



**HAL**  
open science

# OK Computer ou l'émergence d'un rock syncrétique chez Radiohead

Benjamin Lassauzet

► **To cite this version:**

Benjamin Lassauzet. OK Computer ou l'émergence d'un rock syncrétique chez Radiohead. Lisa, 2019, XVI (1). hal-03244408

**HAL Id: hal-03244408**

**<https://uca.hal.science/hal-03244408>**

Submitted on 1 Jun 2021

**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.

*Benjamin Lassauzet*

## ***OK Computer* ou l'émergence d'un rock syncrétique chez Radiohead**

« Dans deux décennies, [*OK Computer*] sera envisagé comme un album clé, un chef-d'œuvre expérimental et iconoclaste qui osa entraîner le rock bien loin des images et constructions d'antan »  
Nick Kent, *Libération*, 17 juin 1997<sup>1</sup>.

Après plus de vingt ans d'existence, l'album *OK Computer* n'a pas fini de fasciner. Et si l'étonnement initial tend à s'émousser, la portée de son message apparaît plus clairement qu'à sa sortie. Il n'est qu'à consulter les critiques rédigées suite à la parution de l'album, qui font apparaître deux remarques récurrentes.

D'une part, les commentateurs reconnaissent avoir sous-estimé le groupe sur la base de leurs deux premiers albums (*Pablo Honey*, 1993 ; *The Bends*, 1995) : trop vite considéré comme un énième avatar post-Nirvana suite au succès planétaire de « Creep » (avec ses paroles auto-dépréciatrices et ses oppositions dynamiques très marquées), Radiohead peinait, en effet, à s'extraire d'une image encombrante le poursuivant depuis ses débuts. *OK Computer* devient alors l'antidote dont le groupe avait besoin. Ainsi, Christophe Conte écrit dans *Les Inrockuptibles* que « ceux qui comme nous, avouons-le, ont parfois douté de Radiohead n'ont plus qu'à ronger humblement leurs remords<sup>2</sup> », tandis que Mark Kemp, pour le magazine *Rolling Stone*, doit bien reconnaître que l'écoute de ce troisième album, « un tour de force art-rock éblouissant », permet de sentir l'impressionnante évolution du groupe<sup>3</sup>.

Par ailleurs, Radiohead est constamment rattaché à d'autres références supposées l'avoir inspiré. Il y a d'abord celles qui sont inévitables, comme R.E.M. (« Comme le récent *New Adventures in Hi-fi* de R.E.M., la musique d'*OK Computer* a une qualité surréaliste, cinématique. Et comme le disque de R.E.M., cet album atteint une sorte de sombre carrefour

---

<sup>1</sup> Nick KENT, « L'onde de choc Radiohead », *Libération*, 17 juin 1997, p. 26.

<sup>2</sup> Christophe CONTE, « Ce que nous pensions de "Ok Computer" de Radiohead à sa sortie en 1997 », *Les Inrockuptibles*, 1<sup>er</sup> juillet 1997, [www.lesinrocks.com/musique/critique-album/ok-computer/](http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/ok-computer/), consulté le 11 avril 2018.

<sup>3</sup> Mark KEMP, « Radiohead : *OK Computer* », *Rolling Stone*, 10 juillet 1997 : « One listen to Radiohead's third album, *OK Computer* – a stunning art-rock tour de force – will have you reeling back to their debut, *Pablo Honey*, for insight into the group's dramatic evolution. » (notre traduction)

spirituel<sup>4</sup> » ; « On pense dès lors à R.E.M., à la beauté noire et fracassée de "Drive", virage en épingle d'un groupe refusant lui aussi de se laisser piéger au radar sur l'autoroute<sup>5</sup> ») ou Nirvana (« "Paranoid Android" ressemble un peu à un Nirvana qui aurait fait "Good Vibrations"<sup>6</sup> »). Mais au jeu des associations musicales, les noms fusent de toutes parts : le post-rock de Tortoise, Laika ou Seefeel<sup>7</sup>, King Crimson pour « Paranoid Android »<sup>8</sup>, tantôt Neil Young<sup>9</sup> tantôt les Beatles<sup>10</sup> pour « Karma Police », tantôt Nick Drake<sup>11</sup> tantôt The Byrds<sup>12</sup> pour « Let Down », Brian Eno pour « Fitter Happier », Pink Floyd pour « The Tourist »<sup>13</sup> ou plus globalement pour l'indépendance esthétique<sup>14</sup>, Lou Reed et Syd Barrett pour l'ambiance musicale<sup>15</sup>, et ainsi de suite.

Pourtant, ces références ne sont pas citées par les membres de Radiohead comme ayant guidé la conception de l'album. Non que le groupe soit particulièrement taiseux sur ce qui touche à sa *poïesis* (du moins à cette époque) : en effet, les centaines d'interviews auxquelles il a dû se plier l'ont bien souvent conduit à préciser l'environnement sonore qui préside à l'élaboration des albums, et de celui-ci en particulier. La tâche qui nous incombe, dès lors, est de faire état de la galaxie référentielle qui gravite autour d'*OK Computer*, en ne tenant compte que des influences effectivement assumées par le groupe et en laissant de côté celles qui apparaîtraient aux oreilles des mélomanes (plus ou moins) avisés ou des musicologues aguerris<sup>16</sup>. Certes, cette démarche, qui vise à obtenir une image pertinente des sources d'inspirations de Radiohead en n'écoulant que les principaux intéressés en parler, court sans cesse le risque de rater sa cible, soit qu'un membre du groupe énonce *a posteriori* une référence qui n'aurait pas été présente au moment de l'élaboration de l'album, soit que les

---

<sup>4</sup> *ibid.* : « Like R.E.M.'s recent *New Adventures in Hi-fi*, the music on *OK Computer* has a surreal, cinematic quality. Also like the R.E.M. record, this album hints at some kind of dark spiritual crossroad. » (notre traduction)

<sup>5</sup> CONTE, *op. cit.*

<sup>6</sup> Michka ASSAYAS, « Karma : ok », *Les Inrockuptibles*, n° 140, 25 février 1998, p. 19.

<sup>7</sup> Barry WALTERS, « Review: Radiohead – *OK Computer* », *Spin*, août 1997, [www.spin.com/2016/05/review-radiohead-ok-computer/](http://www.spin.com/2016/05/review-radiohead-ok-computer/), consulté le 11 avril 2018.

<sup>8</sup> KEMP, *op. cit.* Voir également Martin CLARKE, *Radiohead : Le Cœur et l'âme*, Rosières-en-Haye : Camion Blanc, 2001, p. 145, qui compare les mélodies de Radiohead à celles de King Crimson.

<sup>9</sup> Nicolas PLOMMÉE, « Radiohead – *OK Computer* », *Magic*, mai-juin 1997.

<sup>10</sup> KEMP, *op. cit.*

<sup>11</sup> Pierre PERONNE, « Radiohead », *Rock Sound*, n°48, juin 1997.

<sup>12</sup> KEMP, *op. cit.* ; Philippe MANŒUVRE, « Le Cinquième élément – Radiohead », *Rock&Folk*, n° 359, juillet 1997.

<sup>13</sup> PERONNE, *op. cit.*

<sup>14</sup> Stan CUESTA, « Radiohead – *OK Computer* », *Rock&Folk*, n°359, juillet 1997.

<sup>15</sup> *ibid.*

<sup>16</sup> Nous n'aborderons donc pas, par exemple, l'influence maintes fois abordée dans la littérature spécialisée, mais jamais confirmée par le groupe, du *Prélude n°4 en mi mineur* de Chopin sur « Exit music (for a film) », ni celle de « Sexy Sadie » ou de « Hey Jude » des Beatles sur « Karma Police »...

musiciens n'aient pas réellement conscience des mouvements internes à leur mémoire auditive et se trouvent effectivement inspirés par telle musique sans qu'ils s'en soient rendus compte<sup>17</sup>. Toujours est-il que, les voies du processus créatif étant impénétrables, cette méthode demeure la plus sûre pour tâcher de les rendre moins étanches.

Sur la base de cette analyse, on verra alors nettement apparaître que, non content de prolonger l'univers qui avait guidé l'élaboration des précédents albums – et qui correspond peu ou prou aux références habituelles de la Britpop – Radiohead élargit considérablement son spectre en l'ouvrant à des sphères plus éloignées du rock, voire même à d'autres modes d'expression artistique (notamment la littérature et le cinéma).

### **Les références fondatrices du groupe**

Lorsque Radiohead émerge sur la scène musicale britannique, la vogue est à la Britpop, dont les principaux représentants sont Pulp, Blur, Suede ou Oasis. Ce mouvement s'inscrit très nettement dans une tradition, plongeant ses racines notamment dans le rock des années 1960 et 1970 issu de la British Invasion (The Beatles, The Rolling Stones, Pink Floyd, Led Zeppelin, The Who, The Kinks, etc.). De manière plus ponctuelle, la création rock britannique des dernières décennies constitue également le terreau de l'esthétique Britpop, et notamment ses icônes glam (David Bowie, Queen, T. Rex, Roxy Music...), punk (Sex Pistols, The Clash, The Jam...) ou new wave<sup>18</sup> (Madness, Elvis Costello, Wire...). Enfin, le rock indépendant britannique des années 1980 (The Smiths, Joy Division, The Stone Roses...), constitue une autre source d'influence importante chez les groupes de Britpop.

Sur bien des aspects, le Radiohead des premiers albums se rattache très nettement à cette lignée. C'est, entre autres, leur admiration adolescente pour Joy Division et The Smiths qui a contribué à cimenter les membres du groupe<sup>19</sup> ; et lorsque, en 1991, après avoir signé chez EMI, il s'est agi de choisir un nom définitif, On A Friday devient Radiohead, en référence à une chanson des Talking Heads (1986). L'idéologie punk du « No Future » imprègne les textes de *Pablo Honey*, et en particulier « You », la chanson qui ouvre l'album (« C'est comme si le monde allait bientôt s'achever / Et pourquoi devrais-je croire en

---

<sup>17</sup> Ajoutons également que, dans le cas des interviews papier, ce n'est pas la source première qui est présentée, puisque les réponses du groupe sont transcrites par les soins d'un journaliste, lequel peut être plus ou moins zélé : il est alors toujours possible que les propos du groupe aient été amplifiés, déformés ou modifiés.

<sup>18</sup> La new wave, sous-genre du rock apparu à la fin des années 1970, a émergé en réaction au punk et incorpore des éléments électroniques, disco et/ou pop.

<sup>19</sup> Voir Michael ODELL, « Inside The Mind of Radiohead's Mad Genius ! », *Blender*, septembre 2003, p. 112.

moi ?<sup>20</sup> »). Musicalement, la structure harmonique des couplets de « Creep » est directement inspirée de celle de « The Air That I Breathe » (1973) du groupe de rock britannique The Hollies<sup>21</sup> ; tandis que l'ambiance générale de la chanson vise à évoquer Scott Walker<sup>22</sup>. Ce dernier apparaît d'ailleurs, dans une interview pour *Mojo* datant de juillet 1997, en tête des chanteurs que Yorke dit admirer, aux côtés de Michael Stipe et Elvis Costello, et lorsqu'il s'agit de citer des chansons qui sont particulièrement influentes pour lui, il évoque entre autres « A Day In The Life » des Beatles (1967)<sup>23</sup>. La chanson titre de l'album *The Bends* est, quant à elle, conçue comme un pastiche de Bowie<sup>24</sup>.

À la parution d'*OK Computer*, les références typiques de la Britpop sont en toute logique à nouveau mentionnées, dans la lignée des deux premiers albums. En effet, outre Queen et The Beatles, cités comme des inspirations pour « Paranoid Android » (nous y reviendrons plus loin), ce sont toujours les Fab Four qui sont évoqués, via leur producteur Phil Spector, comme une source directe lors de la conception de l'environnement sonore de « Let Down »<sup>25</sup> (ce qui était déjà le cas pour « Fake Plastic Tree » dans l'album précédent<sup>26</sup>). The Smiths, quant à eux, sont encore bien présents, notamment dans « Karma Police »<sup>27</sup>, et Thom Yorke cite Elvis Costello comme une référence déterminante, précisant que son influence se ressent dans le climat émotionnel de l'album : « Et puis il y a Elvis Costello. Ce n'est pas une chanson en particulier, mais j'aime la façon dont il assemble le tout. Il peut être très émotif sans être personnel. C'est son art.<sup>28</sup> »

Il n'en faudrait pas plus pour rattacher Radiohead à la Britpop – voilà du reste une association que n'hésitent pas à proposer les nombreux albums de compilation Britpop contenant des chansons de Radiohead<sup>29</sup>. Mais c'est sans compter sur le regard dédaigneux porté par le groupe sur ce courant. Selon Jonny Greenwood, « la Britpop était juste une

---

<sup>20</sup> « It's like the world is going to end so soon / And why should I believe myself ? » (notre traduction).

<sup>21</sup> Natalie NICHOLS, « Creeping into the limelight », *Fender Frontline*, automne 1993, p. 8.

<sup>22</sup> Tim FOOTMAN, *Radiohead: Welcome to the Machine : OK Computer and the Death of the Classic Album*, New Malden : Chrome Dreams, 2007, p. 24.

<sup>23</sup> Jim IRVIN, « Press your space face close to mine, love », *Mojo*, n°44, juillet 1997, p. 102.

<sup>24</sup> Caitlin MORAN, « Head Cases », *Melody Maker*, juin 1995, p. 73.

<sup>25</sup> Mac RANDALL, « The Golden Age of Radiohead », *Guitar World*, 1 avril 1998, [www.guitarworld.com/features/radiohead-interview-golden-age-radiohead](http://www.guitarworld.com/features/radiohead-interview-golden-age-radiohead), consulté le 11 avril 2018.

<sup>26</sup> Interview du groupe par le *Denver Post*, 12 juin 1995.

<sup>27</sup> Andy GREENE, « Radiohead's 'OK Computer': An Oral History », *Rolling Stone*, 16 juin 2017, <https://www.rollingstone.com/music/features/radioheads-ok-computer-an-oral-history-w485753>, consulté le 13 avril 2018.

<sup>28</sup> Phil SUTCLIFFE, « Death Is All Around », *Q*, 133, octobre 1997, p. 104 : « And then there's Elvis Costello. It's not any particular song, but I love the way he hammers it all together. He can be very emotional without being personal. That's his art. » (notre traduction).

<sup>29</sup> Voir par exemple *Britpop Vol. 1* (1996), *Truebrit* (1996), *Live Forever. The Best Of Britpop* (2003), *Britpop Anthems* (2012), *Britpop At The BBC* (2014).

reprise des années 1960 [...]. Cela conduit seulement au pastiche. C'est toi en train de souhaiter qu'on soit à une autre époque. Mais dès que tu empruntes ce chemin, tu ferais aussi bien de former un jazz band Dixieland, en vérité. ». Yorke est encore plus direct : « Toute cette histoire de Britpop m'a mis dans une putain de colère. Je détestais ça, c'était comme de marcher à reculons, et je ne voulais pas participer à cela.<sup>30</sup> »

En somme, si Radiohead partage certaines références avec celles des artistes Britpop, leur démarche n'est pas la même : pour ces derniers, il s'agit d'adopter une posture mimétique, tandis que Radiohead envisage ces références multiples comme une constellation venant nourrir ponctuellement un langage qui se veut plus personnel. Ainsi, quand ils citent telle source musicale ayant conduit à l'élaboration d'une de leurs chansons, les membres du groupe prennent souvent soin de préciser qu'il ne s'agit pas de coller à cette référence mais d'en tirer une lecture originale, de telle sorte que si toutes ces influences sont absorbées, Radiohead ne sonne pourtant pas comme elles. Par exemple, O'Brien, après avoir dressé une liste des sources d'inspiration pour *OK Computer*, ajoute : « Parce que nous n'avons pas payé les droits, en quelques sortes, pour jouer ces genres de musique, nous n'arrivons pas à obtenir ce vers quoi nous voudrions aller. Mais en prenant ce chemin, nous trouvons notre propre truc<sup>31</sup> ». Ailleurs, il ajoute « Ce sont juste des éléments de référence pratiques. C'est comme "Creep" qui était censé sonner comme Scott Walker... ce n'est juste pas sorti de cette façon<sup>32</sup> ». Fausse modestie ou constat d'échec, O'Brien souligne que leur démarche d'imitation aboutit rarement au résultat attendu. Seulement, c'est justement à partir de cette démarche qu'émerge une manière propre à Radiohead d'aborder telle ambiance ou tel procédé qui lui aura été soufflé par une autre musique. Du reste, dans le cas où le groupe ne parviendrait pas à revisiter cette source d'influence, cela le conduirait à abandonner un titre. Il en va ainsi de « I Promise », enregistrée lors des sessions d'*OK Computer*, et finalement laissée de côté parce que Yorke estime qu'elle ressemble trop à Joy Division – et ce n'est pas

---

<sup>30</sup> Luke Morgan BRITTON, « Radiohead's Thom Yorke hits out at Britpop: 'It made me fucking angry' », *New Musical Express*, 31 mai 2017, [www.nme.com/news/music/radiohead-thom-yorke-angry-britpop-2081991#vuDghkXwsDhLzDft.99](http://www.nme.com/news/music/radiohead-thom-yorke-angry-britpop-2081991#vuDghkXwsDhLzDft.99), consulté le 11 avril 2018 : « "To us, Brit pop was just a 1960s revival," says Jonny. "It just leads to pastiche. It's you wishing it was another era. But as soon as you go down that route, you might as well be a Dixieland jazz band, really." Yorke is more direct. "The whole Brit pop thing made me fucking angry," he says. "I hated it. It was backwards-looking, and I didn't want any part of it." » (notre traduction).

<sup>31</sup> RANDALL, *op. cit.* : « because, we haven't paid the dues, if you like, to play those types of music, we fail to get what we hope to achieve. But by going down that route, we find our own thing. » (notre traduction).

<sup>32</sup> Mark SUTHERLAND, « Return of the mac! », *Melody Maker*, 31 mai 1997, p. 18 : « it's just a handy reference point. It's like "Creep" was meant to sound like Scott Walker...it just didn't come out that way. »

faute d'admirer leur musique<sup>33</sup>. En d'autres termes, ce qui est une réussite sur le plan de la *mimesis* est un échec sur celui de la création.

De plus, il s'agirait de ne pas réduire les sources d'influence du groupe dans ses premières années au rock *britannique* (quelles que soient les formes qu'il ait empruntées au cours des décennies). En effet, au sommet de leur panthéon se trouvent Pixies et R.E.M., deux groupes de rock *américain* auxquels Yorke dédie « Creep » lors d'un set au festival Coachella en 2004 : « Quand j'étais à l'université, les Pixies et R.E.M. ont changé ma vie<sup>34</sup> ». Pour ce qui est de R.E.M., le groupe avoue s'en être largement inspiré pour « Street Spirit (Fade Out) »<sup>35</sup>. Quant aux Pixies, c'est sans doute « Stop Whispering » qui porte le plus leur marque sur *Pablo Honey* : pour preuve, Yorke leur dédie cette chanson lors du concert du 13 avril 1996 à Boston. C'est cette influence déterminante dans l'ADN du groupe qui conduit Radiohead à être de prime abord associé, à son corps défendant, au mouvement grunge<sup>36</sup> (en réaction auquel, justement, s'est formée la Britpop), lequel partage avec lui un goût prononcé pour Pixies et Sonic Youth. Ainsi, interrogé sur ce point par Yvan Le Bolloc'h dans l'émission Nulle Part Ailleurs du 24 novembre 1993, Jonny Greenwood répond : « Je ne vois pas grand-chose d'exaltant à Seattle qui n'ait déjà été fait à Boston par les Pixies il y a deux ans, ou par Sonic Youth encore plus tôt<sup>37</sup> ».

Les références à Pixies et R.E.M. continueront à se faire sentir dans *OK Computer* : Pixies est mentionné comme ayant influencé la composition de « Paranoid Android »<sup>38</sup>, et R.E.M. est cité, par l'intermédiaire de son leader Michael Stipe comme une source d'inspiration pour l'écriture des paroles de « Airbag » : « Il s'agissait d'une sorte d'expérimentation sur la manière dont Michael [Stipe] écrivait ses paroles, où vous avez cette sorte de semi-absurde, mais quand vous assemblez le tout, ça exprime quelque chose de manière cumulative.<sup>39</sup> »

---

<sup>33</sup> Marc HOGAN, « Radiohead – "I Promise" », *Pitchfork*, 2 juin 2017. Il est à noter que la chanson a finalement été publiée dans la réédition des vingt ans d'*OK Computer*, intitulée *OKNOTOK* (2017).

<sup>34</sup> Travis HAY, « Pixies dust Coachella music fest with magic », 3 mai 2004, <https://www.seattlepi.com/ae/music/article/Pixies-dust-Coachella-music-fest-with-magic-1143820.php>, consulté le 11 avril 2018 : « When I was in college, the Pixies and R.E.M. changed my life ».

<sup>35</sup> Brian DRAPER, « Interview with Thom Yorke, October 11th, 2004 », *Connecting with Culture*, 2005.

<sup>36</sup> Inspiré du heavy metal (guitares saturées), du rock indépendant (métriques irrégulières) et du punk (paroles angoissées), le grunge est la forme la plus populaire du rock alternatif.

<sup>37</sup> Interview de Jonny Greenwood et Thom Yorke par Yvan Le Bolloc'h, Nulle Part Ailleurs, Canal +, 24 novembre 1993, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=64&v=SxketefFPBg](https://www.youtube.com/watch?time_continue=64&v=SxketefFPBg), consulté le 12 avril 2018.

<sup>38</sup> SUTHERLAND, *op. cit.*, p. 18.

<sup>39</sup> GREENE, *op. cit.* : « I was also sort of experimenting with the way that Michael [Stipe] wrote lyrics where you've got this thing of semi-nonsense, but when you add them together, it has a cumulative expression of something. » (notre traduction).

Le krautrock<sup>40</sup> n'est pas en reste parmi les références fondatrices du groupe, puisque Yorke reconnaît l'influence de l'album *Tago Mago* de Can (1971) sur la chanson « Planet Telex », prenant ombrage du fait qu'une journaliste du *Melody Maker* ait ressenti plutôt une ressemblance avec « Live And Let Die » :

- Thom, avez-vous oui ou non, pour l'introduction de « Planet Telex », emprunté la section centrale de « Live And Let Die » de Paul McCartney ? »
- Quoiiii ?
- « Live And Let Die ». C'est le cas, n'est-ce pas ?
- Non, soyons très clairs sur la provenance de nos emprunts. Nous avons emprunté « Planet Telex » à *Tago Mago* de Can. Alors va chier, on est arty, nous.

Thom sourit.<sup>41</sup>

Au sein d'*OK Computer*, c'est à nouveau « Paranoid Android », mais aussi « Subterranean Homesick Alien » qui sont avancés par le groupe comme inspirés de la musique de Can via leur manière d'« abuser du processus d'enregistrement<sup>42</sup> ».

En somme, le socle référentiel ayant accompagné la composition des deux premiers albums est toujours bel et bien présent dans *OK Computer*. Il est constitué de sources d'origines géographiques et temporelles diverses, et si les esthétiques agrégées ici sont assez variées, elles se rattachent toutes de manière très cohérente à la colonne vertébrale de Radiohead qu'est le rock (du glam au punk, en passant par la new wave, la British Invasion, le krautrock, le rock indépendant...). Seulement, le troisième album de Radiohead ne saurait se réduire à ce seul agrégat qui a accompagné ses premières années.

### **L'émergence de nouvelles références musicales dans *OK Computer***

Pour *OK Computer*, le groupe a considérablement enrichi le spectre référentiel qui était le sien jusqu'alors. Dès la première chanson enregistrée lors des sessions de début 1996<sup>43</sup>, « No Surprises », cette démarche apparaît de manière évidente. Ici, c'est

---

<sup>40</sup> Apparue à la fin des années 1960, le krautrock est un sous-genre du rock progressif, très orienté vers les sonorités électroniques et essentiellement représenté par des groupes originaires d'Allemagne de l'Ouest.

<sup>41</sup> MORAN, *op. cit.*, p. 73 : « "Thom, did you or did you not, as the intro to 'Planet Telex', nick the middle eight to Paul McCartney's 'Live And Let Die'?" "Whaaaaaat?" "'Live And Let Die'. You did, didn't you?" "No, let's be very clear where we nicked things from. We nicked 'Planet Telex' from 'Tago Mago' by Can. So fuck off, we are arty us." Thom grins. » (notre traduction). Du reste, en 2003, dans ce même journal, Yorke citera à nouveau Can comme l'une de ses influences principales.

<sup>42</sup> IRVIN, *op. cit.*, p. 102 : « abusing the recording process » (notre traduction).

<sup>43</sup> Une première session d'enregistrements a lieu entre janvier et août 1996 dans le « Canned Applause Studio », sorte de studio portatif aménagé pour l'occasion dans un hangar de Didcot (Oxfordshire). Elle est interrompue par la participation du groupe aux *openings* d'Alanis Morissette lors de treize dates en août. Radiohead retrouve le studio en septembre, cette fois au St Catherine's Court, célèbre manoir appartenant à Jane Seymour, avant de

principalement l'univers sonore de l'album *Pet Sounds* des Beach Boys (1966) qui est convoqué. Si Ed O'Brien explique que ce sont les sonorités de la guitare qui, dans « No Surprises », sont supposées évoquer celles de *Pet Sounds*<sup>44</sup> (on pense alors à l'introduction étrange et rêveuse de « Wouldn't It Be Nice »), on ne peut pas ne pas relier également la présence du glockenspiel, instrument plutôt rare dans les musiques actuelles<sup>45</sup>, au « Sloop John B » extrait du même album des Beach Boys, qui est à notre connaissance le premier exemple d'utilisation de cet instrument dans le rock<sup>46</sup>. Mais l'analogie ne s'arrête pas là, puisque le timbre lumineux et léger du glockenspiel crée dans « Sloop John B » une dissonance expressive par rapport aux paroles évoquant un voyage désastreux sur un bateau à voiles. On retrouve cela dans « No Surprises », qui est conçu, de l'aveu d'Ed O'Brien, comme une comptine<sup>47</sup> mais dont le texte profondément dépressif détone complètement par rapport à la musique<sup>48</sup> : « Un cœur rempli comme une décharge / Un travail qui te tue à petit feu / Des hématomes qui ne guériront pas / Tu as l'air si fatigué et malheureux / Fais tomber le gouvernement / Ils ne parlent pas pour nous / J'aurai une vie tranquille / Une poignée de main de monoxyde de carbone<sup>49</sup> ». L'inspiration pour l'écriture du texte provient des paroles d'une chanson de Sparklehorse<sup>50</sup> datant de 1995 (l'année où Thom Yorke écrit « No Surprises »). Son titre, « Sad And Beautiful World » (1995), annonce d'emblée cette même association du triste et du beau qui transparait dans le texte : « Parfois je deviens si triste / Parfois tu me rends fou / C'est un monde triste et beau<sup>51</sup> ». C'est peut-être également le titre qui a mis le groupe vers la voie du solaire « What A Wonderful World » de Louis Armstrong (1967), qu'évoque O'Brien lorsqu'il parle de l'ambiance musicale de « No Surprises »<sup>52</sup>. Yorke

---

retrouver le « Canned Applause Studio » entre octobre et décembre. Les parties de cordes sont ensuite enregistrées aux studios d'Abbey Road en janvier. Vient ensuite la dernière étape, celle du mixage, qui se déroule jusqu'au 6 mars 1997 à 18h57 (l'extrême précision de cette information provenant du code 18576397 noté au dos de la pochette).

<sup>44</sup> RANDALL, *op. cit.*

<sup>45</sup> Citons tout de même, parmi les exemples qui précèdent l'utilisation de l'instrument par Radiohead dans « No Surprises » : « Little Wing » de Jimi Hendrix (1967), « Happy Xmas (War Is Over) » de John Lennon (1971), « I Will Follow » de U2 (1980), « Beautiful Freak » de Eels (1996).

<sup>46</sup> On pourrait également associer l'usage des grelots dans « God Only Knows » à « Airbag ».

<sup>47</sup> SUTHERLAND, *op. cit.*, p. 47.

<sup>48</sup> Le glockenspiel semble inviter à l'ironie, puisqu'on trouve également un message à double-sens associant guerre et paix chez Lennon, beauté et étrangeté chez Eels.

<sup>49</sup> « A heart that's full up like a landfill / A job that slowly kills you / Bruises that won't heal / You look so tired and unhappy / Bring down the government / They don't, they don't speak for us / I'll take a quiet life / A handshake of carbon monoxide » (notre traduction);

<sup>50</sup> Sous l'influence de Colin Greenwood qui en est un fervent admirateur, Sparklehorse fait les premières parties de Radiohead en 1996.

<sup>51</sup> « Sometimes I get so sad / Sometimes you just make me mad / It's a sad and beautiful world » (notre traduction).

<sup>52</sup> SUTHERLAND, *op. cit.*, p. 47.

confirme cela dans une autre interview, lui associant le nom de Marvin Gaye : « Nous voulions que ["No Surprises"] ait l'atmosphère de Marvin Gaye. Ou du "Wonderful World" de Louis Armstrong.<sup>53</sup> »

Voilà qui nous invite à sortir de l'esthétique rock pour lorgner vers d'autres sphères, et notamment du côté du jazz. C'est dans cette direction que nous emmène « Subterranean Homesick Alien ». Cette chanson, non contente de porter la marque du krautrock et d'évoquer explicitement par son titre le « Subterranean Homesick Blues » (1965) de Bob Dylan, est directement inspirée par l'album *Bitches Brew* de Miles Davis (1970). Dans une interview, Yorke explique son intérêt pour ce disque :

La première fois que je l'ai entendu, j'ai pensé que c'était un chaos des plus nauséabonds. Je me sentais mal en l'écoutant. Puis progressivement quelque chose d'incroyablement brutal et d'incroyablement beau... vous n'êtes jamais tout à fait sûr d'où vous êtes, on dirait que ça nage autour de vous. Il a ce son d'immense espace vide, comme une cathédrale.<sup>54</sup>

Dans cette chanson, l'idée du groupe est donc d'obtenir un son aérien, assez semblable à celui de Miles Davis, et pour ce faire sont notamment convoqués, d'une part le piano électrique Fender Rhodes (évoquant ceux joués par Chick Corea, Joe Zawinul et, dans une moindre mesure, Larry Young, sur *Bitches Brew*), et d'autre part des effets de guitare. En l'occurrence, on entend dans cette chanson une généreuse réverbération, le Mutronics Mutator pour créer des « fréquences liquides et cristallines » (la première apparition a lieu à 0:10) et l'Electro-Harmonix Small Stone Phaser pour obtenir des sonorités rauques (lesquelles sont placées très à gauche ; par exemple à 2:35)<sup>55</sup>.

On notera que la face B du single « Paranoid Android » intitulée « A Reminder », qui fait également appel au Fender Rhodes modifié par des effets de guitare, a aussi été conçu entre autres en référence à Miles Davis : « Heu, c'était drôle en fait, parce que j'étais en train d'écouter Pharoah Sanders ce matin, c'est comme si – et, et c'est de là que tout provient – [rires] – tu vois, et, et Miles Davis et tout ça, tu vois<sup>56</sup>. »

---

<sup>53</sup> Humo, « Radiohead: The Album, Song by Song, of the Year », 22 juillet 1997, <http://www.greenplastic.com/coldstorage/articles/humo.html>, consulté le 12 avril 2018 : « We wanted it to have the atmosphere of Marvin Gaye. Or Louis Armstrong's "Wonderful World". »;

<sup>54</sup> SUTCLIFFE, *op. cit.*, p. 104 : « The first time I heard it I thought it was the most nauseating chaos. I felt sick listening to it. Then gradually something incredibly brutal about it and incredibly beautiful... you're never quite sure where you are in it, it seems to be swimming around you. It has that sound of a huge empty space, like a cathedral. » (notre traduction).

<sup>55</sup> Brad OSBORN, *Everything in its right place. Analysing Radiohead*, Oxford University Press, 2017, p. 108.

<sup>56</sup> KCRW Radio, « Morning Becomes Eclectic », Santa Monica, 9 juin 1997.

Mais à nouveau, même si la source d'inspiration est très clairement exprimée, le résultat sonore, bien qu'il vise à s'en approcher, ne cherche pas pour autant la *mimesis*. Jonny Greenwood l'explique de la manière suivante :

Parfois, une guitare branchée sur un amplificateur ne suffit pas. Donc vous entendez des sons dans votre tête ou vous entendez des sons sur un disque et vous dites 'Je veux que ça sonne comme ça', et parfois ça ne marchera pas, pour une raison quelconque. Je ne sais pas jouer de la trompette donc ça ne va pas ressembler à *Bitches Brew* [...] Mais au moins, vous pouvez essayer d'imiter l'atmosphère. Vous visez ces choses et vous vous retrouvez avec votre propre version déformée.<sup>57</sup>

L'influence conjointe de Bob Dylan et de Miles Davis dans « Subterranean Homesick Alien » pointe un élément essentiel de la démarche de Radiohead pour *OK Computer*. En effet, le Dylan qui est évoqué ici est celui qui, en électrifiant sa guitare, propulse la folk du côté du rock ; du reste, « Subterranean Homesick Blues » est justement le premier titre de ce qui est considéré comme le premier album de folk-rock (*Bringing It All Back Home*). De même, le Miles qui intéresse Radiohead est celui qui rapproche le jazz des sonorités du rock (par l'emploi d'instruments électro et d'improvisations modales) et du funk (délaissant de fait le swing du jazz traditionnel), inaugurant avec ce *Bitches Brew* le style jazz fusion. En somme, Radiohead semble convoquer d'illustres aînés ayant opéré avant lui ce qu'il tente d'appliquer dans cet album : l'élaboration d'un langage rock dont les sources seraient plus diverses et iraient puiser dans d'autres styles musicaux. Thom Yorke le confirme, évoquant à nouveau Miles Davis : « Ce n'était pas du jazz et ça ne ressemblait pas à du rock'n'roll. Il construisait quelque chose et le regardait s'effondrer, c'est ce qui en fait toute la beauté. C'était le cœur de ce que nous essayions de faire avec *OK Computer*.<sup>58</sup> »

C'est sans doute dans ce même état d'esprit qu'apparaît une référence très présente notamment sur le début de l'album : DJ Shadow. Ce musicien, figure emblématique du mouvement hip-hop expérimental, est le premier à avoir produit un album entièrement composé de samples, intitulé *Endtroducing.....* (1996). Les différents titres mêlent les styles musicaux, comme le hip-hop (A Tribe Called Quest, Grandmaster Flash, Beastie Boys), l'électro (Giorgio Moroder, Mort Garson), le rock (T. Rex, Metallica, Nirvana, Alan Parsons Project), la soul (Don Covay, Rotary Connection), le funk (The Meters), ou la folk (Loudon

---

<sup>57</sup> Mac RANDALL, « Radiohead: Get The Details », *Musician*, 227, septembre 1997 : « Sometimes a guitar plugged into an amplifier isn't enough. So you hear sounds in your head or you hear sounds on a record and you say, "I want it to sound like this," and sometimes it won't, for whatever the reason. I can't play the trumpet so it's not going to sound like *Bitches Brew* [...] But at least you can try and emulate the atmosphere. You aim for these things and end up with your own garbled version. » (notre traduction).

<sup>58</sup> SUTCLIFFE, *op. cit.*, p. 104 : « It wasn't jazz and it didn't sound like rock'n'roll. It was building something up and watching it fall apart, that's the beauty of it. It was at the core of what we were trying to do with *OK Computer*. » (notre traduction)

Wainwright III). Et DJ Shadow va jusqu'à intégrer des *samples* d'œuvres qui marient elles-mêmes les genres, comme « Concerto For Jazz/Rock Orchestra Part 2 » de Stanley Clarke (1975), le jazz fusion de Billy Cobham ou le folk-rock de Shawn Philips.

La démarche empruntée par DJ Shadow est donc analogue, d'une certaine manière, à celle de Radiohead pour *OK Computer*. C'est pourquoi ce musicien a inspiré le groupe, notamment pour « Airbag ». Étant donné qu'*Endtroducing.....* est paru en novembre 1996, au moment même où se déroule la troisième salve des enregistrements de *OK Computer* (entre octobre et décembre), l'inspiration provenant de DJ Shadow apparaît plutôt tardivement dans le processus d'élaboration d'« Airbag ». En effet, cette chanson est interprétée la première fois le 28 octobre 1995, en version démo acoustique sur XFM Radio. La chanson s'intitule alors « An Airbag saved my Life », en référence à la fois au titre d'un article du magazine AA (Automobile Association) que Thom Yorke avait reçu par la poste et au fameux succès disco d'Indeep « Last Night a DJ Saved My Life » (1982). Nous voilà à nouveau bien éloignés de l'univers rock qui est supposé entourer Radiohead. Et c'est alors que vient se greffer l'influence de DJ Shadow dans l'élaboration de la partie de batterie :

La piste de batterie d'« Airbag » [...] a été enregistrée, échantillonnée avec un sampler Akai S3000, puis laborieusement éditée et manipulée pendant deux jours sur le Macintosh du groupe. Yorke admet que cette technique a été inspirée par le travail de DJ Shadow, et le résultat a conduit certains à estimer que Radiohead est, en fait, à l'origine d'une sorte de nouvel hybride rock/techno.<sup>59</sup>

Le chanteur du groupe admet que la démarche est alors expérimentale et faite de tâtonnements :

Pendant deux jours, nous avons fait de la programmation, nous avons coupé en petits morceaux les morceaux de batteries que nous avons faits et nous ne savions pas vraiment ce que nous faisons. Je pense que tout le monde pensait que nous étions fous. Alors voir la chanson prendre forme... c'était génial. C'est incroyable que nous l'ayons fait. Je suis de ces gens qui, lorsqu'ils ont un son dans la tête et arrivent à l'obtenir, se disent : « Mais comment en sommes-nous arrivés là ? ». Nous l'avons mixé, et plus tard assis là à l'écouter, nous avons l'impression de n'en être pas responsables, mais tout le monde nous disait que si.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> RANDALL, 1998, *op. cit.* : « The drum track to "Airbag" [...] was recorded, sampled with an Akai S3000 sampler and then laboriously edited and manipulated over two days on the band's Macintosh. Yorke admits this technique was inspired by the work of DJ Shadow, and the result has led many to argue that Radiohead are, in fact, creating a sort of new rock/techno hybrid. » (notre traduction).

<sup>60</sup> Clare KLEINEDLER, « Radiohead Programmed For Success », *Addicted To Noise*, juillet 1997 : « For two days, we did programming, cutting up bits up drumming we had done and we didn't really know what we were doing. I think everybody thought we were mad. So to see the song actually come together... it was brilliant. It was amazing that we had done it. I'm one of those people where I have a sound in my head so when we actually do get it and finish it it's like, "How the hell did we get to that point?" We mixed it, and later sitting there listening to it, it felt like we weren't responsible for it, but everyone was telling us that we were. » (notre traduction).

Cependant, bien que DJ Shadow soit à l'origine du traitement de la batterie dans « Airbag », le résultat, comme on l'a maintes fois observé jusqu'ici, ne ressemble pas vraiment à la musique de celui qui l'a inspiré. Ainsi, Jonny Greenwood reconnaît :

« Airbag » est un exemple classique de Colin et Phil disant : « Faisons sonner cela comme DJ Shadow ». Mais malheureusement – ou heureusement – ce n'est pas le cas, parce que nous avons encore échoué. C'est ainsi que nous tâtonnons dans le noir, mais tout en étant toujours enthousiasmés par ce que nous faisons.<sup>61</sup>

Toujours est-il que l'emploi de divers filtres sur les sons de caisse claire et charleston, notamment le filtre *low-pass*, rappelle très clairement les sonorités étouffées de la batterie telle que DJ Shadow la traite dans nombre de ses pistes d'*Endtroducing....* (il n'est qu'à comparer, par exemple, la batterie échantillonnée de « Building Steam With A Grain Of Salt » à sa version d'origine, sans filtre, intitulée « Soul Food » et interprétée par Frankie Seay and the Soul Riders).

Si le spectre musical de Radiohead s'élargit considérablement avec *OK Computer*, intégrant des éléments de jazz, de folk ou de hip-hop expérimental, on ne pourrait le considérer comme véritablement éclectique s'il ne portait pas également ses regards vers la musique savante. C'est par le biais de Jonny Greenwood, le seul membre du groupe ayant étudié la musique à l'université, que ce pan tend à s'insérer dans l'univers de Radiohead. Seulement, il est hors de question de reproduire les erreurs du rock progressif symphonique, c'est-à-dire de tenter de faire fusionner les modèles de la musique classique et du rock<sup>62</sup>. Il s'agira plutôt d'employer ponctuellement certaines techniques utilisées dans la sphère savante, à la manière d'une boîte à outils, afin d'élaborer telle sonorité voulue. Ainsi, c'est sous l'influence des micro-polyphonies de Penderecki que Jonny Greenwood a élaboré la partie de cordes concluant « Climbing Up The Walls » :

Nous avons volé beaucoup d'idées de cordes au compositeur polonais Penderecki. Les arrangements rock n'ont pas beaucoup changé depuis l'époque des Beatles et « Eleanor Rigby ». Et si les groupes veulent obtenir des choses bizarres avec des cordes, ils leur ajoutent juste des effets. Nous avons trouvé tous ces compositeurs qui tirent encore de nouveaux sons des violons. Sur le dernier accord de notre chanson, « Climbing Up The Walls », il y a ce bloc de bruit blanc que vous pouvez

---

<sup>61</sup> Steve LOWE, « Back to save the universe », *Select*, décembre 1999, p. 68 : « That's a classic example [...] of Colin and Phil saying, "Let's make it sound like DJ Shadow". But unfortunately – or fortunately – it does not, because we missed again. It's that thing of lumbering around in the dark, but still being excited by what we do. » (notre traduction).

<sup>62</sup> L'avis du groupe sur le rock progressif est sans appel, et est assez bien résumé par Colin Greenwood dans le documentaire « Meeting People Is Easy », consacré à la tournée d'*OK Computer* : « We all HATE progressive rock music » (« Nous DÉTESTONS tous la musique du rock progressif ») [Grant GEE, « Meeting People Is Easy », Parlophone, VHS, 94 minutes, 1998].

faire quand 16 violons jouent au quart de ton. C'est un son des plus effrayants – comme des insectes ou quelque chose. Mais c'est beau.<sup>63</sup>

Ainsi, non content de marier des sources aux origines diverses provenant des musiques actuelles, le groupe étend encore sa perspective en intégrant dans son album des sonorités issues de la musique savante.

Mais la chanson qui brasse les influences musicales les plus diverses est sans conteste « Exit Music (For A Film) » : pour preuve, y sont mêlées des références à la country, à la musique de westerns spaghetti et au trip hop. Selon Yorke, le rythme des premières mesures de cette chanson, est directement inspiré des enregistrements *live* de Johnny Cash réalisés dans des prisons (notamment *At Folsom Prison*, 1968) :

Incroyable. Je déteste les albums live, mais j'ai des frissons à chaque fois que je mets ça. On entend que le public est galvanisé. Et on entend qu'il est malade, qu'il ne peut pas atteindre les notes, et pourtant les chansons sont si puissantes dans cet environnement auprès des prisonniers, qui crient et qui rient.<sup>64</sup>

De même, le mixage mettant la voix très en avant provient, de l'aveu de Nigel Godrich, de cet enregistrement : « Au début de "Exit Music", la voix entre très fort, et c'est quelque chose qui est frappant chez Johnny Cash<sup>65</sup> ». La forte résonance de la voix, obtenue naturellement grâce à un enregistrement dans le hall d'entrée du manoir de St Catherine's Court, participe également, sans aucun doute, à recréer ces sonorités inspirées par Johnny Cash<sup>66</sup>.

Il y a ensuite l'influence des musiques d'Ennio Morricone pour les westerns spaghetti de Sergio Leone<sup>67</sup>. On trouve effectivement dans cette chanson l'atmosphère saisissante des musiques de Morricone, avec leur tempo lent délicatement rythmé par quelques accords mineurs de guitare. L'harmonie du début de la chanson rappelle nettement celle du thème du duel final de *Pour une poignée de dollars* et ses accords mineurs avec appoggiature (*sus2* chez Morricone, *sus2* et *sus4* chez Radiohead).

---

<sup>63</sup>Stuart BAILIE, « Viva la Megabytes ! », *New Musical Express*, 21 juin 1997, p. 96 : « We stole a lot of Polish composer Penderecki's string ideas. Rock arrangements haven't changed much since the days of The Beatles and "Eleanor Rigby". And if bands do want to get weird things with strings, they just put them through effects. We've found all these composers that are still getting new sounds out of violins. On the last chord of our song, "Climbing Up The Walls", there's this block of white noise you can make when 16 violins are playing quarter tones apart from each other. It's the most frightening sound – like insects or something. But it's beautiful. » (notre traduction)

<sup>64</sup> SUTCLIFFE, *op. cit.*, p. 104 : « Amazing. I hate live albums but I get spine tingles every time I play that. You can hear the audience willing him on. And you can hear he's ill, he can't hit the notes, and yet the songs are so powerful in that environment with the prisoners there, whooping and laughing. » (notre traduction)

<sup>65</sup> GREENE, *op. cit.* : « We listened to *Johnny Cash at Folsom Prison* a lot. At the beginning of "Exit Music" the voice comes in very loud, and that was something that struck from Johnny Cash. »

<sup>66</sup> RANDALL, 1997, *op. cit.*

<sup>67</sup> RANDALL, 1998, *op. cit.*

**Disteso ma infuocato** ♩ = 55

trompette

*mf*

cordes

*mp*

The score consists of two systems. The first system shows a trumpet line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part features a series of chords with accents (>) and a dynamic marking of *mp*. The trumpet line starts with a rest, then plays a melodic line with a dynamic marking of *mf*. A slur of 7 measures covers the final part of the first system and the beginning of the second system. The second system continues the piano accompaniment and the trumpet line.

EXEMPLE 1. ENNIO MORRICONE, *POUR UNE POIGNEE DE DOLLARS*, *THEME DU DUEL FINAL*, M. 1-5.

♩ = 61

Guitar

The score consists of two systems of guitar music. The tempo is marked as ♩ = 61. The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic pattern of chords. Many of these chords are marked with a '3' below them, indicating triplets. The first system contains five measures, and the second system contains five measures, starting with a measure number '4' at the beginning.

EXEMPLE 2. RADIOHEAD, *EXIT MUSIC (FOR A FILM)*, M. 1-6.

De même, la construction dynamique de la pièce, commençant *piano*, puis s'envolant d'un coup vers un sommet d'intensité dans le deuxième tiers, avant de retomber peu à peu, est tout à fait identique chez Morricone et chez Radiohead, tout comme l'est la conclusion sur une tierce picarde<sup>68</sup>. En outre, l'harmonie du couplet guidée par une ligne à descente chromatique et terminant par une cadence parfaite (Bm – F# – D/A – Eadd9/G# – Bm – F# – Bsus4 – B) n'est pas sans rappeler celle du thème du *Clan des Siciliens* (Bm – F#/A# – F#m7b5/A – E/G#

<sup>68</sup> La tierce picarde consiste à conclure une œuvre en mode mineur par un accord majeur sur le premier degré.

– [...] Bm – F#7 – Bm<sup>69</sup>). Seulement, comme le reconnaît Jonny Greenwood, « nous n'avons pas accès à un orchestre, donc ça ne va pas vraiment sonner comme Morricone. Mais on tend vers cela<sup>70</sup> ». Pour tendre vers cela, Greenwood utilise le mellotron, un instrument à clavier dont le timbre évoque la voix humaine (notamment féminine, et on sait à quel point les chœurs de femmes sont fréquemment utilisés par Morricone dans ses musiques de film) ou un orchestre à cordes.

La fin de la chanson s'inspire, quant à elle, du premier album de Portishead. Mais quel élément en particulier ? Même si l'écoute confirme effectivement un tel rapprochement, voilà qui est difficile à dire, car là encore, le mimétisme est exclu, et Colin Greenwood explique à nouveau la démarche du groupe au regard de ces emprunts :

Ce que nous avons toujours fait, c'est tenter de nous approcher de la musique d'autres dont nous sommes tombés amoureux. C'est comme une cajolerie d'amoureux, nous essayons d'imiter ces gens et nous ratons toujours notre but. Nous visons les étoiles – et nous frappons juste au nord d'Oxford, ha, ha! Comme sur « Exit Music », nous avons essayé de faire une chose à la Portishead sur la fin, mais tout est vraiment guindé, plombé et mécanique – et c'est génial! Parfait pour cette partie de la chanson.<sup>71</sup>

À la lumière des développements précédents, on ne sera pas surpris de constater que la musique de Portishead ait inspiré Radiohead, étant donné que les deux groupes, comme DJ Shadow au même moment, et comme Bob Dylan ou Miles Davis avant eux, visent à un mélange des genres (en l'occurrence, pour ce qui concerne le trip-hop de Portishead, entre hip-hop et musiques électroniques, mais intégrant également des éléments de soul, de funk et de jazz).

Une fois achevé ce vaste tour d'horizon, il y a de quoi avoir le vertige : en quelques années seulement, l'environnement musical ayant inspiré Radiohead, qui jusque-là était pour ainsi dire exclusivement centré autour de l'esthétique rock, s'est considérablement élargi pour incorporer aussi bien des artistes qui sont extérieurs au rock mais opèrent un rapprochement vers ce genre (comme le jazz fusion de Miles Davis ou le folk-rock de Bob Dylan), que des musiciens pratiquant des styles plus éloignés, comme le hip-hop (DJ Shadow), la country (Johnny Cash), le jazz (Louis Armstrong), la soul (Marvin Gaye), le trip hop (Portishead), la

---

<sup>69</sup> Dans un souci de clarté, nous avons tronqué la grille harmonique du *Clan des Siciliens* et transcrite en *si mineur* (elle est à l'origine en *la mineur*).

<sup>70</sup> RANDALL, 1997, *op. cit.* : « We don't have access to an orchestra, so it's not going much like Morricone, either. But you aim for these things. » (notre traduction)

<sup>71</sup> Stephen DALTON, « The Dour & The Glory », *Vox*, septembre 1997, p. 57 : « What we've always done is aim ourselves towards other people's music that we've fallen in love with. It's like a lovers' flattery, we try to emulate these people and always fall short. We aim for the stars – and we hit just north of Oxford, ha ha! Like on Exit Music we tried to do a Portishead thing at the end, but it's all really stilted and leaden and mechanical – and it's brilliant! Perfect for that bit of the song. » (notre traduction).

musique de westerns spaghetti (Ennio Morricone) ou la musique savante contemporaine (Penderecki).

### Au-delà de la musique

Mieux encore, le groupe incorpore cette fois également des références à d'autres formes d'expressions que la musique. En effet, la myriade d'influences musicales s'agrègent autour d'*OK Computer* s'enrichit de nombreuses lectures – qu'il s'agisse d'essais ou de fictions – venant alimenter le substrat conceptuel de l'album, ce qui n'est pas étonnant lorsqu'on sait que Thom Yorke a fait des études de littérature à Exeter<sup>72</sup>. Ceci transparait à la découverte d'un exemplaire du recueil de poésie de William Blake intitulé *Songs of Innocence and of Experience* (1789), sur la première page duquel le leader du groupe a écrit les paroles d'« Airbag »<sup>73</sup>. L'exemplaire est d'ailleurs annoté sur plusieurs endroits, et notamment sur le poème « Berceuse » (« A Cradle Song ») où, à côté du vers « Sleep, sleep, happy child » (« Dors, dors, heureux enfant »), Yorke écrit cet extrait d'« Airbag », où la répétition du mot lui est manifestement soufflée par Blake : « In a deep deep sleep, I am born again » (« Dans un sommeil profond, profond, je suis ressuscité »).

Mais, de la même manière qu'il travaille à partir d'influences musicales très diverses, Yorke fait varier les registres littéraires dans le choix des sources présidant à l'élaboration des paroles dans *OK Computer*. Ainsi, celles de la chanson la plus explicitement politique de l'album – « Electioneering » – sont inspirées par divers essais d'auteurs britanniques farouchement anti-libéraux, comme l'historien Eric Hobsbawm (*The Age of Extremes*, 1994) ou l'économiste Will Hutton (*The State We're In*, 1995)<sup>74</sup>. Mais ce sont surtout des écrits de Noam Chomsky que le texte tire sa substance, et notamment son concept de « fabrique du consentement », analysant l'aspect propagandiste des médias de masse :

J'ai vécu cette phase lors d'une tournée américaine où nous avons l'impression de passer notre temps à serrer des mains, et j'en avais un peu marre et j'étais contrarié. J'ai donc inventé cette

---

<sup>72</sup> Notons que l'influence de la littérature n'est pas absente des premiers albums de Radiohead. Elle commence notamment à se faire sentir dans *The Bends* : « (Nice Dream) » s'inspire du *Cat's Cradle* (1963) de Kurt Vonnegut (Voir LOWE, *op. cit.*, p. 53), « Black Star » fait écho à *A Brief History of Time* (1988) de Stephen Hawking (Voir Interview de Thom Yorke à la Radio P3 Backstage, 2 juillet 1994), et « Street Spirit (Fade out) », prend sa source dans un roman de Ben Okri intitulé *The Famished Road* (1991) (Brian DRAPER, « Chipping Away », *Third Way*, décembre 2004, p. 16). Mais l'apport de la littérature n'apparaît pas encore, à ce moment-là, de manière aussi explicite que dans *OK Computer*.

<sup>73</sup> « Radiohead OK Computer song lyrics 'inspired by William Blake poems' », The Telegraph, 15 février 2016, <https://www.telegraph.co.uk/news/newstoppers/howaboutthat/12157549/Radiohead-OK-Computer-song-lyrics-inspired-by-William-Blake-poems.html>, consulté le 12 juillet 2019.

<sup>74</sup> LOWE, *op. cit.*, p. 68.

blague avec moi-même, où je serrais la main des gens et disais : « J'espère pouvoir compter sur votre vote. » Ils faisaient hahaha et me regardaient comme si j'étais un dingue. Mais la phrase a continué à trotter. C'était comme un mantra.

En plus de cela, j'ai lu beaucoup de Chomsky, et j'ai eu ce sentiment que vous avez quand vous lisez Chomsky, que vous voulez sortir de tout cela et faire quelque chose et que vous comprenez qu'en fait vous êtes impuissant.<sup>75</sup>

Alors après avoir écrit des pages et des pages à propos du Tiers Monde, des guerres, des politiques, Yorke, pensant aux écrits de Chomsky, a abouti à cette seule phrase, condensé de frustrations à l'égard du fonctionnement de l'économie mondiale : « Cattle prods and the IMF » (« Éleveurs de bovins et le FMI »).

Une expression analogue dans son aspect lapidaire apparaît à la fin de « Fitter Happier » : « A pig in a cage on antibiotics » (« Un cochon sous antibiotiques dans une cage »). Cette remarque fait écho à la lecture par Yorke d'un ouvrage de Jonathan Coe intitulé *Testament à l'anglaise (What A Carve Up!* dans sa version originale) paru en 1994<sup>76</sup>. Sous les abords d'un roman policier, ce livre dépeint une Angleterre thatchérienne dans ses aspects les plus sombres et dénonce la domination de tout un pays par un petit groupe dominant. Il aborde également les abus liés au modèle productiviste, et c'est dans ce cadre qu'apparaît la référence ayant inspiré Yorke de cochons entassés dans des cages, destinés à l'alimentation, et nourris aux antibiotiques, lesquels viennent ensuite se diffuser dans le corps de ceux qui les mangent, développant leur résistance à ces antibiotiques<sup>77</sup>. Cette tendance à venir puiser son inspiration dans une fiction faisant état sous une forme plaisante ou déguisée des problèmes de ce monde se retrouve également dans « Paranoid Android », explicitement inspiré du *Guide du voyageur galactique* (1978) de Douglas Adams (nous y reviendrons) ou dans le très orwellien « Karma Police » – sorte d'ode à la surveillance généralisée.

Par extension, cette même démarche se retrouve dans la référence à une autre forme d'expression, le cinéma cette fois-ci : là encore, il s'agira de puiser dans une fiction de quoi dépeindre une situation problématique bel et bien réelle. Ainsi, on entend en fond et en boucle, dans « Fitter Happier » : « This is the Panic Office. Section 9-17 may have been hit. Activate following procedure... » (« C'est le Bureau de Panique. La Section 9-17 a peut-être

---

<sup>75</sup> John SAKAMOTO, « Radiohead Talk About Their New Video », *Jam! Showbiz*, 2 juin 1997 : « I had this phase I went through on an American tour where we just seemed to be shaking hands all the time, and I was getting a bit sick of it and upset by it. So I came up with this running joke with myself, where I used to shake people's hands and say, "I trust I can rely on your vote". They'd go hahaha and look at me like I was a nutcase. But the phrase sort of carried on. It was like a mantra. As well as that, I had been reading a lot of Chomsky, and I had that feeling when you read Chomsky that you want to get out and do something and realize, in fact, that you're impotent. » (notre traduction).

<sup>76</sup> Interview de Thom Yorke par *Select Magazine*, décembre 1997.

<sup>77</sup> LOWE, *op. cit.*, p. 69.

été touchée. Activez la procédure suivante... »). Cette réplique se trouve dans le film d'espionnage *Les Trois Jours du Condor* (1975) de Sydney Pollack (inspiré à son tour par un roman de James Grady intitulé *Les Six Jours du Condor*, 1974). La citation elle-même, insérée dans « Fitter Happier », suffit à suggérer une atmosphère angoissante. Mais, replacée dans son contexte initial, elle prend un sens plus profond. En effet, cette réplique fait suite à une scène où, à un espion nommé Joseph Turner (joué par Robert Redford) en situation d'extrême danger et de panique suite à la découverte de l'assassinat de tous ses collègues, et téléphonant en urgence depuis la première cabine téléphonique, répond un agent à l'attitude tout à fait bureaucratique appliquant froidement le questionnaire habituel prévu lors de pareilles situations (« Identification ? », « Niveau des dégâts ? », « Vous êtes en violation de la procédure de communication sécurisée, Condor »). C'est justement cette déshumanisation, éludant tout sentiment et lui substituant la froide et implacable efficacité de la machine, qui est au cœur, non seulement de « Fitter Happier » – qui est récité par la voix robotique d'un Macintosh –, mais de l'album tout entier, lequel n'est pas intitulé *OK Computer* à la légère.

C'est dans « Exit Music (For A Film) » que la référence au cinéma est la plus évidente, puisqu'elle est annoncée dans le titre. Le film en question est *Roméo + Juliette* (1996) de Baz Luhrmann (à nouveau, une adaptation d'œuvre littéraire). L'influence est ici directe, puisque la chanson est le résultat d'une commande du réalisateur, désirant faire figurer la musique de Radiohead dans son long-métrage. Il envoie alors deux extraits du film alors en cours de montage au groupe : le premier correspond à la rencontre de Roméo et Juliette autour d'un aquarium<sup>78</sup> et le second contient les trente dernières minutes. L'inspiration pour la chanson provient de ce dernier extrait, et notamment du moment où Juliette (jouée par Claire Danes) tient un Colt .45 contre sa tempe avant de se suicider<sup>79</sup>.

Pendant un temps, Yorke envisage d'extraire les paroles de la chanson directement de la pièce de Shakespeare, avant d'y renoncer pour écrire un texte original<sup>80</sup>, qui mêle en fait l'histoire d'origine (évoquant la mort des amants et la haine qui entoure leurs familles dans le dernier couplet : « Vous pouvez rire, un rire sans joie / Nous espérons que vous étoufferez dans vos règles et votre sagesse / À présent nous ne faisons qu'un dans la paix éternelle<sup>81</sup> »), et une autre version, fantasmée par le leader du groupe suite au visionnage à l'adolescence d'une adaptation plus ancienne de *Roméo et Juliette* – celle de Zeffirelli (1968) :

---

<sup>78</sup> GREENE, *op. cit.*

<sup>79</sup> *Humo*, 22 juillet 1997, *op. cit.*

<sup>80</sup> SUTHERLAND, *op. cit.*, p. 47.

<sup>81</sup> « You can laugh, a spineless laugh / We hope your rules and wisdom choke you / Now we are one in everlasting peace » (notre traduction).

J'ai vu le film pour la première fois à l'âge de 13 ans. Je ne pouvais comprendre pourquoi Roméo et Juliette ne s'étaient pas enfuis après avoir fait l'amour. Roméo aurait dû faire son sac, sauter par la fenêtre et disparaître avec elle ! À l'époque, je m'étais dit : Roméo est un con !<sup>82</sup>

C'est cette version alternative qui transparait dans la première strophe de la chanson : « Réveille-toi / Sèche tes larmes / Aujourd'hui, nous nous enfuyons / Fais tes bagages et habille-toi, / Avant que ton père ne nous entende / Avant que l'enfer ne se déchaîne<sup>83</sup> ». D'une certaine manière, Yorke donne ainsi à entendre toute la force de la mécanique tragique (au sein de laquelle se manifeste le destin inflexible), car après avoir envisagé une conclusion plus joyeuse à cette pièce dont l'issue est connue de tous, il ramène finalement le récit en concordance avec celui de Shakespeare dans la dernière partie du texte<sup>84</sup>.

### **L'album en miniature : le cas « Paranoid Android »**

À plusieurs reprises, les membres du groupe ont indiqué que, s'il fallait choisir dans *OK Computer* une seule chanson qui serait représentative du reste de l'album, ce serait assurément « Paranoid Android ». Pour Colin Greenwood, elle est « comme l'album en miniature<sup>85</sup> », et selon Ed O'Brien, il s'agit de « la chanson que nous jouons aux gens quand ils veulent savoir à quoi ressemble l'album<sup>86</sup> ». Et en effet, si l'on s'en tient aux références présentes au sein de cette chanson, il s'avère que « Paranoid Android », chanson à l'allure de patchwork, est un condensé de l'extraordinaire maillage présent sur le reste de l'album.

Un certain nombre d'influences qui s'étaient faites sentir sur d'autres chansons reparaissent ici. Il en va ainsi de DJ Shadow, indiqué ici comme une référence déterminante<sup>87</sup>, ou d'Ennio Morricone<sup>88</sup>. Du côté des influences inscrites dans les racines du groupe, sont

---

<sup>82</sup> *Humo*, 22 juillet 1997, *op. cit.* : « I first saw the movie when I was 13. I just couldn't believe why Romeo & Juliet, after they had made love, didn't run away together. Romeo should have packed his bags, jump out of the window and elope with her ! Romeo was an asshole. I thought then. » (notre traduction).

<sup>83</sup> « Wake from your sleep / The drying of your tears, / Today we escape / Pack and get dressed, / Before your father hears us, / Before all hell breaks loose » (notre traduction).

<sup>84</sup> Parmi les chansons de cette époque inspirées par le cinéma, n'oublions pas de mentionner « Man Of War », enregistrée lors des sessions *OK Computer* mais qui n'a pas été retenue sur l'album (pour finalement réapparaître dans la réédition des vingt ans). Le groupe la présente comme un hommage à James Bond (l'harmonie rappelle très nettement celle du *James Bond Theme* de Monty Norman) [Voir *New Musical Express*, « Turn Your Radiohead On ! », 18 novembre 1995]. Le groupe pense même un temps le destiner à un autre film d'espionnage anglais en préparation : *The Avengers (Chapeau Melon et Bottes de Cuir)*, 1998).

<sup>85</sup> BAILIE, *op. cit.*, p. 95 : « It was like the record in miniature » (notre traduction).

<sup>86</sup> SUTHERLAND, *op. cit.*, p. 18 : « the song we play to people when they want to know what the album's like » (notre traduction).

<sup>87</sup> Voir CLARKE, *op. cit.*, p. 144.

<sup>88</sup> IRVIN, *op. cit.*, p. 102.

également cités Can<sup>89</sup> et Pixies<sup>90</sup>. Mais les sources les plus évidentes sont pointées du doigt par Thom Yorke : « C'était 50% de "Bohemian Rhapsody", si je pouvais assembler autant de voix, et 50% de "Happiness Is a Warm Gun"<sup>91</sup> ». Ces deux chansons ont effectivement en commun avec « Paranoid Android » d'être conçues à partir de sections séparées et collées ensemble.

« Happiness Is A Warm Gun », figurant dans le *White Album* (1968) des Beatles, est en effet constituée de trois chansons accolées (« She's not a girl who misses much » jusqu'à 0:44 ; « I need a fix » de 0:44 à 1:34 ; et « Happiness is a warm gun », de 1:34 à 2:41), constituée de nombreuses modulations et de fréquents changements de signature rythmique voire même de polyrythmie. John Lennon la conçoit comme une histoire du rock condensée en moins de trois minutes<sup>92</sup>. « Bohemian Rhapsody » (1975) est également structurée comme une suite tripartite faisant dialoguer des sphères esthétiques habituellement séparées : la ballade (0:49-3:05), l'opéra de pacotille (3:05-4:07) et le heavy metal (4:07-4:54), le tout étant encadré par une introduction (0:00-0:49) et une coda (4:56-5:55). Comme chez les Beatles, cette structure en juxtaposition de styles s'accompagne d'une grande instabilité tonale et rythmique.

« Paranoid Android » possède une structure en quatre sections, mais la dernière remplit une fonction de coda et rappelle la deuxième, donc la chanson est en réalité conçue à partir de trois éléments différents, comme chez les Beatles et Queen. Yorke précise d'ailleurs que, de même que pour « Happiness Is A Warm Gun », les trois sections n'étaient pas destinées à l'origine à figurer ensemble :

Cela a vraiment démarré comme trois chansons dont nous ne savions que faire. Puis nous avons pensé à « Happiness Is A Warm Gun » qui était d'évidence constitué de trois parties mises ensemble par John Lennon, et nous nous sommes dit « Pourquoi n'essayerions-nous pas ça ? »<sup>93</sup>

Comme chez les Beatles et Queen, la structure accumulative de la chanson invite à une grande instabilité tonale et métrique. Seulement, ici ce n'est pas *entre* les sections que cette instabilité s'installe, mais *au sein* d'elles-mêmes, que ce soit à travers l'usage de ce que Brad

---

<sup>89</sup> *ibid.*

<sup>90</sup> GREENE, *op. cit.*

<sup>91</sup> *ibid.* : « It was 50 percent "Bohemian Rhapsody," if I could ever get that many vocals together, and 50 percent "Happiness Is a Warm Gun." »

<sup>92</sup> Kenneth WOMACK, *The Beatles Encyclopedia: Everything Fab Four*, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, p. 179.

<sup>93</sup> Jeff KITTS, Brad TOLINSKI (éd.), *The 100 Greatest Guitarists Of All Time!*, Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2002, p. 151 : « It really started out as three separate songs and we didn't know what to do with them. Then we thought of "Happiness (Is a Warm Gun)" – which was obviously three different bits that John Lennon put together – and said, "Why can't we try that?" » (notre traduction).

Osborn qualifie de « paires tonales » (*tonal pairing*)<sup>94</sup>, lesquelles explorent des aires modales diverses (majeur, mineur, dorien) ou via l’alternance d’une rythmique à quatre temps et d’un riff à 7/8 dans la section B.

SECTION	STYLE	DUREE	TONALITE	SIGNATURE RYTHMIQUE
A	chanson rock	0:00-1:56	Do dorien / Sol dorien	4/4
B	blues, groove	1:57-3:33	Lam / Do	4/4 ou 7/8
C	passacaille, chorale	3:33-5:35	Dom / Réém	4/4
coda (B')	blues, groove	5:36-6:23	Lam / Do	4/4 ou 7/8

TABLEAU 1. STRUCTURE DE « PARANOID ANDROID ».

D’autres aspects nourrissent davantage les ressemblances entre « Happiness Is A Warm Gun » et « Bohemian Rhapsody » d’une part, et « Paranoid Android » d’autre part, comme l’usage de l’*overdub*, cette technique consistant à superposer au montage des voix enregistrées successivement. Cette technique est utilisée, chez les Beatles comme chez Queen, dans un esprit moqueur : dans « Happiness Is A Warm Gun », on la trouve dans la dernière section, parodie de *doo-wop*, où le chœur chante innocemment « Bang! Bang! Shoot! Shoot! » (« Bang ! Bang ! Tire ! Tire ! ») ; dans « Bohemian Rhapsody », l’*overdub* connaît un usage excessif dans la truculente partie opératique centrale où sont assemblés pas moins de 180 segments enregistrés. Comme chez Queen, c’est au moment où il s’agit de parodier un genre savant tiré du passé que Radiohead utilise la technique de l’*overdub*, c’est-à-dire dans la section C, sorte de choral baroque structuré comme une passacaille, dont les références à la musique sacrée, évidentes dans l’appel à la rédemption du texte (« Rain down on me / From a great height / God loves his children, yeah ! », « Qu’il pleuve sur moi / De très haut / Dieu aime ses enfants ! »), étaient encore plus explicites à un stade précoce de son élaboration, puisque Yorke y intégrait des « Hallelujah » (par exemple, lors du concert du 14 août 1996 à Mansfield<sup>95</sup>).

Cette dimension humoristique (et grinçante), très marquée chez les Beatles et Queen, est aussi nourrie chez Radiohead par la lecture du roman de science-fiction comique *Le Guide du voyageur galactique* de Douglas Adams. La référence est ici explicite dans le titre et via la

<sup>94</sup> OSBORN, *op. cit.*, p. 156-159. Osborn prolonge lui-même l’analyse entamée par René RUSCH (« Crossing over with Brad Mehldau’s cover of Radiohead’s "Paranoid Android" », *Music Theory Online*, 19/4, 2013).

<sup>95</sup> Voir <https://www.youtube.com/watch?v=-kime8cak-c>, consulté le 14 avril 2018.

citation intégrée dans les refrains de la partie A : « I may be paranoid, but not an android » (« Je suis peut-être paranoïde, mais pas un androïde »). Ceci renvoie au personnage de Marvin, un robot sévèrement dépressif (à tel point que, lorsqu'il communique avec d'autres robots, il arrive souvent que ceux-ci se suicident).

C'est par l'aspect comique, également très perceptible dans le clip de « Paranoid Android », que Radiohead compte bien se démarquer du rock progressif, auquel il redoute d'être associé. Car la création d'une chanson longue (6 minutes, près du double du format habituel réservé aux singles), à la structure complexe, et pastichant la musique savante, risque fort d'attirer les soupçons. D'autant que, justement, dans la section C, Jonny Greenwood joue du mellotron, un instrument qui a fait les beaux jours du *prog* dans les années 60 et 70, et qu'il avoue même avoir été inspiré pour cela d'une chanson de Genesis :

Je me rappelle avoir entendu un disque de Genesis et trouvé que le mellotron sonnait de manière incroyable, alors je m'en suis emparé. C'était sur *Nursery Cryme* ou *Selling England By The Pound*. Ça ne ressemblait à aucun autre clavier. À la place, il y avait un chœur, un chœur complètement bizarre et foiré. J'aime le fait que les notes s'éteignent après quelques secondes.<sup>96</sup>

Mais Ed O'Brien s'empresse de préciser, afin de dissiper tout risque de confusion : « Les gens ont pensé que c'était du *prog*, mais le *prog* se prend toujours tellement au sérieux. Dans "Paranoid Android", il y a une sorte de message sérieux, mais c'est un peu comme un dessin animé<sup>97</sup> ». Sans doute est-ce l'une des raisons qui ont conduit le groupe à abandonner l'orgue Hammond sur cette chanson : celui-ci était censé être utilisé, notamment dans la dernière section, qui faisait revenir l'harmonie de la section A et laissait à Jonny Greenwood, sur l'orgue, improviser pendant plusieurs minutes, à la manière d'un titre de rock progressif : « À l'origine, il y avait un solo d'orgue Hammond qui durait indéfiniment. Il est difficile de l'écouter sans s'accrocher au canapé en appelant à l'aide<sup>98</sup> ». Le mellotron sera donc le seul rescapé du *prog* : « J'ai essayé de trouver du bon rock progressif, mais chaque disque est affreux, malheureusement, sauf pour l'utilisation du mellotron<sup>99</sup> ».

## Conclusion

---

<sup>96</sup> GREENE, *op. cit.* : « I remember hearing a Genesis record and thinking the Mellotron sounded amazing, so I stole it. It was either *Nursery Cryme* or *Selling England by the Pound*. It didn't sound like any other keyboard. Instead there was a choir, and a weird, fucked-up sort of choir. I love the fact that the notes run out after a few seconds » (notre traduction).

<sup>97</sup> *ibid.* : « People thought it was prog, but prog always took itself so seriously. And "Paranoid Android," there's a kind of serious message in there, but it's kind of cartoon-like. » (notre traduction).

<sup>98</sup> *ibid.* : « It originally had a Hammond organ solo that goes on forever. It's hard to listen to without clutching the sofa for support. » (notre traduction).

<sup>99</sup> RANDALL, 1997, *op. cit.* : « I've been trying to find some good prog rock, but every last record is terrible, sadly, except for the use of Mellotron. » (notre traduction).

En somme, « Paranoid Android », chanson patchwork traversée par des références multiples, aussi bien au rock (Queen, The Beatles, Pixies, Can) qu'à d'autres styles musicaux (Ennio Morricone, DJ Shadow, la musique sacrée baroque), voire à d'autres types d'expression (la littérature avec le *Guide du voyageur galactique*) est bien le titre qui résume le mieux l'ensemble de l'album. Car *OK Computer* est une œuvre syncrétique brouillant les repères spatio-temporels, jetant ses regards hors de la sphère musicale populaire anglo-saxonne, digérant les influences nombreuses d'un passé musical plus ou moins proche au service d'une vision pessimiste du présent et d'une anticipation alarmante de l'avenir, et jetant les bases d'une véritable identité propre au groupe : par cette constellation d'influences enrichie au fil des albums, Radiohead se place en dehors des courants dominants de son époque, renouvelle constamment son langage, et résiste au vieillissement.

Avec *OK Computer*, le groupe a ouvert la boîte de Pandore. Radiohead annonce une tendance qui viendra à se développer suite à la prolifération des contenus sur Internet : l'alliage de sources référentielles multiples et, comme corollaire, la disparition des courants musicaux. Déjà en 1993, le groupe semblait l'avoir intégré avant même de le réaliser pleinement sur le troisième album, puisque Jonny Greenwood affirmait : « Toutes les scènes ont disparu depuis que chaque nouveau groupe sonne tout à fait différemment des autres. Il va y avoir de moins en moins de courants. Les journalistes désespèrent d'en trouver et les créent eux-mêmes.<sup>100</sup> »

Dès lors, il ne sera plus possible à Radiohead de faire machine arrière, et les albums qui suivront viendront encore élargir le spectre référentiel, intégrant des clins d'œil aux musiques électroniques expérimentales (Paul Lansky et Arthur Kreiger sont samplés dans « Idioteque »), au free jazz de Mingus (« The National Anthem », « Sit Down. Stand Up. ») et d'Alice Coltrane (« Bloom », « Codex », « Dollars And Cents »), au rhythm and blues de The Ink Spots (« You And Whose Army? ») ou de Stevie Wonder (« Scatterbrain »), au funk de James Brown (« A Punchup At A Wedding »), à l'electroclash de Peaches (« 15 Step »), à la musique arabe d'Oum Kalthoum (« Pyramid Song »), au blues expérimental de Tom Waits (« Motion Picture Soundtrack »), mais aussi aux mythologies égyptienne et grecque, au livre des morts tibétain, à Dante, à Hesse (pour « Pyramid Song »), à Richmond (*How To Disappear Completely And Never Be Found*, 1985), à Finney (*The Body Snatchers*, 1955), à Orwell (« 2+2=5 »), et aux films pour enfants (Bagpuss pour « Sail To The Moon », « There

---

<sup>100</sup> Interview de Jonny Greenwood et Thom Yorke, Nulle Part Ailleurs, *op. cit.*

There » ; Trumpton pour « Burn The Witch » ; les Disney des années 1950 pour « Motion Picture Soundtrack ») ou pour adultes (le drame fantastique *The Wicker Man* inspire « Burn The Witch », la comédie dramatique sur l'après-vie *Wandâfuru raifu* de Hirokazu Kore-eda donne naissance à « Videotape »)... Bien sûr, les influences venant du rock (notamment Can, Talking Heads, R.E.M., The Smiths), qui forment l'ADN du groupe, sont encore bien présentes, mais dès *Kid A* (1999) et *Amnesiac* (2000), le groupe va tourner le dos à une part de ce qui constituait sa colonne vertébrale en renonçant à la composition sur les instruments typiques du rock (guitares, batterie...) pour leur substituer les synthétiseurs et les boîtes à rythmes.

L'album *OK Computer*, quant à lui, va continuer de voyager, puisque d'autres mains vont s'en emparer et conduire cet écrin (idéal pour des reprises mais tolérant mal le mimétisme) vers des genres très divers, comme le dub d'Easy Star All-Stars (*Radiodread*), le jazz de The Bad Plus (« Karma Police ») ou de Brad Mehldau (« Exit Music (For A Film) », « Paranoid Android »), l'*indie pop* de Sia (« Paranoid Android »), le *downtempo* de The Cinematic Orchestra (« Exit Music (For A Film) »), le hip-hop électro de RJD2 (« Airbag »), l'orchestre indé Mother Falcon (*MF Computer*), un quatuor à cordes (*Strung Out On OK Computer – The String Quartet Tribute To Radiohead*), voire même un mashup symphonique réalisé par le Columbus Symphony associant l'album à la *Symphonie n°1* de Brahms (*Brahms v. Radiohead*). Une telle extraordinaire mobilité n'est du reste pas surprenante, venant d'un album placé sous le signe du déplacement, lui dont la pochette montre un dédale autoroutier, s'ouvre sur « Airbag » et se referme sur « The Tourist ».

## Bibliographie

ASSAYAS, Michka, « Karma : ok », *Les Inrockuptibles*, n° 140, 25 février 1998, p. 19.

BAILIE, Stuart, « Viva la Megabytes! », *New Musical Express*, 21 juin 1997.

BRITTON, Luke Morgan, « Radiohead's Thom Yorke hits out at Britpop: 'It made me fucking angry' », *New Musical Express*, 31 mai 2017, [www.nme.com/news/music/radiohead-thom-yorke-angry-britpop-2081991#vuDghkXwsDhLzDft.99](http://www.nme.com/news/music/radiohead-thom-yorke-angry-britpop-2081991#vuDghkXwsDhLzDft.99), consulté le 11 avril 2018.

CLARKE, Martin, *Radiohead : Le Cœur et l'âme*, Rosières-en-Haye : Camion Blanc, 2001.

CONTE, Christophe, « Ce que nous pensions de "Ok Computer" de Radiohead à sa sortie en 1997 », *Les Inrockuptibles*, 1<sup>er</sup> juillet 1997, [www.lesinrocks.com/musique/critique-album/ok-computer/](http://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/ok-computer/), consulté le 11 avril 2018.

- CUESTA, Stan, « Radiohead – *OK Computer* », *Rock&Folk*, n°359, juillet 1997.
- DALTON, Stephen, « The Dour & The Glory », *Vox*, septembre 1997.
- DRAPER, Brian, « Interview with Thom Yorke, October 11th, 2004 », *Connecting with Culture*, 2005.
- « Chipping Away », *Third Way*, décembre 2004, p. 16-21.
- FOOTMAN, Tim, *Radiohead: Welcome to the Machine : OK Computer and the Death of the Classic Album*, New Malden : Chrome Dreams, 2007.
- GEE, Grant, « Meeting People Is Easy », Parlophone, VHS, 94 minutes, 1998.
- GREENE, Andy, « Radiohead's 'OK Computer': An Oral History », *Rolling Stone*, 16 juin 2017, <https://www.rollingstone.com/music/features/radioheads-ok-computer-an-oral-history-w485753>, consulté le 13 avril 2018.
- HAY, Travis, « Pixies dust Coachella music fest with magic », 3 mai 2004, <https://www.seattlepi.com/ae/music/article/Pixies-dust-Coachella-music-fest-with-magic-1143820.php>, consulté le 11 avril 2018.
- HOGAN, Marc, « Radiohead – "I Promise" », *Pitchfork*, 2 juin 2017.
- Humo*, « Radiohead: The Album, Song by Song, of the Year », 22 juillet 1997, <http://www.greenplastic.com/coldstorage/articles/humo.html>, consulté le 12 avril 2018
- IRVIN, Jim, « Press your space face close to mine, love », *Mojo*, n°44, juillet 1997.
- KCRW RADIO, « Morning Becomes Eclectic », Santa Monica, 9 juin 1997.
- KEMP, Mark, « Radiohead : *OK Computer* », *Rolling Stone*, 10 juillet 1997.
- KITTS Jeff & Brad TOLINSKI (éd.), *The 100 Greatest Guitarists Of All Time!*, Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2002.
- KLEINEDLER, Clare, « Radiohead Programmed For Success », *Addicted To Noise*, juillet 1997.
- LOWE, Steve, « Back to save the universe », *Select*, décembre 1999.
- MANŒUVRE, Philippe, « Le Cinquième élément – Radiohead », *Rock&Folk*, n° 359, juillet 1997.
- MORAN, Caitlin, « Head Cases », *Melody Maker*, juin 1995.
- NICHOLS, Natalie, « Creeping into the limelight », *Fender Frontline*, automne 1993.
- New Musical Express*, « Turn Your Radiohead On! », 18 novembre 1995.
- ODELL, Michael, « Inside The Mind of Radiohead's Mad Genius ! », *Blender*, septembre 2003, p. 106-112.

- OSBORN, Brad, *Everything in its right place. Analyzing Radiohead*, Oxford University Press, 2017.
- PERONNE, Pierre, « Radiohead », *Rock Sound*, n°48, juin 1997.
- PLOMMÉE, Nicolas, « Radiohead – *OK Computer* », *Magic*, mai-juin 1997.
- RANDALL, Mac, « Radiohead: Get The Details », *Musician*, 227, septembre 1997.
- « The Golden Age of Radiohead », *Guitar World*, 1 avril 1998, [www.guitarworld.com/features/radiohead-interview-golden-age-radiohead](http://www.guitarworld.com/features/radiohead-interview-golden-age-radiohead), consulté le 11 avril 2018.
- RUSCH, René, « Crossing over with Brad Mehldau's cover of Radiohead's "Paranoid Android" », *Music Theory Online*, 19/4, 2013.
- SAKAMOTO, John, « Radiohead Talk About Their New Video », *Jam! Showbiz*, 2 juin 1997.
- SUTCLIFFE, Phil, « Death Is All Around », *Q*, 133, octobre 1997.
- SUTHERLAND, Mark, « Return of the mac! », *Melody Maker*, 31 mai 1997.
- WALTERS, Barry, « Review: Radiohead – *OK Computer* », *Spin*, août 1997, [www.spin.com/2016/05/review-radiohead-ok-computer/](http://www.spin.com/2016/05/review-radiohead-ok-computer/), consulté le 11 avril 2018.
- WOMACK, Kenneth, *The Beatles Encyclopedia: Everything Fab Four*, Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2017.

## **Discographie**

- ARMSTRONG, Louis, *What A Wonderful World*, single, ABS Records, 1967.
- CAN, *Tago Mago*, album, United Artists Records, 1971.
- CASH, Johnny, *At Folsom Prison*, album, Columbia, 1968.
- CLARKE, Stanley, *Journey To Love*, album, Atlantic, 1975.
- COMPILATION, *Britpop Vol. 1*, album, Columbia, 1996.
- Truebrit*, album, Polygram, 1996.
- Live Forever. The Best Of Britpop*, album, Virgin, 2003.
- Exit Music: Songs With Radio Heads*, album, Rapster Records, 2006.
- Britpop Anthems*, album, Virgin, 2012.
- Britpop At The BBC*, album, Warner, 2014.
- DAVIS, Miles, *Bitches Brew*, album, Columbia, 1970.
- DJ SHADOW, *Endtroducing.....*, album, Mo Wax, 1996.
- DYLAN, Bob, *Bringing It All Back Home*, album, Columbia, 1965.

EASY STAR ALL-STARS, *Radiodread*, album, Easy Star Records, 2007.

EELS, *Beautiful Freak*, album, DreamWorks Records, 1996.

GENESIS, *Nursery Cryme*, album, Charisma, 1971.

*Selling England By The Pound*, album, Charisma, 1973.

INDEEP, *Last Night A DJ Saved My Life*, single, Sound Of New York, 1982.

LENNON, John & Yoko ONO, *Some Time In New York City*, album, Apple, 1972.

MEHLDAU, Brad, *The Art Of The Trio Vol. 4: Back At The Vanguard*, album, Nonesuch, 1999.

MOTHER                      FALCON,                      MF                      *Computer*,                      album,  
    <https://motherfalconmusic.bandcamp.com/album/mf-computer>, 2014.

PORTISHEAD, *Dummy*, album, Go! Beat, 1994.

QUEEN, *A Night At The Opera*, album, EMI, 1975.

RADIOHEAD, *Pablo Honey*, album, Parlophone, 1993.

*The Bends*, album, Parlophone, 1995.

*OK Computer*, album, Parlophone, 1997.

*Kid A*, album, Parlophone, 2000.

*Amnesiac*, album, Parlophone, 2001.

*Hail To The Thief*, album, Parlophone, 2003.

*In Rainbows*, album, XL Recordings, 2007.

*The King Of Limbs*, album, XL Recordings, 2011.

*A Moon Shaped Pool*, album, XL Recordings, 2016.

R. E. M., *New Adventures In Hi-Fi*, album, Warner, 1996.

SEAY, Frankie & The Soul Riders, *Soul Food*, single, Tropical Record, 1969.

SPARKLEHORSE, *Vivadixiesubmarinetransmissionplot*, album, Capitol Records, 1995.

TALKING HEADS, *True Stories*, album, Sire Records, 1986.

THE BEACH BOYS, *Pet Sounds*, album, Capitol, 1966.

THE BEATLES, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, album, Capitol, 1967.

*The Beatles*, album, Apple, 1968.

*Hey Jude*, single, Apple, 1968.

THE HOLLIES, *Hollies*, album, Polydor, 1974.

THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE, *Axis: Bold As Love*, album, Polydor, 1967.

THE SECTION, *Strung Out On OK Computer. The String Quartet Tribute To Radiohead*, album, Vitamin, 2001.

U2, *Boy*, album, Island Records, 1980.

