Volume !
La revue des musiques populaires

7 : 1 | 2010
La Reprise dans les musiques populaires

Introduction

« *Play it again, Sam*»

Introduction

Matthieu Saladin

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/volume/878
DOI : 10.4000/volume.878
ISSN : 1950-568X

Éditeur
Association Mélanie Seteun

Édition imprimée
Date de publication : 15 mai 2010
Pagination : 7-18
ISBN : 978-2-913169-26-5
ISSN : 1634-5495

Référence électronique
Matthieu Saladin, « « *Play it again, Sam*» », *Volume !* [En ligne], 7 : 1 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2010, consulté le 15 novembre 2021. URL : http://journals.openedition.org/volume/878 ; DOI : https://doi.org/10.4000/volume.878

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

introduction

Play it again, Sam

par

Matthieu Saladin

université Paris 1

« Nous ne faisons que nous entregloser. »

Montaigne, *Essais III*

« The song is the thing that matters. Before I can record, I have to hear it, sing it, and know that I can make it feel like my own, or it won't work. I worked on these songs until I felt like they were my own. »

Johnny Cash, *Solitary Man*

La célèbre réplique « *Play it again, Sam* », dont l'origine présumée – et erronée – a souvent été attribuée au tout aussi célèbre film de Michael Curtiz, *Casablanca* (1942), pourrait illustrer à elle seule, dans l'imbroglio des voix supposées qui l'eurent énoncée, le jeu complexe de *recouvrement* dont se pare l'acte de reprise dans les musiques populaires. Tantôt créditée comme requête suppliante d'Ilsa Lund, interprétée par Ingrid Bergman, qui au hasard d'une

retrouvaille dans un cabaret marocain enjoint le pianiste noir Sam de lui rejouer le souvenir d'un amour éphémère, tantôt comme injonction assénée par Richard « Rick » Blaine, campé par Humphrey Bogart, qui un peu plus tard dans le film ordonne au même pianiste de l'accompagner musicalement dans l'amertume mortifère de sa nostalgie, la supplique plus ou moins impérative invite à chaque fois à rejouer ce qui fut et ce qui n'est plus, projetant dans le présent un passé réinterprété selon des exigences et intérêts immédiats. Mais à vrai dire, personne dans le film ne prononce cette phrase appelant sa propre réitération. Bergman, tout comme Bogart, se contente d'appeler le pianiste de bar à simplement « *play it* », à jouer cet air, *As Time Goes By*, et non à le *re*jouer, l'acte de reprise se voulant moins répétition de ce qui ne peut être vécu une seconde fois que nouvelle (au sens d'inaugurale) énonciation de ce qui a déjà été joué, en somme de jouer cet air comme si c'était la première fois : « Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois. » (Blanchot, 1969 : 459) La reprise, comme le souligne Kierkegaard dans son essai du même nom, ne saurait en effet être assimilée à la simple répétition ; ce qu'elle engage relève davantage du re-commencement (Kierkegaard, 1990).

Mais si personne, dans le film de Curtiz, ne prononce cette réplique qui formera en 1983 l'acronyme du label PIAS[1], celle-ci n'en a pas moins une origine, non pas comme invitation à la reprise, mais comme énonciation de la reprise elle-même et malgré elle. Cette origine ne se trouve pas, comme cela a été certaines fois indiqué, dans le remake parodique de 1946 des Marx Brothers, *A Night in Casablanca*, mais dans la comédie plus tardive d'Herbert Ross, qui arbore comme titre la réplique muette, *Play it again, Sam* (1972). Dans ce film, l'anti-héros Allan, interprété par Woody Allen, cinéphile obsessionnel de l'œuvre bogartienne cherchant à ressembler autant que possible à son idole impassible, se voit conduit malgré lui à rejouer mot pour mot, dans un ultime dénouement, la scène finale de *Casablanca*, celle-là même qui ouvrait *Play it again, Sam* où, dans l'obscurité d'une salle de cinéma, Allan visionne pour une énième fois le rôle auquel

1. La même année, Richard Middleton réactive également cette réplique dans le titre d'un article sur la répétition dans les musiques populaires, publié dans la revue *Popular Music* : « "Play It Again Sam": Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music » (Middleton, 1983).

il s'identifie. Comme l'écrit Gérard Genette, dans son commentaire trompé de cette séquence (attribuant la réplique déformée à l'original qui l'ignore) : « Le film tient les promesses de son titre, qui pourrait à son tour servir d'emblème à toute l'activité hypertextuelle : il s'agit toujours de "rejouer", d'une manière ou d'une autre, l'inusable vieille chanson. » (Genette, 1982 : 176) L'attribution faussée de Genette met finalement moins à mal sa théorie qu'elle n'exemplifie une nouvelle fois le pouvoir de recouvrement de la reprise sur l'original, brouillant les pistes (*to cover one's tracks*) jusqu'à en altérer sa source et à déjouer le régime de l'auctorialité légitime. C'est que la reprise, dans son palimpseste hypertextuel[2], ne se contente pas de se faire l'écho d'un air préexistant, mais exhale dans sa manifestation la saveur du « même » devenu « autre ».

Si la réplique « *play it again* » appelle d'elle-même sa reprise, laquelle s'exécute de manière performative dans le film de Ross, notons qu'un tel jeu déborde amplement l'anecdote cinématographique nouée autour d'un air rejoué pour s'illustrer dans nombre de titres à succès pouvant être compris à leur tour comme autant d'injonctions à la reprise. Ainsi, en est-il – pour n'en citer que quelques-uns – du standard de Gershwin *Do it again* ou du succès pop homonyme des Beach Boys[3], tout comme de l'hymne soul de Curtis Mayfield, interprété par The Staple Singers, *Let's do it again*. Tous entament, ou tout du moins réclament dans leur titre une généalogie de reprises qui réinterprètent avant l'heure le slogan punk pour le faire glisser vers une émancipation musicale s'énonçant à travers la redite. Mais la reprise, par le tribut qu'elle paie à l'objet investi, n'est jamais pure affirmation de la filiation qu'elle concède dans son avènement. À l'instar des réinterprétations du tube *Oops!... I did it again* de Britney Spears, aussi bien investies de l'idiome métal (Children of Bodom) que folk (Richard Thompson), ou encore essaimées sur la toile à travers la multitude des *covers* amateurs postées sur YouTube qui oscillent entre parodie et identification, la reprise semble malicieusement s'excuser de ne pouvoir s'exécuter que dans la récidive de l'emprunt, son épaisseur propre ne prenant précisément corps

2. Dans le respect de la chronologie hypertextuelle, précisons, en guise de prolepse, que nous reviendrons dans un numéro *Bis* sur l'intérêt particulièrement riche de l'intertextualité pour l'étude de la reprise dans les musiques populaires.
3. *Do it again* deviendra également le titre d'un *tribute* album (où par ailleurs ne figure pas le titre éponyme) en hommage au *Pet Sounds* des californiens pour le 40e anniversaire de sa sortie.

que dans celui de l'autre pour, à son tour, le devenir – *autre*. Quel qu'en soit le type, la reprise consiste à s'approprier un matériau disponible, du déjà-là et du déjà-entendu, un objet trouvé participant d'une mémoire plus ou moins partagée, qu'il s'agit de reformuler selon des logiques d'écarts divers. En utilisant tel air pour respirer par elle-même, la reprise questionnerait ainsi les concepts d'origine et d'originalité, leurs fonctions et leurs modes d'apparition, déplaçant dans son ressac les rapports d'auctorialité et renouant par ce même biais avec une esthétique de l'imitation. À travers la reprise se dégage en effet une conception de l'imitation comprise comme élément constitutif de la création et de l'individuation, plutôt que comme leur simple envers illégitime ou leur pâle copie mensongère (Tarde, 2001). Mais s'il ne s'agit plus avec la reprise de concevoir l'invention musicale comme l'expression d'un créateur démiurge, celle-ci n'en a pas moins souffert dans son histoire de la dialectique de l'authenticité qui nourrit les musiques populaires (Cook, 2006 : 18). Et pourtant, la reprise s'y oppose sans doute moins qu'elle n'en enrichit la compréhension en la *voilant*, rappelant au passage que l'œuvre unique comme concept romantique demeure contemporain, sinon intrinsèquement liée aux nouvelles formes de multiplication et de reproduction (Rancière, 2002 : 33-34).

Ainsi, qu'ils s'expriment dans le retrait ou dans l'affirmation, les appels à la reprise cités plus haut semblent nous murmurer à l'oreille la prégnance d'un mode de création tissant discrètement un fil rouge qui parcourt toute l'histoire des musiques populaires. Des « voix homériques » du blues (Tosches, 2003 : 208) s'énonçant, dans les premiers moments des industries culturelles, aussi bien dans le pillage réciproque des communautés et des individus que dans l'acte de passeurs de tradition, au pullulement des reprises spontanées envahissant aujourd'hui les sites de partages vidéo, en passant par l'ère de l'appropriation qui définit le postmodernisme des musiques des années 1980 (Plasketes, 2005 : 137-138), la reprise semble en effet ne faire exception à aucune pratique, ni à aucun courant musical, contribuant à la formation de l'épaisseur historique du champ populaire. Historiquement, la reprise se révèle par ailleurs, dans son mouvement propre, comme ce régime musical à travers lequel les courants s'inventent, générant de la différence dans l' « aspiration » et la ponction d'un matériau disponible. La fable de la naissance du rock serait là pour le rappeler : Elvis marque, au milieu des années 1950, le coup d'envoi d'une révolution musicale par un acte de plagiat, reprenant conjointement le *That's all right* d'Arthur

Crudup et l'agitation scénique de Wynonie Harris. De manière similaire, les Byrds apporteront quelque dix années plus tard au folk rock son premier tube avec leur reprise électrique de *Mr. Tambourine Man* de Bob Dylan, tandis que la naissance du dub entérinera l'émancipation du double sommeillant au creux de la reproductibilité technique – *B side wins again*, profèreront à sa suite, dans un « écho » devenu *flow*, les MCs de Public Enemy.

Sans pour autant caractériser l'avènement de nouvelles esthétiques musicales, d'autres actes de reprise insistent pour souligner les influences de ceux qui les interprètent, mais aussi en deçà pour baliser et rappeler à la mémoire l'histoire des musiques populaires. C'est ainsi que le père de la soul Otis Redding reprend, à la manière d'une adresse, la mère du blues Mamie Smith sur *Nobody knows you*. David Bowie célèbre quant à lui la fin des années 1960 quand, à l'aube d'une nouvelle décennie, il revisite sur le mode glam, dans son album concept de reprises *Pin Ups*, les succès d'une époque révolue, celle-là même où David Jones œuvrait à l'ombre des idoles auxquelles il rend hommage. Les rapports au passé qu'exemplifie la reprise rendraient compte en outre d'attachements à des traditions musicales pouvant relever d'un ailleurs inaccessible. Elle cherche alors à instaurer des filiations là où les origines géographiques et communautaires paraissent par trop éloignées pour que les repreneurs puissent spontanément se réclamer d'une quelconque descendance légitime. Ainsi en est-il du *British blues boom* qui assoit sa popularité au cours des années 1960 dans la dette qu'il contracte envers une ascendance outre-Atlantique. Les Yardbirds livrent leur premier album sous forme de *live* tapissé de part en part de reprises où figure en bonne place Bo Diddley. La reprise se veut ici forme d'apprentissage, laissant entendre après Benjamin qu'« il n'y a que le texte copié pour commander ainsi à l'âme de celui qui travaille sur lui, tandis que le simple lecteur ne découvre jamais les nouvelles perspectives de son intériorité » (Benjamin, 1998 : 146). Dans le même sens, les premiers pas des Rolling Stones apparaissent soutenus par d'innombrables reprises de *bluesmen* afro-américains un peu rapidement laissés à l'oubli, telle leur fameuse réinterprétation de *Love in vain*, où les musiciens, par l'entremise de la reprise d'une reprise, saluent l'esthétique du larcin du maître pilleur du blues, Robert Johnson[4].

4. L'original de Johnson est en effet, comme le rappelle Nick Tosches, symptomatique de la manière d'opérer du *bluesman*, reprenant à son compte et sans ménagements des mélodies et des vers entendus ici ou là. La méta-

Au-delà des rapports multiples à l'histoire qui se profilent à travers l'acte de reprise, il importe de remarquer que cette dernière relève en elle-même d'une diversité opératoire et peut répondre d'enjeux et de motivations quelquefois antagonistes. Dans le respect d'une ontologie marquée du sceau du double, la reprise refuserait tout principe d'unité pour apparaître dans une variété de formes (Weinstein, 1998 : 146) : hommage respectueux, critique du passé, témoignage d'une appartenance à une scène et/ou à une tradition musicales, pillage, récupération marchande, crédibilisation, parodie, *cross over*, pastiche, rituel d'apprentissage, exercice de style, ou encore identification du groupe de fans. En dépit de cette richesse, la reprise apparaît pourtant n'avoir que peu retenu l'intérêt des études sur les musiques populaires (Plasketes, 2010 : 2), étant bien souvent reléguée au statut de « genre » mineur d'un art ayant souffert du même *a priori*. Aussi ce nouveau numéro de *Volume !*, par lequel la revue entame sa propre reprise, entend revenir sur ce mode de la création musicale, en l'étudiant dans la diversité de ses formes et selon une approche pluridisciplinaire.

Cette hétérogénéité constitutive de la reprise réclamait en premier lieu une tentative de typologie à laquelle s'affaire Christophe Kihm, non pas tant dans le but de recenser les différentes formes du phénomène de la reprise, mais plutôt dans celui de saisir les différentes modalités de son exécution, au croisement desquelles se joue implicitement la promesse d'un « art de revivre ». En reprenant également à leur base certaines questions théoriques, Jan Butler entreprend de son côté de reconsidérer le problème de l'ontologie de l'œuvre d'art dans les musiques populaires[5]. Loin de mettre cette notion en échec, la reprise en renouvelle le traitement par la relecture des versions originales qu'elle modifie. Ainsi, à travers l'exemple du transfert de genre opéré par Tori Amos sur son album de reprises *Strange Little Girls*, Butler discute les différentes conceptions de

phore qui structure *Love in vain* peut être ainsi repérée dans le morceau *Flying Crow Blues*, enregistré cinq ans avant celui de Johnson par Eddie Schaffer et Oscar Wood : « Inhaler une vision, en exhaler une autre. Voler consciemment est la façon de faire de l'art et de la technique. Voler le souffle est la façon de faire de la sagesse et de l'art qui transcende. » (Tosches, 2003 : 144)

5. Dans le prolongement de cette réflexion, ce numéro de volume publie en annexe de ce dossier une note de recherche de Maël Guesdon qui propose une synthèse critique de la recherche philosophique de Roger Pouivet menée sur l'ontologie du rock.

l'œuvre d'art dans les musiques populaires développées par Richard Middleton, Theodore Gracyk et Albin J. Zak III, pour renouer avec une pensée de cette dernière qui place l'interprétation de l'auditeur au cœur de sa compréhension.

À l'issue de ce premier chapitre esthétique, les trois contributions suivantes s'attachent à interroger, à travers un ensemble d'études de cas, les processus de subjectivation à l'œuvre dans l'acte de reprise. Kierkegaard notait déjà combien la reprise – certes non pas au sens musical, mais concernant le renouvellement de ses relations sentimentales avec son ancienne fiancée – participe en profondeur de la formation de l'individu, dans un mouvement propre qui porte le « ressouvenir en avant » (Kierkegaard, 1990 : 65-66). Armelle Gaulier s'intéresse ainsi, du point de vue ethnomusicologique, à dénouer le processus complexe de créolisation à l'œuvre dans les chants *moppies* mis en scène par les populations dites « *coloured* » à l'occasion des festivités du nouvel an au Cap. Ces chants alliant des paroles comprises comme autant de témoignages des transformations de la société sud-africaine et des mélodies d'emprunt intriquées en un patchwork singulier rendent compte d'une construction identitaire ambivalente, où s'entremêlent l'ironie, la critique sociale et l'identification soucieuse de filiations. Il apparaît alors combien la constitution d'une culture autonome ne semble pouvoir se réaliser ici qu'à travers l'hétéronomie qui la fonde.

La reprise peut être également le lieu d'une réactivation des dimensions critique et subversive supposées d'un original. C'est ainsi notamment que le groupe Devo reprend à la fin des années 1970 *Satisfaction* dans un mélange des genres punk et disco, s'amusant au passage de la « satisfaction » que les Rolling Stones trouvèrent finalement dans leur insatisfaction proclamée à l'égard des industries culturelles (Graham, 1999 : 34). Dans la continuité d'un questionnement sur les divers rapports à l'identité qui se formulent dans l'acte de reprise, Charles Mueller se concentre en ce sens sur l'étude minutieuse de la valeur idéologique des reprises présentes non pas dans la new wave mais dans la musique et la *subculture* gothiques. La reprise, dans son épaisseur historique, s'y révèle comme une entrée prometteuse pour l'analyse culturelle des préoccupations de cette *subculture*, se présentant à la fois comme signe de ralliement autour d'un réseau d'influences et comme moyen efficace pour l'expression d'un système de valeurs. Gerry McGoldrick conclut quant à lui cette deuxième partie en examinant du point de vue de la traductologie et des études

postcoloniales l'évolution des manières d'aborder la traduction des paroles dans les reprises de chansons occidentales au Japon. Les modifications apportées aux textes sources, voire leur pure et simple ignorance, qui caractérisent les premiers imports de musiques occidentales contrastent avec la période de l'après-guerre où l'adoption de l'anglais comme langue chantée rivalise avec les adaptations hybrides. Mais loin de montrer une simple courbe linéaire dans l'évolution de la traduction, rythmée par les événements historiques, l'auteur rend compte d'une ambivalence continue dans l'appropriation de chansons étrangères, exemplaire des rapports complexes qui se tissent entre identité et identification dans l'histoire contemporaine du Japon et sa relation à la culture occidentale.

Les trois articles suivants se trouvent réunis autour de la problématique de l'émancipation de la reprise par rapport à la version originale. Si la reprise se manifeste en effet irréductiblement dans un rapport de dépendance à l'égard du morceau qu'elle actualise et revisite, les logiques d'écart radicales dont elle peut se prévaloir, mais aussi la multiplication de ses occurrences à partir d'un même morceau, laissent également entendre que la répétition du même peut n'intervenir dans certains cas que comme prétexte pour l'énonciation d'une différence. Dans un article au titre proprement lichtenbergien, « Sur un air sans paroles, auquel manque la musique », Julien Martin croise les écrits de Nick Tosches et Patrice Coirault pour interroger précisément les notions d'origine et d'original dont la reprise semble au premier abord tributaire. Aux théories de Tosches sur la formation du champ des musiques populaires nord-américaines marquée par le pillage et l'emprunt généralisés, Martin associe ainsi les études de Coirault sur la tradition orale pour souligner la dimension rétrospective, mais aussi en amont collective, de la formation d'un orignal supposé. Les notions d'original et d'originel s'imbriquent alors de manière disjointe pour désigner en définitive, et par un savant retournement, la reprise elle-même.

Ce premier numéro sur la reprise ne pouvait passer outre l'importance que revêt cette dernière dans les musiques jamaïcaines, où elle s'impose comme une véritable constance historique et esthétique. Comme le mirent en scène avec malice les Upsetters, l'« hymne » même de la musique jamaïcaine serait une reprise, ironisant dans sa création sur le fait que « tout ce qu'elle possède » relève d'une esthétique du recyclage. Ainsi, le morceau de ce groupe intitulé *Jamaican Theme* n'est qu'une reprise instrumentale et transposée sur le mode reggae d'un succès de variété de

1972 chanté par David Gates : *Everything I Own*. Mais la singularité de ce recours incessant à la reprise dans les musiques jamaïcaines se situe plus spécifiquement dans l'appréhension de la seconde main comme vecteur d'émancipation musicale[6]. Ce double rapport au recyclage et à l'émancipation de la reprise se trouve au cœur de l'article de Thomas Vendryes. Reprenant l'histoire des musiques jamaïcaines entre 1967 et 1985 au regard de leur contexte économique et de leurs évolutions esthétiques, techniques et culturelles, il analyse l'avènement de la reprise comme principe essentiel de la création musicale en Jamaïque. La reprise apparaît alors moins redevable envers ce qui l'autorise que représentative d'un rapport inverse : dans la relation du *riddim* aux *tunes*, la structure de base n'a de valeur que par la multiplication de ses occurrences créatives.

Le dernier article de cette partie propose une étude de cas musicologique de l'écart qui se joue entre une reprise et la version originale dont elle s'inspire. Frédéric Saffar examine en détail la création de la longue introspection afro-futuriste de Miles Davis dans sa reprise du début des années 1970 de la ballade de David Crosby, *Guinnevere*. À travers la réinterprétation jazz électrique du morceau de Crosby, Miles Davis livre, comme le montre l'auteur, une relecture profonde qui dissout l'original pour l'emmener vers une musique en devenir. La reprise ne se veut plus simplement exercice de transposition d'un genre à un autre, mais détournement propice à la création d'une nouvelle esthétique, renouant par ce même biais, dans ce mouvement vers l'avant nourri par le recul, avec la tradition afro-américaine du *signifying*.

Enfin, le dernier article de ce dossier, publié dans sa langue originale, ouvre sur d'autres enjeux de la reprise. Gary R. Boye revient sur les reprises de Bob Dylan effectuées dans la musique bluegrass. Bien que les relations entre courants folk et bluegrass soient marquées par un certain nombre de différends esthétiques rendant problématique l'appropriation propre à la reprise, le milieu de la musique bluegrass s'intéresse de près, dès les années 1960, au répertoire de l'icône

6. Pour jouer une dernière fois sur les titres de reprises, citons l'exemple de la *cover* reggae du tube soul de 1966 des Supremes, *You Keep Me Hangin' On*, enregistrée peu de temps après sa sortie par Ken Boothe dans une version sensiblement étendue dont le nouveau titre *Set Me Free* se voudrait comme une adresse à la reprise elle-même.

folk. C'est que de telles reprises s'accompagnent dans le bluegrass de motivations extramusicales importantes, les groupes et producteurs jetant notamment leur dévolu sur ces chansons en raison du succès commercial pressenti et dans le but de courtiser un public plus large. La valeur d'usage de la reprise cède alors le pas à sa valeur d'échange. Pourtant, les choses n'étant jamais si simples, Boye nous montre que le contrecoup de ces stratégies fut que les reprises de Dylan influencèrent durablement l'évolution esthétique et le renouvellement de la tradition bluegrass. Effet boomerang de la reprise, celle-ci ne se contente pas de transformer l'idiome musical de la version originale, elle affecte en retour, et comme malgré lui, celui du repreneur.

Au terme de ce dossier se dessine une diagonale qui traverse l'ensemble des rapports à la reprise étudiés dans ce premier numéro. Qu'elle se manifeste comme « art de revivre », qu'elle soit révélatrice de l'importance de l'auditeur dans la compréhension du concept d'œuvre, processus de subjectivation et connaissance de soi, vecteur émancipateur ou stratégie de carrière, la reprise se présente comme un mode de création qui concerne au plus près l'individuation. Si, comme le suggère Johnny Cash dans la citation placée en épigraphe de cette introduction, il s'agit dans l'interprétation de reprises de faire sien ce qui est autre, l'acte de reprise se révèle, dans le même temps, exemplaire dans les musiques populaires d'une compréhension de la formation du singulier se rejouant par et dans l'autre.

❧

Nous reproduisons au fil des pages un ensemble d'œuvres d'artistes traitant à leur manière de la reprise. Cette thématique occupe en effet une place importante dans l'art contemporain[7], répondant à des problématiques qui ne sont pas étrangères à la reprise dans les musiques populaires. Ces images se veulent moins des illustrations des différents articles publiés qu'une série de contrepoints visuels.

7. Au moment où nous bouclons ce numéro se tient au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris une exposition sur la reprise dans les arts visuels, où sont notamment présentées certaines œuvres des artistes publiés dans ce numéro : *Seconde main*, *une exposition d'œuvres sosies dans les collections permanentes du musée*, du 25 mars au 24 octobre 2010.

Au regard du grand nombre de propositions pertinentes reçues pour ce numéro, ajoutons enfin que celui-ci sera suivi d'un numéro *Bis* à paraître en octobre 2010, où la reprise sera abordée selon d'autres points de vue, notamment concernant les questions du copyright et de l'intertextualité. Ce numéro sera également l'occasion de revenir, dans des notes de lecture, sur l'actualité de cette thématique dans les *popular music studies*.

Bibliographie

Benjamin Walter (1998), *Sens unique* [1928], [Trad. J. Lacoste], Paris, Maurice Nadeau.

Blanchot Maurice (1969), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.

Cash Johnny (2000), *American III: Solitary Man*, American Recordings, CD, 314 586 792-2.

Chirache Emmanuel (2008), *Covers. Une histoire de la reprise dans le rock*, Marseille, Le Mot et le Reste.

Compagnon Antoine (1979), *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

Cook Nicholas (2006), *Musique, une très brève introduction* [1998], [Trad. N. Gentili], Paris, Allia.

Genette Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Graham Dan (1999), *Rock/music Textes*, Dijon, Les Presses du réel.

Kierkegaard Søren (1990), *La Reprise* [1843], [Trad. N. Viallaneix], Paris, GF Flammarion.

Kihm Christophe (2005), « Le temps de la reprise. Transmission, médiation et autorité dans les industries culturelles », *Fresh Théorie*, Paris, Léo Scheer, p. 191-206.

Middleton Richard (1983), « "Play It Again Sam": Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music », *Popular Music*, vol. 3, p. 235-270.

Montaigne Michel de (1994), *Essais III* [1588], Paris, Folio Gallimard.

Plasketes George (2005), « Re-flections on the Cover Age: A Collage of Continuous Coverage in Popular Music », *Popular Music and Society*, vol. 28, n° 2, p. 137-161.

Plasketes George (ed.) (2010), *Play It Again: Cover Songs in Popular Music*, Surrey, Ashgate.

Rancière Jacques (2002), « La métamorphose des muses », C. Van Assche (dir.), *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris, Centre Pompidou, p. 25-35.

Tarde Gabriel (2001), *Les lois de l'imitation* [1890], Paris, Les empêcheurs de penser en rond.

Tosches Nick (2003), *Blackface. Au confluent des voix mortes* [2001], [Trad. H. Esquié], Paris, Allia.

Weinstein Deena (1998), « The History of Rock's Pasts Through Rock Covers », A. Herman, J. Sloop, T. Swiss (ed.), *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, Malden, MA, Blackwell, p. 137-151.

Sites Internet

http://www.secondhandsongs.com

http://www.coversproject.com