaque accord saturé correspondant aux notes de la ligne de basse. Cela crée à une ambiguïté harmonique, accentuée par l'effet flanger.



Exemple 3.

Le *New Musical Express* considéra que l'arrangement ensorcelant et amorphe de Siouxsie and the Banshees était « révérenciel » (Snow, 1987 : 30); cependant j'ai plutôt l'impression que le groupe exprimait des sentiments similaires au commentaire à la Warhol que Jean Baudrillard fit à propos de la renommée et de ses effets :

« La mort des stars n'est que la sanction de leur idolâtrie rituelle. Il faut qu'elles meurent, il faut qu'elles soient déjà mortes. Il le faut pour être parfaite et superficielle - dans le maquillage aussi. Mais ceci ne doit pas nous incliner à une abréaction négative. Car il y a là, derrière la seule immortalité qui soit, et qui est celle de l'artifice, l'idée, incarnée par les stars, que la mort elle-même brille par son absence, qu'elle peut se résoudre dans une apparence brillante et superficielle, qu'elle est une surface séduisante. » (Baudrillard, 1979 : 133)

Il est intéressant de noter que Ballion soutint qu'elle voulait encore plus défigurer la chanson, car « elle n'avait pas l'air assez subversive et était fichument bien trop accrocheuse » (Paytress, 2003 : 137). Pourtant, le single *Dear Prudence* devint l'un de leurs plus grands succès. Dans les autres reprises de *Through the Looking Glass*, les changements apportés aux morceaux *The Passenger* d'Iggy Pop, *Little Johnny Jewel* de Television et *This Wheel's on Fire* de Julie Driscoll (qui était déjà une reprise d'un morceau de Bob Dylan) présentèrent des changements similaires à ceux de *Dear Prudence*.

Le camp et le kitsch

Je souhaiterais aborder un dernier aspect de la reprise chez les musiciens goths par le biais de leur prédilection pour l'expression de l'horreur absolue ou de la mélancolie grâce au *camp* et au kitsch. Pour l'illustrer, j'aimerais continuer à suivre l'album *Through the Looking Glass*, et me concentrer sur leur interprétation de *Strange Fruit* de Lewis Allan. La chanson, qui décrit sans ambages le lynchage d'Afro-américains, est définitivement associée à Billie Holiday (plus haut, j'ai expliqué pourquoi la grande chanteuse de jazz fascinait la subculture goth). Mais reprendre *Strange Fruit* offrait à Siouxsie and the Banshees encore plus de valeur-signé à s'approprier. Selon David Margolick (2000 : 20). *Strange Fruit* est un exemple unique d'avant-garde dans la musique populaire, trop sophistiquée pour être rangée sous l'étiquette blues ou folk et trop politique et polémique pour être appelée jazz. Contrairement au registre habituel des musiques populaires, elle est crue et difficile à écouter, le genre de musique qu'on n'associait certainement pas aux chanteuses des années 1930. L'esthétique gothique épouse ce type de transgression des limites, cette capacité à mettre des audiences mal à l'aise, et célèbre l'engagement des femmes dans l'avant-garde. *Strange Fruit* et Billie Holiday étaient toutes deux associés au Café Society, une boîte de nuit new-yorkaise plutôt à gauche, qui proposait du cabaret politique mêlé à du jazz de Harlem (Margolick, 2000 : 40), et les chanteurs de cabaret de gauche étaient le genre d'artistes que les musiciens goths aspiraient à être.

Les termes « *camp* » et « kitsch » sont parfois utilisés de façon interchangeable pour décrire des œuvres dont l'efficace dépend de l'exagération, et qui se complaisent dans le mauvais goût. Néanmoins, Mark Booth (1983 : 23) trouve qu'il y a une distinction importante à faire entre les deux concepts : le kitsch a des intentions louables tandis que le *camp*, non. Je crois que la reprise de *Strange Fruit* par Siouxsie and the Banshees appartient à la première catégorie, puisque je n'ai pas l'impression que l'intention du groupe fût de tourner la chanson en dérision, ou de présenter la musique d'une façon insincère. L'enregistrement n'est pas dénué de pathos; pourtant, le maniérisme et l'esthétisme excessifs, le sentimentalisme sardonique que le groupe mettait en œuvre pour capter le sentiment des paroles sont bien des marques de *camp* et de kitsch (Booth, 1983 : 97-112). Les exemples les plus évidents de stylisation et de mauvais goût dans cet arrangement sont les bruits de vent et de cordes grinçantes qui introduisent le morceau, les cloches qui sonnent pendant le deuxième couplet et la marche funèbre de la Nouvelle-Orléans, jouée par une section de cuivres, qui sert de pont. Dans le cadre d'une esthétique conventionnelle, un tel dispositif serait perçu comme du tarabiscotage, mais il est parfaitement à sa place dans le mouvement goth, qui valorise non seulement le grotesque, mais également toute technique, quel que soit son degré de banalité, contribuant à créer une telle atmosphère. Dans cette reprise, on peut trouver deux autres caractéristiques que Mark Booth (1983 : 29) considère comme étant des éléments clés du *camp* et du kitsch : le fait de composer avec une fausse prétention au « grand art » et un nombre défini de gestes stylisés. Le premier peut s'observer dans l'orchestration, Ballion étant accompagnée dans la majeure partie de la chanson par un quartette de cordes qui singe avec exagération le style du romantisme tardif, décoré d'un vibrato outrancier et sans goût. De plus, le maniérisme des séquences descendantes dans les voix intérieures créent un effet mielleux et larmoyant. Un exemple du second se trouve dans la mélodie, qui diffère considérablement de la composition d'Allan. Dans la version d'origine, les figures mélodiques les plus expressives sont celles qui descendent d'une quinte parfaite, puis remontent d'une quarte parfaite avec les mots « du sang sur les feuilles » [« *blood on the leaves* »] (de *sol* vers le *do* puis vers le *fa*, la tonique mineure dans l'enregistrement de Holiday). Ballion (qui chante en *do* # mineur) se concentre sur la séquence descendante et répète de façon continue le fragment *ré* # - *mi* - *la*, en faisant ainsi le motif principal de la mélodie.



Exemple 4 – Siouxsie and the Banshees, Strange Fruit.

Booth (1983 : 29) note que les œuvres *camp* et kitsch sont volontairement faciles, un trait que l'on trouve dans l'harmonie de cette reprise, dans laquelle la richesse de la progression chromatique infinie d'Allan est remplacée par un *ostinato* de I-VI-V-I, tous les accords reposant sur leur fondamentale. L'effet est maniéré, mais le 5^e degré mineur offre tout de même à moindre effort un petit aperçu du caractère poignant du chromatisme d'Allan.

L'effet que la reprise a sur l'auditeur confirme de nombreuses conclusions de Booth sur le *camp* et le kitsch (1983 : 84). Celui-ci affirme que les gens qui s'adonnent au *camp* démontrent peu d'intérêt pour les problèmes politiques et sociaux et tentent constamment d'attirer et simultanément d'écarter l'attention sur eux-mêmes. L'arrangement des Banshees, avec son emphase sur les effets spéciaux de l'orchestration avait peu de chances d'inspirer une réflexion sérieuse sur des questions raciales, notamment à des décennies de distance de l'époque d'origine du morceau. L'interprétation de Ballion est sincère et étonnamment calme. Mais à la différence de la performance élégante et subtile de Holiday, les mots parlant pour eux-mêmes tout en bannissant toute interprétation complaisante, le calme de Ballion focalise simplement l'oreille de l'auditeur sur des effets sonores en surface; on se contente de s'imprégner des paroles afin de tirer du plaisir des nouveautés de l'arrangement. De façon similaire, l'importance historique de la chanson concentre l'attention sur Ballion, mais le sentimentalisme de l'interprétation détourne également les auditeurs réceptifs à ce genre d'émotions, car ils sont alors plus absorbés par leurs propres réactions plus que par les caractéristiques de l'œuvre (Goldman, 2004 : 106). Pour les goths britanniques que j'ai interviewés, *Strange Fruit* était une reprise remarquablement efficace. Pour les admirateurs de musique gothique, le sentimentalisme et le mélodrame ne constituent jamais des défauts. Les réponses affectives que de telles techniques appellent, aident les fans à se sentir vivants et importants, éléments qui soudent traditionnellement les subcultures.

Les reprises gothiques...

Comme la plupart des musiciens des années 1980, les groupes assimilés au mouvement goth étaient les auteurs de la plupart de leurs œuvres, et les reprises ne représentent qu'un faible pourcentage de leur répertoire. Pourtant, à l'écoute de celles-ci, il est possible d'apprécier non seulement leur talent pour la mise en scène des textes, mais aussi la façon dont ils développèrent amplement un genre inédit en tentant d'insuffler une nouvelle vie au *glam* et au punk. Bien que l'étiquette « goth » ait pu à l'origine être une simple exagération journalistique, ces groupes étaient à la hauteur de l'adjectif, même s'il faut pour bien l'apprécier d'abord regarder leur production originale. L'esthétique gothique se caractérise par l'étude des émotions sombres, des atmosphères qui créent peur et angoisse, et par la suggestion de sensations intenses, la provocation et l'utilisation d'effets de timbres et de sonorités. La musique des groupes goths possédait pleinement ces qualités. À travers leurs pratiques de la reprise, nous pouvons voir que la célébration de la féminité et de l'identité nationale anglaise furent des composantes tout aussi importantes du genre et de la subculture qui l'accompagnait. Ceci démontre que l'analyse des reprises peut souvent révéler les qualités moins évidentes qui rendent la musique d'un artiste ou d'un genre particuliers assez efficace pour inspirer toute une subculture.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jedediah SKLOWER

Bibliographie

- ANONYME (1968), « Obituary for Rezso Seress », in *The New York Times*, 14 janvier, p. 84.
- BAUDRILLARD Jean (1979), *De la Séduction*, Paris, Galilée.
- BOOTH Mark (1983), *Camp*, New York, Quartet.
- BOTTOM Simon (1999), « Gothic », in Peter CHILDS and Richard STORRY (ed.), *The Encyclopedia of Contemporary British Culture*, Londres et New York, Routledge, p. 233-34.
- BURCHILL Julie (1978), Recension de « Siouxsie and the Banshees: The Scream », in *New Musical Express*, 18 nov., p. 45. Rééditée in *NME Originals: Goth*, vol. 1, n° 17, p. 13.
- GOLDMAN, Alan (2004), « Evaluating Art », in Peter KIVY (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford, Blackwell, p. 93-109.

- HANNAHAM James (1997), « Bela Lugosi's Dead and I Don't Feel So Good Either: Goth and the Glorification of Suffering in Rock Music », in Christopher GRUNENBERG (éd.).
Gothic : Transmutations of Horror in Twentieth Century Art, Boston, MIT Press, p. 92-118.
- HEBDIGE Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, New York, Routledge.
- HENRY Tricia (1990), *Break All Rules: Punk Rock and the Making of a Style*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- HJORT Christopher (2007), *Strange Brew: Eric Clapton and the British Blues Boom 1965-1970*, Londres, Jawbone Press.
- KERMODE Mark (2002), « The British Censors and Horror Cinema », in Steve CHIBNALL and Julian PETLEY (ed.), *British Horror Cinema*, New York et Londres, Routledge, p. 10-22.
- MAC DONALD Ian (1994), *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, New York, Henry Holt.
- MARGOLICK David (2000), *Strange Fruit, Billie Holiday, Café Society, and an Early Cry for Civil Rights*, Philadelphie et Londres, Running Press.
- MERCER Mick (1991), *Gothic Rock: All You Ever Wanted to Know But Were Too Gormless to Ask*, Birmingham, Pegasus.
- (2005), *Interview on the topic of goth music* [e-mail] (échanges personnels, 15 oct..
- MUELLER Charles (2008), *The Music of the Goth Subculture: Postmodernism and Aesthetics*, Florida State University, thèse.
- MURRAY Charles Shaar (1972), « T. Rex: The Slider ». *New Musical Express*, 22 juillet, p. 8. Réédité in *NME Originals, Glam*, vol. 1, n° 15, p. 5.
- PAYTRESS Mark (2003), *Siouxsie and the Banshees: The Authorized Biography*, Londres, Sanctuary.
- SNOW Mat (1987), « Siouxsie and the Banshees: This Wheel's On Fire », *New Musical Express*, 3 janv., p. 30. Réédité in *NME Originals : Goth*, vol. 1, n° 17, p. 114.
- SUTHERLAND Steve (1982), « People in a Glass Haus », *Melody Maker*, 30 oct., p. 24-27. Réédité in *NME Originals : Goth*, vol. 1, n° 17, p. 49-51.

