

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Sergio PISFIL

Considérations esthétiques sur l'importance
de la guitare électrique dans le blues.

Master 2 « Musique et Musicologie »

Mémoire préparé sous la direction de M. Olivier Julien

2013-2014

Soutenu en septembre 2014

Considérations esthétiques sur l'importance
de la guitare électrique dans le blues

Table des matières

Introduction.....	p. 1
PREMIÈRE PARTIE - Y A-T-IL UNE ESTHÉTIQUE DU BLUES ?.....	p. 7
I.1. Des considérations préliminaires.....	p. 8
I.1.a. Il était une fois au Mississippi.....	p. 12
I.1.b. Quelques éléments pour une esthétique du blues.....	p. 17
I.2. Importance de la guitare.....	p. 24
I.2.a. L'imaginaire collectif.....	p. 26
I.2.b. Un peu d'histoire, de sociologie et de musique.....	p. 30
I.2.c. Ergonomie et propriétés idiomatiques.....	p. 36
I.3. Matérialité et individualité du blues.....	p. 46
I.3.a. Généralités.....	p. 46
I.3.b. Les guitares : instruments privilégiés.....	p. 52
DEUXIÈME PARTIE - LA GUITARE ÉLECTRIQUE ET LE BLUES.....	p. 68
II.1. Essai de définition de la guitare électrique.....	p. 69
II.2. Un nouveau son.....	p. 76
II.2.a. Pionniers de la guitare électrique.....	p. 76
II.2.b. Apports de la guitare électrique dans le blues.....	p. 89
II.2.b.i. Electrification.....	p. 92
II.2.b.ii. Distorsion.....	p. 95
II.2.b.iii. Slide.....	p. 102
II.2.b.iv. Bending.....	p. 103
II.2.b.v. Vibrato.....	p. 106
II.2.b.vi. Puissance.....	p. 108
Conclusion.....	p. 112
Annexe 1.....	p. 115
A) Gerard Herzhaft.....	p. 115
B) David Evans.....	p. 122
Annexe 2.....	p. 132
Annexe 3.....	p. 134
A) Disque 1.....	p. 134
B) Disque 2.....	p. 135
Bibliographie.....	p. 136
Discographie.....	p. 144

Introduction

Depuis au moins une vingtaine d'années, la guitare électrique a cessé d'être l'objet d'adoration et de culte exclusif des musiciens et des amateurs de musique pour devenir aussi l'objet de différentes réflexions intéressantes provenant du monde académique. Un véritable champ musicologique commence à naître autour de cet instrument¹. Pour sa part, sauf quelques exceptions, la recherche autour du blues utilise de plus en plus des nouveaux outils méthodologiques² et la plupart des études qui sont menées aujourd'hui ne se concentrent plus uniquement sur l'époque naissante de ce genre, mais essaient de trouver d'autres pistes, notamment dans son évolution et ses caractéristiques ultérieures.³

Le sujet que nous aborderons s'intègre dans la logique de ces deux changements disciplinaires. Nous allons étudier les transformations que la guitare électrique a rendues possibles pour le blues. Plusieurs thématiques surgissent instantanément lorsqu'on évoque ce projet : l'électrification du blues, le blues de Chicago, le blues urbain, etc. En effet, tous ces sujets développent d'une façon ou d'une autre l'importance de la guitare électrique, mais ils la mentionnent comme une caractéristique parmi d'autres, sans expliciter le rôle spécifique et unique qu'elle a eu dans la transformation du blues. L'étude de ce changement peut s'élaborer à partir de son histoire, des modifications musicales, de la technique et enfin du point de vue social ou politique. Nous développerons ici une approche prioritairement esthétique.

À la différence du rock, le blues n'est pas une musique qui a trouvé beaucoup d'adeptes dans l'histoire de l'esthétique, et la plupart de ceux qui s'y sont consacrés associent trop

¹ Cf. Robert WALSER, « Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity » ; Steven WAKSMAN, *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, André MILLARD, *The Electric guitar : A history of an American icon*, Otso LÄHDEOJA, *Une approche de l'instrument augmenté : la guitare électrique*.

² Cf. David EVANS, *Ramblin' on My Mind New Perspectives on the Blues*.

³ Une des études fondatrices dans cette voie est *Urban blues* (1966) par Charles Keil.

rapidement l'esthétique du blues à une expression propre et exclusive du peuple afro-américain, dont le sentiment artistique ne pourrait être compris que par ceux qui appartiennent à cette communauté⁴. En outre, cette *Black Aesthetics* fait très souvent du discours du blues, avec ses choix esthétiques, une sorte de dénonciation quasi politique⁵, limitant ainsi la dimension beaucoup plus vaste qu'elle suppose. Il y a cependant des études d'esthétique du blues qui échappent à cette association : le travail de Nathan Hill⁶ et la thèse de Jacques Lacava⁷ en sont de bons exemples. À la différence de ces études, le travail que nous proposons souligne l'importance de la guitare, et son ultérieure augmentation électrique, au sein de la compréhension que nous avons d'une esthétique du blues. Il ne s'agira donc pas d'attribuer à la guitare une place considérable dans l'analyse esthétique du blues : celle-ci sera plutôt comprise comme étant inexorablement liée à cet instrument grâce à ses possibilités expressives, son ergonomie et ses futurs développements. Abordons tout d'abord quelques considérations préliminaires concernant l'approche épistémologique, qui sera la base de notre étude.

C'est sur la base d'une écoute attentive que nos réflexions auront lieu. Cela veut aussi dire aussi que c'est l'acte performatif du blues qui nous intéresse et non pas sa transcription littéraire ou musicale. D'ailleurs l'aspect performant de ce genre nous informera sur l'importance du corps dans la constitution du blues. Finalement par « écoute attentive » nous ne faisons pas référence à l'écoute informée du musicologue avisé. Notre écoute est informée par les sons eux-mêmes, et non par les rapports harmoniques qui, dans d'autres études

⁴Joel RUDINOW, « Race, Ethnicity, Expressive Authenticity: Can White People Sing the Blues? » et Travis JACKSON, « Jazz Performance and Ritual : The Blues Aesthetics and the African Diaspora ».

⁵Cf. Amiri BARAKA, « The "Blues Aesthetic" and the "Black Aesthetic": Aesthetics as the Continuing Political History of a Culture ».

⁶Nathan HILL, « John Dewey, Albert Murray, and an Aesthetics of the Blues Idiom »

⁷Jacques LACAVA, *La théâtralité du blues : essai d'analyse esthétique du blues moderne : relations entre le blues et diverses pratiques artistiques à Chicago de 1989 à 1993*.

analytiques, sont d'une importance vitale. C'est donc surtout par une écoute phénoménologique que nous décrivons les morceaux de blues qui nous serviront d'exemples.

Comme dans le cas des études d'esthétiques, nos catégories ne sont pas pertinentes parce qu'elles s'appliquent à la totalité des pièces que l'on appelle « blues », mais elles le sont dans la mesure où elles aident à créer elles-mêmes la propre idée de blues.

Nous sommes conscients de l'ampleur de notre travail. Si l'on parcourt rapidement l'histoire du blues nous nous apercevons facilement qu'il y a plusieurs styles assez identifiables qui se sont développés à plusieurs moments et en plusieurs endroits différents. On parle ainsi du style Delta, du style Piedmont, du style Texas, du style Chicago, etc. De la même façon, on parle du folk blues, du country blues (Downhome blues pour quelques autres), du blues urbain, du *city blues* etc. Mais l'on utilise aussi très fréquemment le nom des studios d'enregistrement pour créer d'autres typologies du blues. On parle ainsi du son Bluebird, du son Chess, ou du son Phillips. Jeff Todd Titon donne un aperçu très complet de toutes ces catégories.⁸

Il semblerait donc plus raisonnable de se concentrer sur une fraction d'une de ces typologies et d'en dégager ses particularités esthétiques. La raison pour laquelle nous avons envisagé un projet beaucoup plus ambitieux c'est parce que nous croyons qu'il y a quand même une représentation générale dans cette multiplicité de styles et qui nous permettent de continuer à utiliser le mot « blues ». Le vrai blues ? Le blues original ? Il y a, cela ne nous surprend pas, des débats concernant les racines du blues ou, de moins, les origines de cette forme musicale. Cela fait partie des études généalogiques, présentes dans n'importe quelle étude, et dans ce sens nous sommes tous un peu aristotéliens. Nous nous éloignons pourtant de ces types des discussions car nous n'avons pas les outils ethnographiques pour y approfondir. S'il y a

⁸ Cf. Jeff TITON, « Labels : identifying categories of blues and gospel ».

effectivement deux traditions du blues⁹ (et si l'on creuse encore plus, il y en a probablement trois, quatre ou cinq) nous nous intéressons à celle qui s'est développée dans le sud des Etats Unis, non pas parce que l'on croit que celle-ci était la « forme originale du blues »¹⁰, mais parce que l'on croit qu'elle a eu probablement le plus d'influence dans l'histoire de ce genre musical et parce qu'elle nous permet d'établir des liens très suggestives dans l'ensemble de notre étude.

Les figures non moins mythiques de Mamie Smith, Ma Rainey et Bessie Smith, ou plutôt, comme le veut la tradition, la première dame, la mère, et l'impératrice du blues, respectivement, n'entrent donc pas dans cet imaginaire du blues, ce qui rend inévitablement notre étude moins exhaustive, mais pas pour autant moins suggestive.

Finalement cette approche du blues laisse inévitablement de côté des personnalités fondatrices qui ne pourraient pas être omises dans une véritable histoire du blues, mais qui, dans le cadre restreint de cette étude, doivent rester entre parenthèse. Il serait d'ailleurs très intéressant d'établir l'importance esthétique du piano pour le blues et de créer une ligne parallèle à la nôtre, qui commencerait probablement par Leroy Carr et se poursuivrait par Sunnyland Slim et Memphis Slim. De la même façon, nous sommes sûrs qu'il y aurait une intéressante histoire à écrire par rapport au lien fondamental entre l'harmonica et le blues. Sonny Boy Williamson I, Sonny Boy Williamson II, Little Walter, Sonny Terry et Junior Wells attendent cette initiative. Nous croyons pourtant que la ligne historico-instrumentale qui nous intéresse ici et qui associe la guitare au blues est beaucoup plus significative et fructueuse.

⁹ Les chercheurs s'accordent à repérer au moins deux traditions: d'un côté le folk blues en tant que musique traditionnelle, né dans un environnement rural et, d'un autre côté, une forme plus professionnelle, une musique « populaire » depuis le début, celle des « Classic blues singers », dont Bessie Smith, Mamie Smith, né dans un milieu urbain.

¹⁰ *The original kind of blues* Pag. 5 entretiens avec David Evans

À moins de faire profession d'historien¹¹, il nous semble que nous sommes inévitablement circonscrits dans une vision toujours partielle de l'histoire (et de la mythologie) du blues, non seulement d'un point de vue épistémique, selon la méthode choisie pour appréhender ce qu'est le blues, mais aussi d'un point de vue esthétique, dans les choix (conscients ou inconscients) des morceaux musicaux que l'on considère les plus représentatifs ou les mieux conçus du genre. Nous éviterons d'utiliser des étiquettes pour les sous-genres du blues et nous opterons pour des critères chronologiques, non seulement pour manifester une position critique contre ces étiquettes, car elles suggèrent toujours des connotations évaluatives implicites dans leur formulation, mais aussi parce qu'elles font rarement l'unanimité chez les chercheurs. Blind Lemon Jefferson, par exemple, est considéré comme un musicien du *country blues* pour David Evans¹² mais pour Jon Michael Spencer¹³ il s'agit d'un musicien de *city blues*.

L'analyse qui suit entend donc assumer et accepter cette historicité de la pensée du blues : nous nous positionnons consciemment dans une tradition qui, bien qu'elle ne soit pas la seule, est importante pour pouvoir continuer à suggérer des traits significatifs de ce genre, et aussi pour souligner une caractéristique sur laquelle on n'a pas suffisamment insisté dans les études académiques autour du blues : l'importance de la guitare.

Notre corpus est délimité chronologiquement. Il comprend dès les premiers vestiges qui lient le blues à la guitare. D'un point de vue de l'enregistrement ceci commence probablement en 1926 avec Blind Lemon Jefferson mais d'un point de vue historique nous pouvons reculer aux premières années du XX^e siècle. Une fois le lien entre la guitare et le blues établi, nous passerons à l'analyse du blues électrique. Pour encadrer un peu cette histoire nous allons aller

¹¹ Quoique aussi l'historien, comme Gadamer l'avait bien compris, se confronte à un horizon de compréhension, qui encadrera toujours sa vision.

¹² Evans, David, « Musical innovation in the blues of Blind Lemon Jefferson », p. 1

¹³ Spencer, Jon M. « The Diminishing Rural Residue of Folklore in City and Urban Blues, Chicago 1915-1950 », p.

jusqu'au 1961-1962, moment dans lequel le blues explose en Angleterre, avec des événements clés comme le « American Folk Blues Festival » et la création de « Blues Incorporated » qui réveilleraient une fois pour toutes l'énergie du Blues dans la scène internationale. Ces dates sont suffisantes pour faire vraiment le point sur les possibilités que la guitare électrique ouvre au Blues et surtout, elles nous préservent des nouveaux styles qui postérieurement allaient se fusionner avec blues, rendant la catégorie « blues » encore plus problématique.

La manière avec laquelle nous analyserons ces sons sera à la fois particulière et générale. Particulière puisque nous n'analyserons pas l'ensemble de sons que les groupes de blues produisaient, mais nous nous consacrerons prioritairement à l'écoute de la guitare. Ce choix, nous le démontrerons plus tard, est pourtant loin d'être contingent. Générale parce que nous trouverons dans la guitare un instrument privilégié pour exprimer ce que nous considérerons être l'aspect le plus important de notre esthétique du blues : sa matérialité et son individualité.

Le travail sera divisé en deux grandes parties. Dans la première, nous formulerons les bases pour une esthétique du blues liée à la guitare, nous examinerons l'importance de cet instrument et nous proposerons deux principes qui expliquent le mieux ce que nous considérons pertinent dans une esthétique du blues. La deuxième partie sera en réalité une continuation de la première, à la différence qu'il s'agira de décrire les nouvelles possibilités de la guitare électrique et leur contribution dans l'esthétique que nous proposons.

PREMIÈRE PARTIE

Y A-T-IL UNE ESTHÉTIQUE DU BLUES ?

I.1. DES CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

La littérature autour du blues ne s'est pas encore suffisamment intéressée à la dimension esthétique de ce genre musical. Ceci n'est pas du tout surprenant si l'on prend en compte que la plupart des musicologues, sociologues et historiens du blues (probablement les trois disciplines qui ont le plus articulé des discours autour de cette musique) ont une image rarement claire sur ce que l'esthétique représente et ce qu'elle peut apporter dans la compréhension de la musique. Ceci n'est pas du tout reprochable : l'esthétique est une discipline à part entière et, en tant que telle, elle utilise des critères et des outils méthodologiques qu'il faut avoir repéré et problématisé.

La formule « esthétique du blues » présente en soi deux ambiguïtés : d'un côté, comprendre dans quel sens on parle d' « esthétique » et de l'autre, comprendre qu'est-ce que l'on présuppose par « blues ». La manière avec laquelle on décide d'aborder ces deux notions a des répercussions directes sur le discours qui en découle.

Pour Amiri Baraka, un des auteurs qui a le plus repris cette formule : « (...) l'esthétique du blues n'est pas seulement historique et porteuse des qualités qui caractérisent le peuple afro-américain, mais elle est aussi sociale de la même façon. Elle est censée expliquer qu'est-ce que la vie noire et comment elle est, et de quelle façon elle réfléchit à elle-même. »¹⁴. Amiri Baraka ne peut pas concevoir une esthétique du blues déliée du contexte politique dans lequel elle se s'insère. En ce sens, parler d'une esthétique du blues équivaut à prendre en compte une esthétique afro-américaine en général. Nous comprenons assez vite que l'esthétique du blues de Baraka présuppose tout un système de pensée qui n'est pas forcément explicite. Sa vision

¹⁴ *So the Blues Aesthetic is not only historical and carrying all the qualities that characterize the African-American people, but social in the same way. It must be how and what black life is and how it reflects on itself* Amiri BARAKA, « The "Blues Aesthetic" and the "Black Aesthetic": Aesthetics as the Continuing Political History of a Culture », p. 105.

se rapproche de ce qu'Anderson appelle une esthétique pragmatique ou « instrumentale »¹⁵, où l'art est normalement conçu comme étant lié à la société ou à la culture qui l'ont engendré. Ainsi pour Amiri, « Dépolitiser l'esthétique afro-américaine c'est la détacher des vies réelles du peuple afro-américain et, plutôt, la donner à ceux qui veulent en saisir quelque chose »¹⁶. Cette vision est tout à fait valable pour comprendre l'esthétique et elle atteint des réflexions très intéressantes chez certains auteurs comme Simon Frith qui ont dédiés beaucoup de pages à comprendre la dialectique sous-jacente entre société et musique, pour en construire une esthétique¹⁷.

Mais continuons avec Amiri Baraka. Pour lui, « considérer le blues comme vers et forme musicale est une chose, mais ce que l'on devrait retenir c'est le tout, la vision générale esthétique, la maîtrise culturelle dont le blues n'en est qu'une expression ». ¹⁸ L'auteur du *Peuple du Blues* s'intéresse à ce genre dans la mesure où il est l'expression d'une façon d'être caractéristique d'un peuple. Murray fait aussi cette différence avec les termes « le blues tel qu'il est » et « le blues en tant que musique »¹⁹. Pour le poète Kalamu Ya Salaam « L'esthétique du blues est un *ethos* du peuple du blues qui se manifeste en tout ce qui est fait, pas seulement dans la musique »²⁰. Dans ces analyses, le blues est utilisé comme une métaphore pour faire allusion à une forme de vie, une façon de sentir et d'interagir avec le monde qui nous entoure. C'est d'ailleurs intéressant de voir que les propres chanteurs de blues ont cette représentation du blues, surtout quand il s'agit du moment de la composition²¹.

¹⁵ Cf. Richard L. ANDERSON, « Popular Art and Aesthetic Theory : Why the muse is Unembarrassed », p. 37-38.

¹⁶ *To depoliticize the African-American Aesthetic is to disconnect it from the real lives of the Afro-American people and instead make an offering to the seizers*, Amiri BARAKA , *Op. Cit.*, 109.

¹⁷ Cf. Simon FRITH, «Towards an Aesthetic of Popular Music ».

¹⁸ *The Blues as a verse and musical form is one thing, but what needs to be gotten to here is the whole, the aesthetic overview, the cultural matrix that the Blues is but one expression of*. Amiri BARAKA, *Op. Cit.*, p. 102.

¹⁹ *The blues as such. the blues as music*. Cf. Albert MURRAY, *Stomping the Blues*.

²⁰ *The Blues aesthetic is an ethos of blues people that manifests itself in everything done, not just in the music*. Salaam, KALAMU YA, cité dans Cat MOSES, « The blues aesthetic in Toni Morrison's The Bluest Eye », p. 623.

²¹ Cf. David EVANS, *Big Road Blues*, p. 112-115.

Conçu de cette manière, le blues est avant tout un sentiment, un état d'esprit ou une émotion qui s'exprime facilement dans la musique, mais pourrait acquérir d'autres formes.

De la même façon, l'esthétique du blues que propose Car Moses dans « The blues aesthetic in Toni Morrison's the Bluest Eye » s'inscrit par exemple, dans une analyse littéraire. Le blues est considéré ici avant tout comme un message particulier, un sentiment, que l'on peut d'ailleurs trouver dans la quasi-totalité des chansons.²² On donne priorité aux paroles et aux sentiments qui peuvent être exprimés, à la *catharsis* que la musique blues est censée donner au peuple. Claudia et Pecola, les deux personnages principaux qui interviennent dans le roman fonctionnent comme deux voix qui, à travers, et parfois en dépit de différentes procédures littéraires, incarnent les émotions et la souffrance du peuple afro-américain. De la même façon, un autre personnage du roman, Pauline Breedlove, permet à Moses de faire des liens avec l'esthétique du blues, car Pauline « accomplit ce que le chanteur de blues accomplit : elle reproduit ce qui a été perdu et ce qu'elle désire ardemment, transformant le manque en poésie »²³. Il est donc aussi possible de comprendre l'esthétique en rapport étroit avec l'expression émotionnelle²⁴ qu'une œuvre d'art, ou un objet quelconque, produit en nous.

A partir du moment où l'on se confronte aux études sur l'esthétique du blues, il faut garder en tête que cette formule ne fait pas allusion à une seule et même représentation conceptuelle²⁵. « Etre conscient que le débat représente une confrontation entre de très différentes assomptions esthétiques est le premier pas vers une compréhension de la nature des positions

²² Voir l'intéressante analyse que Paul Oliver fait dans *Blues Fell this Morning: the Meaning of the Blues*.

²³ (...) accomplishes what the blues singer accomplishes : She recreates that which is lost and for which she longs, transforming lack into poetry" Moses, Cat, *Op. Cit.*, p. 628.

²⁴ Richard ANDERSON, *Op. Cit.*, p. 38-40.

²⁵ Travis A Jackson trace les différentes façons dans lesquelles une esthétique du blues a été utile pour l'évaluer et la comprendre. Cf. Travis A JACKSON, « Jazz Performance and Ritual : The Blues Aesthetics and the African Diaspora », P. 51-53.

impliquées »²⁶. Tout au long de ce travail nous entendrons par « blues » une forme musicale et par sa « dimension esthétique » plutôt celle qui se rapproche de la philosophie de l'art, c'est-à-dire les éléments qui nous permettent d'évaluer cette musique.

Dans la première partie, nous évoquerons deux grilles de lecture courantes qui, selon nous, troublent une esthétique du blues et dans la deuxième partie nous approfondirons ce que nous entendons nous par « esthétique du blues ».

²⁶ « An awareness that the debate represents a confrontation between distinctly different aesthetic assumptions is the first step toward grasping the nature of the positions involved » Richard L. ANDERSON, *Idem.*, p. 43.

I.1.a. IL ÉTAIT UNE FOIS À MISSISSIPPI

« Voici un vrai blues à l'ancienne par un vrai chanteur de blues à l'ancienne (...). Il chante et joue de la guitare dans un vrai style du sud »
- Paramount, sur le premier disque de Blind Lemon Jefferson

Blind Lemon Jefferson est considéré dans l'histoire du blues comme le premier guitariste et soliste à avoir enregistré dans un style *folk*²⁷. Parler du *Folk blues* est problématique dans le jeu de signifiants et signifiés. Il y a des définitions musicales et sociales mais les auteurs ne semblent pas avoir trouvé un consensus lorsqu'ils évoquent ce terme. On considère que le *folk blues* est issu des espaces ruraux, en contraste avec le blues de la ville (*city blues*) et le blues urbain.

Nous sommes en 1926 - pas si tard dans l'histoire du blues - et la manière dont Paramount décide de faire de la promotion de l'album est déjà très loquace au sens où les discours sur le blues ont tendance à chercher un passé meilleur : « Depuis le début le blues sonne vieux – le “à l'époque” est une partie constituante de son esthétique »²⁸. Cette « Nostalgie du blues », comme Richard Middleton la dénomme, a évidemment des raisons sociales, musicales et psychologiques qui sont liées au contexte dans lequel ce genre s'est développé.

En décrivant la scène blues au Canada des années 2000, Peter Narvaez remarque que la plupart des musiciens avec qu'il a pu discuter continue à avoir un discours assez marqué par l'excellence des musiciens du sud même quand il s'agit d'acheter des nouvelles guitares. « Le son des guitares acoustiques des premiers enregistrements d'avant-guerre, qu'elle que soit la fidélité de ces disques, fournit un critère et un sens de l'authenticité dans le choix des guitares

²⁷ Cf. Evans, David, « Musical Innovation in the Blues of Blind Lemon Jefferson » p. 85.

²⁸ (...) *from the beginning blues sounds old - 'back then' is built into its aesthetic*. Middleton, « O Brother, Let's Go down Home: Loss, Nostalgia and the Blues », p. 50

par les interprètes contemporains »²⁹. Jouer du blues, du « vrai » blues est donc très souvent associé aux sons acoustiques provenant de certaines régions du sud de Etats Unis. Les vieilles guitares que l'on y trouve deviennent donc des instruments légendaires seulement parce qu'ils auraient vécu cette époque authentique du blues.

Cependant, ce n'est pas qu'une question sonore. Il y a tout un jeu de représentations et de légitimité qui agit presque de façon coercitive envers les personnes qui aiment le blues pour aller aux sources et écouter les vieux bluesmen du sud profond. L'histoire du rock qui est en soi un constant éloge du blues, insiste beaucoup sur la grandeur du blues rural des années 30. La célèbre connexion entre le Mississippi, la ville de Chicago et L'Angleterre, souligne les origines profondément rurales de la musique populaire des années 60. Eric Clapton, un des guitaristes les plus influents de rock, a fait de Robert Johnson un de ses héros incontournables et il a ainsi poussé toute une génération de musiciens à aller voir le vieux sud.

Le problème avec ce paradigme du sud n'est pas vraiment associer le blues à ces musiciens car en fin de compte ceux qui décident de s'attarder dans cette époque trouveront un trésor musical qui n'est pas facilement accessible. Au contraire, cette identité du blues avec le sud permet aux amateurs de faire un voyage musical très enrichissant. De plus, le sud des Etats Unis est effectivement l'endroit où l'histoire du Blues a commencé et il est important de garder en tête ces origines pour comprendre un peu mieux cette musique. Cette association génère plutôt d'autres problèmes.

En associant le blues au sud on prédétermine cette forme au blues acoustique, formant ainsi ce que Peter Narvaès a appelé le « mythe d'acousticité ». Les instruments non amplifiés seront considérés comme de véritables moyens pour exprimer les sentiments du blues et les instruments électriques deviennent une aberration de cette musique. Voyons par exemple

²⁹ *The sound of acoustic guitars on early, pre-war recordings, whatever the fidelity of those records, provide a rationale and a sense of authenticity in the choices of guitars purchased by contemporary performers.* Narvaès, Peter, « Unplugged: Blues Guitarists and the Myth of Authenticity », p. 34.

comment Samuel Charters, historien très influent dans le domaine de la recherche du blues, interprète ce passage à la guitare électrique

Après la guerre, il y avait de plus en plus de jeunes artistes de blues qui utilisaient leurs nouvelles guitares électriques à des volumes de plus en plus élevés. Les musiciens les plus médiocres montaient le volume pour cacher leurs faiblesses et les autres étaient obligés de suivre³⁰.

Très associé à ce mythe est ce que Evans appelle le « mythe de corruption », soit la corruption par les influences populaires, commerciales et urbaines. Comme Evans le signale, on peut repérer ces essentialismes déjà à partir des années 1920 avec des chercheurs comme Howard Odum, Guy Johnson, and Newman White. Mais peut être le principal de ces auteurs, ou celui qui a le plus marqué cette tendance est encore Samuel Charters.

Il y a avait une agitation et une agressivité chez les nouveaux et jeunes spectateurs noirs qui était beaucoup plus excitée par le cris féroces des nouveaux chanteurs - Lightnin' Hopkins, B. B. King, John Lee Hooker, Muddy Waters, Smokey Hogg and Bo Diddley- que par les styles plus sophistiqués de Big Bill or Brownie McGhee.³¹

Sous cette représentation nous déformons l'histoire du blues faisant des développements postérieurs une popularisation voire une banalisation des « vraies » motivations que l'on trouve dans le blues des années 1920 et 1930. Charles Keil est peut être un des premiers à avoir remarqué cette tendance dans les études sur le Blues :

Je trouve que les hommes qui écrivent sur le blues sont très souvent plus intéressants que les livres eux-mêmes. La plupart de ces auteurs exemplifient ce qu'on pourrait appeler la « mentalité Moldy-fig ». « Moldy Fig » étant un terme utilisé d'abord par les musiciens de jazz « modernes » et leurs partisans pour désigner des individus dont l'intérêt porté sur le jazz était limité à la période d'avant-guerre, de la deuxième guerre mondiale, bien entendu³²

³⁰ *After the war, there were more and more young blues artists who used their new electric guitars at an increasingly high volume. The poorer musicians turned it up to hide their weaknesses and the other were forced to go along.* Samuel, CHARTERS, *The Country Blues*, p. 234

³¹ *There was a restlessness and aggressiveness in the new young colored audience that was much more excited by the fierce shouting of newer singers –Lightnin' Hopkins, B. B. King, John Lee Hooker, Muddy Waters, Smokey Hogg and Bo Diddley – than it was in the more sophisticated styles of Big Bill or Brownie McGhee.* Samuel, CHARTERS, *Op. Cit.*, p. 233.

³² *I find that men who write books about the blues are often more interesting than the book themselves. Most of these authors exemplify what might be called the « moldy-fig mentality », « moldy-fig » being a term formerly used by « modern » jazzmen and their supporters to designate individuals whose interest in jazz was restricted to the prewar period –pre-World War I, that is.* Charles KEIL, *Urban Blues*, p. 34

Avec ces mots, Charles Keil nous dresse un portrait de la recherche sur le blues autour de 1966. Manifestement, ce qui le dérange principalement est le manque d'études qui abordent la musique blues contemporaine, comme si ce genre aurait atteint une certaine perfection dans le passé, et que les nouvelles formes ne méritaient pas être étudiées. A la différence du jazz qui s'est installé presque depuis ses origines dans des espaces urbains, le blues est fier d'être enraciné dans le sud rural des Etats Unis. Cette appartenance historique aux milieux campagnards est cependant identifiée à l'essence du blues avec tout un appareil identitaire, mythologique et musical. Ceci veut dire que même aujourd'hui plusieurs musiciens de blues essaient le plus possible de se rapprocher du son, du style ou de l'imaginaire lyrique du vieux blues du sud.

L'autre problème avec la filiation faite entre le Blues et le Sud de Etats Unis, c'est le glissement facile que certains auteurs ont fait vers une compréhension du blues comme étant lié à la culture afro-américaine en générale et qui atteint des conceptions trop catégoriques comme celle de Amiri Baraka lorsqu'il dit : « l'idée d'un chanteur de blues blanc semble une contradiction dans les termes encore plus violente que celle d'un chanteur de blues de classe moyenne »³³. Le débat est immense et nous n'allons pas nous y attarder. Nous croyons pourtant nécessaire de dire quelques mots par rapport à l'association entre culture et musique.

A ce propos, Nathan Hill écrit :

(...) la justesse du critique concerné par l'esthétique n'est pas importante, excepté lorsqu'il donne une explication de l'œuvre d'art. Au contraire, parce que l'œuvre d'art c'est l'incarnation d'un style particulier - une reconstruction idiomatique des conventions déjà existantes - c'est aussi une position d'un mode de vie particulière (...). Par conséquent, une mauvaise compréhension de l'art est une mauvaise compréhension d'une culture. Corrélativement, une compréhension de l'art est, au moins, un pas visant la compréhension d'une culture, une subculture, un groupe ou un artiste.³⁴

³³ *The idea of a white blues singer seems an even more violent contradiction of terms than the idea of a middle class blues singer.* Amiri BARAKA, *Blues people*, p. 148.

³⁴ (...) *the accuracy of the aesthetic critic is not important merely for the sake of rendering an accurate account of the work of art. Rather, since the work of art is an embodiment of a particular style--an idiomatic*

Il nous semble très important de mentionner cette dernière phrase car on ne peut pas arrêter d'insister sur le rapport que l'art, dans notre cas le blues, est pris dans un contexte qui à la fois le limite et le libère. La réflexion de Hill nous rappelle que le lien entre musique et culture est un lien indépassable, tout en proposant d'autres manières de comprendre cette « culture ». En ce sens, on devrait accepter que la musique blues soit effectivement associée, inexorablement, à une communauté particulière. Le problème avec cette assertion est de penser que cette communauté doit forcément représenter la communauté afro-américaine dans son ensemble. Ce glissement, fait assez précipitamment, rappelle les analyses politiques que nous avons décrites quelques lignes plus haut qui mettaient dans un même sac les revendications de toute une communauté avec la musique ou l'art en général.

Ceci veut dire que la culture, ou plutôt la subculture à laquelle nous associons la musique blues est, avant tout, le groupe de musiciens qui a commencé à s'intéresser au style blues, à son langage musical et à ses conventions. Cela ne veut pas dire que la situation psychologique et sociale de ces musiciens ne joue pas un rôle dans ce que cette musique est devenue. Au contraire, cette spécificité historique dans laquelle le blues a été formé ne s'exprime pas seulement à travers ces conventions, mais elle-même a aidé à les créer. Cependant, le blues, à l'image de l'art, ne saurait être réduit à ses origines. Au fur et à mesure que le blues s'est standardisé, ces conventions ont acquis une valeur musicale qui doit être aussi prise en compte. Pour notre esthétique de la musique blues, nous nous focaliserons donc sur ces conventions et nous essayerons de comprendre la place qu'elles occupent dans l'univers sonore représentatif du blues.

reconstruction of already existing conventions--it is also a statement of a particular way of life (...). Hence, a misunderstanding of art is a misunderstanding of culture. Conversely, an understanding of art is, at least, a stage in coming to understand a culture, sub-culture, group, or artist, Nathan HILL, "John Dewey, Albert Murray, and an Aesthetics of the Blues Idiom", p. 8

I.1.b. QUELQUES ÉLÉMENTS POUR UNE ESTHÉTIQUE DU BLUES

Comme nous l'avons signalé, nous envisageons l'esthétique du blues comme une manière de repérer des éléments significatifs pour la compréhension de cette musique. L'esthétique que nous envisageons est donc celle qui s'intéresse aux facteurs qui permettent d'évaluer ou apprécier une œuvre d'art. L'ethnomusicologue Travis A. Jackson le résume très clairement : « L'esthétique ce sont les fondations conceptuelles et partagées qui rendent compte de ce que les musiciens font quand ils jouent, et ce à quoi les participants qui jouent et ceux qui ne jouent pas font appel quand ils évaluent leur performance ».³⁵

Alan B. Govenar est un des auteurs qui parlent d'esthétique du blues dans ce sens c'est-à-dire en soulignant l'importance de l'enregistrement pour la consolidation du genre³⁶. Pour le spécialiste de blues texan, l'industrie du disque aurait véritablement marqué l'esthétique du Blues, au moins telle que nous la connaissons aujourd'hui. Rothenbuhler parle de son côté d'une « esthétique d'enregistrement »³⁷, perceptible dans les éléments techniques des chansons, parmi lesquels on trouve : une spontanéité de la composition, une cohérence thématique dans les paroles, des arrangements harmoniques particuliers, la structure des chansons et des qualités interprétatives³⁸. Déjà en 1959, Paul Oliver remarquait l'importance de l'enregistrement non seulement pour standardiser le blues mais aussi pour sa diffusion à grande échelle, permettant ainsi aux personnes qui ne se trouvaient pas forcément dans la même localité géographique d'écouter aussi ces musiciens³⁹.

³⁵ The aesthetic is the shared conceptual underpinning for what musicians do when they perform and what performing and nonperforming participants call on in evaluating performance". Travis JACKSON, « Jazz Performance and Ritual : The Blues Aesthetics and the African Diaspora », p. 53.

³⁶ Cf. Alan B. GOVENAR, « L'enregistrement du blues: Cristallisations d'un genre »

³⁷ *For-a-record aesthetic* dans le texte. Cf. Eric W. ROTHENBUHLER, « For-the-Record Aesthetics and Robert Johnson's Blues Style as a Product of Recorded Culture »

³⁸ Eric W. ROTHENBUHLER, *Op. Cit.* p. 71-77.

³⁹ Paul OLIVER, *Blues Fell this Morning: the Meaning of the Blues*, p. 2

Qu'une esthétique du blues doive prendre en compte les possibilités et contraintes que les disques de l'époque fournissaient, c'est une évidence qui semble néanmoins nécessaire de souligner. Mais une esthétique du blues, et ceci nous semble valable pour n'importe quelle esthétique des musiques populaires, ne peut pas se restreindre aux considérations autour de l'enregistrement⁴⁰. Certes, l'enregistrement permet d'imposer et d'élaborer quelques traits qui sont devenus caractéristiques du blues, mais, outre sa fonction poétique, l'enregistrement est aussi une façon de reproduire des habitudes musicales déjà établies. David Evans en est aussi conscient :

Depuis le début, l'esthétique du blues est marquée, non seulement par l'emprise de l'industrie du disque et une commercialisation à grande échelle, mais encore par les voies migratoires des Noirs et par leurs contacts avec d'autres groupes ethniques et culturels ayant des traditions musicales distinctes (...).⁴¹

L'esthétique du blues que nous proposerons passe par une reconnaissance de la fonction primordiale que l'enregistrement a eue pour la cristallisation du genre et il sera d'ailleurs notre seule source pour avoir des témoignages sonores sur la musique qui était faite. Cependant, nous aborderons également cette esthétique avec des éléments historiques, sociaux, psychologiques et musicaux.

Une autre façon tout à fait intéressante d'élaborer une esthétique du blues consiste à prendre en considération les paroles de cette musique. Dans sa description d'une esthétique du folk blues⁴², David Evans arrive à la conclusion qu'une caractéristique importante de ce style était de dire la vérité, pas n'importe laquelle mais celle qui est « fondée dans l'expérience humaine

⁴⁰ Même les chercheurs sur rock, cas emblématique de l'importance de l'enregistrement, commencent à nuancer, voire changer, leurs postures par rapport à la place de ce medium. Cf. Franklin BRUNO, « A Case for Song: Against an (Exclusively) Recording-Centered Ontology of Rock ».

⁴¹ Alain GOVENAR, « L'enregistrement du blues : Cristallisations d'un genre », p 152

⁴² Par "folk blues" Evans fait référence au blues acoustique qui était fait dans les premières années de l'évolution de ce genre. D'autres chercheurs préfèrent les dénominations « blues rural » ou « Downhome Blues ».

universelle ou au moins un type d'expérience qui était connu par le chanteur et le public »⁴³. Comme beaucoup d'auteurs qui ont proposé une esthétique de la musique blues, l'ethnomusicologue choisit l'aspect littéraire comme l'élément privilégié de sa description esthétique. Gerard Herzhaft suit la même voie lorsqu'il soutient qu'aujourd'hui, à cause d'une internationalisation du blues, nous donnons plus d'importance à l'instrumentation alors qu'au départ, le message que l'on transmettait à travers les paroles était l'élément le plus important de ce genre.⁴⁴

Tous les auteurs ne s'accordent pas sur cette prédominance initiale de la parole. Albert Murray, par exemple, nous dit :

La vérité c'est que lorsqu'un chanteur aime une mélodie, il va probablement procéder sans se soucier des paroles. En outre, il semble assez clair que seulement quelques fans parmi les millions des fervents admirateurs de Ma Rainey, Bessie Smith, Jimmy Rushing et Big Joe Turner, par exemple, peuvent réellement comprendre plus de la moitié des paroles chantées, et ceci sans faire allusion à l'imaginaire idiomatique et les références.... Il y a des bonnes chances que la plupart de leur chair de poule et de leur claquement de doigts soient beaucoup plus souvent produits par le son que par la signification des paroles.⁴⁵

S'il est probable que l'importance des paroles soit un facteur plus important que ce que Murray lui concède, sa remarque reste néanmoins très intéressante. En effet, si la voix dans le blues a une place si considérable c'est aussi grâce à ses propriétés sonores distinctives. Pour Oliver, « tout paraît indiquer que le blues c'est de la musique basée dans l'expressivité de la voix humaine : l'utilisation des techniques slide et le fait d'étrangler les cordes de la guitare,

⁴³ (...) based in universal human experience or at least a kind of experience that was known to the singer and audience. David EVANS, *Big Road Blues : Tradition and Creativity in the Folk Blues*, p. 53-59.

⁴⁴ Cf. *infra* p. 121. Peut-être un des premiers qui a exploré cette voie est Paul Oliver. Cf. Paul OLIVER, *Blues Fell this Morning : the meaning of the blues*.

⁴⁵ *The truth is that when a singer likes the tune he is likely to proceed as if any words will do. Moreover much goes to show that only a few of the millions of devoted admirers of Ma Rainey, Bessie Smith, Jimmy Rushing, and Big Joe Turner, for instance, can actually understand more than half the words of their lyrics as sung, not to mention the idiomatic imagery and references... the chances are that most of their goose pimples and all of their finger snapping and foot tapping are produced by the sound far more often than by the meanings of the words.* Albert Murray, *Stomping the Blues*, p. 76

la façon de jouer l'harmonica, le violon, et même le kazoo montrent assez bien cette idée. »⁴⁶. Avec cette hypothèse, Oliver soulève un sujet que nous développerons plus en détail, mais qui vaut la peine de souligner ici : l'importance de la *manière* de dire les choses et non pas le contenu des paroles en tant que tel. Il serait pourtant injuste de faire d'Oliver un chercheur qui aurait négligé le contenu poétique et narratif des chansons de Blues, il a plutôt fait le contraire. Il reste qu'il est fort intéressant que l'auteur de *Blues Fell this Morning: the Meaning of the Blues* concède que le *comment dire les choses* ait aussi une place cruciale pour la compréhension de l'expressivité vocale.

Un autre facteur qui nous semble crucial dans l'esthétique que nous proposons est le niveau de familiarité que les musiciens ont avec le langage du blues. Quand Alan Lomax demande à Muddy Waters les circonstances du processus de création de « Country Blues », il lui répond : « Bon, je me suis juste senti 'bleu' et la chanson est venu dans mon esprit (...) et j'ai commencé à la chanter »⁴⁷. Ce type de réponses n'est pas vraiment surprenante chez les musiciens de blues. L'état émotionnel de l'interprète du blues est certainement un facteur important à prendre en compte lorsqu'on veut comprendre les différentes pulsions qui animent ces performances aussi intenses, mais un musicien n'est pas forcément mieux placé pour jouer parce qu'il se trouve émotionnellement plus fragile. Il y a toute une tradition derrière l'interprète du blues qui informe le mode de jeu des musiciens. Lomax, non conforme avec la réponse de Waters, lui demande s'il y avait des influences derrière cette chanson et Waters finalement donne des détails très importants : « Bon cette chanson vient des champs du Cotton et un garçon s'y est mis et il l'a enregistré dans un disque. C'était Robert

⁴⁶ *There's every indication that the Blues is music based on the expressiveness of the human voice: the use of the slide techniques and string « choking » of the guitar, the playing of harmonica, fiddle, and even kazoo all bear this out.* Paul Oliver, *The Story of the blues*, p. 94.

⁴⁷ *well I just felt blue" and the song came into my mind (...) and I started to sing it.* Transcription du disque Muddy Waters -*The Complete plantation recording*, piste 2.

Johnson »⁴⁸. Muddy Waters précise qu'il avait appris la chanson avant que l'enregistrement sorte, et ceci grâce à Son House. Nous entrons ici dans un véritable croisement d'influences. Cependant, il est moins important de saisir qui a d'abord influencé l'autre, que de comprendre que « Walking Blues » illustre très bien la manière dans laquelle les bluesmen de l'époque se familiarisaient avec la musique. John Cowley a largement développé ce sujet et, à travers l'exemple de cette chanson, souligne non seulement l'importance des disques mais de la transmission orale à l'époque où ce genre se consolidait⁴⁹. Les musiciens de blues se trouvent ainsi au milieu d'habitudes musicales qu'ils sauront en profiter.

Être musicien ne veut pas dire avoir le blues et donner une touche personnelle et directe à l'émotion crue causée par la souffrance. Il s'agit de maîtriser les éléments techniques demandés par le langage. Il s'agit d'une orientation idiomatique et du raffinement de la sensibilité auditive pour ce qui concerne les nuances idiomatiques. Il s'agit beaucoup plus de conventions, et donc de tradition, que d'une impulsion.⁵⁰

Muddy Waters raconte qu'il jouait entre une heure et demi et deux heures, tous les jours pendant sa période d'apprentissage. C'est une façon un peu moins romantique de voir les enjeux musicaux derrière les interprétations de blues. Compris de cette façon, une performance de blues est moins un état troublé qu'une mise à disposition des éléments propres au langage blues. Si l'on pousse ce raisonnement, une performance blues serait surtout :

[Une] artificialité astucieuse, conçue pour l'amusement et la gratification esthétique ; et son efficacité dépend, de manière générale, de la maîtrise des fondements de l'art de la musique, par quelque moyen qu'il soit, et, spécifiquement, d'une sensibilité spéciale pour les nuances du style.⁵¹

⁴⁸ *well this song comes from the cotton field and the boy went and put the record, it was Robert Johnson.*

Transcription du disque *Muddy Waters - The Complete plantation recording*, piste 2.

⁴⁹ Cf. John COWLEY, "Really the 'Walking Blues': Son House, Muddy Waters, Robert Johnson and the Development of a Traditional Blues"

⁵⁰, *Musicianship : It is not a matter of having the blues and giving direct personal release to the raw emotion brought on by suffering. It is a matter of mastering the elements of craft required by the idiom. It is a matter of idiomatic orientation and of the refinement of auditory sensibility in terms of idiomatic nuance. It is a far greater matter of convention, and hence tradition, than of impulse.* Albert MURRAY, *Stomping the Blues*, p. 126

⁵¹ *It is precisely an artful contrivance, designed for entertainment and aesthetic gratification; and its effectiveness depends on the mastery by one means or another of the fundamentals of the craft of music in general and a special sensitivity to the nuances of the idiom in particular.* Albert Murray, *Op. Cit.*, p. 87.

Evidemment, une performance de blues n'est pas uniquement faite pour la gratification esthétique. Il y a aussi tout un aspect social et psychologique qu'on ne peut pas négliger si l'on veut avoir une compréhension plus globale. Insister sur l'aspect purement artistique et sur son rapport avec le plaisir de l'écoute est cependant une approche très féconde car elle nous oblige à penser le blues comme une forme d'art qui nécessite *aussi* des savoir-faire pratiques pour atteindre ses objectifs esthétiques.

Pour autant, une maîtrise du style et de la tradition qui lui précède ne veut pas dire non plus laisser de côté la créativité ou l'individualité sonore dans l'interprétation. Au contraire, à partir du moment où les éléments techniques ont été repérés et intériorisés, l'interprète du blues aura toujours une façon différente de transmettre ses émotions.

Etouffement, claquement, glissement, tordage des notes. Cette qualité spontanée donnait l'impression que les idées, les sentiments et les expressions du moment étaient assez importants, nous éloignant de la conception de la chanson comme le produit d'un processus de composition délibéré et très souvent laborieux, pour nous rapprocher de la performance en soi et la personnalité et la singularité de l'interprète⁵².

On arrive ainsi à la dernière prémisse de notre esthétique, de laquelle découle toutes les autres : le blues comme performance. Par ceci nous voulons insister sur le fait que c'est le moment performatif qui captera notre attention et non pas une transcription littéraire ou musicale. « Il est impossible de divorcer les considérations sur la musique et sur paroles des considérations sur les techniques performatives si l'on veut véritablement discuter de la musique »⁵³. Charles Keil avait déjà remarqué la place considérable que les performances ont dans le rapport que le public a avec l'interprète. En parlant de ces situations *live* il va jusqu'à dire que « le mot 'rituel' semble plus approprié que 'performance' quand l'audience est plutôt

⁵² *Muffling, snapping, sliding, bending of notes. This spontaneous quality created the impression that the thoughts, feelings, and expressions of the moment were quite important, turning attention away from the song as product of a deliberate and often arduous process of composition, toward the performance itself and the personality and uniqueness of the performer.* David EVANS, « The development of the blues », p. 21-22

⁵³ *It is impossible to divorce consideration of music and lyrics from a consideration of performance techniques if one is to meaningfully discuss the music.* Ralph EASTMAN, « Country Blues Performance and the Oral Tradition », p. 161.

engagé qu'appréciative »⁵⁴. Il y a effectivement une certaine intensité interprétative lorsqu'on écoute un enregistrement de blues. Une performance de blues, qu'elle soit en live ou en studio renvoie à une présence physique assez marquée de l'interprète, à une « force et puissance » dans les ressources rythmiques, harmoniques ou de timbre qui sont utilisés⁵⁵. Ce sont ces caractéristiques performatives que nous allons étudier.

Si nous avons passé en revue tous ces éléments, c'est parce qu'il nous semble capital d'explicitier les prémisses derrière l'esthétique que nous proposons. Le *contexte* d'analyse est toujours un facteur nécessaire à prendre en compte lorsque nous voulons créer des discours sur la musique. Sans préciser cet encadrement, nos objets d'étude restent indistincts et nous nous risquons d'être mal compris.

Si les critiques de musique et les auditeurs en général ne prennent pas nécessairement le temps d'expliquer leurs critères pour évaluer la musique, les philosophes attendent avec impatience de donner plusieurs modèles d'évaluation⁵⁶.

Mais arrêtons ces considérations épistémologiques et passons à regarder le blues de plus près.

⁵⁴ *The word "ritual" seems more appropriate than "performance" when the audience is committed rather than appreciative.* Charles KEIL, *Urban blues*, 164.

⁵⁵ *"strength" and "power" through the way in which one approaches whatever rhythmic, harmonic, or timbral resources are being utilized.* Jackson, Travis, « Jazz Performance and Ritual : The Blues Aesthetics and the African Diaspora », p. 41.

⁵⁶ *If music critics and ordinary listeners do not always take the time to explain their criteria for evaluating music, philosophers are waiting in the wings to offer various models of evaluation.* Theodore GRACYK, *Listening to popular music or How I stop worrying and Love Led Zeppelin*. p. 24.

I.2. IMPORTANCE DE LA GUITARE

Pour moi le seul danger c'est d'être trop amoureux du jeu de guitare. La musique c'est le plus important, et la guitare ce n'est qu'un instrument
–Jerry Garcia

Woke up with the blues on my fingers
–Lonnie Johnson

Notre analyse esthétique du blues passe par comprendre le rapport entre la guitare et le blues. Bien que ce lien est constamment évoqué, dans la plupart des cas l'on opte pour un point de vue strictement descriptif qui présuppose un lien entre cet instrument et le blues, sans se demander pour autant la nature de cette alliance. Nous partons de l'hypothèse que la guitare n'est pas seulement un instrument important pour le blues : elle a un rôle important dans la *constitution* de ce genre. Cela veut dire qu'à la différence de l'harmonica ou du piano, les deux autres instruments mélodiques les plus associés au blues, la guitare n'aurait pas seulement contribué à créer le son qu'on lie à ce genre mais elle aurait façonné la façon même dont ce genre s'est constitué. L'apparition et le développement du blues deviennent donc indissociables de la guitare.

Nous ne prétendons pas pour autant entrer dans la polémique autour de la définition du blues. Nous ne prétendons donc pas créer une nouvelle ontologie du blues, liée à la guitare. Notre compréhension du blues passe avant tout par accepter le caractère organique de ce genre, et nous nous intéresserons précisément au développement qu'il a connu. C'est donc à l'intérieur de ce mouvement constant que nous soulignerons l'importance de la guitare. Nous considérons cette piste comme étant digne d'être analysée et nous laissons donc aux ontologues la difficile tâche des trouver les traits essentiels de ce genre.

Les raisons qui nous permettent de suggérer ce lien fondamental sont multiples : la mythologie du blues, son iconographie, mais aussi des raisons sociales, historiques, musicales et finalement, des facteurs ergonomiques et idiomatiques.

Dans « Demythologizing the blues », David Evans passe en revue les récits les plus communément racontés sur l'histoire ou la signification du blues. L'avis fortement critique d'Evans vis-à-vis de ces mythes se justifie dans la mesure où ils prétendraient rendre compte d'une compréhension du blues qui serait la seule ou, du moins, la plus explicative. C'est d'ailleurs ce que Charles Hamm appelle les « Narrations modernes de la musique populaire » et qui trouve ses racines chez Lyotard et ses réflexions sur les métarécits du postmodernisme⁵⁷.

Soucieux de démystifier le blues pour lui rendre sa véritable complexité, Evans ne prend pas en compte la fonction hautement symbolique de ces récits. En effet, ceux-ci peuvent aussi être utilisés pour la création de discours propres à insinuer, suggérer voire proposer de nouvelles formes d'interprétation de la réalité. Les histoires de Butadès de Sicyone et postérieurement celle de Narcisse continuent à nous interroger sur l'origine de la peinture. Les joues gonflées d'Athéna lorsqu'elle jouait de l'*aulos* et la dispute ultérieure entre Marsyas et Apollon justifieront les réticences de Platon vis-à-vis de cet instrument. On connaît bien le rôle primordial que jouent les mythes dans les réflexions sur la musique et l'art en général, notamment chez Nietzsche, ou dans la genèse de la philosophie, qui doit aussi beaucoup à ce genre de narration. C'est donc à travers les mythes que nous proposons de commencer à enquêter sur l'heureux mariage entre la guitare et le blues.

⁵⁷Cf. Charles HAMM, *Putting popular music in its place*, p. 1-2

I.2.a. L'IMAGINAIRE COLLECTIF

Une nuit à Tutwiler je piquais du nez dans une gare pendant que j'attendais un train qui avait neuf heures de retard, quand, subitement, la vie m'a pris par les épaules et elle m'a éveillé à un nouveau départ. Un *negro* de silhouette fine et d'apparence faible, avait commencé à pincer sa guitare lorsque j'étais endormi (...). Pendant qu'il jouait, il appuyait un couteau sur les cordes de la guitare et jouait dans ce style popularisé par les guitaristes hawaïens, qui utilisaient des barres en aciers [*steel bars*]. L'effet était inoubliable. Sa chanson m'a aussi frappé immédiatement : *Goin' where the Southern cross' the Dog*. Le chanteur répétait le texte trois fois, en s'accompagnant à la guitare de la musique la plus étrange que j'avais jamais entendue⁵⁸

L'anecdote racontée par W. C. Handy, qui date de 1903, est considérée comme l'une des premières allusions à un genre identifiable sous le nom de blues, et elle est surtout évoquée pour mettre en évidence l'espace et les circonstances dans lesquels ce genre s'est développé. *Stricto sensu*, elle n'entre pas dans la catégorie de mythe, mais la mise en scène de l'histoire, qui nous renvoie presque à un monde idyllique, les détails de la narration et l'utilisation ultérieure de ce récit pour instaurer une série de propriétés au blues, font de ce récit, au bas mot, une anecdote qui joue avec l'aspect mythique. En ce qui nous concerne, elle sera une des deux sources d'inspiration de notre esthétique. Les questions autour de l'origine historiquement documentée du blues ne seront donc pas développées ici, non pas parce que nous considérons que ce soit une démarche banale, au contraire, mais à cause de la difficulté et de l'étendue que suppose une exploration de la généalogie du blues, qui échapperait largement au cadre de notre étude. En effet, outre les possible racines lointaines du blues en Afrique⁵⁹ ou même en Grande-Bretagne⁶⁰, les chercheurs ne parviennent même pas à se mettre d'accord sur les personnages qui entrent dans la catégorie du « blues ». Mamie Smith, par

⁵⁸ *One night at Tutwiler, as I nodded in the railroad station while waiting for a train that had been delayed nine hours, life suddenly took me by the shoulder and wakened me with a start. As he played, he pressed a knife on the strings of the guitar in a manner popularized by Hawaiian guitarists who used steel bars. The effect was unforgettable. His songs, too, struck me instantly. "Goin' where the Southern cross' the Dog". The singer repeated the line three times, accompanying himself on the guitar with the weirdest music I had ever heard.* W. C. Handy, cité dans Paul OLIVER, *The Story of the blues*, p. 28.

⁵⁹ Cf. Paul OLIVER, *Savannah syncopators : African retentions in the blues*.

⁶⁰ Peter VAN DER MERWE, *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, p. 171-184.

exemple, est considérée comme une chanteuse de blues pour David Evans⁶¹ mais elle ne l'est pas pour Alan Govenar⁶².

À part le fait d'être une des premières allusions à un style identifié comme blues, l'avantage du récit de W.C. Handy est de nous immerger dans la doxographie autour du blues d'une façon très spécifique. Ce qui est en jeu dans cette scène n'est pas vraiment l'endroit où elle se déroule : elle aurait pu tout aussi bien se passer au Texas, en Alabama ou au Mexique, et sa profonde signification n'en aurait pas été altérée. Ce qui est intéressant, dans le tableau proposé par W.C.Handy, est l'ambiance expressive et musicale qui se déploie non seulement dans la gare, mais dans notre imagination. Tout cela grâce à un détail du récit sur lequel on passe d'habitude trop rapidement : l'homme qui réveille notre narrateur joue de la guitare d'une façon particulière. Cette image du guitariste frappant les cordes, ou les maniant avec des objets divers, pour amplifier ou simplement changer le son, nous renvoie à une caractéristique essentielle de la plupart des musiciens de blues des années 1920 et 1930 et qui, à côté d'une voix singulière, constitue leur richesse musicale principale. On est donc dans une tradition dont les représentants partagent tous une caractéristique essentielle : être des virtuoses de l'instrument qui marquera désormais le futur du blues. Les figures de cette ligne historique incluent des noms comme Charlie Patton, Willie Brown, Blind Lemon Jefferson, Son House, Leadbelly, Blind Willie Johnson, Scrapper Blackwell, Big Bill Broonzy, Robert Johnson, Lightnin' Hopkins, Skip James, Bukka White et Blind Willie McTell.

Il faudrait à présent nous souvenir d'un autre mythe, probablement le plus répandu et le plus significatif de l'histoire du blues. Il s'agit bien de la transaction mystérieuse entre Robert Johnson et ce personnage noir que l'histoire associe au diable. On a évoqué cette légende de

⁶¹ David EVANS, « Demythologizing the Blues », [document sans numérotation]

⁶² Alan B. GOVENAR, « L'enregistrement du blues: Cristallisations d'un genre », p. 144.

plusieurs façons⁶³ et elles ont été légèrement modifiées avec le temps. Nous citons celle que Ledell racontait à David Evans, en parlant de son frère Tommy Johnson, qui d'ailleurs est probablement le premier à qui l'on attribué cette histoire :

(...) il disait s'être vendu au diable. Je lui ai demandé comment. Il a dit : 'Si tu veux apprendre à jouer tout ce que tu veux et comment faire des chansons toi-même, tu prends ta guitare et tu vas là où une route croise ce chemin, là où il y a un carrefour. Va là-bas, sois sûr d'y être ce soir, juste un peu avant minuit, et tu sauras que c'est le bon endroit. Tu as ta guitare et là tu joues un de tes morceaux... Un grand mec noir viendra, prendra ta guitare et l'accordera. Puis il jouera un morceau et te la rendra. C'est ainsi que j'ai appris à jouer tout ce que je veux. »⁶⁴

Si cette légende est significative c'est parce qu'à la différence du pacte avec Méphistophélès, le Faust du Mississippi fait un geste déstabilisateur : il donne sa guitare au représentant satanique pour qu'il puisse l'accorder. La guitare de celui qui est probablement devenue l'une des figures les plus importantes de l'histoire du blues, est désormais *possédée*, et son propriétaire devra vouer un culte à cet objet. Le moyen de le faire : jouer du blues. Ce mythe est normalement raconté pour expliquer la rapidité avec laquelle Robert Johnson aurait appris à jouer de la guitare. Mais on passe souvent trop vite sur un détail important du récit : comment Robert Johnson a-t-il acquis ce talent ? Quelle est la formule magique avec laquelle le musicien a été ensorcelé ? En réalité Johnson acquiert un nouveau talent non pas parce que le soi-disant diable l'a transformé lui, c'est plutôt la guitare qui a subi une transformation. Celle-ci n'est plus la même que celle qu'il avait en première instance. Elle a été accordée, donc altérée, pour que le guitariste puisse démontrer ses capacités. Ce qui est intéressante est que la guitare est autant protagoniste du récit que les autres deux personnages ; protagoniste dans le sens où la guitare facilitera la tâche du musicien.

⁶³ Voir par exemple le documentaire *The search for the devil* réalisé par John Hammond en 1994 et les films *Crossroad*, réalisé par Walter Hill en 1986 ou *O'Brother*, par Joel Coen et Ethan Coen en 2001. D'ailleurs, deux titres du propre Robert Johnson aident à nourrir l'imaginaire collectif autour de ce mythe : « Me and the Devil Blues » (1936) et « Cross Road Blues » (1936).

⁶⁴ Guralnick, Peter, *À la recherche de Robert Johnson*, p.28.

Ces deux images d'un monde du blues associé à la guitare devraient nous pousser à nous interroger sur le statut de la guitare dans la représentation mentale que nous nous faisons de ce genre. Non seulement le public a été influencé par ladite représentation mais, et ceci est d'autant plus important, par les musiciens eux-mêmes. Depuis, l'idée du bluesman guitariste est presque redondante, et on peine à dissocier les premiers bluesmen de leur guitares.

Ces mythes nous permettent donc de lier le blues à une forme musicale dont une des caractéristiques principales est d'être intrinsèquement liée à une façon mordante, virulente et virtuose de jouer la guitare, et pas n'importe quelle guitare, mais une avec des caractéristiques particulières, accordée d'une façon particulière. Ces deux caractéristiques de la guitare blues – un jeu particulier et un instrument adapté – font que chaque musicien a un style tout à fait unique et facilement distinguable si l'on écoute de près les enregistrements des premiers musiciens de blues. On développera ces deux idées en détail, mais prêtons attention à un autre type d'image qui a influencé également notre perception du blues. En effet, il faudrait ajouter aux représentations mentales qu'on s'est faites des bluesmen, les images, cette fois-ci imprimées et la plupart d'entre elles en noir et blanc, que l'iconographie du blues nous a transmise. L'aspect visuel de la musique (les instruments, les portraits de musiciens) ont toujours eu une grande importance dans la représentation qu'on se fait de la musique. Ignorer cet aspect serait oublier l'importance des images, qui n'ont probablement jamais été aussi puissantes qu'au XX^e siècle. A-t-on remarqué la différence disproportionnée entre les photos de musiciens de blues avec guitare et ceux qui n'en tiennent pas une ? A-t-on remarqué tous les livres académiques du blues qui ont des photos de guitaristes dans leur couverture ?

La photographie que nous présentons⁶⁵, authentifiée comme la troisième de Robert Johnson que l'on possède, a été publiée en février de cette année (2013). Comme pour le récit de Handy, nombre de spécialistes doutent de la véracité du document pour des raisons

⁶⁵ Voir Annexe 2. Photographie # 1

historiques, techniques et coutumières. Tout entre dans la spéculation, mais ce qui est un fait est que la personne chargée d'attester de l'authenticité de la photo a confirmé qu'elle coïncide presque parfaitement avec les autres images des musiciens. La question de savoir si c'est effectivement Robert Johnson qui pose sur cette photo ne nous intéresse pas ici. Le pouvoir de cette photo est de nous faire penser, grâce à la guitare que l'homme tient dans ses mains, qu'il s'agit au moins d'un musicien du blues. Comme dans la plupart de photos de guitaristes de blues, il est difficile de distinguer si c'est le musicien qui possède la guitare ou si c'est la guitare qui tient le musicien. Les deux forment un ensemble tout puissant qui évoque le blues comme peu d'autres images pourraient le faire.

I.2.b. UN PEU D'HISTOIRE, DE SOCIOLOGIE ET DE MUSIQUE

Deux témoignages sont de vitale importance pour suggérer un lien entre la guitare et le blues naissant : les notes de l'archéologue Charles Peabody prises pendant ses excavations entre 1901 et 1902 à Cahoma City, dans le nord du Mississippi, nous montrent que parmi les trois différents types de musiques de « nègres » qu'il a pu repérer, celles qui étaient jouées sur les marches, en dehors le travail, étaient jouées avec des guitares.⁶⁶ De son côté, le travail de terrain mené par le sociologue Howard W. Odum entre 1905 et 1908, dans les localités de Lafayette (Mississippi), de Newton (Georgia) et de Summer (Tennessee) atteste aussi l'utilisation des fameuses « boîte » et remarque, comme Handy racontait, ce qu'il appelle des « chansons-couteau »⁶⁷. Ce qui est intéressant de remarquer de ces témoignages est que tous les deux signalent des chansons sans accompagnement. Mais la présence de la guitare dans ces contextes musicaux suggère que depuis le tout début de la

⁶⁶ Charles PEABODY, « Notes on Negro Music », p. 148.

⁶⁷ *Knife-songs*, Howard W. ODUM, « Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes », p. 260-261.

formation du blues, la guitare était l'instrument musical le plus utilisé ou qui accompagnait le mieux les chants du peuple afro-américain. On pourrait donc conclure que de plus en plus cet instrument aurait aidé à former les bases de ce qu'on appelle le blues.

Une guitare a la taille parfaite pour montrer aux personnes autour de soi que l'on est musicien, et ceci n'est pas un moindre détail : posséder une guitare dans le contexte social dans lequel vivait la plupart des afro-américains dans le sud des États-Unis signifiait « entrer dans un nouveau mode de vie musical, culturel et social »⁶⁸. Le blues était un moyen d'expression très important et il avait sûrement un caractère cathartique qui permettait aux métayers de se confronter avec la réalité dans laquelle ils vivaient. Dans ce contexte, la musique était probablement un des rares moyens de libération. Mais cette image romantique des chanteurs de blues n'est qu'un aspect de l'importance de la musique pour ces premiers musiciens. En réalité il est très probable que la musique représentait non seulement une échappatoire psychologique mais aussi économique. Pouvoir faire de la musique commençait de plus en plus à signifier la possibilité de gagner sa vie autrement. L'historien et musicologue Gérard Herzhaft parle donc de l'importance de la guitare comme d'un symbole de liberté et de libération⁶⁹, tant aspirée par les noirs du sud. Avoir une guitare, montrer que l'on en possède une, a donc une signification qui échappe à l'aspect musical, surtout pour les hommes noirs opprimés du sud, comme Evans le confirme : « Pour les noirs en particulier, la guitare manquait de lien avec n'importe quel vestige d'esclavagisme, la musique minstrel et tous ses stéréotypes dégradants ou même avec le sud en général »⁷⁰.

⁶⁸ (...) *enter a new world of musical, cultural, and social life*. David EVANS, « The Guitar in the Blues Music of the Deep South », p. 14.

⁶⁹ Cf. *infra*, p. 118.

⁷⁰ *For blacks in particular the guitar also lacked any residual associations with slavery, minstrel music and its demeaning stereotypes, or even with the south*. David EVANS, Op. Cit., p. 13.

À côté de la guitare, le piano était l'autre instrument qui n'avait presque aucune association avec le monde ségrégué du sud, mais la taille de cet instrument promouvait le sédentarisme, contredisant ainsi la nature errante des premiers bluesmen. La taille et la portabilité de la guitare, sont d'ailleurs parmi les raisons pour lesquelles elle a été l'instrument plus utilisée, comme Allan Moore le remarque⁷¹. Celle-ci ne semble pourtant pas être la vraie raison pour laquelle le piano n'a pas été si répandu dans le blues car, comme Francis Davis le rappelle, ces pianistes « voyageaient plus léger que n'importe quel autre bluesmen de leur temps. Ils n'avaient même pas besoin de coller leurs harmonicas dans leur poche de devant, ou leur guitares dans le fond d'un fourgon avant de se précipiter à l'intérieur »⁷². D'un côté, ce que Davis observe est tout à fait juste, et ces pianistes auraient en effet profité des pianos des bars où ils se rendaient⁷³, mais ils étaient quand même dépendants des endroits qui en avaient effectivement un. Ce qui est sûr en tout cas, est que le prix d'un piano était aussi un facteur primordial car il rendait pratiquement impossible son achat pour la plupart des personnes désireuses d'apprendre à jouer le blues, comme en témoigne B.B. King :

Là où j'ai grandi, dans le Delta du Mississippi, il n'y avait vraiment aucun autre instrument disponible outre que la guitare, quoique peut être l'harmonica. Et tout le monde ne voulait pas souffler dans l'harmonica de quelqu'un d'autre. Tous ceux qui pensaient en termes de musique avaient normalement une vieille guitare quelque part. Dans ma région on ne pouvait pas se payer un clavier quel qu'il soit. Le seul moment où je voyais un piano était quand j'allais à l'église⁷⁴

B.B. King appartient certes à la deuxième génération de bluesmen du Mississippi et ce qu'il décrit est probablement déjà la conséquence de la production massive des guitares dans le sud,

⁷¹ Allan MOORE, « Surveying the field: our knowledge of blues and gospel music », p. 2.

⁷²(...) *traveled lighter than any other bluesmen of their era. They didn't even have to stick their harmonicas in their front shirt pocket, or steady guitars on the floor of a moving boxcar before scrambling aboard.* Davis FRANCIS, *The history of the blues*, p. 149.

⁷³Dans le milieu blues, et probablement non seulement ici, ces bars étaient appelé *barrelhouses* ou *juke joints*.

⁷⁴ *Where I grew up in the Mississippi Delta, there was no other instrument that was available to you besides guitar, really, but maybe a harmonica. And everybody didn't want to blow somebody else's harmonica. But everybody that thought in terms of music would have an old piece of guitar somewhere –usually. In my area they couldn't afford keyboards of any kind. Only time I ever seen a piano or organ was when I went to church.* Jas OBRECHT, « A century of blues guitar », p. 38.

mais les évidences historiques nous montrent que déjà entre 1890 et 1910 des guitares à prix accessible se trouvaient un peu partout dans le sud⁷⁵, de sorte que leur situation musicale n'était pas si distante de celle décrite par BB King. À part le prix, le symbolisme du piano n'était pas du tout le même que celui de la guitare. Celui-là, avait déjà été popularisé par le jazz et renvoyait à un espace sonore différent de celui qui se produisait dans le sud profond. Elijah Wald n'a pas tort quand il affirme que « si la guitare était l'instrument de country blues idéal, le piano était particulièrement commode pour les besoins des endroits urbains noirs »⁷⁶. La présence du piano dans le contexte blues était donc vue comme une adaptation ultérieure, parfois comme une sophistication, du son plutôt rural caractéristique du blues à ses origines. Ceci est suggéré aussi par le fait que la plupart des pianistes de blues sont devenus célèbres grâce à leur collaboration avec des guitaristes, créant ainsi les typiques duos classiques comme ceux de Leroy Carr et Scrapper Blackwell, Tampa Red et Georgia Tom Dorsey, Memphis Slim et Matt « Guitar » Murphy.

À la différence du piano, la guitare semblait donc l'instrument le plus facilement et le plus directement associable au blues. Ce n'est donc pas étonnant que, d'un point de vue visuel, l'élément le plus éloquent qui permettait et permet de représenter le blues c'était justement cette fameuse boîte acoustique avec six cordes. Ainsi, il n'est pas du tout surprenant que le plus grand nombre de photos associées au blues aient une guitare dans leur composition esthétique. Montrer un joueur d'harmonica est une entreprise très compliquée à cause de la petite taille de cet instrument, et le bluesman pianiste, comme on l'a vu, n'est pas aussi représentatif du blues. Le banjo aurait peut-être eu le même effet visuel que la guitare mais l'association blues/banjo n'a jamais eu un véritable succès. Ce point mérite que l'on s'arrête un moment.

⁷⁵ Cf. David EVANS, "The Guitar in the Blues Music of the deep South", p. 13.

⁷⁶ *If the guitar was the perfect country blues instrument, the piano was particularly suited to the needs of black urbanities.* Elijah WALD, *The Blues : a very short introduction*, p. 40.

Avant le XX^e siècle aux États-Unis, il y avait déjà d'autres formes de musique populaire comme le black minstrels. Mais si ce genre musical était tellement associé à l'utilisation et à la manipulation du banjo⁷⁷, pourquoi celui-ci n'a-t-il pas connu la même popularité avec le blues ? On pourrait dire que les enjeux sociaux du blues obligeaient à prendre distance de tout ce qui était culturellement associé au siècle précédent. Le peuple afro-américain du sud commençait à créer une nouvelle image de sa propre histoire et, au niveau musical, cela voulait dire explorer d'autres possibilités instrumentales. Mais, les explications sociales ne montrent qu'un côté du panorama musical qui se développait dans le sud. En effet c'est évident que la quantité de photos de bluesmen avec leur guitares n'est pas seulement la conséquence d'un choix culturel ou, comme on le disait quelques lignes plus haut, de l'imaginaire collectif. Des raisons musicales peuvent éclaircir ce choix.

Une question comme celle-ci mériterait un travail d'organologie plus approfondie car l'identification du banjo avec le minstrelsy et la guitare avec le blues a probablement beaucoup plus de logique que ce que l'on pourrait imaginer et cela nous permettrait de trouver des rapports entre l'utilisation de chaque instrument et les besoins esthétiques de chaque genre⁷⁸. Pour Van Der Merve, « il semblerait que beaucoup du blues originel découle directement de la musique de banjo, par un simple ralentissement du tempo et en donnant un peu de swing au rythme »⁷⁹. Paul Olivier paraît aller dans la même direction lorsqu'il dit que « les notes courtes et staccato du banjo ne concordent pas avec les concepts d'accompagnement du chanteur de blues, ne permettant pas de jouer ni notes longues ni la

⁷⁷ Derek SCOTT, *Sound of the Metropolis*, p. 149.

⁷⁸ Derek Scott parle déjà de l'utilisation des *slides* et d'une fonction rythmique ainsi que des traits percussifs du banjo. Derek SCOTT, *Op. Cit.*, p. 149.

⁷⁹ *It seems as though much of the early blues was taken directly from banjo music, by simply slowing the tempo and swinging the rhythm.* Peter VAN DER MERWE, *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, p. 167.

résonance chaleureuse et profonde d'une guitare rythmique. »⁸⁰. À ceci, il ajoute un deuxième argument : « Fondamentalement une musique vocale, le blues avait besoin d'une qualité vocale provenant de ses instruments, effet que la flexibilité de la guitare permettait »⁸¹. En développant un peu près les mêmes idées, Elijah Wald va un peu plus loin et il suggère que l'introduction de la guitare aurait à voir avec le commencement même de l'ère du blues :

Le passage du banjo à la guitare a joué un rôle significatif dans l'ascension du blues : les banjos ont un affaiblissement sonore très soudain, ce qui veut dire que l'on doit jouer relativement vite et que l'on ne peut pas imiter les prolongations d'une performance vocale. La guitare a une meilleure durée, devenant plus adéquate pour les chansons lentes ; et elle a aussi une tonalité plus chaleureuse, devenant ainsi plus appropriée pour l'accompagnement de ballades sentimentales ou les lamentations des braillements.⁸²

David Evans parle aussi de ce « meilleur support » qu'il associe à un son beaucoup plus riche et à une qualité sonore beaucoup plus douce (*mellow*), en contraste avec le son pincé du banjo. Il explique cette richesse à travers quelques précisions organologiques :

La guitare avait une portée mélodique de deux octaves dans ses cordes à vide, le double de la portée mélodique des cordes d'un banjo, ce qui veut dire que l'on pouvait jouer des airs plus complexes ainsi que des accords plus riches⁸³

On entre donc dans des considérations qui dépassent les simples (en réalité toujours complexes) explications mythologiques et les documents photographiques.

⁸⁰ *The short, staccato notes of the banjo did not accord with the blues singer's concepts of accompaniment offering neither long notes nor the warm and deep resonance of a guitar rhythm.* Paul OLIVER, *The Story of the Blues*, p. 29.

⁸¹ *Fundamentally a vocal music, the blues required a vocal quality from its instruments, effects which the guitar's flexibility permitted.* Paul OLIVER, *Op. cit.*, p. 29.

⁸² (...) *the shift from banjo to guitar played a significant role in the rise of blues: Banjos have very fast sound decay, which means that one has to play relatively quickly and cannot mimic the drawn-out contours of a vocal performance. The guitar has greater sustain, making it more appropriate for slow songs, and also has a warmer tone, making it more suitable for accompanying sentimental ballads or moaning hollers.* Elijah WALD, *The Blues: A Very Short Introduction*, p. 19.

⁸³ *The guitar had a melodic range of two octaves in its open strings, twice the range of the melody strings of the banjo, meaning that more complex tunes as well as richer chords could be played on it.* David EVANS, « The Guitar in the Blues Music of the Deep South », p. 20.

I.2.c ERGONOMIE ET PROPRIÉTÉS IDIOMATIQUES

Il semble en effet très intéressant d'essayer de trouver un rapport fondamental entre certains instruments et certains rythmes. Pourquoi le *cavaquinho* est associé aux *pagodes* de samba ? Pourquoi dit-on que le *charango* exprime le mieux les sentiments de la *Sierra* péruvienne ? Pourquoi associe-t-on le saxophone au jazz ? Il semble qu'au-delà des explications historico-sociales, il y aurait des explications plus capitales. Peut être la première question qu'on devrait se poser est celle de savoir si les propriétés sonores de la guitare ont un rapport avec le son du blues ? Peut-on vraiment dire que la guitare était l'instrument qui exprimait le mieux les sentiments du blues ?

Lorsque l'on regarde l'histoire de l'esthétique musicale, ce rapport est en réalité loin d'être évident si l'on considère qu'une des caractéristiques les plus notoires du blues serait la manière dont les noirs hurlaient et braillaient leurs chansons. Dans l'image idéale que Platon avait de sa république, les chants dithyrambiques et les lamentations étaient associées au jeu de l'aulos. Cet instrument sera donc banni non seulement pour la musique perturbante à laquelle il était associé, mais aussi par des raisons organologiques. Platon condamnera le fait que chaque trou pouvait produire jusqu'à 3 sons différents, faisant ainsi un instrument extrêmement « multi-ton »⁸⁴. En plus, Platon était bien conscient des grimaces que l'on faisait quand on jouait cet instrument et cela ne reflétait pas les caractéristiques d'un instrument noble. C'était donc des instruments à cordes comme la lyre ou la cithare qui symbolisaient la beauté, l'harmonie de la musique grecque, à condition qu'on privilégie la simplicité du jeu ainsi que les rapports harmoniques de la musique. Aristide Quintilien semble avoir le même avis quand il dit que les instruments à cordes « sont assez peu sensibles aux affections, ne se

⁸⁴ Le mot que Platon, et après Pindaro utiliseront est “πολύχορδος” qui veut dire littéralement « polycordes », mais dans le contexte de la flute, « multi-ton » ou « multi-sonore » sont des traductions plus appropriés. Le principal de cette critique platonicienne est dénoncer ces possibilités sonores, propres à l'instrument, comment étant contraires aux bases modérées qui devraient régir la musique dans la *polis*.

prêtent pas aux modulations et sont ennemis de l'humidité », et, au contraire, les instruments à vents « tiennent du venteux, de l'humide, du changeant ; ils féminisent à l'excès les sons qu'on entend ; ils sont propres à moduler brusquement leur constitution et leurs pouvoirs »⁸⁵. En effet l'histoire de l'harmonica dans le blues illustre très bien la capacité des instruments à vent de proférer des sonorités toujours changeantes et favorables aux inflexions tonales, si importantes pour l'esthétique de ce genre. Mais comment comprendre donc l'association d'un instrument à cordes comme la guitare dans un contexte comme celui que l'on décrit ? D'abord il faudrait dire que si Platon avait idéalisé la lyre sous des caractéristiques uniformes, nous permettant ainsi de parler de *la* lyre - d'ailleurs il était réticent à toute altération que les musiciens ou les luthiers de l'époque faisaient à cet instrument-, c'est virtuellement impossible de parler de la guitare blues sans évoquer ses multiplicités. Nous sommes donc forcés de parler de *guitares* blues si nous voulons véritablement nous immiscer dans l'esthétique qui caractérise cet univers musical. Et s'il n'y a pas une guitare, on ne peut pas parler non plus d'un son en particulier. La guitare blues doit donc être associée à une multiplicité de sons, non seulement grâce aux différentes formes qu'acquiert cet instrument mais aussi, et surtout, grâce aux façons singulières de le jouer. Commençons d'abord par un peu d'organologie.

Quelques lignes plus haut on disait que la guitare est devenu un instrument adapté au jeu blues. On dit bien « adapté » et non pas « modifié » ou « altéré », car ces deux derniers mots suggèrent une manipulation par les propres *bluesmen* en fonction de leurs besoins musicaux. En effet, bien qu'il y ait des exemples où l'on peut constater cette pratique⁸⁶, il est bien connu que la multiplicité des guitares résultait plutôt de la décision des différents facteurs de

⁸⁵ Aristide QUINTILIEN, *La musique*, p. 170.

⁸⁶ Scrapper Blackwell racontait, par exemple, qu'il avait dû faire lui-même sa première guitare.

guitares⁸⁷. Nos guitaristes auraient donc profité des particularités de chaque instrument pour créer leur propre son et/ou ils auraient cherché la guitare la plus adaptée à leurs besoins esthétiques. Parmi ces changements dans l'anatomie des guitares, le type de caisse de résonance semble être un des plus importants. Outre la guitare folk, dont la caisse de résonance était construite en bois, une grande partie des bluesmen optait pour les guitares à résonateurs, qui étaient des guitares construites soit complètement en métal, soit une combinaison de bois et métal. Son House et Bukka White, par exemple, étaient connus par le son de leur National Resonator. Blind Boy Fuller était un autre joueur de National Resonator Guitar. Mais la liste inclut aussi des musiciens comme Walter « Brownie » MacGhee, Tampa Red, Peetie Wheatstraw, Scrapper Blackwell, Bumble Bee Slim et Memphis Minnie. À part le changement évident de volume, ces guitares donnaient un ton très particulier aux bluesmen favorisant surtout le jeu *slide*.⁸⁸

Une autre caractéristique très changeante des guitares de bluesmen était le nombre de cordes. Traditionnellement une guitare en a 6, mais plusieurs musiciens sont devenus célèbres grâce au son unique provenant des guitares à plus ou moins de cordes. Leadbelly, par exemple se faisait appeler « le Roi des joueurs de guitares à douze cordes » et Blind Willie McTell était aussi connu pour jouer à douze cordes. Bien sûr ces transformations physiques de la guitare n'avaient pas seulement profitées aux musiciens de blues. George Van Eps utilisait aussi une guitare à 7 cordes pour son jeu de jazz et la guitare à douze cordes jouait déjà un rôle prépondérant dans la musique mexicaine⁸⁹. Cependant, le nombre de bluesmen qui jouaient de guitares à un nombre de cordes différent de six est surprenant. Lonnie Johnson et Robert Hick aussi jouaient des guitares à 12 cordes. Comme dans le cas des guitares *résonateurs*, avoir plus de cordes augmentait le volume de la guitare. Mais ce serait trop réducteur de penser que

⁸⁷ Cf. David Evans, «The guitar in the Blues Music of the Deep South », p. 13.

⁸⁸ Cf. *infra*, p. 62-66.

⁸⁹ Cf. David EVANS, *Op. Cit.* p. 19.

cette augmentation ne passait pas aussi par des choix esthétiques, surtout quand des musiciens comme Big Joe Williams, connu par sa guitare à neuf cordes, savaient aussi bien profiter des guitares à sept, huit et même à douze cordes. C'est le cas aussi pour les enregistrements de Lonnie Johnson qui pendant les années 20 et 30 était aussi connu par son jeu à neuf cordes qui en réalité était une guitare à douze cordes dont les trois dernières, correspondant aux octaves les plus graves, avaient été enlevées⁹⁰.

Une autre variation concernait le type de cordes que les guitaristes de blues utilisaient. Les cordes sont soit en nylon, soit en acier. Ceci est aussi un facteur très important à prendre en compte et on n'en parle pas suffisamment. N'importe quel guitariste habitué à une guitare à cordes en nylon sent la grande différence qu'il y a lorsqu'il passe à une autre avec des cordes en acier. « Le calibre exact de chacune d'entre elles a une grande influence sur le timbre, le toucher, la réceptivité au vibrato ou l'élasticité de la corde dans les mouvements de traction latérale pour augmenter légèrement la hauteur »⁹¹. Le son résultant d'une corde change significativement la matérialité du son et rend possible des effets plus ou moins stridents. Des variations plus subtiles mais non moins significatives incluent la hauteur du sillet de chevalet et l'écart entre les cordes. Normalement un chevalet trop haut complique un peu la tâche de parcourir le manche d'une guitare et pousse à bien atterrir dans des frettes. Mais cette « anomalie » peut aussi pousser le guitariste à serrer beaucoup plus le manche de la guitare résultant en un jeu beaucoup plus agressif pour éviter les fausses notes, surtout quand on doit passer rapidement d'un accord à un autre. Cette caractéristique a surtout des conséquences sur le jeu *slide*, provoquant plus ou moins des sons percussifs.

Où la force symbolique que les photos de bluesmen ont sur nous, elles ont aussi l'important avantage d'être témoins de la variété de guitares que les musiciens de blues utilisaient. C'est

⁹⁰ Cf. Jas OBRECHT, « A century of blues guitar », p. 90.

⁹¹ John BAILY, « L'interaction homme-instrument. Vers une conceptualisation », p. 9.

en effet intéressant de remarquer que presque chaque portrait de bluesmen que l'on possède montre une guitare différente. L'emploi des différentes guitares, et ces différentes possibilités acoustiques, suggèrent le rôle actif que chaque musicien avait dans la constitution de son propre son. Les guitares utilisées par les bluesmen étaient des instruments hautement adaptés au jeu de chaque musicien, dans le sens où les musiciens utilisaient très probablement les caractéristiques propres à leurs instruments non seulement pour se distinguer des autres mais pour explorer des possibilités texturales différentes. C'est pour cela qu'il est erroné de parler d'un « son caractéristique » de la guitare blues, et c'est peut être ici qu'on l'on trouve une rupture dans l'esthétique musicale qui a été habituée à associer des instruments particuliers à un son particulier, comme on a mentionné lignes plus haut.

Dans notre cas, car il n'y a pas un modèle de guitare, il n'y a pas un son paradigmatique. Ceci nous permet de dire, en première instance, que les caractéristiques acoustiques des guitares associées au blues ne semblent pas être un facteur déterminant pour l'établir comme instrument privilégié de ce genre. Il n'y aurait donc pas une corrélation entre les propriétés physiques, chargées de créer le son, de la guitare et le blues. Mais abordons cet aspect un peu plus en détail : en réalité les caractéristiques physiques d'un instrument ne concernent pas seulement les parties qui permettent de créer un son. Elles renvoient aussi à une certaine organisation spatiale qui mérite être considérée. Nier un lien entre l'ensemble physique de la guitare et le blues présuppose donc une définition de la guitare comme un objet inerte, dont les éléments acoustiques attendraient d'être exploités par la façon « correcte » de jouer. Contrairement à cette façon de définir des instruments, nous optons pour une approche un peu plus anthropocentriste des instruments de musique, comme celle que propose John Baily :

« Un instrument musical c'est un type de transducteur qui convertit des motifs du mouvement corporel en motifs sonores. La morphologie d'un instrument impose certaines contraintes dans

la façon dont il est joué, favorisant des motifs kinésiques qui sont, pour des raisons ergonomiques, facilement organisés dans la disposition spatiale »⁹².

Analyser le niveau de compatibilité entre la guitare et le blues, définie de cette manière, devient un sujet qui oblige à prendre en considération non seulement les éléments acoustiques chargés de la création des sons, mais la manière dans laquelle ces éléments ont été spatialement organisés. La guitare ne devient donc un véritable objet d'analyse que dans la mesure où il y a des mains positionnées d'une façon particulière pour être jouée. Vu de cette façon, la question sur la compatibilité entre les propriétés physiques de la guitare et le blues acquiert une autre ampleur : il faut désormais explorer le lien qui existe entre le musicien et son rapport intime avec la guitare.

Les études réalisées autour de la façon dont un instrument peut influencer la musique ne sont pas récentes. Depuis au moins une centaine d'années, les ethnomusicologues, quoique non exclusivement, ont découvert des rapports ergonomiques très suggestifs entre un instrument et des genres particuliers⁹³. Dans les dernières années, la musicologie empirique ainsi que les études cognitives sur la musique donnent de plus en plus d'importance aux facteurs sensori-moteurs qui conditionnent la pensée musicale. John Baily est probablement un des chercheurs qui ont le plus approfondi ce terrain. Ses diverses études ethnomusicologiques sur le *rubâb* et le *dutâr* dans les années soixante-dix lui ont donné de précieuses informations sur l'importance des schémas de mouvement corporel dans la constitution des structures sonores, créant ainsi la base pour des intuitions théoriques beaucoup plus larges et suggestives : « Dans la performance musicale, la représentation cognitive au terme de laquelle le musicien opère

⁹²A musical instrument is a type of transducer, converting patterns of body movement into patterns of sound. The morphology of an instrument imposes certain constraints on the way it is played, favouring movement patterns that are, for ergonomic reasons, easily organized on the spatial layout. John BAILY & Peter DRIVER, « Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar », p. 57

⁹³ Pour un rapide aperçu sur les différentes études qui vont dans cette direction, voir David HURON & Jonathon BEREC, *Characterizing Idiomatic Organization in Music : A Theory and Case Study of Musical Affordances*, p. 103-104.

peut être une représentation de mouvement au lieu d'une représentation auditive »⁹⁴. Ces réflexions supposent bien évidemment d'avoir un instrument précis pour la conception d'une musique quelconque. Si notre hypothèse concernant un lien étroit entre la guitare et le blues est juste, cette musique devrait donc pouvoir témoigner d'une logique performative. En d'autres mots, le jeu de guitare blues devrait se baser non pas dans l'adaptation de certains accords à la guitare, mais, au contraire, les accords eux-mêmes seraient la conséquence d'un positionnement cohérent de la main gauche, par rapport à l'ergonomie de la guitare.

David Evans et John Baily ont peut-être été les premiers à aller dans cette direction. Baily l'aborde en soulignant une caractéristique très répandue dans le jeu blues à guitare : le jeu de notes à cordes à vide, facilité par les différents types d'accordage. Comme on l'a déjà mentionné, une autre possibilité importante de la guitare est sa capacité à être accordée de plusieurs façons. C'est pour cela que lorsqu'on parle de « notes à cordes à vide », ceci fait référence à différentes notes en fonction de la manière dans laquelle la guitare a été accordée et implique que la manière de jouer dans une tonalité en particulier a des conséquences sur la façon de jouer l'instrument. Baily explique que les accords que faisaient les bluesmen avaient un rapport direct avec la présence des cordes à vide, ce qui facilitait le jeu de guitare en première position :

« Les positions spatiales des notes et le placement des cordes à vide signifient que chaque ton a une qualité particulière en ce qui concerne ses possibilités et limitations. Le caractère d'un morceau joué dans une tonalité ou un type d'accordage ne pouvait pas en général être reproduit facilement dans une autre tonalité ou un autre accordage »⁹⁵.

D'une manière générale, l'on peut dire que le jeu blues est caractérisé par différents accordages sur les guitares et les musiciens de blues sont très souvent connus pour une façon

⁹⁴*In musical performance, the cognitive representation in terms of which the performer operates may be a movement representation rather than an auditory one.* John BAILY, "Music Structure and Human Movement" p. 242.

⁹⁵*The spatial positions of the notes and the placement of the open strings mean that each key has a particular quality in terms of possibilities and limitations. The character of a piece played in one key or one tuning could not in most cases be easily replicated in another key or tuning.* John BAILY, & Peter DRIVER, « Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar », p. 65.

particulière d'accorder la leur. À part l'accordage standard (EBGDAE)⁹⁶, plusieurs bluesmen jouait en « accordage espagnol » (DBGDGD), en accordage Sebastopol (DAF#DAD) ou accordé en D mineur (DAFDAD). Il y a cependant de multiples variations en fonction des guitaristes. Tommy Jonhson par exemple, jouait parfois des mélodies en D avec une guitare accordée en EBGDAD. Skip James accordait sa guitare de façon à avoir un accord ouvert en Mi mineur, qu'il appelait « note croisée » (EBGEBE). Son House jouait avec ce qu'il appelait « cross Spanish » : (EBEG#BE)⁹⁷.

Baily utilise un exemple paradigmatique : le blues en Mi mineure sur un accordage standard (EBGDAE). L'explication théorique qu'il nous donne nous permet de comprendre comment le jeu dans cette tonalité permet un jeu entièrement logique d'un point de vue corporel correspondant en même temps aux progressions harmoniques souhaitées pour le blues. Cependant ce qu'il me semble intéressant de noter dans cet exemple n'est pas vraiment l'explication théorique derrière, mais le fait que n'importe quel guitariste de blues sait qu'il n'y a rien de plus naturel et « facile » qu'un blues en Mi. Ces explications sont donc empiriquement constatables par le musicien de blues.

Marquiss propose des exemples concrets qui donnent une richesse évidente à ces analyses générales. Pour cela il s'appuie sur la transcription, faite par lui-même, de 36 passages des 13 chansons de Skip James enregistrées en 1931. Une des caractéristiques les plus remarquables de cet échantillon est que 11 de ces chansons sont jouées avec une guitare accordée en DAFDAD et toutes ces chansons sont jouées en D majeure, ce qui lui permet de profiter des cordes à vide. Dans l'analyse générale, il conclut que même quand parmi les chansons on trouve, d'un point de vu ergonomique, différents parcours musicaux et différentes phrases,

⁹⁶ Nous commençons par la corde la plus aigüe.

⁹⁷ Pour un meilleur aperçu sur les nombres de bluesman qui jouaient en différents accordages, voir : David EVANS, *Big Road Blues*, p. 248

celles-ci « sont interconnectées et font partie d'un plus ample méta-parcours tactile spécifique à cet accordage »⁹⁸.

L'autre exemple important que Marquiss nous soumet est le jeu de guitare de Blind Lemon Jefferson. Par l'analyse du répertoire du musicien dans les 4 différents accordages qui le caractérisent (en C, A, G et en E), Marquiss parvient à montrer, avec les mêmes outils d'analyse, que même lorsqu'il s'agit d'un des guitaristes les plus aventureux concernant l'improvisation et le rythme, son jeu réutilise certains parcours habituels à travers le manche de sa guitare⁹⁹. Dans les deux cas, c'est sur la base de propriétés physiques, perceptibles dans le manche de la guitare que le blues acquiert sa forme. Dans les deux cas leur jeu est informé tactilement. C'est aussi l'avis de David Evans : « (...) beaucoup de motifs des riffs, surtout, sont des dispositions de mouvements sur le manche de la guitare, il ne s'agit pas de trouver de notes particulières »¹⁰⁰.

Il semblerait n'y avoir aucun doute sur le rapport physique entre la guitare et le blues. Cependant, si l'on revient à notre questionnement initial concernant un possible rapport intime entre le blues et la guitare, on s'aperçoit que ces dernières considérations ne suggèrent à aucun moment que la guitare ait été l'instrument qui aurait donné une des formes harmoniques qui fut associée au blues¹⁰¹. D'ailleurs la raison pour laquelle John Baily conclut que « le style de la guitare folk blues est hautement compatible avec la disposition spatiale de la guitare et qu'il s'est développé en employant certaines particularités intrinsèques de cet instrument »¹⁰² est lié au fait que les accords ouverts, qui, comme l'on a vu, sont très utilisés

⁹⁸(...) *are interlinked as part of a wider cognitive-tactile 'meta-pathway' specific to this tuning.* David MARQUISS, « Blues in my fingers: a bodily perspective on folk blues guitar playing », p. 30.

⁹⁹David MARQUISS, *Op. cit.* p. 53-88.

¹⁰⁰ (...) *a lot of the riff patterns specially are really movement patterns on the neck of the guitar, it's not finding particular notes.* Cf. *infra*, p. 127

¹⁰¹Nous préférons parler de "formes" au pluriel et non de « la forme harmonique classique » parce au début des enregistrements du blues, il y avait d'autres structures harmoniques que le typique blues à douze mesures gardant un schéma à trois parties.

¹⁰²John BAILY « L'interaction homme-instrument. Vers une conceptualisation », p. 10.

dans le blues, facilitent le jeu de la dominante, la sous-dominante et d'autres notes à l'intérieur de la gamme pentatonique, si étroitement associées au blues. Robert Palmer a une intuition semblable lorsqu'il dit que « la flexibilité de la guitare d'un point de vue d'accordage faisait d'elle le véhicule instrumental idéal pour le langage mélodique non tempéré et microtonal du blues »¹⁰³.

Ce qui est implicite dans ces raisonnements est que la guitare est un instrument hautement idiomatique pour ce qui concerne les besoins harmoniques du blues. Il n'y a cependant pas d'arguments solides pour affirmer que la distribution harmonique du manche de la guitare aurait influencé la création d'un mode blues. En parlant de l'importance du *bottleneck* pour le blues, Van Der Merwe se confronte à la même interrogation : « la technique a-t-elle évolué pour s'adapter au blues, ou est-ce le blues qui s'est inspiré des schémas inhérents aux instruments ? »¹⁰⁴. Très lucidement, le musicologue opte pour une influence mutuelle. Effectivement, même si on accepte que le mode blues aurait précédé n'importe quelle intervention instrumentale, il semble que les propriétés harmoniques du blues auraient été plus *naturellement* exécutables à travers le manche d'une guitare qu'à travers les touches d'un piano. C'est peut être cette naturalité du jeu de guitare qui aurait probablement influencé la standardisation de la forme blues au début du siècle, dont la dernière étape aurait été la popularisation des enregistrements de blues à partir des années 1920 et c'est peut-être à cela que Jas Obrecht fait référence lorsqu'il dit que « depuis ses origines, le blues et la guitare ont voyagé côte à côte »¹⁰⁵.

¹⁰³ *The acoustic guitar's flexibility in terms of tuning made it the ideal instrumental vehicle for the non-tempered, microtonal melodic language of the blues.* Robert PALMER, « The Church of the sonic guitar », p. 15

¹⁰⁴ (...) *was the technique evolved to play the blues, or did the blues derive inspiration from patterns inherent in the instruments?* Peter VAN DER MERWE, *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, p.67.

¹⁰⁵ Jas OBRECHT, « A century of blues guitar », p. 87.

I.3. MATERIALITÉ ET INDIVIDUALITÉ DANS LE BLUES

L'esthétique du blues que nous proposons passe par donner priorité à la musique. Dans un premier temps nous développerons les deux catégories esthétiques que nous considérons les plus pertinentes et qui seront la base de notre étude : la matérialité et l'individualité sonores. Dans un deuxième temps ces deux aspects du blues seront abordés sous l'angle de la guitare. Notre objectif principal est de décrire comment nos catégories s'expriment à travers la guitare acoustique ; on verra ainsi plus clairement les possibilités que la guitare électrique a fournies.

I.3.a. GÉNÉRALITÉS

Bon alors il joue bien, mais il fait ressortir cette chanson-là comme si quelqu'un l'étranglait à mort
–Sam Chatmon (à propos de Charlie Patton)

Comme nous avons signalé nous allons analyser le blues comme action performative : « Pour réellement comprendre le style [blues] il est vital de réaliser que les mouvements musicaux sont principalement compris par les guitaristes du folk blues du point de vue des mouvements du corps performant »¹⁰⁶. Il s'agit donc de comprendre le blues dans toute sa physicalité.

L'aspect « physique » du blues n'est peut-être pas la façon la plus académique de présenter les choses mais nous utilisons ce terme en opposition aux aspects formels des œuvres d'art. L'aspect formel d'une peinture nous oblige à en parler en termes de composition, des rapports chromatiques, de profondeur et perspective, etc. L'aspect physique nous oblige à faire

¹⁰⁶ *That musical motions are primarily understood by folk blues guitarists in terms of the motions of the performing body is vital to truly understanding the style.* David MARQUISS, « Blues in my fingers: a bodily perspective on folk blues guitar playing », p. 28.

attention aux matériels que le peintre a utilisés comme base : le type de support, le medium (le type de peinture utilisée), la quantité de peinture, la taille du tableau, etc. En ce qui concerne notre objet d'étude, on pourrait donc dire qu'on s'intéresse au medium et non à la forme.

D'ailleurs l'analogie avec la peinture n'est pas réellement fortuite car Robert Switzer, l'un des auteurs qui, à ma connaissance, ont le plus lucidement exprimé l'importance du « physique » dans le blues, s'inspire des analyses heideggériennes¹⁰⁷ sur la peinture et la valeur des aspects physiques et terreux des œuvres d'art. Dans son inépuisable article, « Signifying the blues », Switzer parle du blues dans ces termes.

Le blues, je veux le soutenir, n'est que « faire de la matière »¹⁰⁸. Ce que je veux suggérer par ceci est que le blues représente une fracture dans la tradition philosophique qui commence par Platon, passe par Kant et va jusqu'à Adorno (parmi d'autres). C'est la « musique en soi » qui est en train de s'émanciper ici, - non pas du point de vue de son arrangement formel, mais du point de vue de son être le plus élémentaire et le plus puissant : sa matérialité, en tant que son, en tant que ton. (...) Ma suggestion ici est qu'une grande partie de l'importance du blues se trouve dans la libération de la sonorité fondamentale du ton comme tel, et avec cela, l'ouverture de nouvelles possibilités de sons et significations.¹⁰⁹

C'est cet aspect poétique du blues, sa présentation sensible, sa force musicale et performative, qui sera le noyau de notre esthétique. Le blues sera exploré donc à travers « la puissance fondamentale de la matière musicale et tonale »¹¹⁰ qui en découle, à travers sa « corporalité »¹¹¹.

Parler de la priorité de la matérialité du blues sur d'autres aspects peut cependant être un peu ambigu car il semble y avoir deux niveaux dans lesquels ce concept devient utile. Comme

¹⁰⁷ Robert Switzer parle du texte « De l'origine de l'œuvre d'art ». Mais l'influence heideggérienne de son article va un peu plus loin : dans « Qu'appelle-t-on penser ? » le philosophe allemand parle de l'importance de remarquer « la façon dont » les choses sont dites, comment elles sonnent. Ce « comment » de la parole orale sera aussi une source d'inspiration de Switzer pour analyser le « comment » du blues.

¹⁰⁸ On traduit « mattering » par « faire de la matière » pour garder le plus explicitement possible la constante opposition entre « form » et « matter » que l'auteur souligne dans son article.

¹⁰⁹ *The blues, I want to argue, is all about –mattering. What I mean to suggest by this is that the blues represents a radical break from the philosophical tradition stretching from Plato, through Kant, to Adorno (among others). It is "music as such" that is being emancipated here –not in its formal arrangement, but in its most elemental, and so most powerful, being-its materiality, as sound, as tone. (...) My suggestion here is that a great part of the importance of the blues lies in just such a releasement of the elemental sonority of tone as such, and with it the opening up of new possibilities of sound and signification.* Robert SWITZER, « Signifying the Blues », p. 51.

¹¹⁰ (...) *the elemental power of the musical-tonal "matter"*, Robert SWITZER, *Op. Cit.*, p. 27.

¹¹¹ *Carnality.* Ibid., p. 51

cela vient d'être signalé, l'aspect matériel peut être compris comme celui qui s'oppose à l'aspect formel. Sous cette perspective, il s'agirait donc de deux modes d'analyse musicale, deux approches différentes avec deux méthodologies différentes. Mais cette « matérialité » peut aussi devenir un concept esthétique qui révélerait une certaine *présence* physique dans les sons qui caractérisent notre genre. Switzer semble osciller entre ces deux aspects et il est important de les distinguer pour que notre position soit claire.

En effet une grande partie de l'article de Switzer est dédié à critiquer les postures de Kant et Adorno à cause de leur formalisme dans l'analyse de l'art et la musique. Prêter attention à l'aspect « matériel » devient ici préférable dans la mesure où, de l'autre côté de la balance, se trouve l'analyse harmonique du blues. Compris de cette façon, la priorité de la matérialité du blues sur son aspect formel nous semble en réalité discutable. Bien que nous croyions indispensable de se mettre à l'*écoute* de la musique du blues (et non seulement à la puissance de ses textes ou à sa construction harmonique) pour bien capter ce qu'il y a de transcendantal dans cet art, il semblerait une erreur de faire de ce point l'essence de ce genre. En effet, à un certain degré, on pourrait dire que virtuellement toutes les musiques populaires du XXe siècle favorisent cet aspect sonore et poussent les musicologues, non pas à écrire ou lire des symboles sur un papier, mais à presser la touche « play » d'un lecteur de musique. De la même façon, la musique du futurisme italien, incarnée par des gens comme Luigi Russolo, expérimentait déjà pendant la même époque – celle de la naissance du blues – cette approche « matérielle » de la musique. Par conséquent pour comprendre ce qu'on appelle le « son blues » il est aussi important de souligner la forme dans laquelle il est organisé, harmoniquement et spatialement, et les possibilités que cette forme donne. Matière et forme doivent être, toutes deux, prises en compte.

Cependant, si par « matérialité » du blues on veut insister sur l'importance de l'*idée* de matière - d'un son rempli de substance - il semble tout à fait juste parler du rôle primordial

que ce concept esthétique aurait parmi les autres propriétés acoustiques du blues. Le blues « défie les limites entre les sons intelligibles et le bruit »¹¹² nous dit Switzer. Les musiciens de blues préfèrent en effet les sons qui accentuent une certaine qualité matérielle, épaisse, loin des notes pures de l'esthétique européenne traditionnelle. Le jouer de piano, par exemple, « quelques fois introduisait du papier journal les cordes, voire des punaises dans les marteaux pour altérer le son »¹¹³. Albert Murray parle de son côté de « coloration tonale ».

Que le timbre et le vibrato sont de dispositifs que Bessie Smith ou Louis Armstrong utilisait, au même titre que le rythme, devrait être tellement évident qu'on ne le mentionne que de passage. (...) Mais peut être le plus clair indicateur de l'implication du musicien de blues avec la coloration tonale c'est l'arrivée de l'équipement accessoire, comme le wa-wa et les sourdines harmon, plungers, en aluminium, en feutre ou en carton, pour les cuivres : un assortiment de baquettes, des balais, des maillets, et plusieurs d'autres accessoires pour faire parler la batterie.¹¹⁴

Et quand Olly Wilson parle de l'idéal sonore hétérogène de la musique afro-américaine¹¹⁵ une, le timbre fait partie de leur recherche. L'écoute de « Getting older every day »¹¹⁶ de Big Bill Broonzy permet d'illustrer bien ce point. Pour ce grand bluesman, la maîtrise du langage du blues passe avant tout par un jeu persistant et assez calme sur des cordes isolées. Mais cette apparente tranquillité ne veut pas dire manque d'expressivité. Broonzy est très fin quand il s'agit de la force et du toucher du frappe, ressortant de sa guitare une ample gamme de sonorités différentes.

Le blues, avec sa forme plutôt très simple, attire l'attention sur le 'carillonnement' de la musique ou ce que j'ai appelé sa corporéité basique. Ici on rencontre les notes musicales non

¹¹² *Contests the boundaries between intelligible sounds and mere noise*. Robert SWITZER, *Op. Cit.*, p. 53.

¹¹³ *Sometimes he would put newspaper behind the strings, even tacks in the hammers to alter the sound*. Paul OLIVER, *The Story of the blues*, p. 94

¹¹⁴ *TONAL COLORATION That timbre and vibrato are devices that Bessie Smith and Louis Armstrong played with much the same as they played with beat should be so obvious that it need be mentioned only in passing (...) But perhaps the most clear-cut indication of the blues musician involvement with tonal coloration is the come of the accessory equipment such as wa-wa and Harmon mutes, plungers, and aluminum, felt, and cardboard derbies for brass; an assortment of sticks, brushes, mallets, and various other gadgets for voicing drums, and so on*. Albert Murray, *Stomping the blues*, p. 108.

¹¹⁵ Wilson, Olly. « The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music ».

¹¹⁶ Écouter le disque 1 (piste 1). Voir Annexe 3.

pas comme étant des essences mathématiquement pures, mais comme des événements physiques.¹¹⁷

Quelques styles de guitare comme celui de Minnie Memphis, se rapproche à un modèle qui dans les années postérieures seront associé au son de la guitare électrique. « It Was You Baby » (1941) en est un exemple. La meilleure manière de comprendre ce langage est encore une fois en nous rendant compte de la présence matérielle du son de sa guitare grâce aux *bending* constants et sa façon virulente de jouer les notes plus aiguës et Muddy Waters l'avait aussi compris : « Quand tu joues le blues, tu peux jouer le blues mais t'as pas de timbre ; mais tu vois, le blues, c'est un timbre profond avec une pulsation »¹¹⁸.

L'avantage de ce concept esthétique est qu'il nous servira aussi comme base pour l'analyse de la guitare électrique. On comprendra ainsi beaucoup mieux l'apport que ce nouvel instrument apportait avec lui.

D'un autre côté le blues a très souvent été associé à une pratique solitaire et les musiciens qui en jouaient vus comme des personnages errants qui allaient de plantation en plantation, de bar en bar, à la recherche des bons endroits où pouvoir exprimer leur art. Ces images romanesques qu'on se fait des musiciens du blues trouvent pourtant des explications sociales et musicales depuis les premières études sur ce genre.¹¹⁹ Mais est-il possible de trouver dans le propre son blues quelque caractéristique sonore qui émane de l'individualité ? Pourquoi serait-il approprié de parler d'un « son individuel », comme signe distinctif propre au blues ? La première raison, intuitive, ce serait de constater la facilité avec laquelle on reconnaît le jeu électrique de B.B. King, T-Bone Walker ou Jimmy Reed ; de la même façon qu'on distingue

¹¹⁷ *The blues, with its very simple form, draws attention to the « ringing out » of music in what I have called its elemental corporeity. Here musical notes are encountered not as "pure" mathematical essences but as physical events.* Robert SWITZER, *Op. Cit.*, p. 53.

¹¹⁸ *When you play blues, you may play blues, but you ain't got no tone; but you see blues, its tone -deep tone with a beat.* Steve WAKSMAN, *Op. Cit.*, 130. Nous traduisons « tone » par « timbre » et non par « ton » pour éviter toute ambiguïté. Il s'agit bien de la qualité du son ici et non pas de sa hauteur.

¹¹⁹ LeRoi JONES, (Baraka, Amiri), *Le peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*, p.101-107. Voir aussi : Paul OLIVER, *Blues Fell this Morning : the meaning of the blues*, p. 7.

assez aisément le jeu de Tampa Red, Robert Lockwood, Blind Lemon Jefferson ou John Lee Hooker. Certes cette individualité sonore n'est pas exclusive au blues, comme le signale bien Otso Lähdeoja, « Devenir musicien de jazz ou de blues (et plus tard de rock) implique la recherche d'une originalité d'expression au sein du cadre stylistique, le son personnel qui rendra l'interprète identifiable par son jeu et qui le démarquera des autres musiciens »¹²⁰. Ainsi, Charlie Parker, Scott Joplin ou Robert Plant sont aussi facilement reconnaissables. Dans la musique populaire américaine, il y a effectivement une veine qui s'est caractérisée par la recherche d'un son unique, quoique pas forcément pour se démarquer des autres musiciens. Dans le cas du blues, par exemple, cette particularité était aussi la conséquence d'une approche intime et intuitive de la guitare. Approche qui donne, comme nous le verrons plus en détail, à la guitare une personnalité propre, un caractère capable de bercer ou perturber, de caresser ou d'agresser. Pour ce qui nous concerne on analysera comment cette individualité se transmet à travers le jeu de guitare. Écouter les compilations des premières années du blues est une expérience très intéressante pour comparer les sons que chaque musicien avait. À part la particularité évidente de chaque voix, chaque façon de jouer la guitare est significativement différente même s'ils appartiennent à un même style.

Philippe Paraire de son côté parle du modèle de l'errance pour définir le blues et il utilise ce paradigme pour décrire les différents attributs qui caractérisent le musicien de blues. Il mentionne ainsi l'errance géographique, errance sentimentale, errance sexuelle, errance intérieure et sociale. Mais ce qui est intéressant est que le philosophe ne s'arrête pas là-bas : il associe aussi cette errance, cet art de vivre en liberté, au libre rapport qu'ils avaient avec leurs guitares. La manière de jouer le blues peut donc être comprise comme le prolongement d'une attitude de vie, ce qu'il dénommera l'« errance pentatonique » : « En fait, le musicien peut errer sur le manche dans la mesure où toutes les notes d'une grille, correspondant à une

¹²⁰ Otso LÄHDEOJA, *Une approche de l'instrument augmenté : la guitare électrique*, p. 136.

tonalité, sont connues de lui *optiquement* »¹²¹. Optiquement ou, comme on l'a montré dans la première partie, tactilement, ce qui est intéressant de souligner est que le rapport que le bluesman a avec sa guitare présuppose un schéma (visuel, tactile ou les deux en même temps) avec lequel il est déjà complice. C'est pour cela que le son de chaque musicien correspond à une façon unique de jouer car même si les bluesmen partagent des schémas similaires, chacun créera son propre parcours. Cette « liberté de se déplacer », cet « accès facilité à la performance musicale »¹²² n'est que la conséquence d'une liberté inhérente au musicien de blues. Une autre conséquence possible de cette errance serait l'appropriation de chaque guitare comme moyen unique d'expression. En effet, le style de jeu, le type de guitare, le choix d'accordage, du type de corde, etc. pourraient être tous compris comme l'accès, fortuit ou conscient, à une sonorité particulière qui sera assumée et revendiquée par le musicien. Cette errance du musicien est très suggestive comme base pour comprendre l'individualité sonore caractéristique du blues, mais il faudrait creuser encore un peu pour comprendre le lien entre ces propriétés idiomatiques du jeu blues et la matérialité dont on parlait au début de ce chapitre.

I.3.b LES GUITARES, INSTRUMENTS PRIVILEGIÉS

Je pratiquais, j'essayais, j'ai tout fait, et j'ai jamais pu ressortir un son comme il le faisait. Il était majestueux, et il ne jouait qu'une guitare typique à 6 cordes avec un petit trou rond.
—B.B. King (à propos de Blind Lemon Jefferson)

Revenons pour un moment à l'esthétique que David Evans nous proposait du folk blues dans son livre *Big Road Blues*. L'exemple qu'il utilise pour appuyer son analyse esthétique est « Mississippi Jail House Groan » de Rubin Lacy. Cependant

¹²¹ Philippe PARAIRE, *Philosophie de blues*, p. 165.

¹²² Philippe PARAIRE, *Op. cit.*, p. 167

l'ethnomusicologue ne s'arrête pas à une analyse littéraire, mais décrit aussi quelques traits de la musique : « Le jeu de guitare est extrêmement percussif, avec un motif ostinato aigu, particulièrement marqué sur la note ré de la première corde à vide. Lacy semble étouffer les cordes la plupart du temps avec la paume de sa main droite (...).¹²³ Evans remarque des propriétés du jeu de la guitare qui sont loin d'être exceptionnelles mais qui font du jeu de Lacy quelque chose de très particulier. Nous soutiendrons dans cette partie que les caractéristiques du jeu de guitare, qu'Evans signale pour faire preuve de rigueur descriptive, sont probablement les traits le plus significatifs de ce qu'on a appelé le « son blues ».

Comme on l'a suggéré dans notre première partie, les morphologies de ces instruments faisaient entièrement partie du processus poétique du genre. Dans cette partie, on développera en quoi l'idiomatisme de la guitare, ainsi que ses propriétés physiques, rendent possible plus que dans un autre instrument de mener notre analyse esthétique : non seulement en exploitant cette individualité sonore mais en explorant au maximum les possibilités au niveau du timbre et du ton, pour que le message soit transmis le plus palpablement possible, comme de la matière sonore.

« L'interaction entre le corps humain, qui amène avec lui quelques codes opérationnels intrinsèques, et la morphologie de l'instrument peuvent façonner la structure de la musique, dirigeant la créativité humaine vers des directions prévisibles »¹²⁴. John Baily pense plutôt en termes harmoniques lorsqu'il parle de créativité dans ce passage mais on pourrait aller plus loin. Effectivement on a suggéré que l'interaction entre le corps humain, la guitare et le blues ont contribué à former ce qu'on appelle blues aujourd'hui, faisant du jeu de la guitare une activité relativement confortable notamment en deux aspects : le positionnement des doigts de

¹²³ *The guitar playing is extremely percussive, (...) with treble ostinato pattern particularly prominent on the D note of the open first string. Lacy seems to muffle the strings much of the time with the heel of his right hand.* David EVANS, *Big Road Blues*, p. 55.

¹²⁴ *The interaction between the human body, which brings with it certain intrinsic codes of operation, and the morphology of the instrument may shape the structure of music, channelling human creativity in predictable directions.* John BAILY & Peter DRIVER, « Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar », p. 57-58.

la main gauche et la quotidienneté du jeu, stimulé par ce qu'on a appelé des schémas de mouvement. Il est nécessaire d'ajouter dans cette logique de la guitare blues que le confort de jeu a eu et a des conséquences importantes sur l'*utilisation* de l'instrument, car elle permet d'explorer d'autres propriétés sonores.

En effet, même quand les musiciens de blues semblent faire tous la même chose il est assez facile de distinguer le jeu de chaque guitariste non pas parce qu'il joue des notes différentes, mais par la valeur qu'il donne à chaque note. La guitare permet donc un jeu qui s'adapte facilement à l'exploration *sonore* car à force de suivre plus ou moins les mêmes schémas de mouvement, des nouvelles possibilités de jeu commencent à se créer. Un jeu de guitare (et on pourrait le dire même de n'importe quel instrument) non idiomatique aura tendance à avoir des positions un peu plus complexes et ceci se traduit normalement par la concentration du musicien sur la précision de ce qu'il joue, diminuant le côté inventif de sa performance. Un jeu idiomatique, comme celui de la guitare blues, concède cette fécondité sonore.

On a aussi souligné que les qualités idiomatiques de la guitare blues sont facilitées par les propriétés physiques de la guitare qui permettent d'accorder l'instrument de plusieurs façons, en fonction des besoins du musicien. Les différents accordages deviennent donc déterminants pour faciliter le positionnement de la main gauche et pouvoir jouer ainsi des cordes à vide. Le morceau « Have to Change Keys to Play These Blues »¹²⁵, d'Eddie Lang & Lonnie Johnson, rappelle que les musiciens étaient très conscients de cette pratique. Mais ce serait une erreur de ne voir dans l'utilisation de cette pratique que la simplification du jeu et non pas les possibilités sonores qu'elle offre. En effet il y a rien de plus résonnant que le son bourdonnant des cordes à vides et leur constante utilisation par le bluesman montre qu'ils en étaient conscients. La même chose pourrait être dite du capodastre : loin d'être un simple outil pour

¹²⁵ Cf. Lonnie Johnson, *Blues in My Fingers*.

changer de tonalité, ce dispositif facilite aussi le son robuste des cordes à vide. Ce son n'est pas que la simple note ou accord que l'on joue pour accompagner une voix quelconque. En fonction de la façon de la jouer, la corde peut vibrer à tel point qu'il n'est pas rare qu'elle touche le corps propre de la guitare créant ainsi un son comparable à une perceuse ou à une tarière. Bien évidemment ce n'est pas seulement la force du jeu qui donnera un son plus ou moins grésillant : le type de corde, le matériel de la caisse de résonance et toutes les caractéristiques particulières des guitares qu'on a mentionnées dans la première partie joueront un rôle fondamental. Le côté rugueux et lourd de ces sons sera donc très différent si l'on joue sur une corde en acier à vide ou sur une corde en nylon.

La caisse de résonance est aussi un facteur fondamental qui influence le son de chaque musicien. Les possibilités ici prennent deux voies. D'un côté, les guitares classiques ou folk, faites en bois, et, de l'autre, les guitares *résonateurs*, complètement ou à moitié en métal. La différence entre la sonorité des deux est clairement remarquable lorsqu'on compare le son caractéristique de Skip James et les enregistrements de Blind Boy Fuller. Le son provenant de la guitare de Boy Fuller dans « Painful Hearted Man »¹²⁶ est presque électrique et définitivement plus plastique que le son de la guitare de James dans « Devil Got My Woman »¹²⁷. Ceci est plus remarquable lorsqu'on entend les cordes graves grâce à leur résonance particulière. La qualité rocailleuse de ces sons dans la guitare de James contraste donc avec le son plutôt rond et épais – comme celui d'une basse électrique - de la guitare de Fuller. Cet effet agressif du son des cordes graves dans les guitares *résonateurs* est bien employé par Bukka White. L'insistance sur les cordes graves dans « Parchman Farm Blues »¹²⁸ suggère que le bluesman créait cette atmosphère lourde et dissonante d'une façon très consciente. L'espace est tellement envahi par la résonance de la guitare de White que les

¹²⁶ Écouter le disque 1 (piste 2). Voir Annexe 3.

¹²⁷ Écouter le disque 1 (piste 3). Voir Annexe 3.

¹²⁸ Écouter le disque 1 (piste 4). Voir Annexe 3.

seuls moments de silence instrumental c'est quand il change d'accord, et encore ; même en ces instants on continue de percevoir dans les vibrations harmoniques, le poids du son aluminium.

Mais le rôle de protagoniste que les guitares jouent dans le blues rend les choses encore plus intéressantes. Il faut prendre en compte aussi la façon de jouer de cet instrument. Ainsi dans le cas des cordes à vide, par exemple, au-delà du type de cordes, ce qui comptait était le toucher du musicien. Pour la technique *fingerpicking*, la plupart des bluesmen favorisait le jeu avec les doigts, tantôt en accentuant les mélodies basses, tantôt en soulignant les phrases mélodiques. Mais il n'était pas inhabituel de trouver des musiciens qui optaient pour l'usage des médiators ou qui avaient les ongles plus longs, pour pouvoir véritablement gratter les cordes. Ainsi on peut distinguer deux sons très différents en fonction du contact entre le musicien et son instrument. « Blind Lemon Jefferson frappait des groupes de cordes avec la chair de ses doigts, alors que Hurt [Mississippi John Hurt], utilisait *alternating picking patterns* plus communs dans la guitare classique ou, comme mentionné antérieurement, folk »¹²⁹ et ceci est facilement reconnaissable si l'on compare, par exemple, « Black Snake Moan » de Blind Lemon Jefferson avec « Stack-O-Lee » de Mississippi John Hurt.

Mais ces éléments physiques ne sont qu'à moitié responsables de la création sonore. Les mouvements moteurs des deux mains deviennent aussi un facteur essentiel pour comprendre les nuances sonores à l'intérieur de notre esthétique. « Fretter (*Fretting*), l'acte de positionner fermement les doigts contre les frettes en métal du manche d'une guitare ce n'est, à plusieurs égards, que cela : une compulsion anxieuse pour maintenir des notes stables »¹³⁰. Loin de cet exercice de précision mathématique, le jeu de guitare blues se caractérise plutôt par une

¹²⁹ Jefferson stroke groups of strings with the flesh of his fingers whereas Hurt [Mississippi John Hurt] would use alternating picking patterns more common to classical guitar or, as mentioned earlier, folk. Matt BACKER, « The guitar », p. 117.

¹³⁰ Fretting, the act of positing one's fingertips securely against the metal gridlines of the guitar's neck, is in many ways just that: an anxious compulsion to keep notes stable. Reginald JACKSON, « Gender, race and the ethical praxis of slide guitar », p. 161.

multiplicité de styles et dont les possibilités s'éloignent des façons conventionnelles de jouer de la guitare. Ceci est plutôt normal si l'on se rappelle que

La plupart de guitaristes de blues du sud commençaient par jouer un diddley bow¹³¹ à une corde fabriquée en attachant le fil d'un balai à un mur et en utilisant des bouteilles ou des cailloux comme des chevalets. (...) D'autres fabriquaient des guitares primitives en attachant une boîte de conserve ou une boîte à cigare à un manche dégrossi¹³².

Le rapport des premiers musiciens de bluesmen avec des cordes tendues leur donnaient l'occasion d'expérimenter des sonorités tantôt avec très peu de rebondissement acoustique, tantôt avec des résonances tout à fait singulières. La découverte des guitares et de leurs capacité d'amplification – n'oublions pas qu'une guitare est en avant tout une grande caisse configurée pour amplifier le son des cordes - aura sans doute provoqué la curiosité des bluesmen qui se confrontaient désormais à toute une nouvelle gamme de sonorités à exploiter. Cette approche non orthodoxe de la guitare est bien illustrée lorsqu'on remarque les différents adjectifs avec lesquels non seulement le monde académique, mais les propres musiciens décrivent leur jeu. Govenar, par exemple, nous décrit le jeu de Blind Lemon Jefferson de la façon suivante: « Il grattait ou 'martelait' les cordes en émettant des formules répétitives de basse et une succession de notes ouvertes et fretées, avec une rapide alternance de bourdons et d'arpèges sur une seule corde. »¹³³. Bukka White insistait sur le fait qu'il ne jouait pas ses guitares, mais qu'il les piétinait.¹³⁴. David Evans parle de Mott Willis comme d'un musicien très représentatif des musiciens de Drew et qui « fait des harmoniques, des trilles dans le style de la mandoline, tord les cordes, les frappe, les caresse, les attaque, les cogne contre le

¹³¹ Plusieurs musiciens de blues témoignent avoir commencé avec cet instrument. A la fin du documentaire sur le blues que Robert Palmer narre, on présente un jeune musicien, Robert Pichford, jouant cet instrument. Cf. Robert MUGGE, *Deep Blues: A Musical Pilgrimage to the Crossroads*. David Evans voit dans cet instrument, et non dans la tradition hawaïenne comme d'autres auteurs soutiennent, la source direct de la technique *slide*. Cf. David EVANS, « The Guitar in the Blues Music of the Deep South », p. 23

¹³² *Most southern blues guitarists started out playing a one-string diddley bow fashioned by attaching a broom wire to a wall and using bottles or rocks as bridges. (...) Others fashioned primitive guitars by attaching a tin can or cigar box to a rough-hewn neck*” Jas OBRECHT « A century of blues guitar », p. 89. Voir aussi David EVANS, « Afro-American One-Stringed Instruments », p. 229-245.

¹³³ Alan B. GOVENAR, « L'enregistrement du blues: Cristallisations d'un genre », p. 146.

¹³⁴ *I don't play 'em I stomp 'em*. Bukka White, cité dans: Daniel BEAUMONT, *Preachin' the Blues: The Life and Times of Son House*, p. 87.

manche »¹³⁵. Pour Jas Obrecht, la sonorité de Lonnie Johnson oscille entre un piétinement terreux, des solos exaltants et des accords clinquants¹³⁶, le jeu *slide* de Furry Lewis est geignard¹³⁷, celui de Robert Hicks effréné¹³⁸ alors que la sonorité de Tampa Red serait douce et résonante¹³⁹. Leur guitares ne sonnaient pas véritablement comme des guitares : Sylvester Weaver, probablement le premier guitariste à avoir enregistré en accompagnant un chanteur de blues, était connu comme « l'homme à la guitare parlante »¹⁴⁰ et Blind Blake, de son côté, était connu comme « l'homme à la célèbre guitare au son de piano »¹⁴¹.

Ces manières de décrire le contact entre les guitaristes et leurs guitares ne devraient pas nous surprendre si l'on constate, comme David Evans le rappelle, que le jeu de guitare blues aurait été bien influencé par l'esthétique de la musique afro-américaine, caractérisé principalement par « une approche puissante et percussive à la production de sons et un plaisir particulier à une portée complète de qualités sonores qui inclut des sons grondants, bourdonnants, stridents et criants »¹⁴². Mais marteler, caresser ou étouffer les cordes, comme Rubin Lacy, n'a pas le même résultat si la guitare sur laquelle on joue est différente, et il s'avère que les bluesmen ont su profiter de ces avantages et limitations pour sonner à leur façon. Écoutons par exemple « Leavenworth Prison Blues »¹⁴³ de Bo Jones et « Goin' Back To My Baby »¹⁴⁴ de Willie Reed, joués toutes les deux avec la même structure et même avec des *riffs* très analogues. La guitare de Reed a une texture beaucoup plus « pure », elle accentue les qualités acoustiques et

¹³⁵ *He plays overtones and mandolin-style trills, bends strings, snaps them, strokes them, taps them against the neck.* David EVANS, *Big Road Blues*, p. 201.

¹³⁶ *From backwoods country stomps to exhilarating solos and dazzling chord climbs.* Jas OBRECHT, « A century of blues guitar », p. 90.

¹³⁷ (...) *whining slide*, Jas OBRECHT, *Op. Cit.*, p. 94.

¹³⁸ (...) *frantic slide*, *Ibid.*, p. 94.

¹³⁹ (...) *sweet resonant tone*, *Ibid.*, p. 95.

¹⁴⁰ *"The Man with the Talking Guitar"*, *Ibid.*, p. 89

¹⁴¹ *"The man with the famous piano-sounding guitar"*, *Ibid.*, p. 90

¹⁴² (...) *a forceful, percussive approach to sound production and an enjoyment of a full range of sound qualities, including growling, buzzing, whining, and screaming sounds.* David EVANS, « *The guitar in the Blues Music of the Deep South* », p. 22.

¹⁴³ Écouter le disque 1 (piste 5). Voir Annexe 3.

¹⁴⁴ Écouter le disque 1 (piste 6). Voir Annexe 3.

il est très probable qu'il s'agisse d'une guitare en bois avec des cordes en nylon. Le son de la guitare de Bo Jones est au contraire très rugueux et sale. Il s'agit probablement de cordes en acier et même si l'on y entend un son métallique, il est peu probable qu'il s'agisse d'une guitare à *résonateur*, parce que celles-ci ont une résonance beaucoup plus poussée. Intéressant de remarquer que Reed profite des qualités acoustiques, du son clair de ces cordes pour jouer toujours des cordes individuellement – la seule exception se produit entre 1'15 et 1'23 –, alors que Bo Jones insiste sur le jeu à plusieurs cordes probablement pour accentuer encore plus l'aspect corrosif de sa guitare. D'un autre côté Reed profite de la clarté de la sonorité de sa guitare pour créer un petit effet (pull off) qui s'apprécie dans toute sa splendeur et qui, à cause de sa répétition (0.52 ; 1.02 ; 1.53 ; 02.23 ; 02.33 min), reste comme un élément distinctif de la chanson.

Cette conscience du son « recherché » est bien illustrée par une observation de Ry Cooder concernant les enregistrements de Robert Johnson. L'histoire raconte que pendant une session d'enregistrement l'ingénieur du son aurait remarqué la timidité du bluesman puisque celui-ci avait choisi de faire face au mur lorsqu'il jouait. Pour Cooder, cette disposition spatiale aurait été consciemment choisie par Johnson pour profiter au maximum des propriétés acoustiques du rebondissement des ondes sonores et de l'endroit où il se trouvait et changer ainsi la sonorité de sa guitare. « Je crois qu'il était assis dans le coin pour atteindre un certain son qu'il aimait. (...) parce que la guitare acoustique donne un son très sec en fin de compte. C'est un son ennuyant pour Robert. Il veut entendre un wang ! Il veut entendre un son électrique¹⁴⁵. Ce serait pourtant une erreur de généraliser cette attitude et attribuer aux bluesmen d'avant-guerre ces préoccupations spatiales lors des enregistrements. Robert Johnson ne représente que le résultat extrême d'une pratique qui, comme nous l'avons relevé,

¹⁴⁵ *I think he was sitting in the corner to achieve a certain sound that he liked. (...) because it's a dry sound, the acoustic guitar, finally. It's a boring sound for Robert. He wants to hear wang! He wants to hear the electric.* Ry Cooder, dans Jas OBRECHT, « Ry Cooder - Talking Country Blues and Gospel », sans numérotation.

choisit comme principal enjeu esthétique d'explorer des différentes sonorités des guitares. Mais si cette curiosité phonique montre très ostensiblement à quoi on fait référence quand on affirme que le son blues est un son qui fait transpirer la personnalité de chaque musicien, en quoi ces attributs nous permettent-ils de parler d'une sonorité matérielle ? Comment les guitares et toutes ces formes favorisent-elles un timbre qui évoque le concret et le physique ? C'est donc le moment de parler des deux techniques de jeu qui ont déjà été évoquées mais dont l'importance n'a pas du tout été accentuée : le *bending* et le jeu *slide*.

Bending

Peut-être la technique la plus représentative du blues - et des genres qui en dérivent - le *bending* permet d'atteindre les fameuses « blue-notes », représentantes paradigmatiques du mode de blues¹⁴⁶. Pour le faire, il *suffit* de faire un bend sur les cordes avec la main gauche, et de jouer la(les) corde(s) qui a(ont) été courbée(s), avec la main droite. Il ne semble pas difficile, mais le *bending* est beaucoup plus que le moyen d'atteindre quoi que ce soit et beaucoup plus que l'action de tordre les cordes. Le *bending* est, pour rester bien dans les clichés, un *feeling*. Essayons donc de décrire cette sensation.

Loin des attitudes positivistes, *musicologistes*, le son qui découle de la note courbée ne se trouve pas à un demi ton, une tierce ou à n'importe quelle distance de la note jouée. Pour bien saisir les qualités sonores du *bending*, il faut d'abord être conscient de la difficulté et l'inutilité de vouloir comprendre mathématiquement ce déplacement : il s'agit *vraiment* de sons infinitésimaux à l'intérieur d'un mouvement¹⁴⁷. La distance harmonique entre la note de départ et la fin du mouvement élastique correspond à la sensation momentanée de celui qui fait l'effet et elle varie, infinitésimalement à chaque fois. D'un autre côté, pour saisir cette

¹⁴⁶ Peter VAN DER MERWE, *Origins of the popular style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, p. 118

¹⁴⁷ Christophe PIRENNE, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, p. 26 ; Peter VAN DER MERWE, *Op. Cit.*, p. 119.

sensation, il n'est pas important de considérer le son auquel on arrive. Ce sont plutôt les autres microparticules sonores qu'on traverse qui font du *bending* un geste tellement puissant. Et ce chemin n'est jamais tracé depuis le début, il s'agit, pour utiliser les mots de Tom Lamont, d'une « tendance mélodieuse »¹⁴⁸, qui tâtonne et qui explore au moment de traverser le chemin. Le *bending* c'est donc, et avant tout une piste et une direction qui évoque toujours un mouvement. La vitesse avec laquelle on traverse ce chemin a également d'énormes conséquences.

Pour Gérard Herzhaft c'est la souplesse des cordes qui permet de créer cette expérience¹⁴⁹. Mais il existe aussi quelque chose de très intéressant dans le fait de faire un *bend* sur une corde rigide, bien tendue. Ceci est surtout remarquable lorsqu'on considère la différence entre les cordes en nylon et leurs équivalents en acier. L'augmentation de la tension des cordes en acier fait qu'il est nécessaire de moins courber les cordes pour arriver à la même note que celle que l'on aurait faite avec des cordes en nylon. De plus, il y a moins de friction entre les cordes en acier et les frettes en acier. Le son ne sera effectivement pas le même mais on ne retrouve pas forcément moins de qualités expressives, c'est juste différent. Plus que la souplesse, la raison semble plutôt être dans la propre constitution physique de la guitare. Ce ne sont pas les qualités des cordes qui rendent le mouvement plus ou moins intense, c'est le fait qu'il s'agisse d'une corde en première instance. David Gilmour, dont le jeu de guitare a été profondément influencé par le langage du blues l'exprime ainsi : « Quelque chose de magique se passe lorsqu'on tord des petits morceaux de câbles. Tu peux ajouter une centaine d'inflexions minuscules différentes sur ce que tu fais tout le temps, et cela, je crois, c'est ce qui donne aux gens leur propre sonorité individuelle »¹⁵⁰. On s'approprie des cordes lorsqu'on

¹⁴⁸ Robert SWITZER, « Signifying the Blues », p. 54

¹⁴⁹ Gérard HERZHAFT, *Le blues*, p. 34

¹⁵⁰ Something magic comes out of bending little bits of wire. (...) you can add a hundred different tiny inflections to what you are doing all the time, and that I guess is what gives people their own individual tone sound. BBC interview with David Gilmour URL: <http://www.bbc.co.uk/music/tv/guitars/video/davidgilmour/>

fait un *bend*. On s'approprie surtout les sons qui sortent lorsqu'on fait ce geste. Nous ne devenons pas seulement la cause directe du son, comme lorsqu'on pince les cordes. Pour un *bending* on accompagne tout le mouvement sonore avec notre propre corps, à travers les doigts. Perpétuellement *sur* la corde, le musicien n'est pas l'agent des sons, mais il en fait partie lui-même. Il ne s'agit donc pas vraiment d'un son, mais de la propre « parole » du musicien, non pas en relation avec les qualités vocales du *bending* mais dans le sens le plus intime : c'est sa propre expressivité, son propre *je* qui déclare quelque chose. C'est peut-être cette présence physique du musicien dans le son créé par le *bending* qui donne sa matérialité à cet type d'inflexion. Effectivement, ce mouvement, comme la plupart des façons de jouer la guitare blues¹⁵¹, correspond à une façon assez appréhensible de toucher la guitare.

Slide

Le jeu *slide* mérite toute notre attention parce que c'était probablement une des façons les plus intuitives pour s'approcher de la guitare. Johnny Shines le résume ainsi :

Le *bottleneck* [slide] c'était le premier jeu de guitare que le peuple noir a employé, parce qu'il ne savait pas faire des accords. Donc il accordait la guitare en accordage ouvert et il utilisait un *slide* pour faire ses accords. Avant Charly Patton, nous ne connaissions que des accordages croisés (et ouverts) et nous ne savions jouer qu'avec un *bottleneck*.¹⁵²

Première ou pas, cette façon de jouer et de toucher la guitare faisait ressortir un son qui n'a rien à voir avec une corde de guitare. Il y a quelque chose de particulier avec le fait de passer un objet sur les cordes et le faire glisser. Déjà le fait de parler de « glissement » et non pas d'« appuiement » crée une idée de mouvement qu'on ne trouve pas ou, au moins, pas avec

¹⁵¹ Pour avoir un rapide aperçu des techniques utilisées par les premiers *bluesmen* voir : Tom Evans et Mary Anne EVANS : *Guitars : Music, history, Construction and Players*, p. 292. Pour voir une description détaillée de l'utilisation de ces techniques chez les bluesmen : *Ibid*, p. 294-310.

¹⁵² *The bottleneck was the first guitar playing that the black people did, because he didn't know how to chord a guitar. So he tuned a guitar to open tuning and he used a slide to make his chords. Before Charly Patton, we only knew cross [open] tunings and we only knew how to play with a bottleneck.* Jas OBRECHT, « A century of blues guitar », p. 42.

la même présence, dans le jeu normal. Nous nous occuperons ultérieurement de cette animation de la main gauche ; analysons d'abord ce qui se passe au niveau sonore.

Le *slider* prend une note pure et la tord littéralement vers le haut ou vers le bas, vers une version impure d'elle-même. Si les notes pures sont sacrées, alors le *slider* c'est la manière par laquelle un chanteur de blues peut trouver l'impureté, ce qui est profane, ce qui est caché dans la note pure.¹⁵³

Si le mot « note » est pertinent, le mot « impure » est peut-être trop vague lorsqu'on parle du *slide* car on a vu que le *bending* provoque aussi une note impure. En réalité l'impureté du *slide* va beaucoup plus loin. Elle est impure surtout dans sa texture et dans sa présence « caustique, gémissante et ondulante »¹⁵⁴. Probablement un des meilleurs exemples pour faire le contraste entre un jeu *slide* et un qui ne l'est pas c'est d'écouter « St. Louis Blues »¹⁵⁵ de Sylvester Weaver & Walter Beasley. Au-delà de la typique - et parfois utile - différenciation entre « guitare d'accompagnement » et « première guitare », il s'agit là de deux sensations complètement différentes. Le son créé par le *slide* de Weaver glisse - cette fois-ci, d'un point de vue sonore - à travers les enceintes, mon équipement sonore, l'air, mes oreilles - et il entre tridimensionnellement dans notre cerveau. Le son qui en découle n'est pas situé dans l'espace mais c'est tout un continuum qui s'étend. Certes, les sons de la guitare de Beasley, et en réalité n'importe quel son, se caractérisent aussi par ce continuum sonore. Mais le son *slide* ne se déploie pas seulement en termes d'ondes sonores, il grossit en termes de volume spatial. En effet, grâce à l'agitation, volontaire ou involontaire, du *slider*, des petits mais constants frémissements s'incorporent au ton de base créant ainsi une sonorité chargée de tremblements convulsifs.

Mais ce n'est pas tout :

¹⁵³ *The slider takes a pure note and literally bends it up or down into an impure version of itself. If pure notes are sacred, then the slider is the means by which a blues singer can find that impurity, that profanity, which is hidden within the pure note.* Tom Lamont, cité dans Robert SWITZER, « Signifying the Blues », p. 55.

¹⁵⁴ Peter VAN DER MERWE, *Op. cit.*, p.67.

¹⁵⁵ Écouter le disque 1 (piste 7). Voir Annexe 3.

Pour nous immiscer encore plus [dans le jeu *slide*], le chaos imprédictible de ces harmoniques-là rend tellement difficile la possibilité d'un son monophonique qu'il met en avance la matérialité du son dans son contact avec de la peau protégée qui a été effacée de manière fonctionnelle¹⁵⁶

Comme dans tout ce qui se passe dans le blues, ce jaillissement de matérialité est plus ou moins accentué en fonction des propriétés de la guitare sur laquelle on joue. Le type de cordes et l'écart entre elles et le manche sont peut-être les facteurs les plus importants, mais le type de caisse de résonance, sur combien de cordes on glisse, et la possibilité de jouer les cordes à vide sont des éléments aussi cruciaux. Un élément moins connu, mais qui vaut la peine d'être signalé, est façon de positionner la main sur le *slide*. Ry Cooder voit dans ce geste la clé pour comprendre l'énigmatique sonorité de Blind Willie Johnson¹⁵⁷, illustré, par exemple dans « Dark Was the Night - Cold Was the Ground »¹⁵⁸. Le nombre de petits bruits qu'on y entend échappe à une analyse formelle de la chanson. Cet « enchevêtrement des murmures hasardeux »¹⁵⁹, présent dans chaque mouvement de son *slide* est d'ailleurs subtilement mais de façon très suggestive, présent dans quelques morceaux de Robert Johnson. Dans « Rambling on my Mind »¹⁶⁰, par exemple, cet effet n'est utilisé que sur la première corde faisant de cette note-là un moment constant d'instabilité et d'exaltation.

Peut-être est-ce la capacité d'imiter la voix humaine qui donne sa force expressive et matérielle à cette technique. Pour Robert Switzer c'est plutôt l'ambiguïté, le dynamisme entre un son humanoïde rempli de signification et un son inhumain inarticulé. Tout se joue entre le son et le sens¹⁶¹. Il semblerait en effet qu'il y a quelque chose d'humain dans la résonance du jeu *slide* et la voix humaine - ses cris, ses pleurs, ses inflexions - doit être parmi les sonorités

¹⁵⁶ *To veer a little further inward, the 'unpredictable chaos of those overtones' troubles a monophonic sound to the extent that it foregrounds the materiality of sound in its contact with the shielded functionally erased skin.* Reginald JACKSON, « Gender, race and the ethical praxis of slide guitar », p. 156.

¹⁵⁷ Cf. Jas OBRECHT, « Ry Cooder, Talking Country Blues and Gospel », Sans numérotation.

¹⁵⁸ Écouter le disque 1 (piste 8). Voir Annexe 3.

¹⁵⁹ *Tangle of random whisperings (...)*. Reginald JACKSON, « Gender, race and the ethical praxis of slide guitar », p. 156.

¹⁶⁰ Écouter le disque 1 (piste 9). Voir Annexe 3.

¹⁶¹ Cf. Robert SWITZER, *Op. cit.*, p 56.

les plus touchantes, dans tous les sens de ce mot. « Talking Casey »¹⁶² de Mississippi John Hurt rend ces propriétés explicites. Les différents mouvements de la main qu'il fait pour reproduire les inflexions tonales des cris de la femme et du fils de Casey atteignent des magnitudes frissonnantes. C'est d'ailleurs un des très rares morceaux où ce grand *storyteller* joue avec un *slide* et ce n'est pas un détail anecdotique car grâce à cette technique, le typique son plutôt country qui le caractérise, devient très *bluesy*.

On peut aussi penser aux différents dispositifs qui étaient utilisés pour créer des sons comme le goulot d'une bouteille ou un couteau. Tous les deux étaient glissés le long du manche de la guitare pour avoir un effet mélodique et, n'oublions pas, percussif particulier. Blind Willie Johnson, par exemple était connu par le son qu'il créait avec son couteau de poche¹⁶³.

C'est dans cette logique de divagations, aventures, et tendances sonores que la grandeur de Robert Johnson acquiert une nouvelle signification. Sa voix incomparable, la poésie populaire, son jeu exceptionnel sont, certes, des perles dans l'histoire musical de ce genre. Mais celui qui aurait vendu son âme au diable aurait aussi été un des plus perspicaces manipulateurs sonores. Elijah Wood insiste beaucoup sur l'importance des enregistrements comme inspiration directe de Johnson, faisant du bluesman une éponge musicale qui aurait compris et assimilé les différents styles de son époque. Mais l'oreille fine de Johnson aurait aussi sûrement remarqué la pluralité de textures et leur importance vitale pour enrichir le jeu de guitare. Ainsi, le génie de Johnson consisterait à la fois en une assimilation et une personnalisation d'un ensemble de sonorités différentes, comme on peut le constater dans « Walking Blues »¹⁶⁴. Dans ce morceau, l'utilisation du *slide* se fait tantôt sur les cordes aiguës, tantôt sur les cordes graves. L'effet sableux qui en découle est pourtant beaucoup plus appréciable dans les cordes graves à cause de leur grosseur. Sur les cordes aiguës, cet effet

¹⁶² Écouter le disque 1 (piste 10). Voir Annexe 3.

¹⁶³ Matt BACKER, « The Guitar », p. 118.

¹⁶⁴ Écouter le disque 1 (piste 11). Voir Annexe 3.

permet surtout de changer complètement la matérialité du son par rapport au jeu sans *slide* et le bluesman en profite largement pour intercaler des niveaux de jeu, créant ainsi une atmosphère entremêlée de plusieurs tissus. A la minute 1'42", l'exalté musicien se lance dans une séquence de quatre notes ouvertes, insistant sur les qualités perçantes de ce son. La troisième de ces notes est cependant étouffée pour insister à nouveau sur la force et la complétude de ces sons. Pour le *coda* de la chanson, à partir de 2'22", le contraste entre le *riff* et le dernier accord donne l'impression qu'il y a deux guitares différentes et la sonorité finale de ce dernier accord est remplie de sable, murmures et électricité.

Il est intéressant que la propre idée de « créativité » acquiert un sens particulier dans la tradition blues. En ce qui concerne le jeu de guitare en tous cas, le côté inventif du musicien se trouve moins dans sa capacité à créer et recréer de nouvelles phrases harmoniques que dans sa capacité à intensifier, amplifier, atténuer, en bref à donner une valeur *sonore* particulière aux notes ou accords qu'il joue lors de sa performance¹⁶⁵. Dans le classique *Big Road Blues*, David Evans parle déjà de la créativité du jeu de guitare en évoquant trois instances qui se mettent en marche dans le jeu de guitare : transposition, modes de déplacement et expérimentation¹⁶⁶. L'auteur associe les deux premières aux changements de tonalités et d'accordages ainsi qu'aux schémas moteurs qui serviront de base pour le jeu de guitare. Toutes les deux montrent bien le niveau d'idiomatisme de la guitare que nous avons développé. Cependant, la troisième instance, l'expérimentation, Evans l'associe aux paroles et, à part quelques références à Tommy Johnson, il ne souligne pas assez comment elle se développe au niveau instrumental. En ce qui nous concerne, cette étape est de cruciale

¹⁶⁵ Ralph Eastman souligne aussi l'importance du moment performative pour comprendre le côté lyrique du blues. L'auteur montre que l'ordre et la valeur donnée aux paroles du blues dépendent beaucoup du moment dans lequel il a été chanté. Cf. Ralph EASTMAN, « Country Blues Performance and the Oral Tradition », p. 167-174.

¹⁶⁶ *Transposition, patterning, and experimentation*. Le mot « patterning » renvoie clairement aux schémas de mouvement et c'est pour cela que nous préférons la traduction « modes de déplacement ». David EVANS, *Big Road Blues*, p. 248.

importance puisqu'elle permet aux musiciens de manipuler le son qu'ils veulent transmettre. Paraire, de son côté, parle de « liberté, facilité et efficacité » qui correspondent presque parfaitement aux trois moments proposé par Evans. Cette efficacité du jeu aura donc à voir avec l'astuce de chaque musicien au moment où il traverse les cordes. Plus il connaît son instrument et les schémas qui ont été imposés, plus il pourra expérimenter avec de nouvelles sources sonores et plus il arrivera à faire passer son message.

Conclusion

La guitare blues est loin de n'avoir qu'un rôle d'accompagnement. Sa présence impose une texture unique, grâce aux propriétés physiques des guitares, et elle impose aussi un jeu tout à fait particulier, grâce aux propriétés idiomatiques, favorisés surtout par le type d'accordage. Ces deux propriétés font de la guitare un instrument idéal pour les caractéristiques esthétiques du blues.

DEUXIÈME PARTIE
LA GUITARE ÉLECTRIQUE ET LE BLUES

II. 1 ESSAI DE DÉFINITION DE LA GUITARE ÉLECTRIQUE

« Personne n'a inventé la guitare électrique »¹⁶⁷. Avec cette phrase Tony Bacon ferme l'infini débat sur les origines de la guitare électrique. En effet, comme c'est le cas des inventions les plus significatives de l'ère moderne, cette invention n'était pas seulement le produit du savoir-faire d'ingénieurs, mais aussi de la nécessité des praticiens et de la curiosité des visionneurs qui, à des moments similaires, commençaient à se poser des questions similaires. Les expériences et les échanges constants entre ces acteurs constituèrent la véritable pulsion derrière la création de la guitare électrique.

Beaucoup d'encre a coulé autour de cette invention et il y a déjà suffisamment des manières de raconter ce que Millard appelle l' « image de l'inventeur héroïque »¹⁶⁸. Notre intérêt n'est pas historiographique, même si nous nous fondons sur quelques repères historiques. Nous nous baserons sur des critères plutôt techniques, car ils nous permettront surtout d'expliquer la manière dans laquelle le son sera altéré par les musiciens.

Si l'on admet que l'invention de la guitare électrique avait comme objectif principal de rendre plus fort le son de la guitare acoustique, nous pouvons évoquer une certaine préhistoire de cette augmentation¹⁶⁹ qui aurait commencé à la fin du XIXe siècle lorsque certains facteurs de guitares commencèrent à fabriquer des cordes en métal. Celles-ci donnaient à leurs instruments une sonorité beaucoup plus forte et percussive que les cordes de boyau des guitares classiques. Un deuxième moment important dans cette préhistoire est la transformation des caisses de résonance. Quelques facteurs en modifieront la taille ou même la courbure (comme les guitares archtop) de la guitare et quelques autres opteront plutôt par

¹⁶⁷ Tony BACON, *Le grand livre de la guitare*, p. 54.

¹⁶⁸ André MILLARD, *The Electric Guitar : A History of an America Icon*, p. 42

¹⁶⁹ Nous suivons la démarcation de ce concept chez Otso Lähdeoja. Cf. Otso LÄHDEOJA, *Une approche de l'instrument augmenté : la guitare électrique*, p. 21-60.

un changement du matériel de cette caisse. On arrive ainsi aux puissantes guitares en métal fabriquées par National et Dobro. Le troisième et dernier moment de cette préhistoire de la guitare électrique concerne les expériences des propres musiciens qui à la fin des années 1920 commencèrent à trouver des nouvelles façons, cette fois-ci grâce à l'électricité, d'amplifier leurs instruments.

Ils n'avaient pas à faire à des concepts nouveaux et révolutionnaires, mais à de matériaux qu'ils avaient utilisés pendant des années : des microphones, des tourne-disques, des radios, des tubes à vide. Les pièces technologiques étaient tout autour d'eux, attendant d'être arrangées¹⁷⁰.

Une fois que ces dispositifs avaient été essayés, on avait déjà tous les fondements pour les perfectionner et ainsi optimiser de plus en plus la technologie pour amplifier les guitares de la meilleure façon.

La principale caractéristique que nous considérons nécessaire pour pouvoir parler de guitare électrique sera l'insertion d'un microphone électromagnétique sur/sous/autour les cordes de la guitare. Dans la même décennie plusieurs acteurs, parfois plus théoriques, parfois plus techniques, se sont lancés dans la manipulation de ces « *pickups* » et ils les ont essayé sur plusieurs modèles de guitares avec des petites, et parfois des grosses, nuances dans leurs construction. Lloyd Loar et sa Vivi-tone, Rickenbacker ensemble avec Beauchamp et leurs Frying Pan, Les Paul et sa « Log », Epiphone, etc.

L'idée principal d'un microphone de guitare, c'est de transformer les vibrations des cordes dans des courants électriques. C'est un dispositif magnétique activé par les ondes sonores provenant d'une corde de guitare. Lorsque la corde vibre (quand elle est pincée), elle bouge le champ magnétique des pôles d'un aimant et elle génère des petits courants électriques qui peuvent être amplifié et traduites en ondes sonores.¹⁷¹

¹⁷⁰ *They were not dealing with revolutionary new concepts but with equipment they had been playing with for years : microphones, record players, radios, and vacuum tubes. The technological pieces were all around them, waiting to be put into place. André MILLARD, Op. Cit., p. 47*

¹⁷¹ *The basic idea of a guitar pickup is to turn the vibration of the strings into electric currents. It is a magnetic device activated by the sound waves coming from a guitar string. As the string vibrates (when it is plucked), it moves over the magnetic field of the poles of a magnet and generates minute electrical currents that can be amplified and translated back into sound waves. Andre MILLARD, Op, Cit., p. 47*

Le placement du micro est probablement un des premiers détails qui auraient eu des conséquences immédiates sur la sonorité de la guitare augmentée. Quand le microphone est fixé sur la table de la guitare le signal électrique n'est pas produit que par les vibrations que les cordes font, mais il vient aussi du rebondissement des vibrations des cordes sur le corps creux de la guitare. Il y a donc un double processus de captation. Le pas logique à faire consistait à mettre le microphone autour des cordes pour capter ainsi directement les vibrations des cordes. C'était donc le début des guitares « frying pan »¹⁷². Une autre façon de capter les vibrations des cordes de façon directe aurait été d'introduire

(...) une lame en acier dans un bobinage de telle sorte qu'une extrémité de la lame se trouvait sous les cordes de la guitare. A l'autre extrême de la lame, il attacha deux aimants rectangulaires qui se prolongeaient sous la table de la guitare¹⁷³.

C'était donc le début des fameuses guitares Gibson ES-150 que Charlie Christian allait tant populariser. Le temps passera et on ajoutera progressivement deux ou trois microphones supplémentaires pour optimiser la captation, parfois en les positionnant stratégiquement proche pour minimiser le son parasite (microphones *humbucking*), parfois en les séparant considérablement pour pouvoir les utiliser indépendamment et augmenter les possibilités sonores. Le positionnement du microphone tout au long du corps de la guitare aura aussi des influences sur le son. Parfois il était placé plus proche du chevalet et parfois plus proche du manche. Le niveau d'inclinaison du microphone c'est un autre facteur pour la captation sonore. Parfois il était mis en diagonal pour accentuer les vibrations des premières cordes comme chez les Gibson ES-300¹⁷⁴.

Dans la définition du microphone par Millard que nous avons citée au début de ce chapitre, il y a une étape qui n'est pas assez soulignée. Les ondes sonores, captées par le microphone pourront « être amplifiées et traduites en ondes sonores ». Pour pouvoir réaliser cette

¹⁷² Cf. Tony BACON, *Le grand livre de la guitare*, p. 55.

¹⁷³ Walter CARTER, *La légende Gibson* p. 12 -13.

¹⁷⁴ Cf. Tony BACON, *Op. Cit.*, p. 57.

amplification, ces ondes sonores doivent passer par un système (complexe ou simple) de traitement de son avant d'être envoyées à un amplificateur.

L'amplificateur augmente l'amplitude du courant et proportionne la puissance nécessaire pour actionner le cône du haut-parleur. Le son perçu est essentiellement répandu par les haut-parleurs, et beaucoup moins par l'instrument « acoustique » en soi. Nous pouvons donc considérer que la guitare électrique est un élément d'une chaîne sonore, avec un amplificateur comme fournisseur du son et un guitariste comme conducteur¹⁷⁵

Il est très fondamental d'insister sur l'importance de cette étape pour deux raisons : d'abord parce que c'est ce qui donne au musicien un contrôle du son qui sortira de sa guitare. Désormais, le guitariste a des possibilités directes de moduler le son recherché avec l'ajustement du volume de sa guitare ou de l'amplificateur. Deuxièmement, l'existence d'un amplificateur dans cette « chaîne sonore », démunie encore plus la guitare de responsabilité pour ce qui concerne le son désiré et donne une place importante à la technologie derrière les amplificateurs et ses propres modulations. Dans l'histoire de la guitare électrique il est donc nécessaire d'inclure la participation active du guitariste dans la transformation du signal électrique en onde sonore, ainsi que la place tout à fait primordiale des amplificateurs. Les histoires de la guitare électrique focalisées sur la lutherie et les augmentations électriques de la guitare négligent des aspects d'égale importance dans la constitution de la guitare électrique.

¹⁷⁵ *The amplifier increases the current's amplitude and provides the power needed to drive the loudspeaker cone(s). The perceived sound is essentially radiated by loudspeakers, and less by the « acoustic » instrument itself. So, we might consider that the electric guitar is one element of the tone chain, with an amplifier as sound provider, and the guitar player as conductor.* Arthur PATÉ et al, "About the electric guitar : a cross-disciplinary context, for an acoustical study" document sans numérotation.

L'autre développement crucial dans la création de la guitare électrique, c'est le moment où le corps de la guitare, auparavant demi creux, devient plein. Cette histoire est aussi très complexe et remplit des détails historiques qui dépassent notre propos. Ce qui est important à retenir est que cette innovation est aussi la conséquence de plusieurs expériences parfois vraiment isolées, parfois plutôt assimilées simultanément. *Strictu sensu*, on pourrait dire que ces innovations se sont produites au tout début des années 30, car la *Steel Guitar* de Rickenbacker remplit déjà toutes les conditions d'une guitare électrique, mais un instrument ne peut pas seulement se réduire au son qu'il émet : en effet cette « guitare électrique » était plus électrique que guitare et elle n'a donc pas atteint le succès nécessaire en dehors des cercles de musique hawaïenne. Le modèle B de 1935, aussi de la marque Rickenbacker ou la « Log » de 1940, de Les Paul sont aussi des bons antécédents à la guitare électrique¹⁷⁶, mais elles n'avaient pas non plus atteint les moyens de commercialisation adéquates.

Probablement la guitare électrique Bigsby/Travis que Paul Bigsby a conçue à la fin des années 1940¹⁷⁷ est l'un des premiers modèles électriques à corps plein qui ont vraiment attiré l'attention des musiciens, mais sa construction générait des problèmes d'un point de vue pratique. De base construite à la demande d'un seul musicien, cette guitare n'avait pas été construite pour être reproduite en série. C'est vraiment à partir de 1950 et grâce à des gens comme Leo Fender que la guitare à corps plein commence à se définir comme un instrument important dans les musiques populaires. Appelée d'abord « Broadcaster », et rebaptisée « Telecaster » en 1952, cette guitare électrique allait avoir le même succès commercial que la Gibson Les Paul, aussi conçue avec un corps plein. Cette innovation nous semble importante parce que dès lors les musiciens auront un rapport beaucoup plus étroit avec les possibilités sonores de leurs instruments.

¹⁷⁶ Cf. Tony BACON, *Le grand livre de la guitare*, p. 59.

¹⁷⁷ Cf. Tony BACON, *Op. Cit.*, p. 60-61.

Les raisons de cette innovation dans la guitare électrique ne sont pas les mêmes que celles qui ont poussé à l'inclusion des microphones. Avec l'inclusion des microphones dans les guitares on avait déjà un son suffisamment fort pour être entendu au milieu d'autres instruments plus puissants. Désormais il s'agissait d'améliorer le son que ces nouveaux instruments électriques produisaient. Ce qui gênait en particulier, c'étaient les vibrations rebondissant dans tous les sens à l'intérieur de la guitare, car elles étaient aussi captées par le microphone. La création des guitares à corps plein visait donc à « réduire le retour généré par une guitare hollow-body électrifiée tout en produisant un son à la fois plus fidèle et plus soutenu »¹⁷⁸ Ceci a des conséquences aussi dans le son enregistré et Les Paul saura en profiter au maximum.

Parce qu'il s'agit de capter les vibrations de cordes, la matière des cordes de la guitare, leur tension, le type de médiator auront aussi des conséquences substantielles sur le signal qui sera émis après. Dans son traité *Sound and Music*, publié en 1873, le scientifique Sedley Taylor décrivait déjà des éléments qui affectent la qualité sonore des instruments à cordes, dont l'endroit précis où l'on attaque la corde ou la forme et le matériel de l'objet avec lequel on va les jouer : « L'aspérité du bord et la dureté de la matière ont tendance à générer des fréquences hautes et puissantes, une forme arrondie et une matière molle et élastique renforcent le son fondamental »¹⁷⁹. Une guitare électrique garde les mêmes propriétés acoustiques mais elles sont encore plus importantes dans le cas des guitares à corps pleins, car tous les processus de captation sonore, par le microphone, se centrent dans les cordes et il faudra donc une prise de conscience assez conséquente pour créer le son que l'on souhaite.

¹⁷⁸ Tony BACON, *La Légende Fender*, p. 12.

¹⁷⁹ (...) sharpness of edge and hardness of substance tend to develop high and powerful overtones, a rounded form and soft elastic substance to strengthen the fundamental tone. Sedley TAYLOR, *Sound and Music : a non mathematical treatise on the physical constitution of Musical Sounds and Harmony*, p. 107.

Probablement l'élément le plus important dans cette courte histoire de la guitare électrique est le microphone, car il est le lien principal entre les caractéristiques acoustiques et les caractéristiques électriques. Pour la différencier des guitares électroacoustiques, un facteur décisif sera l'inclusion des microphones *sur* le manche de la guitare et non pas à l'intérieur de la caisse de résonance. Dans le premier cas, les ondes sonores des cordes sont directement captées par le microphone, et dans le deuxième le microphone capte l'ensemble des vibrations de la sonorité acoustique de la guitare. On peut remarquer que sous cette définition il est donc tout à fait concevable parler des guitares électriques qui n'ont pas un corps plein.

Mais l'ajout des microphones ne suffit pas à l'histoire de la guitare électrique pour explorer des nouvelles sonorités. Ce produit devait aussi atteindre une certaine reconnaissance et popularité pour pousser à des expériences soniques. « Ce qui a permis à cette guitare d'être n'était pas le coup de brillance d'un inventeur ni le soutien éclairé d'un entrepreneur, mais les forces économiques élémentaires du marché »¹⁸⁰. Effectivement il a fallu une image à la guitare électrique pour qu'elle entre dans le marché musical et qu'une production en série soit envisageable. L'image de Charlie Christian et sa ES-150, B.B. King et sa « Lucille » (Gibson ES-335) ou Buddy Guy et sa Stratocaster sont des exemples très éloquentes. On pourrait aussi évoquer des multiples *designs* qui ont donné à la guitare électrique non seulement un rôle dans la façon de créer la musique mais aussi une image sur ce que la musique représente. Cette histoire est loin d'être finie, l'évolution de la guitare électrique ayant atteint des niveaux surprenants à partir des années 1960. Nous avons passé en revue les éléments que nous considérons les plus significatifs pour comprendre l'utilisation de la guitare électrique dans le blues d'avant 1962. Mais avant d'entrer dans cet univers esthétique, regardons l'impact que cet instrument a eu dans le panorama musical où il est apparu.

¹⁸⁰ *What brought this guitar into being was not a stroke of brilliance by an inventor nor the enlightened support of an entrepreneur, but the basic economic forces of the marketplace.* Andre MILLARD, *Op. Cit.*, p. 59

II.2 UN NOUVEAU SON

II.2.a .PIONNIERS DE LA GUITARE ÉLECTRIQUE

Guitaristes, réveillez-vous et pincez vos cordes ! Câblez-vous pour avoir du son ; Permettez-les de vous entendre jouer !
-Charlie Christian

Si nous nous attardons sur les premiers guitaristes électriques dans l'histoire des musiques populaires ce n'est pas pour établir une chronologie détaillée de l'importance de cet instrument. Nous nous intéressons aux premières utilisations de la guitare électrique pour comprendre les enjeux que l'apparition de cet instrument représentaient et comprendre ainsi en quoi son incorporation dans le blues était significative.

Si l'on se demande comment la guitare électrique a affecté le panorama musical dans lequel elle est apparue, la réponse n'est pas vraiment évidente. L'électrification a surtout permis que la guitare soit entendue dans les ensembles de musique. Pour Eddie Lang, un des guitaristes les plus influents du jazz naissant, la situation était claire : « J'ai commencé à jouer sur une guitare électrique en 1928, puisque j'ai pensé que j'allais gagner plus de pourboire si je pouvais me faire entendre »¹⁸¹. Cette « guitare électrique » évoquée par Lang, en réalité, faisait partie des multiples expériences d'amplification mécanique que différents musiciens faisaient à l'époque et, comme nous avons déjà signalé, leur construction ne demandait pas vraiment de connaissances de lutherie avancées. Eddie Durham lui aussi était insatisfait du rôle plutôt silencieux qui était dévolu à la guitare dans les ensembles de l'époque : « Avec ces *Big Bands* tu ne pouvais pas entendre la guitare - donc j'ai essayé des différents façons d'amplifier le son »¹⁸². Ce n'est pourtant qu'avec l'inclusion d'un microphone dans sa guitare que les choses allaient véritablement changer. Cela lui permettait surtout de mettre la guitare

¹⁸¹ *I'd stated playing on the electric guitar in 1928, 'cause I thought I'd make more in tips if I could get heard properly.* Eddie Lang, cité par Paul TRYNKA, *The Electric Guitar*, p. 9

¹⁸² *With those big bands you couldn't hear the guitar - so I tried different ways to amplify the sound.* Eddie Durham, cité par Paul TRYNKA, *The Electric Guitar*, p. 9.

au première plan dans un ensemble de Big Band, chose qui était loin d'être évidente si l'on considère que les gros ensembles musicaux rendaient difficile l'interaction avec d'autres voix (instrumentales ou vocales) moins puissantes d'un point de vue sonore et les obligeaient à trouver des alternatives, comme l'explique Charlie Gillet : « [Bing Crosby] avait appris les techniques de chant avec un mégaphone (nécessaire avant les jours de l'amplification électrique si le chanteur voulait se faire entendre au-dessus de l'orchestre) »¹⁸³. Que ce soit la guitare de Lang ou de Durham, l'électrification était la solution pour le rôle plutôt secondaire de la guitare dans les années 1920 et 1930, quand elle devait se contenter d'avoir un rôle d'accompagnement.

C'est peut être Charlie Christian qui résume le mieux l'importance de la guitare électrique dans les premiers années de son apparition. Avec lui la guitare non seulement prend une place considérable au sein de son groupe mais aussi gagne une potentialité comme instrument soliste. Nous avons déjà vu qu'avant lui, d'autres guitaristes avaient déjà fait cette utilisation de l'instrument mais personne avait atteint la popularité de ce guitariste ni la maîtrise de son jeu. La guitare électrique sort ainsi de l'anonymat et devient un instrument vedette, rempli des significations culturelles, politiques et sociales¹⁸⁴.

Après avoir intégré l'orchestre de Benny Goodman, Charlie Christian décide d'écrire un véritable pamphlet sous forme d'article en évoquant l'importance de la guitare électrique. En voici un extrait significatif :

Je sais, comme le reste de nos petits cercles, que vous jouez super bien, mais désormais vous avez la chance de le montrer et d'attirer l'attention non seulement des leaders à courte vue, mais aussi du monde entier. Et je ne crois pas qu'il passera beaucoup de temps avant que vous

¹⁸³ [Bing Crosby] *had learned the techniques of singing with a megaphone (necessary before the days of electrical amplification if the singer was to make himself heard above the orchestra)*. Charlie GILLET, *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*, p. 5.

¹⁸⁴ Cf. Steve WAKSMAN, *Instruments of desire : The Electric Guitar and the Shaping of the Musical Experience*. p. 23-35.

nourrissez votre estomac et votre cœur. Pratiquez des lignes solo, dans une seule corde et de façon différente, et économisez un peu pour amplifier votre instrument¹⁸⁵

Le discours de Christian est assez clair : la guitare électrique permettrait aux musiciens de se faire remarquer. Désormais tous ceux qui jouent de la guitare avaient l'opportunité d'avoir une présence sonore dans leur groupe et, par ce biais, d'être véritablement appréciés. Pour Steve Waksman, la guitare électrique, d'après les mots de Charlie Christian était une invention aussi importante « non pas parce qu'elle allait améliorer la créativité des guitaristes (qui d'après l'article était déjà impressionnante), mais parce qu'elle allait leur permettre d'être entendus, et de gagner de l'argent grâce à leur talent. »¹⁸⁶.

Le succès de Charlie Christian au sein du marché musical explique ses phrases optimistes par rapport à l'aide que la guitare électrique apportait aux musiciens et il est assez clair que le guitariste texan associait cette invention à des possibilités économiques. Mais retenir son importance à une affaire strictement économique est simplifier beaucoup les choses. Influencé par les lignes mélodiques des instruments à vent, une des caractéristiques principales de la guitare électrique dans les mains de Christian était la capacité à faire des solos très fluides, comme s'il s'agissait d'un instrument à vent. Les éléments harmoniques et mélodiques dans ses phrasées auront d'ailleurs une influence incontestable pour toute une génération de guitaristes après lui¹⁸⁷ et plusieurs guitaristes ont commencé à explorer les possibilités de la guitare électrique comme instrument soliste à partir des années 1940. George Barnes, Billy Bauer, Herb Ellis, Oscar Moore et Les Paul (tous essayant de consolider l'instrument dans le monde du jazz) sont quelques exemples remarquables. Le mérite de ces guitaristes dans

¹⁸⁵ *I know, and so does the rest of our small circles, that you play damned fine music, but now you've got a chance to bring the fact to the attention of not only short-sighted leaders but to the attention of the world. And I don't think it'll be long before you're feeding your stomach as well as your heart. Practice solo stuff, single strings and otherwise, and save up a few dimes to amplify your instrument.* Steve WAKSMAN, *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁸⁶ (...) *not because it would enhance guitarists' creativity (which according to the article was already impressive) but because it would allow them to be heard, and to capitalize upon their talent.* Steve WAKSMAN, *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁸⁷ Graeme M. BROOME, « The Guitar in Jazz », p. 74.

l'histoire des musiques populaires est probablement d'avoir créé des arrangements suffisamment ingénieux pour donner à la guitare une place importante dans le monde du jazz. Parmi ces premiers représentants des guitaristes électriques de jazz, Tal Farlow est probablement celui qui a mené la guitare électrique à des terrains harmoniques complètement inconnus¹⁸⁸, assurant et perpétuant ainsi le rôle de la guitare comme instrument soliste de jazz.

Le plus important à souligner de cette courte histoire des premiers guitaristes électriques est que, à part quelques exceptions¹⁸⁹, l'électricité a surtout été valorisée comme forme d'amplification sonore et a permis à la guitare de devenir un instrument avec un caractère propre, devant les yeux (et les oreilles !) de tout le monde. Dans le cas particulier du jazz, grâce au protagonisme croissant de la guitare, l'électricité a aussi favorisé l'amélioration des techniques de jeu et lui a donné une touche de noblesse qu'elle avait jamais atteinte. Pour Tom et Marie Evans, « Dans la première époque de la guitare électrique, les vrais virtuoses de cet instrument et ceux qui produisaient la musique la plus intéressante étaient les musiciens de jazz »¹⁹⁰. Il est en effet assez clair que les musiciens de jazz sont ceux qui ont le plus exploré les éléments harmoniques de la guitare électrique, mais de là à affirmer que c'était eux qui créaient la musique la plus remarquable est avoir une vision plutôt restreinte des possibilités de la guitare électrique. Ils n'ont pas, par exemple, profité d'autres avantages de l'électrification comme les possibilités sonores des hautes fréquences, de la distorsion ou du *feedback*.¹⁹¹ Une guitare électrique est beaucoup plus qu'une guitare puissante « qui se laisse

¹⁸⁸ Cf. Graeme M. BOONE, « The Guitar in Jazz », p. 74-75 ; Tom and Mary EVANS, *Guitars : Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, p. 390

¹⁸⁹ Oscar Moore est un exemple remarquable. Écouter, par exemple, l'album *Oscar Moore Quartet with Carl Perkins* (1954) et en particulier des chansons comme « There'll never be another you ».

¹⁹⁰ *In the first epoch of the electric guitar, it was jazz musicians who were the real virtuosi on the instrument and who produced its most interesting music*, Tom and Mary Jenna EVANS, *Guitars : Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, p. 391.

¹⁹¹ Cf. Andre MILLARD, *The Electric Guitar: A History of an American Icon*, p. 29

entendre » et nous n'avons pas besoin de revenir sur les vicissitudes que la conception de la guitare électrique représente. Bien au-delà de n'être qu'un micro sur une guitare, une guitare augmentée est aussi un *son* précis, une qualité de son qui la rend unique. Il s'avère que les guitaristes de country ont été parmi les premiers qui ont exploré ces possibilités. Des guitaristes comme Bob Dunn des Milton Brown and his musical Brownies ou Lester « Junior » Barnard et Leon McAuliffe des Bob Wills and his Texas Playboys ont laissé leur empreinte dans l'histoire des musiques populaires pour avoir expérimenté précocement les nouvelles sonorités de la guitare électriques.¹⁹² Mais la façon dont a été menée cette exploration sonore mériterait une étude qui dépasse les limites de cette recherche.

Le blues et les premiers guitaristes électriques

Il semble qu'il n'y ait aucun autre genre musical pour lequel le passage de la guitare acoustique à la guitare électrique ait été aussi significatif et naturel. Le rock se définit presque depuis ses origines par l'usage de la guitare électrique¹⁹³. Le folk et la country ont eu un rapport plutôt conflictuel avec cette nouvelle augmentation de la guitare¹⁹⁴, et le jazz, quoi qu'il ait certes été bouleversé très précocement par la virtuosité et l'élégance de Charlie Christian, n'a pas fait de cet instrument sa vedette la plus éloquente. Inutile de citer les autres genres de musique populaire qui n'ont pas eu un rapport si étroit avec les six cordes.

Robert Palmer et Steven Waksman sont peut-être les deux auteurs qui ont le plus exploré le rapport entre la guitare électrique et le blues. Mais tandis que Robert Palmer voit dans cette

¹⁹² Cf. Andre MILLARD, *The Electric Guitar : A History of an American Icon*, p. 30-31; Robert PALMER, «The Church of the Sonic Guitar », p. 17-18

¹⁹³ Le rock a sans doute passé par une période acoustique et Elvis Presley était probablement un des principaux protagonistes de ce courant, mais on ne peut pas nier que le rock a *surtout* fondé son identité sur la guitare électrique.

¹⁹⁴ Des genres comme le folk rock ou la country rock en sont appropriées la guitare électrique, mais en le faisant ils se sont plus rapprochés d'un son rock que d'un son folk ou country. Il semblerait, et ceci est évidemment discutable, qu'un son country, ou en tout cas la représentation que l'on s'en fait, se rapproche plus d'un son non électrique.

connexion le terrain parfait pour trouver les grands parents du rock et du métal, nous voyons plutôt la continuation d'une même esthétique du blues. Et là où Steve Waksman souligne le rôle des musiciens du blues pour donner à la guitare électrique une nouvelle vitalité, nous, au contraire, nous intéressons à la manière dont le blues a atteint d'autres dimensions grâce à cet instrument. La guitare électrique représente le moment le plus extrême des manipulations sonores qui auraient commencées depuis le début du blues.

À part le choix des musiciens, les enjeux esthétiques du blues des années 1950 étaient très influencés par l'enregistrement sonore et les choix esthétiques des entrepreneurs de disques. Dans cette période, la guitare électrique se trouvait déjà au cœur des enregistrements de blues grâce à l'apparition de guitaristes comme T-Bone Walker, Muddy Waters, ou Guitar Slim. Le son blues avait déjà été bouleversé et le nombre croissant de musiciens obligeait, à cause de la rivalité de plus en plus forte¹⁹⁵ et la recherche d'un son toujours plus individuel, chaque guitariste à explorer des *possibilités* d'amplification de son instrument, créant ainsi un nouvel amalgame de sonorités qui nous font penser au même agglomérat sonore que les guitares acoustiques. La remarque de Waksman est pour cela très pertinente :

La guitare électrique a une importance beaucoup plus large par rapport au son que ce que la division électrique /acoustique peut suggérer. Examinée dans l'étendue de son histoire depuis son invention autour de 1930, la guitare électrique est moins remarquable par sa connexion avec un son en particulier que par sa capacité à changer de son.¹⁹⁶

En effet, on a créé une nouvelle querelle entre les anciens et les modernes en plein XX^e siècle autour de cette question et il suffit d'évoquer l'histoire mainte fois racontée de Bob Dylan au Festival de Newport pour se rendre compte que l'opposition acoustique/électrique a servi aussi à défendre des sentiments identitaires et non nécessairement musicaux. Plus proche de

¹⁹⁵ Cf. Steve WAKSMAN, *Instruments of Desire : The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, p. 128.

¹⁹⁶ (...) *the electric guitar has a much broader importance with regard to sound than the electric/acoustic divide would suggest. Considered over the course of its history since its invention around 1930, the electric guitar is notable less for its connection to any one sound than for the general mutability of its sound.* Steve WAKSMAN, *Op. Cit.*, p. 7.

notre démarche, on peut évoquer une anecdote équivalente qui a comme protagoniste Muddy Waters. Lors de sa première tournée à Londres en 1958, il joua de sa guitare électrique devant un public qui était habitué aux enregistrements du blues d'avant-guerre, n'ayant pas ainsi obtenu le succès qu'il allait avoir dans les années à venir¹⁹⁷. Cette opposition acoustique/électrique mérite cependant notre attention pour clarifier et souligner quelques détails sur l'angle d'approche que nous allons adopter

Alors que la 'voix' du vieux 'git fiddle' (guitare folk) pouvait imiter la voix humaine en train de faire des gémissements -car ces sonorités et timbres instrumentaux émergeaient des endroits cachés intérieurs, à moitié clos, faits d'un bois naturel et résonnant- la guitare électrique du blues urbain et citadin était normalement faite en fibre de verre et elle n'avait pas de « bouche » pour parler ; Tout résidu de résonance boisée était dénaturé par le son synthétique produit par l'électrification.¹⁹⁸

La guitare n'avait effectivement plus de bouche pour chanter, mais elle avait un haut-parleur pour crier. D'abord il faudrait se demander en quoi la "naturalité" du bois de la guitare acoustique imite mieux la voix humaine. Comme c'est souvent le cas, la confusion provient du manque de rigueur lorsqu'on emploie des termes aussi vastes. S'il s'agit d'imitation, le jeu de guitare blues ne s'attache pas à recréer le timbre de la voix humaine. Quand on parle d'une « guitare parlante » c'est surtout parce qu'elle arrive à reproduire les inflexions tonales et les braillements caractéristiques du blues et non pas le tissage de la voix humaine. C'est d'ailleurs parce qu'elle a un timbre différent, différent de la voix humaine, que la guitare (et dans ce sens, n'importe quel instrument) apporte quelque chose de nouveau au blues. En outre, comme on l'a déjà plusieurs fois évoqué, une des caractéristiques de la guitare folk blues est justement sa versatilité organologique, faisant du soi-disant "son émergent d'un bois naturel et

¹⁹⁷ Peter NARVAÈZ, « Unplugged: Blues Guitarists and the Myth of Authenticity », p. 30-31.

¹⁹⁸ (...) *while the "voice" of the old "git-fiddle" (the folk guitar) could mimic the human voice doing a holler-its instrumental tones and timbres emerging from semi- enclosed inner recesses of natural, resonant wood-the electric guitar of city and urban blues was often made of fiberglass and had not a "mouth" to speak; whatever bit of natural woody resonance remained was denatured by the synthetic sound produced by electrification.* Jon Michael SPENCER, « The Diminishing Rural Residue of Folklore in City and Urban Blues, Chicago 1915-1950 », p. 34.

résonant" une compréhension réductrice des multiples possibilités sonores *des* guitares du country blues. Ce « mythe d'acousticité », que nous avons déjà évoqué¹⁹⁹, renforce l'idée selon laquelle la guitare représenterait un son pur, authentique et naturel, faisant de la guitare électrique le symbole de la distorsion et de la manipulation sonore.

Revenons au récit de W. C. Handy. N'oublions pas que le musicien qui jouait ces mélodies-là avait une approche tout à fait particulière de son instrument. Ainsi « I Know His Blood Can Make Me Whole »²⁰⁰ de Blind Willie Johnson est un exemple très illustratif de la façon dont les premiers guitaristes de blues s'exprimaient. La guitare *slide* ne peut pas être plus représentative d'un son qui cherchait à se dissocier d'un simple accompagnement. C'est une recherche constante d'imposer le son de la guitare, en contrôlant déjà le volume du son criant. « Jouer l'instrument [la guitare] avec un couteau ou le goulot d'une bouteille [*bottleneck*] donnait une sensation vocale fluide qui a anticipé la guitare électrique (...) » nous dit Paul Trynka²⁰¹. « Anticipé » n'est peut-être pas le mot le plus adéquat pour décrire cette situation car cela renvoie à une vision linéaire de l'histoire du blues, alors qu'il s'agit vraiment d'un labyrinthe où les possibilités sonores, les influences et les innovations se croisaient tantôt géographiquement, tantôt chronologiquement, tantôt par hasard. L'importance de l'époque acoustique du blues doit être pourtant soulignée, mais plutôt pour insister sur le fait que l'époque « acoustique » était en réalité, et depuis le début, une période d'expérimentation sonore. Étudier l'importance de la guitare électrique dans ce contexte devient donc une entreprise particulièrement intéressante car, comme nous avons essayé de montrer dans la première partie, les premiers joueurs de blues se sont toujours éloignés de cette pureté sonore. De son côté, la guitare électrique n'a pas toujours eu le son que Muddy Waters ou Elmore James lui ont donné.

¹⁹⁹ Cf. *supra*, p. 13.

²⁰⁰ Écouter le disque 1 (piste 12). Voir Annexe 3.

²⁰¹ Paul TRYNKA, *The Electric Guitar : An Illustrated History*, p. 9.

L'importance de la guitare électrique dans le blues est aussi observée à travers le même prisme de « se faire entendre » et non seulement dans sa période électrique. Daniel Beaumont, biographe de Son House, voit dans cette qualité esthétique la raison pour laquelle le bluesman du Mississippi aurait changé sa guitare Stella pour une National à corps en métal. « Pour ceux qui pouvaient les payer, les *National Steels* étaient les favorites car, avec leur caisse de résonance métallique, elles avaient un son plus puissant que les guitares en bois et étaient plus capables de faire face aux bars bruyant du Delta »²⁰². Comme dans le cas des groupes de Western Swing, les guitaristes de blues auraient aussi expérimenté très précocement les possibilités sonores des guitares et c'est évident que le volume de certaines guitares est en soi un attribut qui explique très bien leur préférence. Mais ne voir qu'une explication fonctionnelle dans la préférence de décibels plus hautes c'est oublier le côté inventif des bluesmen par rapport aux sons. À la différence des guitaristes des grands ensembles de jazz, les guitaristes de blues ne devaient pas se confronter aux cuivres ni à des instruments de percussions bruyants. Leurs guitares n'avaient même pas un rôle d'un instrument d'accompagnement, en tout cas non pas dans un sens classique, mais elles étaient plutôt utilisée comme une deuxième voix avec leur propre personnalité. Par conséquent, l'importance de ces instruments au sein du blues était sans doute plus capitale et ce rôle les aurait incité à prêter plus d'attention à leurs qualités sonores. Quand Jas Obrecht demande à Saunders King ce qui l'avait attiré dans la guitare électrique il répond :

²⁰² *For those who could afford them, the National Steels were favored because, with their metal resonators, they were louder than regular wooden guitars and better able to cope with the noisy Delta juke joints.* Daniel BEAUMONT, *Preachin' the Blues: The Life and Times of Son House*, p. 87.

Le son, J'essayais d'avoir un son. J'échangeais des guitares, différents types de modèles. Au début j'avais une Epiphone acoustique et elle me donnait un bon son. J'ai essayé la guitare électrique et elle m'a donné un meilleur son.²⁰³

Les témoignages de guitaristes de blues qui préféraient les guitares électriques grâce à un son particulier plus qu'à un volume plus fort sont fréquents²⁰⁴. Écoutons « I got a break baby »²⁰⁵ de T-Bone Walker. La manière dont le guitariste se déplace *entre* les notes et le son caractéristique de ces solos ne relèvent pas seulement du fait que le volume est plus fort. Il y a une véritable appropriation de l'instrument qui certes est liée au volume de l'instrument non pas pour sonner plus fort, mais plus *voluble* d'un point de vue des possibilités sonores. Peut-être la meilleure façon de comprendre cette volubilité du bluesman texan est-elle de le comparer à un autre soliste exceptionnel : Lonnie Johnson.

À part l'évidente différence des tempos et des ensembles instrumentaux entre la plupart des enregistrements de blues des années 1920 et 1930 de Johnson et ceux de T-Bone pour Capitol Records, la différence majeure entre les deux ensembles d'enregistrements n'est pas tant le style de chaque musicien, mais le résultat sonore qui en découle. Les qualités expressives de la guitare de Walker, les nuances infinitésimales, sont plus finement repérables et plus nettement appréciables. La guitare électrique permet donc de leur rendre leur véritable valeur. On entend beaucoup mieux les détails de chaque *bending*.

(...) Les enregistrements de Walker révèlent une compréhension instinctive de la naturalité du son électrique ; le volume de l'amplificateur est augmenté jusqu'au point où il permette de maintenir la durée de note déjà inhérente à la guitare et ajouter une richesse sonore à l'harmonie²⁰⁶

²⁰³ *The sound. I was trying to get a sound. I traded guitars, different types of boxes. I had an acoustic Epiphone first, and the Epiphone give me good sound. I tried the electric guitar and got a better sound.* Jas OBRECHT, "Saunders King on Charlie Christian and Early Electric Guitar", document sans numérotation.

²⁰⁴ Cf. Kevin DAWE et Andy BENNETT, « Introduction : Guitares, Cultures, People and Places », p. 6 ; Peter NARVAEZ, « Blues Guitarists and the Myth of Acousticity », p. 28.

²⁰⁵ Écouter le disque 1 (piste 14). Voir Annexe 3.

²⁰⁶ Paul TRYNKA, *The electric guitar : an illustrated history*, p. 12.

En effet, si l'on peut véritablement parler de qualités plus remarquables dans le jeu de T-Bone Walker, c'est surtout grâce à la longueur de ces notes, accentuée par le volume, qui le pousse à profiter et à exploiter jusqu'aux dernières variations sonores à la fin de ses *bendings*. On retrouve rarement cette qualité chez Lonnie Johnson dont la guitare acoustique ne lui permettait pas cette ampleur sonore, surtout dans le matériel enregistré. Bien sûr, il y a des exceptions comme « Blues guitars »²⁰⁷, enregistré en 1929. L'amplification particulière de la guitare de Johnson et la bonne qualité sonore de l'enregistrement nous permettent aussi d'entendre le long chemin que les notes parcourent à travers tout ce morceau. Mais la sonorité de sa guitare, surtout dans les notes graves, nous renvoie à un univers dans lequel les vibrations sonores continuent à rebondir sur une superficie au lieu d'être transmises en tant que signal sonore. Ceci est pourtant à peine remarquable si l'on fait une écoute isolée du morceau et il semblerait que les propriétés de la guitare acoustique de la guitare de Johnson ne deviennent réellement explicites que quand on les compare avec la guitare de T-Bone Walker. On ressent la même difficulté lorsqu'on écoute les enregistrements de Memphis Minnie de 1940²⁰⁸ ou ceux de Tampa Red²⁰⁹ de 1934 à Chicago. C'est peut-être parce qu'on (je) est (suis) trop habitué à associer les solos transparents de guitare de blues aux guitares électriques, ou à associer l'ère pré-électrique aux enregistrements de mauvaise qualité, ou peut-être à cause du manque d'une habitude d'écoute, ou peut-être à cause de l'ensemble de ces problèmes. Quoi qu'il en soit, il me semble important de faire cette remarque pour deux raisons. D'abord pour insister sur la difficulté d'une écoute phénoménologiquement transparente. L'acte d'écoute présuppose un ensemble de facteurs qui n'ont pas nécessairement à voir avec l'oreille, et il faut en être conscient pour éviter des descriptions qui se prétendent objectivantes. Deuxièmement, pour attirer l'attention sur un facteur fondamental

²⁰⁷ Écouter le disque 1 (piste 15). Voir Annexe 3.

²⁰⁸ Memphis MINNIE, *Complete Recorded Works 1935-1941*, Vol. 5.

²⁰⁹ Tampa RED, *The Blues Collection*, Vol.51.

que l'on a évoqué au début de cette étude : l'importance du studio d'enregistrement et les conditions technologiques qu'on y trouve. Lorsqu'on pénétrera dans l'univers sonore des guitares électriques il sera important de garder ces réflexions en mémoire. Mais laissons de côté cette digression et revenons à T-Bone Walker et aux changements que la guitare électrique a produits dans le blues.

Comme nous l'évoquions plus haut, c'est par une écoute comparative qu'on arrive véritablement à distinguer les qualités non électriques de musiciens comme Lonnie Johnson, Memphis Minnie ou Tampa Red dans leur période acoustique. Avant la guitare électrique, les différences au niveau sonore entre les musiciens étaient liées aux propriétés acoustiques de chaque guitare et à la façon personnelle de jouer de chacun. Quand la guitare électrique tombe dans les mains de T-Bone Walker, il y a un changement net et clair. En effet, strictement parlant, ce n'est pas vraiment l'électrification qui a imposé une nouvelle sonorité à la guitare. On a déjà vu que l'utilisation de guitares électriques, même dans le contexte du blues, remonte à la fin des années 1930. Pour que cet instrument augmenté entraîne une véritable révolution, il ne fallait pas seulement monter le volume et le jouer : c'est toute une prise de conscience des nouvelles possibilités offertes par l'instrument, et le jeu de T-Bone Walker montre qu'il était sans doute un des premiers à avoir compris cette nouveauté. « Le blues n'a jamais été le même une fois qu'il [T-Bone Walker] s'est branché. Ce n'était pas seulement son instrument qui est devenu électrique. C'était aussi sa tonalité cinglante et son vif dynamisme, sa propre *conception* »²¹⁰. On ne joue donc pas d'une guitare électrique de la même façon qu'une guitare acoustique. Par cela, on ne veut pas dire que le guitariste a d'autres préoccupations esthétiques lorsqu'il prend un instrument augmenté : il s'agira toujours de créer un son individuel et matériel. Mais la conception d'une guitare électrique permet au

²¹⁰(...) *The blues was never the same once he [T-Bone Walker] plugged in. It wasn't just his instrument that was electric; it was his cutting tone and supple dynamics, his very conception.* Francis DAVIS, Op. Cit., 163.

musicien de blues d'explorer d'autres possibilités sonores et, par conséquent, de reconnaître des nouvelles façons de tâter non seulement les parties typiques de son instruments (cordes, frettes, etc), mais d'autres qui n'existaient pas auparavant comme le volume (de la guitare et de l'ampli), et d'autres potentiomètres. Si nous revenons à « I got a break baby »²¹¹, la manière dans la quelle T-Bone Walker insiste sur les deux premières cordes entament un long *crescendo* (entre 0'32 et 0'42), montre le niveau de lucidité du texan par rapport aux potentialités de sa guitare. Le volume de sa guitare ne lui permet pas seulement d'être entendu, mais surtout de s'approprier et de jouer avec les subtilités de ce volume pour accentuer des lignes mélodiques et même les caractéristiques percussives²¹² de sa guitare.

Ce qu'il faut comprendre c'est que la guitare électrique dans les mains de T-Bone Walker était beaucoup plus qu'une guitare amplifiée ou une guitare qui sonne plus fort. Elle était surtout un moyen de souligner des changements de dynamisme dans son jeu et manipuler le timbre des différents phrasés.

²¹¹ Écouter le disque 1 (piste 14). Voir Annexe 3.

²¹² Les possibilités percussives de la guitare électrique seront analysées plus en détail dans la partie suivante.

II.2.b. APPORTS DE LA GUITARE ELECTRIQUE DANS LE BLUES

La guitare est un miracle
-B.B. King

Nous avons déjà évoqué quelques caractéristiques importantes lorsqu'un musicien de blues comme T-Bone Walker branche sa guitare et découvre le son électrique. Ce qui suit est la continuation d'une telle démarche. Notre hypothèse est que la guitare électrique, avec ses possibilités de modulations infinies, aurait aidé à accentuer et à pousser jusqu'au bout l'individualisation sonore ainsi que la matérialité de laquelle on parlait dans la première partie. Mais faisons d'abord une digression inévitable par rapport au type de langage que nous allons utiliser.

La description des sons du blues représente un défi pour quelqu'un qui n'est pas habitué à ce genre de sonorités. Nous avons déjà évoqué quelques adjectifs que les musicologues et chercheurs utilisent.²¹³ Citons-en d'autres, cette fois-ci de deux chercheurs pionniers dans les études sur les blues.

Dans son étude fondatrice *The Country Blues*, Samuel Charters décrit la guitare de Lonnie Johnson comme un « son qui frappe »²¹⁴, Blind Willie McTell a un jeu de guitare « plaintif et mordant »²¹⁵, et Lightnin' Hopkins a un « coté terreux »²¹⁶. Pour Paul Oliver, la voix de Son House a un « son d'aboiement »²¹⁷, la guitare de Scrapper Blackwell avait une « clarté astringente »²¹⁸, Big Bill Broonzy jouait des « notes étranglées »²¹⁹ et Sonny Boy Williamson « gémissait » les siennes²²⁰.

Si l'on attribue l'utilisation de ce vocabulaire au manque d'outils d'analyse, il suffit d'aller voir des ouvrages plus récents pour corroborer le contraire. Pour Jas Obrecht « Dust my

²¹³ Cf. *supra*. p. 57-58.

²¹⁴ *Striking sound*. Samuel CHARTERS, *The Country Blues*, p. 76.

²¹⁵ *Whining, biting twelve-string guitar playing*. Samuel CHARTERS, *Op. Cit.*, p. 94.

²¹⁶ *Earthy side*. *Idem.*, p.261.

²¹⁷ *barking tone*. Paul OLIVER, *The Story of the Blues*, p. 133.

²¹⁸ *astringent clarity*. Paul OLIVER, *Op. Cit.*, p. 103.

²¹⁹ *choked notes*. *Idem.*, p. 112.

²²⁰ *wailed his notes*. *Idem.*, p. 127.

broom » est une chanson « rugissante et trempée par la réverbération »²²¹. Tom et Mary Anne Evans décrivent le *bottleneck* de Son House comme « geignard »²²². Dans son analyse esthétique de la chanson « Rambling on my mind », James Bennighof parle des basses « épaisses »²²³. Graeme Boone décrit le slide dans « Fred McDowell's Blues » comme un « son fluide et aiguisé, similaire à celui d'un peigne »²²⁴, celui de Johnson dans la chanson « Cross Road Blues » est décrit comme possédant une « qualité liquide et gémissant »²²⁵, le son de Muddy Waters est le plus salé²²⁶ et celui de B. B. King comme le plus sucré²²⁷. Pour Jac Obrecht, Babecue Bob a un « slide jovial »²²⁸, pour Elijah Wald, Muddy Waters a un « slide rêche »²²⁹, et pour Matt Backer, le vibrato de B.B King a un son crémeux²³⁰.

De la même façon, quand Allan Moore parle des « timbres salés »²³¹, cette image ne fait peut-être pas sens d'un point de vue musicologique, mais cela ne veut pas dire que ce terme ne nous aide pas à nous *rapprocher* de la façon dont laquelle les sons ont été manipulés. Il me semble que l'analyse de la musique doit pouvoir emprunter le niveau de langage métaphorique propre à la littérature pour pouvoir ainsi suggérer et non affirmer, représenter et non saisir des qualités expressives des sons, qui seraient difficilement appréhensibles autrement. Même quand elle est subjective, la représentation mentale qui découle des descriptions de ce type peut sans doute nous informer sur le contenu sonore du blues et, dans cette mesure, être utile pour comprendre les caractéristiques de son langage.

²²¹ Elmore James' *Roaring reverb-drenched « Dust my Broom »*, Jas OBRECHT, « A century of blues guitar », p. 94.

²²² *whining bottleneck*. Tom and Mary Anne EVANS, *Guitars : Music, History, Construction and players*, p. 295.

²²³ *A thickened bass walk-up*. James BENNIGHOF « Some Ramblings on Robert Johnson's Mind: Critical Analysis and Aesthetic Value in Delta Blues » p. 153.

²²⁴ *a fluid and sharp-edged sound similar to that of the comb*. Graeme BOONE, « Twelve Key Recordings », p. 61.

²²⁵ *liquid, wailing quality*. Graeme BOONE, *Op. Cit.*, p. 64.

²²⁶ *saltiest-sounding blues*. Idem., p. 74 .

²²⁷ *Sweetest sound*. Idem., p. 74.

²²⁸ *jaunty slide*, Jas OBRECHT, « The Atlanta Bluesmen: Barbecue Bob and Laughing Charley ». Document sans numération.

²²⁹ *gritty slide*. Elijah WALD, *The blues : A Very Short Introduction*, p. 61.

²³⁰ *creamy tone*. Matt BACKER, « The Guitar », p. 123.

²³¹ « dirty timbres ». Allan MOORE, « Surveying the field : Our knowledge of blues and gospel music », p. 1.

Récemment David Evans a créé une typologie sur les différents surnoms de chanteurs de blues et il a tiré des conclusions intéressantes concernant le rapport entre ces surnoms, la musique blues et le monde qui l'entoure. De la même façon, une véritable analyse typologique sur les adjectifs que les chercheurs et les propres musiques utilisent pour décrire le blues pourrait donner des pistes sur la qualité des sons que les musiciens de blues cherchent et préfèrent, et nous informer ainsi de l'univers sonore qui caractérise ce genre. Un travail de tel type dépasse complètement les limites de cette recherche, mais d'après ce que nous pouvons constater, il est intéressant de remarquer qu'une bonne partie des adjectifs que nous avons repéré évoque une certaine densité dans le contenu sonore. On trouvera rarement, par exemple, des adjectifs comme « éthéré, vaporeux, impalpable, flottant ou légère ». Au contraire, le son qui caractérise le blues est souvent rempli d'une certaine matière ou il est en soi caractérisé d'un aspect raboteux.

L'utilisation courante de ces adjectifs issus plus du langage littéraire que du langage musicologique suggère une façon de parler de blues qui semble inévitable : la propre musique blues ne nous permet pas d'ignorer la manière dont le musicien joue et la sonorité qu'il produit. Mais il suggère aussi qu'il est possible de parler métaphoriquement des sons sans forcément perdre la légitimité dans la description de la musique. Ceci est important surtout pour des disciplines comme l'esthétique car cela lui permet de passer à un niveau différent de description musicale, la *sonorité*, sans avoir besoin de se confronter ni de se justifier vis-à-vis de la scientificité d'autres types d'analyses.

Le concept de sonorité reste toujours un peu vague dans la littérature musicologique²³². On peut le comprendre d'un point de vue physique et d'un point de vue perceptif, même quand tous les deux sont, d'une façon ou d'une autre, très liés. L'application de ce concept suppose

²³² Cf. Guilherme Augusto SOARES DE CASTRO, "As "sonoridades" da guitarra elétrica: discussão de conceitos e aplicações", p. 1-2

différentes démarches en fonction de l'objet à analyser. « Dans le champ de la musique, parler de sonorité sans prendre en compte les aspects symboliques qui entourent cet art, ne semble pas avoir beaucoup de sens »²³³. Les descriptions sonore du blues que nous avons faites –et que nous allons continuer à faire– font du sens dans la mesure où nous (je) sommes (suis) habitué(s) aux modalités et gammes occidentales. Dans une autre gamme, ces sons n'auraient probablement pas la même particularité. Dans une autre culture ils seraient probablement entendus de manières différentes. Dans une langue différente, ils seraient probablement décrits avec moins de métaphores.

Mais il est peut-être temps d'arrêter ces considérations sur le langage. Allons regarder de plus près comment la sonorité de la guitare électrique a affecté l'esthétique du blues que nous avons développé.

II.2.b.i. Electrification

La deuxième prise de « Night Watchman blues »²³⁴ (1949) de Minnie Memphis, ainsi que « Bobby Sox blues »²³⁵ (1946) de T-Bone Walker, nous permettent de réfléchir à l'exaltation profonde que la guitare électrique procure au guitariste. Dans ces deux morceaux, on entend les interprètes émettre un cri plein d'émotion au milieu d'une situation cathartique. Dans le cas de Memphis, c'est au moment de l'improvisation instrumentale, et dans le cas de Walker, juste après le tout premier *riff*. Dans les deux cas, l'intensité de la guitare électrique est tellement provocatrice et excitante que le cri ne fait que continuer de façon cohérente ce qui venait d'être imposé par la guitare. Naturel ou feint, ce n'est pas là la question. Il s'agit de remarquer que l'intensité du son acoustique ne donne pas cette possibilité. L'extase et l'improvisation sont évidemment présentes dans le blues acoustique, mais le son qui sort de la

²³³ *No campo da música, não faz muito sentido se falar em sonoridade sem levar em conta os aspectos simbólicos que envolvem esta arte.* Guilherme Augusto SOARES DE CASTRO, Op. Cit., p. 3

²³⁴ Écouter le disque 1 (piste 16). Voir Annexe 3.

²³⁵ Écouter le disque 1 (piste 17). Voir Annexe 3.

guitare ne renvoie pas au même type de réaction corporelle. Et si on retrouve déjà cette matérialité dans le blues acoustique, elle ne touche pas non plus de façon aussi électrisante le corps de l'auditeur. Le martèlement de la guitare acoustique de Blind Lemon Jefferson peut être plus violent, et c'est probablement le cas, que les solos de guitare électrique de B.B. King, mais on ne parle pas de violence du jeu sinon du contenu sonore propagé par l'instrument électrique.

Pour mieux comprendre ce que nous voulons décrire ici, peut-être faudrait-il approfondir un peu la compréhension de la nature propre de l'électricité. Une onde sonore arrive littéralement à nous toucher au fur et mesure qu'elle entre dans notre pavillon auditif et atteint les récepteurs correspondants. Évidemment, un accord complet en La majeur nous *touche* de façon différente que le klaxon d'une voiture ou le cri d'une personne dans la même tonalité. Que la matérialité du timbre d'un son puisse nous affecter est vérifiable si l'on écoute le crissement d'une table de métal lorsqu'elle est tirée sur un sol en carrelage. À la différence du son acoustique, l'électricité a besoin d'un conducteur pour exister, et ce conducteur peut être, métaphoriquement, notre corps entier à chaque fois que l'on se confronte à lui. D'un point de vue sonore, c'est probablement le tonnerre qui peut être comparé au ressenti particulier qui est produit par ce bruit. Entre l'accord complet en La majeur et le tonnerre, il y a beaucoup de possibilités, et le son de la guitare électrique, en fonction de l'effet, se trouve à plusieurs endroits entre les deux. Mais la métaphore du corps conducteur d'électricité peut devenir très vite une sensation véritablement électrique au moment de jouer ou d'écouter cet instrument, comme le corrobore John Lee Hooker : « J'ai immédiatement adoré l'électricité pour la guitare. Je pouvais sentir sa puissance courir à

travers mes doigts... L'électricité semblait pouvoir apporter au blues une violence qui me convenait parfaitement »²³⁶.

La performance *live* de « The first time I met the blues »²³⁷ (1970) par Buddy Guy est un bon exemple visuel ce que nous venons d'exposer. La manière dont Guy reste entièrement possédé par le son de sa guitare (notamment entre 2'40 - 3'37) s'explique en grande partie par la rétro-alimentation entre le public extasié et sa propre façon de jouer. On entend très clairement les cris des gens qui sont désormais ensorcelés par les ondes remplies de pure électricité. Guy lui-même, et peut être *surtout lui*, fait partie de cette explosion sonore, le volume élevé n'étant qu'un trait intensificateur et non générateur. Remarquons ses yeux exorbités entre à 2'49 - 2'51. Il ne s'agit, encore une fois, pas tant des décibels que de la matérialité et la puissance du son. On peut dire la même chose de la performance de « That's All »²³⁸ de Sister Rosetta Tharpe. La force de sa voix et sa présence scénique ont sûrement à voir avec la pulsion constante de la musique, notamment grâce à la contrebasse et la batterie, et sa personnalité effervescente, mais l'utilisation de la guitare électrique n'a pas un moindre rôle pour accentuer l'atmosphère exaltée de sa performance. Remarquons comment son corps se courbe légèrement en faisant l'accord à vide explosif à 0'25, et comment cette courbure s'intensifie à mesure qu'elle commence à faire les *riffs* postérieurs (0'26 - 0'30), donnant l'impression qu'elle est possédée. Ou remarquons comment lorsqu'elle recrée le *slide* avec sa propre main (1'49 - 1'54) son corps se contracte comme si une charge électrique venait vraiment de l'atteindre. Et ce n'est sûrement pas que les mouvements violents de sa main qui donnent cette sensation. Il y a quelque chose de très puissant dans la sonorité de sa guitare et cela provient principalement du timbre que l'électricité permet.

²³⁶ *Soul Bag*, Hors-Série "John Lee Hooker", p. 14

²³⁷ URL : http://www.youtube.com/watch?v=k_rd8y8A2oE

²³⁸ Il n'y a pas de dates connues pour cette performance mais vu la guitare qu'elle utilise et les traits physiques de Rosetta, c'est sûr qu'elle date d'avant 1964. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=I9bX5mzdihs>

Nous sommes très loin des raisons qui motivaient les premières expériences pour construire des guitares électriques. Leo Fender voulait surtout « obtenir le son perçu lorsque l'on pince une corde d'une guitare acoustique avec la tête de l'instrument placée contre l'oreille »²³⁹ et Les Paul souhaitait capter seulement la « pure vibration de la corde »²⁴⁰. Les enjeux de l'inclusion de la guitare électrique dans le blues sont un peu différents : les bluesmen ne semblent pas passer à la guitare électrique pour recevoir le son de la guitare acoustique d'une façon plus claire et puissante. Ils cherchaient un son différent, capable justement de leur faire sentir des sensations différentes.

Quand Jas Obrecht demande à Saunders King ce qui l'attirait dans la guitare électrique, il répondit : « Le son. J'essayais d'obtenir un son. J'échangeais des guitares, de différents types. Au début j'avais une Epiphone acoustique et l'Epiphone m'a donné un bon son. J'ai essayé la guitare électrique et j'ai obtenu un meilleur son »²⁴¹. Ce meilleur son est difficilement dissociable du volume qui le caractérisait, certes, mais ce volume permettait surtout d'intensifier le nouveau son inhérent à la guitare électrique et non pas de le créer. Le volume allait bientôt avoir une nouvelle fonction lorsqu'on exagérait son usage.

II.2.b.ii. Distorsion

Outre le fait d'amplifier un nouveau son électrique, le volume de la guitare électrique a aussi permis de créer de nouvelles sonorités. Lorsqu'on pense plus aux guitaristes électriques du blues il y a un nom qui nous vient très souvent en tête : Muddy Waters. La popularité atteinte par ce grand guitariste dépasse largement l'histoire du blues et surtout les frontières

²³⁹ Tony BACON, *La Légende Fender*, p. 15

²⁴⁰ *Pure string vibration*, Steve WAKSMAN, *Op. Cit.*, p. 43-46

²⁴¹ *The sound. I was trying to get a sound. I traded guitars, different types of boxes. I had an acoustic Epiphone first, and the Epiphone gave me good sound. I tried the electric guitar and got a better sound.* Jas OBRECHT, *Rollin' and Tumblin' : The Postwar Blues Guitarists*, p. 27

états-uniennes²⁴². À juste titre, il est devenu la référence d'un nouveau et puissant son du blues urbain. En écoutant les premiers enregistrements de Waters et les histoires autour de ce personnage mythique, nous avons très vite l'impression que le volume était une des caractéristiques les plus importantes de son jeu, mais il s'agit vraiment de comprendre quel était le rôle de ce volume dans sa façon de jouer. Pour Robert Palmer, le groupe de Muddy Waters aurait été un des premiers à utiliser l'amplification pour que l'ensemble de leur musique soit « plus crue, plus féroce, plus physique, au lieu de la rendre tout simplement plus forte »²⁴³. Si chez T-Bone Walker, on a vu que la sonorité résultante de sa guitare électrique avait déjà des caractéristiques bien différentes de celles de la guitare acoustique, chez Muddy Waters il s'agit véritablement d'un autre univers sonore et il en était très conscient : « Je suppose que je suis l'un des premiers à avoir commencé à penser à ce son [Son House et Robert Johnson] et je l'ai gardé dans mon esprit, apprenant de ce son, et quand je suis arrivé ici [à Chicago] j'ai trouvé qu'il y avait des gens qui pouvaient se rapprocher de ce son »²⁴⁴. Le « son » qui suivait Muddy Waters allait non seulement devenir un nouveau modèle d'expression plus puissant mais un modèle qui demandait de nouvelles facultés : « Ce son bruyant révélait tout ce que tu faisais. Sur une guitare acoustique, tu pouvais beaucoup te tromper mais personne ne le remarquait. Du coup la guitare électrique était vraiment difficile »²⁴⁵. Si l'on écoute « I Feel Like Going Home »²⁴⁶ on n'a pas vraiment l'impression d'assister à un jeu aussi compliqué que celui que Waters décrit mais on jugerait trop vite : ce ne sont pas les notes qu'il joue qui rendent le jeu compliqué. Cela, au contraire, ne pose pas

²⁴² Evoquons seulement le succès du morceau « Rollin Stone » ou l'album *Electric Mud*, qui nous présente un Muddy Waters sous l'influence du psychédéisme des années 60's.

²⁴³ (...) *the first to use amplification to make their ensemble music rawer, more ferocious, more physical, instead of simply making it a little louder.* Steve WAKSMAN, *Op. Cit.*, p. 120.

²⁴⁴ *I guess I'm just one of the first people who was thinking of that sound and kept it in my mind, learning on that sound, and when I got here I found peoples that could get close to that sound.* Steve WAKSMAN, *Op. Cit.*, p. 123.

²⁴⁵ *That loud sound would tell everything you were doing. On acoustic you could mess up a lot and no one would know that you'd ever missed. So electric was really tough.* Steve WAKSMAN, *Op. Cit.*, p. 124.

²⁴⁶ Écouter le disque 1 (piste 18). Voir Annexe 3.

autant de problèmes, comme dans la grande majorité de chanson de blues. Le véritable défi consiste à faire ressortir les textures, la puissance matérielle qui sort de sa guitare tout en gardant un lien avec l'expressivité du jeu. Pour Robert Palmer La guitare électrique « donnait au son de Muddy un certain poids et densité, et elle faisait ressortir des subtilités qui avaient été perdues même dans les disques bien enregistrés de la Bibliothèque du Congrès »²⁴⁷. Cette densité, sous la forme de distorsion, n'était pas seulement le produit de la lutherie d'une guitare électrifiée, mais la conséquence d'un mode précis de jouer cet instrument et d'un mode peu orthodoxe d'utiliser l'amplificateur.

Etant donné que les premiers guitares à corps plein sont sorties sur le marché à partir de 1950 et que c'est grâce à ce développement que l'on pourra véritablement commencer à manipuler le timbre de la guitare, la distorsion de Muddy Waters ou d'artistes comme Arthur Big Boy Crudup, Guitar Slim, Saunders King, Lowell Fulson, Lightin Hopkins ou John Lee Hooker pourrait sembler très en avant-garde pour leur temps. En réalité, ceci ne fait que montrer que les musiciens avaient, tout naturellement, quelques pas d'avance sur les inventeurs et qu'ils ont trouvé leur propre façon de créer les sonorités qui les inspiraient le plus.

En effet, les premiers effets de distorsion ne sont pas vraiment le produit des amplificateurs ou des systèmes de traitements sonores qui possédaient la technologie nécessaire pour créer ces effets. Les premiers musiciens de blues qui se sont lancés à la recherche des sons encore plus électriques que ceux qui existaient déjà, n'avait pas d'autre moyen que de les créer mécaniquement, comme nous le rappelle David Evans :

Des gars comme Lighthin' Hopkins ou John Lee Hooker, ils avaient pas mal de guitares électriques, souvent des très bon marché, du matérielle bon marché, peut-être l'enceinte était cassé, et ils montaient le volume jusqu'à dix !! Ils auraient monté jusqu'à onze s'ils avaient eu la chance ! Carrément ! Bref, vraiment c'était de l'équipement pas cher !! Et c'est cela qui a apporté la distorsion.²⁴⁸

²⁴⁷ (...) *lent Muddy's sound a certain weight and densitiy, and it brought out subtleties in his slide playing that had been lost even on the well-recorded Library of Congress sides.* Robert PALMER, *Deep Blues*, p. 160.

²⁴⁸ (...) *guys like Lighthnin' Hopkins or John Lee Hooker, they got a whole of electric guitars, often cheap ones, cheap equipment, maybe the speaker was busted, and they turned all the way up to ten, they would have*

L'effet de distorsion, qui sera si caractéristique du son d'après-guerre, est donc très lié à la recherche d'un volume beaucoup plus invasif. Cette recherche du volume n'est pas véritablement la conséquence, ou en tout cas pas uniquement, de leur volonté d'être entendu, car ces ajustements avaient déjà été au cœur des enjeux de la guitare électrique dans les années 30 et au milieu des années 40. Les quêtes esthétiques de la fin des années 40 étaient différentes. Ceci se corrobore quand on se rappelle qu'au début des années 40, la guitare avait déjà atteint de nouveau un rôle prépondérant au sein du monde blues. Les bluesmen ne voulaient plus nécessairement avoir un son plus puissant, mais avoir un son différent

Dès les premières secondes de « Boy Friend Blues »²⁴⁹, la guitare électrique d'Arthur Big Boy Crudup a une sonorité qui ne serait pas explicable si l'on prend en considération uniquement les technologies disponibles en 1946. Ce son fortement étouffé, qu'on peut apprécier plus largement entre 1'26 et 1'48, n'a plus les caractéristiques d'une corde de guitare. Il se rapproche beaucoup plus de celui d'une trompette, hormis les inflexions sonores qui créent une ambiance très dense. Crudup joue des lignes mélodiques tout s'accompagnant sur les cordes plus graves et les deux parties ensemble, pleines de distorsions, nous immergent dans un univers sonore très lourd.

La distorsion créée par la guitare de Lightin' Hopkins dans « Tell It Like It Is »²⁵⁰ était complètement différente. En contraste avec l'écrasement sonore de Crudup, les premiers riffs de la guitare de Hopkins sont beaucoup plus gutturaux et étranglés. Il est intéressant de remarquer que Lightin' Hopkins utilise aussi la sixième corde à vide (accordée en Eb) pour créer une sonorité prolongée mais sans qu'elle soit déformée. Ceci suggère que le guitariste utilisait probablement les deux textures délibérément, pour recréer des contrastes persistants tout au long de la chanson. Un autre élément qui nous permet de parler d'une prise de

turned it up to 11 if they could, you know!... so real cheap equipment and that brought in distortion. Cf. infra, p. 123

²⁴⁹ Ecouter le disque 1 (piste 20). Voir Annexe 3

²⁵⁰ Ecouter le disque 1 (piste 21). Voir Annexe 3

conscience de la sonorité qu'il utilisait provient du fait que la distorsion utilisée dans les premières 13 secondes ne seront plus employées dans le reste du morceau à l'exception de 1'20-1'24. Comme le reste des solos n'aura pas le même niveau de distorsion, Lightin' Hopkins aurait donc choisi volontairement ces deux moments de distorsion pour donner plus de valeur à ces deux *riffs*.

Le schéma se répète dans « Thinking blues »²⁵¹ enregistré en 1947 par Lowell Fulson. La distorsion n'est accentuée qu'au début de la chanson, le reste du morceau n'ayant que des solos tellement clairs qu'on croirait entendre T-Bone Walker dans ses premières années d'enregistrement. La distorsion n'y est d'ailleurs pas vraiment poussée à des niveaux extravagants : on entend très bien les cordes individuelles de la guitare de Fulson et le son déformé ne s'entend que quand le guitariste joue deux ou trois cordes. L'effet de cette déformation, qu'on entend surtout pendant les six premières secondes, est beaucoup plus subtil que les exemples évoqués avant, mais il est suffisamment significatif pour remarquer la force de l'électricité dans son jeu. Le bas niveau de distorsion a probablement avoir avec un volume plutôt modéré de l'amplificateur ou des potentiomètres de sa guitare.

Nous trouvons encore un autre type de distorsion chez Saunders King. Dans « Empty Bedroom Blues »²⁵², enregistré en 1949, la guitare a une sonorité beaucoup plus ronde et assourdie. Le musicien lui-même nous explique comment il provoqué cet effet : « Au lieu d'utiliser un médiator normal, j'utilisais un médiator en feutre et je montais le volume. J'utilisais toujours un nouveau médiator en feutre qui était raide et je montais le volume. Cela donnait un bon son »²⁵³. Entre 1'45 et 2'23, nous corroborons le niveau de maîtrise des sons que le guitariste voulait explorer. Il oscille sans difficulté entre des sonorités plutôt claires et

²⁵¹ Ecouter le disque 1 (piste 21). Voir Annexe 3

²⁵² Ecouter le disque 2 (piste 01). Voir Annexe 3

²⁵³ (...) *Instead of using a regular pick, I used a felt pick and turned the volume up. I always used a new felt pick that was stiff and turned the volume up. That would get a good sound.* Jas OBRECHT, *Rollin' and Tumblin' : The Postwar Blues Guitarists* P. 33

des sonorités très déformées. Contrairement à cette distorsion plutôt étouffée, le son de la guitare de Charley Booker dans « Moonrise Blues »²⁵⁴ est incisif et provocateur, effet qui est sans doute accentué par la harmonique bruyante qui l'accompagne.

La guitare électrique jouée dans « One Of These Days »²⁵⁵ de Big Boy Spires nous donne un bon exemple d'une distorsion réellement pesante et volumineuse. Mais si l'on veut atteindre des distorsions encore plus lourdes, nous devons nous diriger vers le groupe de Howlin Wolf, dont la voix est en soi un très bon exemple de matérialité et d'une quête pour trouver des sonorités nouvelles²⁵⁶. Willie Johnson, le guitariste qui faisait partie de son groupe, partageait lui aussi cette même esthétique de jeu. Pour Robert Palmer, « How Many More Years »²⁵⁷ enregistré en 1951, représente une façon de jouer qui « frappait comme un éclair »²⁵⁸. Effectivement, si l'on prête attention aux deux premiers accords en première position que Johnson fait (0'17 – 0'22), on se rend compte que l'expression utilisée par le musicologue n'aurait pas pu être plus juste. L'impétuosité de ce son n'a plus rien à voir avec les sons bourdonnants des cordes à vide, tant utilisées par les bluesmen. Désormais cet effet perçant devient dans une guitare électrique une masse vibratoire entièrement ferrée. C'est intéressant de remarquer que la version alternative de ce morceau²⁵⁹, celle qui n'a pas connu de succès commercial, ne souligne pas assez la force de cet accord.

Un autre exemple extrême de l'utilisation de la distorsion peut être trouvé avec la guitare de Pat Hare. En 1954 il enregistre à côté de James Cotton « Cotton Crop Blues »²⁶⁰. La crudité de sa guitare, surtout dans le passage entre 1'36 et 1'50 nous frappe comme s'il s'agissait de

²⁵⁴ Écouter le disque 2 (piste 02). Voir Annexe 3.

²⁵⁵ Écouter le disque 2 (piste 03). Voir Annexe 3.

²⁵⁶ Pour un rapide aperçu des différents façons vocales de jouer avec les timbres et la physicalité du son chez plusieurs bluesmen, Howlin Wolf inclue, voir Barb JUNGR, « Vocal expression in the blues and gospel », p. 107-109.

²⁵⁷ Écouter le disque 2 (piste 04). Voir Annexe 3.

²⁵⁸ *Crached like thunder*. Robert PALMER, *The Church of the Sonic Guitar*, p. 24

²⁵⁹ Cf. Howling WOLF, *Smokestack Lightning: The Complete Chess Masters*, disque 1, piste 2

²⁶⁰ Écouter le disque 2 (piste 05). Voir Annexe 3

rugissements et non d'une guitare. « On a rarement capturé un son plus graveleux, plus sale ou plus furieux, avant ou depuis »²⁶¹. « Graveleux » est en effet une image assez évocatrice de la matérialité que ces *power chords* produisent. Pour André Millard ce son était « tellement déformé et torturé qu'on dirait de la machinerie lourde, menaçante et persuasive »²⁶². Persuasive ou pas, il est en tout cas clair que l'on peut sentir de la pesanteur dans ces accords. Il est moins clair qu'une sonorité comme telle soit juste le défaut ou le mal fonctionnement d'un amplificateur.

Nous avons assez d'éléments pour suggérer que les sonorités agressives et remplies de matières surtout pesantes et denses étaient en réalité un choix conscient des musiciens et que leur utilisation sous-entend une préférence esthétique qui se manifestait par le choix de versions qui allaient atteindre le public. Les sessions d'enregistrement entre 1944 et 1953 à Chicago nous donnent un aperçu privilégié des différentes prises d'une même chanson que Memphis Minnie enregistrerait. Parmi les multiples éléments à analyser, il est intéressant de comparer les différences de sonorités qu'une même chanson générerait. Par exemple, si on compare les deux versions de « Daybreak Blues »²⁶³, enregistrées toutes les deux à Chicago le 27 décembre 1947, on constate deux univers de distorsions très différents. Loin d'être un exemple isolé, ceci montre que la guitariste n'arrêtait pas d'explorer des différentes possibilités sonores.

²⁶¹ *Rarely has a grittier, nastier, more ferocious electric guitar sound been captured on record, before or since.* Robert PALMER, *The Church of the Sonic Guitar*, p. 27

²⁶² *A tone so distorted and tortured that it sounded like heavy machinery, menacing and compelling.* André MILLARD, *The Electric Guitar : A History of an American Icon*, p. 32

²⁶³ Ecouter le disque 2 (piste 06 et piste 07). Voir Annexe 3

II.2.b.iii. Slide

Electrifier un *slide* peut avoir aussi des conséquences surprenantes. « Early in the morning »²⁶⁴ d'Elmore James en constitue un exemple remarquable. Le *slide*, ce moment d'ambiguïté sonore, deviendra, sur la guitare de ce Robert Johnson électrique, une affirmation plus robuste et puissante. Le « Roi de la guitare *slide* » laisse porter son agressivité non pas sur une, mais sur plusieurs cordes à la fois, et le *slide* qui en découle, qui sera d'ailleurs sa marque de fabrique, se répète tout au long de la chanson. Cette répétitivité de sons aussi aigus et stridents accentue l'aspect combatif de sa façon de jouer. On imagine très bien les *Broomdusters*²⁶⁵ en train de jouer contre d'autres groupes dans la scène locale du Chicago des années 1950. Les bars ont dû être complètement remplis de vibrations et de matière sonore. D'ailleurs Louis Myers, un des deux guitaristes des *Four Aces*, décrit les batailles musicales sonores typiques de ces affrontements d'une façon très suggestive :

Walter jouait comme s'il y avait quatre cors, mon gars. Son amplificateur sonnait parfois comme ça, il allumait l'effet écho et wow !! La musique frappait les murs et rebondissait vers nous et vers toutes les directions et eux [l'autre groupe concurrent] disaient « ces gars sonnent comme un énorme groupe et ils ne sont que quatre »²⁶⁶.

La manière dans laquelle Myers décrit le son créé par l'harmonica de Walter est très intéressante pour notre propos car elle nous renvoie à l'idée d'un son rempli de matière, qui ne fait pas vibrer les murs, comme s'il s'agissait d'ondes sonores, mais il rebondit partout dans la salle comme s'il s'agissait des morceaux de sonorités. Robert Palmer évoque la même matérialité du son à propos des sessions qui ont eu lieu chez Chess

²⁶⁴ Ecouter le disque 2 (piste 08). Voir Annexe 3

²⁶⁵ Dans le monde compétitif du Chicago des années 50, plusieurs groupes de blues se confrontaient presque quotidiennement, pour établir et réaffirmer leur supériorité (et de meilleurs contrats chez les maisons de disques). Parmi les deux les plus connus, on peut citer les « Headhunters » de Muddy Waters, Jimmy Rogers et Little Walter, d'un côté, et les « Four Aces », formés par Louis et Dave Myers et Junior Wells de l'autre. Les « Broomdusters », intégré par Elmore James et 'Little' Johnny Jones, pianiste de Tampa Red, étaient un de ces groupes.

²⁶⁶ *Walter was playing like forty horns man. His amplifier would sound like that sometimes, put his echo on and God!! Music was hittin' the walls and bouncing back to us, bouncing all over the place and they'd say 'them cats sound like a giant band and there ain't but four of them'*, Louis Myers, cité par Steve WAKSMAN, *Op. Cit.*, p 127.

Records avec Muddy Waters. « Little Walter et Jimmy Rogers jouaient des guitares électriques qui s'engrenaient dans un mur crue et déformé de son »²⁶⁷. À part d'être harmoniciste, Walter était aussi guitariste et sa façon de jouer faisait que les sons émergent avec une qualité toujours physique.

Le son caractéristique de Chicago, aura dans les mains d'Earl Hooker un représentant difficile à imiter. « Blue Guitar »²⁶⁸, enregistré en 1961, n'était pas conçu comme un morceau pour être enregistré, mais la distorsion du *slide* fait de cette session un bon exemple des sensations sonores que l'on peut expérimenter avec un goulot de bouteille. Entre 1'33 et 1'46, Hooker fait glisser violemment son slide pour atteindre des notes véritablement sales. Pour Van Der Merwe, ce mouvement produit un « son mordant, gémissant et ondulant »²⁶⁹. Si on enlève le « mordant » on s'approche d'une autre son importante dans l'expérimentation électrique.

II.2.b.iv. Bending

Nous avons déjà parlé du *bending* et du *slide* et de son importance dans le jeu de blues. Musicologiquement, ces techniques sont surtout utilisées comme une façon d'atteindre les *blue notes*. Nous avons aussi évoqué le peu d'intérêt qui suscite une description mathématique de ces notes. Car, si pour Van Der Merwe et Christophe Pirenne il s'agit d'une « affaire microtonale » qui peut atteindre un demi-ton²⁷⁰, d'autres auteurs plutôt parlent d'un ton entier et Tom et Mary Anne Evans concèdent jusqu'à deux tons entiers²⁷¹. Ce qui est certain, c'est que les musiciens qui appliquent cette technique ne semblent pas s'intéresser à cette question ; Buddy Guy fait ainsi ce commentaire : « Quand je suis là-haut [sur scène], essayant de donner

²⁶⁷ "Little Walter and Jimmy Rogers played electric guitars that meshed into a raw, distorted wall of sound". Robert PALMER, *Deep Blues*, p. 165.

²⁶⁸ Ecouter le disque 2 (piste 09). Voir Annexe 3

²⁶⁹ *pungent, wailing, undulating sound*. Peter VAN DER MERWE, *Origins of the popular Style*, p.67

²⁷⁰ Christophe PIRENNE, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, p. 26 ; Peter VAN DER MERWE, *Op. Cit.*, p. 119.

²⁷¹ Tom et Mary Anne EVANS, *Guitars : Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, p. 292.

du plaisir à l'audience, je peux [...] tordre [la corde] depuis ici jusqu'aux portes principales de cet endroit. Je vais carrément la torde jusqu'à ce qu'elle se casse ».²⁷² Grace au son prolongé et aux flexibilités des cordes d'une guitare électrique, cet instrument permet une sonorité beaucoup plus prononcée et durable que ce qu'on pourrait obtenir d'une guitare acoustique. « Tordre la corde jusqu'à ce qu'elle se casse » est une manière très révélatrice d'affirmer que les limites de cette « blue note » dépendent entièrement de l'intensité expressive que le musicien veut transmettre. La guitare électrique a un rôle décisif dans cette technique car elle donne la possibilité de maintenir une corde tendue pendant plusieurs secondes et de pouvoir même continuer à la torde à l'intérieur de ce mouvement. Nous avons déjà signalé que dans une guitare acoustique, ce qui compte vraiment, c'est aussi le parcours de la note tordue, mais l'électrification permet non seulement de profiter plus minutieusement des nuances de ce parcours, mais d'en créer des nouveaux et plus vastes. Les guitaristes de blues, grâce à l'électrification de son instrument, ont progressivement compris le niveau d'expression qu'ils pouvaient atteindre quand ils prenaient le temps de s'approprier complètement ce parcours sonore. « Au contraire, les musiciens de country tordent les notes d'une façon beaucoup plus mécanique. Ils ont tendance à exécuter leur *bending* avec plus d'exactitude, les notes tordues et non tordues tombant directement sur le temps (...) »²⁷³. Mais la spécificité du *bending* dans une guitare électrique est justement la liberté de pouvoir parcourir *lentement* le manche de la corde sans se soucier de perdre la sonorité, et pouvoir donner ainsi un véritable son individuel. T-bone Walker n'est pas seulement un des premiers à avoir électrifié sa guitare mais aussi un des meilleurs à explorer ces longs chemins sonores. Déjà dans son premier enregistrement

²⁷² "when I'm up there trying to please that audience, I can bend it from here to the front doors if this place (...). I'll just bend it until it breaks", Jas OBRECHT, *Rollin' and Tumblin' : The Postwar Blues Guitarists*, p. 262.

²⁷³ In contrast, country players bend notes in a more mechanical fashion. They tend to execute the bent notes with more exactitude, the bent and unbent notes falling directly on the beat. Gordon ROSS, « The Guitar in Country Music », p 146.

chez Capital Records « T-Bone Blues »²⁷⁴, en 1940, nous sommes témoins d'une mélodie qui ne cesse pas de pleurer. Parfois une, parfois deux ou trois, Walker tord constamment ses cordes et durant des intervalles de temps très changeant. Entendre les longs gémissements de ces notes mélancoliquement tordues nous fait imaginer et même sentir la physicalité de son jeu, qualité qu'on trouve beaucoup moins présente chez Charlie Christian. « Profoundly blue »²⁷⁵, peut être un des morceaux les plus *bluesy* du répertoire que ce guitariste nous a laissé dans sa courte carrière, ne exploite pas les possibilités du *bending*, en tout cas pas d'un point de vue de sa durabilité. Plus intéressé par des phrases mélodiques fluides, ce poète de la guitare nous immerger dans un monde plutôt éthéré et légère, alors que son ami T-Bone Walker nous introduit dans une sphère contraignante au point de nous faire froncer le visage. Matt « Guitar » Murphy est un autre guitariste qui a compris depuis très tôt les bénéfices du *bending* électrique. La version alternative de « The Come Back »²⁷⁶ enregistrée en 1952 avec Memphis Slim and His House Rockers nous présente une maîtrise de la main gauche rarement connue à son époque. Murphy expérimente avec des *bendings* répétitifs²⁷⁷, recréant la sonorité d'un slide mais il sait aussi quand instaurer des moment de suspense grâce à la sonorité perpétuée du *bending*, comme on peut l'entendre entre 1'57 et 1'58. Cette possibilité est l'une des raisons qui explique le son si particulier de B.B. King dans des morceaux comme « Blues for me »²⁷⁸. Mais la grandeur de B.B. King ne se réduit à une lucide utilisation des *bendings*.

²⁷⁴ Ecouter le disque 2 (piste 10). Voir Annexe 3

²⁷⁵ Ecouter le disque 2 (piste 11). Voir Annexe 3

²⁷⁶ Ecouter le disque 2 (piste 12). Voir Annexe 3

²⁷⁷ Par exemple entre , 1'52 et 1'54.

²⁷⁸ Ecouter le disque 2 (piste 13). Voir Annexe 3

II.2.b.v. Vibrato

Une technique rarement sinon nullement explorée par les guitaristes acoustiques, le vibrato a été surtout popularisé par B.B. King. Cette technique consiste en appuyer un doigt de la main gauche sur une corde et la pincer avec la main droite. Au moment où l'on joue cette corde, la main gauche doit faire un mouvement latéral, comme s'il s'agissait d'un geste névrotique. Le son qui provient de ce mouvement se trouve au milieu entre un *bending* et un *slide*, mais à différence de ces deux techniques, le vibrato est beaucoup moins perceptible sur une guitare acoustique. Ce n'est que dans une guitare électrique que l'on peut réellement apprécier les nuances de ses propriétés sonores. Le lien entre cette technique et les deux autres évoquées à l'instant est d'ailleurs expliqué par le propre B.B. King :

Bukka White et quelques autres utilisaient des *bottlenecks*. Comme j'ai déjà dit, j'ai des doigts stupides. Ils ne fonctionnent pas. Si j'ai quelque chose comme cela dans ma main et j'essaye de l'utiliser, ça ne va simplement pas marcher. Donc mes oreilles m'ont dit que quand je tressaillais ma main j'obtenais un son similaire au son qu'ils obtenaient avec un *bottleneck*²⁷⁹

Comme tous les sonorités que nous avons décrit, l'effet sonore qui découle du vibrato dépend de la force et de la vitesse du mouvement du poignet, de la distorsion de la guitare, de la tension des cordes, du doigt que l'on utilise pour le faire, de l'ergonomie de la guitare et, surtout, du control du guitariste. B.B. King nous dit :

Je savais que j'aimais la [Gibson] 335, à partir du moment que j'en ai joué une. La première que j'en ai eue était une sunburst de couleur marron et la chose la plus importante de cette guitare-là était son manche fin et son corps tellement mince qu'elle pouvait être jouée très confortablement. Maintenant j'utilise une 335, qui a ce que j'appelle un bouton magique – je l'ai dans le centre, ce qui veut dire que les deux microphones fonctionnent mais je contrôlent chacun séparément, sans même pas toucher le bouton qui contrôle le volume. Après, quand je joue live je règle constamment le volume des deux microphones²⁸⁰

²⁷⁹ Bukka white and quite a few other people used *bottlenecks*. As I said I got stupid fingers. They won't work. If I get something like that in my hand and try to use it, it just won't work. So my ears told me that when I thrilled my hand, I'd get a sound similar to the sound they were getting with a *bottleneck*, Jas OBRECHT, *Rollin' and Tumblin' : The Postwar Blues Guitarists*, p. 321.

²⁸⁰ I knew I liked the 335 from the first time I played one. The first one I had was a brown sunburst, and the main thing about that guitar was that the neck was so thin, and the body was so shallow so it was comfortable to play (...). Now I use a 335, the one with what I call the magic switch – I have it in the centre, which means both pickups are working but I control each of them separately without even touching the volume switch – then when I'm playing live I adjust the volumes for both pickups constantly. Paul TRYNKA, *The Electric Guitar*, p. 66.

Cette technique apparemment inoffensive, si on la compare avec les mouvements virulentes des slides, est en réalité la source d'une sonorité très puissante, qui changera la façon de jouer cet instrument et surtout permettra des nouvelles possibilités expressives, comme Buddy Guy confirme : « T-Bone jouait sur le manche de sa guitare, mais quand B.B. commençait à presser (*squeeze*) la guitare, on a tous commencé à la presser. Je dois lui faire l'honneur parce que je me suis plongé dans la guitare plus que jamais auparavant. »²⁸¹. Muddy Guy, de son côté s'exprime de la façon suivante : « B.B. a ce son pressé (*squeezed*). Oh la la ! ça c'est une autre planète pour moi. Ma sonorité et sa sonorité c'est pareil que deux pays différents. Parce que je suis pas un homme 'squeezy' »²⁸². On pourrait penser que le choix de l'adjectif « squeeze » est une coïncidence, mais André Millard parle aussi des *bends* serrés (*squeezed*) fermement²⁸³. La nouveauté du son de B.B. King est de pouvoir revivre le slide de Tampa Red ou d'Elmore James avec le doigt de sa main gauche. Ce mouvement ondulatoire insiste aussi sur l'idée de parcours et de tension que le slide et le *bending* permettent mais avec quelques nuances. A la différence du slide, le vibrato tombe sur la note souhaité directement, sans glisser sur d'autres notes et dans ce sens le vibrato est un mouvement plus intime. A la différence du *bending*, le parcours du vibrato n'est pas directionnel mais sismique. C'est-à-dire que la sonorité résultante de cette technique est une masse vibratoire qui se propage comme un tout. C'est moins une question d'altération de la hauteur de la note que de vibration de celle-ci. Certes il y a aussi un changement de hauteur mais il est très chaotique et inconsistant dans sa structure.

²⁸¹ T-Bone was playing the neck of the guitar, but when B.B. started squeezing that guitar, we all started squeezing that thing. I have to give it to him, because I got more into guitar that I'd never been. Buddy Guy, cité dans Jas OBRECHT, *Rollin' and Tumblin' : The Postwar Blues Guitarists*, p. 262.

²⁸² B.B.'s got that squeezing sound. Man that's a different country for me. My sound and his sound is the same as two different countries. 'Cause I'm not a squeezy man. Muddy Waters, cité dans Steve WAKSMAN, *Instruments of Desire : The Electric Guitar and the Shaping of the Musical Experience*. P. 147.

²⁸³ tightly squeezed bends, Andre MILLARD, *The Electric Guitar : A History of an American Icon*, p. 32.

Le fameux son de B.B. King ne contient pas la corrosion des quelques bluesman, ni la agressivité de quelques autres, mais ce son frissonnant se disperse très facilement à travers l'espace et nous remplit aussi d'un tremblement émotionnel similaire en nous.

II.2.b.vi. Puissance

Une autre façon de profiter de la guitare électrique pour l'acquisition des nouvelles sensations intimes sera celle caractérisée par un jeu staccato prononcé. Cet effet est presque paradoxal dans un instrument qui favorise, au contraire, des sonorités longues et constantes mais les musiciens de blues ont su encore une fois manier des possibilités improbables pour trouver ce son unique qui leur permettait de s'épanouir. La clé pour ce jeu staccato aussi puissant sera la force de frappe et « The Story of my life »²⁸⁴ de Guitar Slim illustre bien cette sensation. La vitesse et l'intensité de son jeu frappent par rafales et la distorsion ne fait qu'accentuer cette décharge électrique. Peut-être encore plus envahissantes et bruyantes sont les frappes de John Lee Hooker dans « Weeping Willow Boogie »²⁸⁵. Le guitariste laisse très clair depuis le début que ce morceau ne sera pas joué dans un style doux. Les frappes de cordes sont constantes tout autour du morceau mais les effets de ces frappes varient en fonction de l'intensité du jeu. Entre 1'35- 1'43 se lance dans une série de *riffs* qui ne pourrait être décrits que comme le klaxon d'un train. En plus les percussions derrière ne font qu'accentuer cette effet. Le son particulier de la guitare de la John Lee Hooker provient peut être du fait qu'il n'utilise pas un médiator pour pincer ses cordes²⁸⁶. Entre 1'48 et 1'55, John Lee Hooker, au vieux style de Blind Lemon Jefferson, martèle ses cordes sans aucune pitié. La force de ces martèlement nous permet d'affirmer sans risquer de se tromper qu'il plaque les cordes plutôt vers le bas pour gagner encore plus de force.

²⁸⁴ Ecouter le disque 2 (piste 14). Voir Annexe 3

²⁸⁵ Ecouter le disque 2 (piste 15). Voir Annexe 3

²⁸⁶ Jas OBRECHT, *Rollin' and Tumblin' : The Postwar Blues Guitarists*, p. 288

Buddy Guy sera un autre qui suivra un chemin semblable. Son « This is the end »²⁸⁷ enregistré en 1958, fait que les martèlements de gens comme Son House deviennent des coups de feu dans les mains appropriées. Probablement l'un des meilleurs représentant du son de la côte ouest de Chicago, Guy est très conscient de la matière concentrée qui se trouve dans chaque note joué et il en profite pour la manipuler de telle façon qu'il puisse envoyer des courtes mais très solides décharges. Ce message désespéré et pressé fait que, par contraste, son solo de guitare plein de *bendings* acquière une puissance complètement différente.

La puissance du son de la guitare de Buddy Guy devient plus explicable quand on regarde de plus près les détails autour de son jeu. À cause de la force inhabituel utilisée pour accentuer ses lignes mélodiques, Buddy Guy révèle qu'il devait toujours changer de médiators parce qu'il les cassait tous. En plus il utilisait (et continue à le faire) non pas deux mais trois doigt pour saisis le médiateur²⁸⁸. Ceci pourrait s'expliquer dans la mesure où il utilisait d'avantage le bras, au lieu du poignet, pour jouer les cordes, donnant ainsi plus de robustesse au sons qui en découlaient.

Les changements dans le son du blues n'ont pourtant pas changé la base esthétique sur laquelle on a fondé notre étude. Cette matérialité et individualité sonore, qui caractérise le blues, trouvent, grâce à la guitare électrique, de multiples nouvelles façons de s'exprimer mais la pulsion qui les entoure est restée intacte. Comme Buddy Guy affirme :

Je ne crois pas que le blues ait changé. C'est différent en ce qui concerne l'électronique et l'amplification qu'on utilise, mais je suis la même personne qu'il y a 32 ans quand je suis arrivé ici. Prends tout le matériel électronique et donne nous à nouveau des guitares acoustiques, et nous sommes tous en train de jouer la même chose. Tu sais, une guitare c'est une guitare, un piano c'est un piano²⁸⁹

²⁸⁷ Ecouter le disque 2 (piste 16). Voir Annexe 3

²⁸⁸ Jas OBRECHT, *Rollin' and Tumblin' : The Postwar Blues Guitarists*, p. 264

²⁸⁹ *I don't think the blues has changed. It's different in the electronics and the amplification that we use, but I'm the same person I was 32 years ago when I came here. (...) You take everybody's electronics away from us, and put us back on the acoustic guitar, and we're all playing the same stuff. You know, a guitar's a guitar, a piano's a piano.* Buddy Guy, dans : Stephen GREEN, (Ed.), *Going to Chicago, a year on the Chicago Blues Scene*, p.22.

C'est intéressant qu'un des guitaristes qui a le plus profité des nouvelles qualités de la guitare électrique s'exprime dans ces termes alors qu'on a vraiment du mal à imaginer comment il aurait pu créer le son qu'il avait avec une guitare acoustique. Mais Buddy Guy parle sûrement de la sensation qui ressort du jeu de guitare, d'une même pulsion créative et pas vraiment du son qui en découle. Tout au long de ce mémoire nous avons voulu montrer en quoi consiste cette pulsion créative de base qui nous permet de parler d'un continuum entre la guitare et sa postérieure augmentation.

Les exemples des nouvelles façons de créer des sonorités différentes sont véritablement nombreux, et nous avons seulement évoquer ceux qui nous considérons les plus significatifs. Mais il y a des sonorités qui poussaient les limites à des extrêmes véritablement inconnus. Robert Palmer parle de Clarence « Gatemouth » Brown dans ces termes: « il était soit le plus brillant et le plus ingénieux usager des ressources sonores de la guitare électrique, soit il profitait d'un contexte d'enregistrement particulièrement favorable chez Duke/Peacock Records »²⁹⁰ L'enregistrement de 1953 « Dirty Work At The Crossroads »²⁹¹ représente très bien ce dont Palmer parle. Dans le dialogue entre la guitare et la voix au début du morceau, la première réponse instrumentale (0'19 – 0'25) est créée par une séquence brusque et rapide de *bendings* qui nous introduit très vite à la manipulation sonore qu'on va expérimenter. Dans la deuxième réponse (0'32 – 0'37) Gatemouth Brown profite de la vitesse de sa main gauche pour glisser sur quelque notes et ressortir un son qu'on pourrait comparer à des jets électriques qui ne peuvent être véritablement saisissables que si l'on écoute les morceaux en question (aussi à 02'23 – 02'25). Ces « bousculades bégayantes et frénétiques »²⁹², pour

²⁹⁰(...) was either the flashiest and most resourceful user of electric guitar's sonic resources, or he had a particularly sympathetic recording situation at Duke/Peacock records. Robert PALMER, « The Church of the sonic Guitar », p. 27.

²⁹¹ Ecouter le disque 2 (piste 17). Voir Annexe 3.

²⁹² Wildly stuttering scrambles, Robert PALMER, *Op. Cit.* p. 27

utiliser les termes de Palmer, ne sont qu'un exemple de toute une gamme de sonorités qui rend le jeu de guitare un instrument privilégié pour l'exploration sonore.

La suggestion de Palmer par rapport aux conditions de travail à Duke/Peak Records est d'autant plus intéressante quand on sait que les ingénieurs du son des labels qui étaient fréquentés par les Bluesman avaient déjà remarqué « (...) la préférence des musiciens pour des sonorités et niveaux de volume qui contredisaient les pratiques standards de l'époque »²⁹³. Musiciens et ingénieurs de son avaient donc compris que le médium du blues, le *type* de son, était peut-être la caractéristique musicale qu'il fallait savoir contrôler.

La prise alternative de « Broken Heart »²⁹⁴ par Memphis Minnie nous donne un exemple privilégié pour finir nos réflexions sur les possibilités esthétiques que la guitare électrique donne au blues. Après quelques rires et dialogues entre Minnie et l'ingénieur chargé de l'enregistrement, elle « attaque répétitivement un accord V7 fort et gémissant – tordu, déformé et prolongé- se fondant à son retour en une solo qui finit avec un vibrato expressif : Memphis Muddy rencontre B.B. Minnie ! »²⁹⁵. Comparons maintenant cet enregistrement avec une autre guitariste électrifiant. « How Far From God »²⁹⁶, enregistré en 1946 devrait pouvoir nous informer à quel point les guitares électriques ont donné aux guitaristes de blues des nouvelles possibilités pour exploiter leur besoins esthétiques. mais sans sa guitare électrique.

²⁹³ (...) *the preference of blues musicians for tones and volume levels that were at odds with the standard practices of the day.* Steve WAKSMAN, *Op. Cit.*, p 137

²⁹⁴ Ecouter le disque 2 (piste 18). Voir Annexe 3.

²⁹⁵ *She rips into repetition of a high and moaning V7 chord –bent, distorted, and sustained- merging in turn into a lead line which ends with an expressive vibrato: Memphis Muddy meets B.B. Minnie!.* JOHNSON, Maria. V., « 'I Was Born to Be a Musician Too': Female Guitarists in the Blues », p. 217

²⁹⁶ Ecouter le disque 2 (piste 19). Voir Annexe 3.

Conclusion

Pour Peter Van Der Merwe le blues possède deux caractéristiques musicales principales: la syncope et le mode blues. Le cœur de ce mode blues est la *blue note* et le musicologue la décrit soit en termes d'hauteur, soit dans sa place dans une dissonance mélodique, ou faisant partie de ce qu'il appelle une échelle de tierces. C'est donc à l'intérieur d'un schéma d'intervalles harmoniques que le mode de blues et, donc, la musique blues, est définissable.²⁹⁷ Christophe Pirenne, reprend exactement la même définition musicale de ce genre²⁹⁸. Notre hypothèse principale dans l'étude que nous avons faite est que le blues est *aussi* une autre chose.

La fonction fortement révélatrice des mythes ou des récits qui se veulent fondateurs peuvent et doivent continuer à donner des nouvelles pistes pour l'analyse de la musique. C'est une voie qui ne devrait pas être dédaignée, pour autant que l'on sache prendre de la distance par rapport aux conceptions essentialistes de la pensée. La voie que nous avons voulu explorer trouve dans le récit de W.C. Handy et la légende, citée maintes fois, de Robert Johnson une piste possible d'interprétation, qui associe l'importance de la guitare au développement du blues. Cette piste a pourtant des limites non pas seulement conceptuelles, mais tout à fait concrètes et nous en sommes conscients: notre point de vue est que le blues ne peut d'aucune manière se restreindre à un instrument ni à une situation historico-géographique unique, et les histoires du blues nous montrent clairement la nécessité de cette pluridimensionnalité d'approches.

²⁹⁷ Cf. Peter VAN DER MERWE, *The Popular Style : The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, p. 118-130.

²⁹⁸ Christophe PIRENNE, *Vocabulaire des musiques Afro-Américaines*, p. 27

Nous ne voulons pas aller jusqu'à dire, comme cela a déjà été affirmé²⁹⁹, que la guitare électrique était la pratique musicale la plus naturelle et la plus logique qui, depuis le début, aurait cherché ce fameux son électrique pour pouvoir s'épanouir complètement. La vaste quantité d'enregistrements de blues qui sont arrivés jusqu'à nous, nous montrent assez clairement qu'il y a un style (ou plutôt plusieurs styles) de blues acoustique qui n'a pas eu besoin d'explorer les nouvelles possibilités de la guitare électrique. Les enregistrements de Pink Anderson et Brownie McGee en sont des bons exemples. La longue collaboration de ce dernier avec Sonny Terry à travers les années leur a tous deux permis de trouver un son particulier qu'ils ont su manipuler. « Blues From The Lowlands »³⁰⁰ enregistré en 1960, nous montre comment le son clair de chacune des cordes de sa guitare folk peut servir non pour se souvenir des temps anciens mais pour affirmer une sonorité qui évoque les émotions du présent. C'est en somme un exemple de la non-naturalité de l'enchaînement acoustique-électrique.

Notre principal objectif a été plutôt de reconnaître la fonction principalement exploratrice que la guitare électrique a eue dans la musique et l'imaginaire collectif autour du blues. Celle-ci ne s'impose pas simplement comme un cas parmi d'autres d'électrification instrumentale : prenant en compte la place tout à fait fondamentale que la guitare a dans le développement du blues, l'introduction de la guitare électrique et toutes les possibilités qu'elle représente (et dont quelques aspects ont été analysés ici) nous apparaît comme l'un des changements les plus importants dans ce genre. Vu cette importance, nous considérons que cette variation électrique est un critère digne d'être considéré pour les typologies du blues, au-delà des séparations traditionnelles, géographiques ou stylistiques. D'ailleurs, en juin 2012 Bear Family Records vient de proposer une contribution majeure à l'histoire du blues avec la

²⁹⁹Steve Waksman, *Op. Cit.*, p. 17-19.

³⁰⁰ Ecouter le disque 2 (piste 20). Voir Annexe 3.

publication d'une collection de 12 disques intitulée *Plug It In! Turn It Up! Electric blues 1939-2005 - The Definitive Collection*, qui illustre très bien, et de façon chronologique, l'importance de la guitare électrique dans ce genre musical.

Nous espérons que notre recherche ne sera qu'un début pour de futures réflexions qui pourraient notamment expliciter les traits le plus fondamentaux de ces changements, et pouvoir ainsi comprendre la véritable place esthétique que la guitare électrique a eue dans l'histoire du blues.

Annexe 1 – Entretiens

A- Transcription de l'entretien téléphonique avec Gérard Herzhaft, le 14 juin 2013.

Sergio Pisfil : Bonjour, c'est Sergio Pisfil, on a communiqué par internet.

Gérard Herzhaft : Oui bonjour, tout à fait. Excusez-moi, j'étais en train de bricoler...

S.P. : Je ne vous dérange pas ?

G.H. : Non pas du tout, vous me dérangez pas. Allons-y puisqu'il faut bien que vous m'interviewiez.

S.P. : Bon, d'abord merci beaucoup d'avoir accepté cette petite conversation.

G.H. : Je vous en prie.

S.P. : Bon, comme vous venez de me dire, on peut y aller directement. Je peux vous poser deux, trois questions ?

G.H. : Tout à fait, sans problème.

S.P. : Alors en fait mon travail c'est sur l'esthétique du blues.

G.H. : Oui, c'est ce que vous m'avez dit.

S.P. : Donc si on commence par-là, et pour avoir votre avis sur ça, qu'est-ce que vous comprenez vous par une esthétique du blues.

G.H. : Ca je n'en sais strictement rien, je crois que.... si vous voulez... alors je saurai pas quoi vous dire, parce que l'esthétique... je vois pas trop ce que ça représente, mais au niveau... C'était pas une musique au départ, c'était une forme de chanson accompagnée par différents instruments et même sans accompagnement au départ... c'était une forme de chanson collective des noirs américains, du sud des Etats Unis dans les campagnes. Voilà c'était ça, c'était l'expression d'une communauté ou du moins d'un lien communautaire. Alors après, bon comme d'habitude, ça devient une musique commerciale, c'est vendu, c'est analysé, c'est critiqué, c'est... bon alors l'esthétique, je sais pas trop...

S.P. : Merci, je comprends ce que vous dites. Effectivement...

G.H. : C'est un peu vrai de toutes les musiques, vous savez ? avant toutes les formes d'art , et puis alors, particulièrement, moi je connais assez bien, vous savez, la musique américaine, donc toutes ont commencé par être non pas des musiques pour faire beau ou un truc comme ça, c'était juste une forme d'expression qui rassemblait la communauté autour de quelqu'un qui était peut-être un peu plus doué que les autres, etc., et qui finalement se faisait un peu leur porte-parole, volontaire ou involontaire... ça a été vraie pour les musiques religieuses, ça a été vraie pour les cantiques, qui a donné le gospel, ça a été vrai pour toute la country music : les gens ils jouaient du violon pour s'amuser, après le boulot. Ce n'est pas du tout avec l'idée « je vais faire une carrière » ca, ce n'est qu'après, avec le 19e siècle que l'on a commencé, début du 20e surtout, qu'on a commencé à avoir l'idée qu'il pouvait y avoir une manière de gagner de l'argent avec ça.

S.P. : Oui, merci... et justement ça me permet de passer à ma deuxième question, peut-être mon avant dernière question. En fait c'est une question qui se divise en deux. Est-ce que vous croyez que la guitare a fait partie justement, ou fait partie, de ce changement entre juste être un moyen d'expression de chant des paroles, à un moment beaucoup plus professionnel dans l'histoire du blues. Est-ce que la guitare aurait un rôle fondamental là-dessus.

G.H. : Peut-être... Je vais vous dire : l'histoire de la guitare dans l'Amérique du Nord est très simple. C'est un instrument qui est peu répandu dans les colonies anglaises parce que c'est un instrument espagnol au départ, c'est l'espagnol qui l'amène à l'américain... Et c'est considéré comme un instrument de péon, de vaquero et donc on ne le retrouve pratiquement pas dans les états qui constituaient les Etats Unis aujourd'hui à l'époque de l'indépendance des Etats Unis, donc 1783. Il n'y en a pas pratiquement pas. Donc il faut attendre l'extrême fin du 19e siècle, début du 20e pour que la guitare pénètre. Elle a toujours eu une connotation péjorative. C'est-à-dire que le vrai musicien c'est le pianiste. Voilà : le piano c'est noble, la guitare c'est le paysan. Alors le problème c'est que la guitare c'est tellement plus pratique que le piano et c'est beaucoup moins cher, qu'on peut même en fabriquer une, le piano c'est plus difficile. Alors au fur et à mesure que ces musiciens-là vont sortir de leur village, de leur hameau, de leur plantation pour jouer à l'extérieur, etc., c'est bien évidemment que la guitare offre une capacité de déplacement sans comparaison. En plus c'est un instrument complice, on peut jouer les accords et les mélodies alors que par exemple le violon c'est pas possible. Donc c'est un instrument qui effectivement se répand à partir de fin du 19e, début du 20e siècle. On peut dire que dans le blues... ça fait le démarrage du blues vraiment, parce que c'est tardive... le blues démarre vraiment, aujourd'hui on est pratiquement surs, à l'extrême fin du 19e et même peut être le début du 20e. On a vraiment des témoignages qui arrivent très très tard dans le 19e siècle. Le blues tel que nous le connaissons aujourd'hui est très lié avec l'extension de la guitare effectivement. Alors ensuite, est-ce que l'esthétique joue un rôle, je crois pas. Parce que si vous voulez au niveau de la capacité instrumentale, c'est-à-dire, quelqu'un qui joue très très bien, etc., on va trouver ça dans les danses rurales, aussi bien dans la country music que dans les autres musiques noirs qui étaient d'ailleurs passaient pareil à l'époque, c'était la même chose. Ensuite ce qui va se produire, ce qu'au fur et au mesure qu'on les enregistre, le disque va donner ce que vous appelez peut être une esthétique, c'est-à-dire que..., il faut avoir un certain niveau, il faut que ça tienne en deux minutes et demi, trois minutes parce que c'est le standard des 70 tours de l'époque. Et l'influence, la musique noble, entre guillemets, des noirs à l'époque c'est le jazz, alors le jazz est quand même largement instrumental, donc c'est là qu'on va trouver dans le blues une influence de plus en plus important du jazz, c'est-à-dire qu'ils vont improviser sur la gamme pentatonique mineure, c'est ce qu'on connaît aujourd'hui. Au départ vous avez la plupart des morceaux de folk noirs ou blues, etc., vous avez pratiquement pas des solos de guitare, de violon n'importe quoi et quand il y a un solo il joue simplement la mélodie. On arrive à ça vers les années 20, 30, ça commence vraiment, 1920 avec véritablement des solo qui se prennent justement au milieu du morceau ou à la fin et qui improvisent à partir de... comme dans le jazz en quelque sort.

S.P. : Je vous pose la question par rapport à la guitare, parce que moi ce qui me gêne un petit peu par rapport à l'histoire du blues est que... bon, moi je vois un lien effectivement avec la guitare, comme un instrument privilégié et vous avez donné deux raisons : le fait que ça peut se transporter facilement et le fait qu'on peut jouer la mélodie et l'harmonie, et il y a peut-être d'autres raisons. Mais ce qui me gêne de l'histoire du rapport entre la guitare et le blues, c'est qu'on dirait que c'est

pas vraiment l'histoire entre la guitare et le blues en général, mais ce serait plutôt l'histoire du rapport entre la guitare et une *forme* de blues, ce qu'on appelle country blues ou Down Home ou le blues du delta... Parce qu'apparemment à New York et les histoires de Bessie Smith, Mamie Smith, etc., quand on a commencé dans les années 20 justement, il y a pas vraiment de guitares, bon c'est une influence des Vaudevilles... et tout ça mais...

G.H. : Oui oui, je vous comprends, mais attention, ce que ces chanteuses ont été enregistré par des producteurs de jazz, ou des Music Hall et c'était, à part Bessie Smith qui était une vrai blueswoman, mais la plupart des autres qui étaient très nombreuses à l'époque, ces Classic Blues Singers, comment on les appelle en France, c'est des chanteuses de cabarets, c'était pas du tout des blueswomen.

S.P. : Et des Vaudevilles, non ?

G.H. : Oui tout à fait, bien sûr c'est ça. C'était des chanteuses des Music Hall, et elles ont fait du blues de façon... avec beaucoup de trait Et c'était considéré comme une musique de pigmaux, pardonnez-moi l'expression, des paysans ruraux du sud, et elles voulaient pas du tout montrer cette image. Et alors pour vous montrer que... alors elles faisaient du blues pour quoi ? Parce qu'il y avait de plus en plus des migrants qui venaient du sud vers le nord et qui demandaient leur musique ou leur forme de chanson qu'ils avaient quitté dans le sud et que dans le nord on connaissait pas bien, il faut bien voir ça. Alors quand vous prenez les premiers enregistrements de blues comme « Crazy Blues » par Mamie Smith en 1921.

S.P. : 1920, non ?

G.H. : 1920, oui, là vous avez un.... C'est pratiquement pas du blues.... à la même époque vous avez des tas de gens dans les campagnes qui jouent le blues tel que vous le connaissez, le Down Home blues, ce que appelez, mais là ces dames-là, elles enregistraient une forme de blues qui étaient très commercial à l'époque du blues de théâtre, de Music Hall et ce n'est qu'à après que les producteurs se sont aperçu que la vente de ces disques étaient important dans le sud, qu'ils sont allé dans le sud, chercher des artistes... je l'explique d'ailleurs dans mes bouquins..

S.P. : Oui, effectivement j'y étais en train de penser effectivement.

G.H. : Et il y a un livre que vous connaissez peut être pas, que j'ai écrit et qui vous intéresserait sans doute, il s'appelle *Americana*.

S.P. : Oui je l'ai jamais lu, mais je l'ai vu à la BNF

G.H. : Allez-y, lisez-le, parce qu'il va vous apporter pas mal, c'est 20 ans de travail, ça va vous éviter des recherches, parce que c'est l'histoire au fond de l'Amérique du nord à travers justement les musiques, les migrations et tout ça. Et il explique tout ça dans une forme de synthèse parce que le grand problème qu'on a dans la critique, en fin, oui la critique, l'histoire du blues c'est qu'on fractionne tout ça... c'est-à-dire qu'on fait le blues d'un côté, la country music de l'autre, le gospel, le troisième... et souvent les gens n'aiment pas ces musiques-là : l'homme qui aime le blues va pas aimer les autres, et il va pas s'en occuper et il va croire que c'est séparé alors c'est pas vrai. Il y a un fond commun, ça vient des plantations du sud et ça remonte à très loin dans le temps, ça remonte à

la formations de ces plantations, donc ça remonte au 18e siècle et là c'est dans cet espace-là que se forge les musiques américaines, celles du sud notamment, et qui vont prendre à partir des années de l'après-guerre la quasi-totalité du champ musical américain.

S.P. : Oui vous me donnez beaucoup d'idées en fait, par rapport à ce bagage commun, ce lieu commun...

G.H. : Bien sûr, d'ailleurs vous écoutez, en fin, quand on écoute des musiques des débuts des enregistrements vous avez, c'est vraiment très difficile de savoir si c'est un blanc ou un noir, les musiques sont exactement les mêmes, c'est des danses et des chants de plantations, bon les noirs ont influencé les blancs, les blancs ont influencé les noirs, et il faut pas oublier les indiens aussi qui étaient importants.

S.P. : Comme Charley Patton

G.H. : Oui bien sûr, et là que vous prenez le nom de Patton, là on dit que c'est du blues, mais quand vous écoutez tout, vous avez plein de morceaux qui sont pas de blues, vous avez des morceaux de danse, des morceaux de country, vous avez de la country. Et c'est un indien Charly Patton, c'était pas un noir.

S.P. : Oui effectivement. Donc pour finir avec cette avant dernière question et après je passe à la dernière et je vous laisse... Vous auriez d'autres choses à dire par rapport à ce lien, pour revenir un peu à la question initiale, entre la guitare et l'histoire du développement du blues ?

G.H. : Oui tout à fait, parce que ça s'est développé, de la même façon que l'harmonica d'ailleurs, on pourrait faire exactement la même chose. C'est des instruments qui étaient des instruments paysans en quelque sorte, méprisés au départ quand vous prenez le début du 20e siècle, la guitare est considérée comme un sous instrument. Or c'est quand même beaucoup les musiciens ruraux surtout dans le blues, mais aussi dans la country music, qui vont transformer cette instrument un peu considéré comme sommaire, en quelque chose d'essentiel, qui va avec le blues. Et je pense que le blues aussi, alors une chose vraiment particulière avec la guitare et le blues, ce que, comme je vous disiez tout à l'heure, le bluesman pourquoi il va devenir musicien professionnel s'il est capable de le faire ? c'est pour échapper à la plantation, pour échapper en gros les 14/15 heures par jour du boulot pour rien du tout comme salaire, donc il va se dire « tiens en jouant, il y a des gens qui arrivent à vivre de ça et puis je vais faire pareil, je vais aller avec mon instrument me déplacer de camps en camps, de village en village, et puis je vais jouer pour essayer de gagner ma croûte comme ça, sans travailler dans les champs. Or la guitare c'est cet instrument qui permet la liberté, c'est une forme de libération... le blues aussi d'ailleurs, c'est la musique de la ségrégation mais en même temps c'est un espoir d'aller vers le nord, d'aller... de sortir de la condition dans laquelle on est renfermé.

S.P. : Oui parfait, je vous remercie pour cela. Et je passe juste à ma dernière question qui touche aussi la guitare. Mais d'abord merci parce que encore une fois ça m'a donné beaucoup d'idées par rapport à cette libération. Il y a un livre d'un philosophe sur cette libération, sur cette errance qui représenterait même la guitare... Donc je pourrais lier ces deux idées.

G.H. : Oui je pense... oui.

S.P. : Et donc si on continue le développement de la guitare, on arrive à T-Bone Walker et l'inclusion de la guitare électrique dans le blues. Donc à votre avis, l'inclusion de la guitare électrique et les différentes textures, sonorités, ce qu'elle représente symboliquement aussi... dans le statut des musiciens....

G.H. : Bon il y a deux choses. D'abord la guitare électrique a été inventée par les tchèques, des facteurs d'instrument tchèques, qui ont inventé ça dans les années 20 pour permettre à ces musiciens de rue, qu'il soient blancs ou noirs d'ailleurs, c'était pas le problème, hawaïens aussi beaucoup, la guitare a été considérée d'abord comme l'instrument des musiciens hawaïens, ça c'est une influence qu'on oublie beaucoup aujourd'hui mais qui a été très importante. La vente de disques entre 1900 et 1925, des disques populaires, c'est d'abord la musique hawaïenne.

S.P. : Le fameux slide des hawaïens ?

G.H. : Oui mais même la musique hawaïenne faite par les hawaïens... hōdopi, etc., qui apportent leur lettre de noblesse à la guitare d'ailleurs. Donc quand vous êtes dans une salle de concert ou dans la rue entre guitares, on les entend pas bien. Ça porte pas, donc ils ont trouvé... ils ont cherché des systèmes d'amplification. Aussi bien la guitare 12 cordes, la Dobro, etc., avec un résonateur métallique et puis ensuite avec le progrès des micros, etc., ils ont inventé la guitare électrique. Ça a été mis au point tout au long des années 20. Le rôle aussi important d'un guitariste qui sera un guitariste de jazz et country : Les Paul, qui joue un rôle très important dans l'histoire de la guitare électrique. Et donc si vous prenez les premiers guitaristes électriques c'est les hawaïens, 1928. Ensuite on passe avec des musiciens country, ce qu'on appelle la western swing, et ensuite seulement dans le blues. Le premier disque de blues où il y a un guitariste électrique, c'est 1938. C'est très très tard. Ça fait déjà une dizaine d'années qu'il y a de la guitare électrique.

S.P. : Et vous parlez de qui en 1938 ?

G.H. : En 38 c'est une séance, une série de séances à Chicago qui est faite par un producteur blanc qui s'appelle Lester Melrose qui est un peu le gourou du Chicago blues de l'époque et qui veut ajouter quelque chose de moderne à ces séances de blues et il va demander à un jeune guitariste qui s'appelle George Barnes

S.P. : Qui jouait jazz, non ?

G.H. : Non non, il jouait rien car il avait 16 ans. Il a joué et ça a fait le tout premier solo de guitare électrique. Big Bill Broonzy par exemple qui jouait là dans la plupart de séances n'utilisait pas de guitare électrique. Alors tout ça c'est aussi une évolution qui se fait parce que la guitare qui était un instrument d'accompagnement devient sous l'invention d'un certain nombre de musiciens, notamment de Lonnie Johnson, qui joue un rôle capital là-dedans, qui est un musicien de la Nouvelle Orléans mais qui a beaucoup boursiné et a joué à Saint Louis, à New York, à Chicago, etc. C'est lui qui a plus ou moins mis au point la guitare jouée au médiator note par note. Et ça change évidemment tout. Pour se faire entendre c'est pas facile, soit il faut une grande guitare particulièrement costaud ou avoir des très bons micros, ce qui est quand même pas le cas dans les années 30, ou bien après on va commencer à avoir l'instrumentation électrique et Lonnie Johnson c'est lui qui influence tout ça. T-Bone Walker, c'est effectivement un des premiers à enregistrer à la guitare électrique mais en 1940

simplement. Et c'est un adepte de Lonnie Johnson, au départ il fait comme Lonnie Johnson. Donc ensuite la guitare, pendant très longtemps, la guitare électrique va être utilisée comme... comment dire ? L'électrification possibilité d'amplifier la même chose qu'on fait avec la guitare acoustique. C'est à dire on fait pareil, mais on vous entend. Par contre à partir des années 40, vous allez avoir, 1945, vous allez avoir des musiciens qui sont certainement beaucoup moins compétant sur le plan musical, c'est-à-dire qu'ils savent pas jouer autant de notes avec virtuosité... ils connaissent absolument pas bien leurs manches, mais qu'ils vont compenser ça par l'utilisation des effets possibles avec la guitare électrique. Je pense à quelqu'un comme John Lee Hooker qui va dès 1948 commencer à sur-amplifier sa guitare, à jouer des effets d'échos, de distorsion, etc., toutes choses qui vont engendrer une évolution considérable à la guitare électrique. Et quand vous prenez le hard Rock, avec MC5, le premier groupe de Hard Rock vraiment c'est un groupe qui se disent aujourd'hui de John Lee Hooker, et c'est pas un hasard. Souvent on me dit « mais comment ça se fait qu'un musicien comme John Lee Hooker, qui est quand même assez sommaire, etc., ait tellement influencé les musiciens de rock, mais c'est parce qu'il a été un des tout premiers à utiliser la guitare électrique comme un instrument à part, et non pas comme juste l'amplification de la guitare acoustique. C'est la même chose pour Lightnin' Hopkins, c'est la même chose pour Muddy Waters. Quand vous écoutez les premiers Muddy Waters, où il joue de la guitare électrique en slide, c'est une invention, c'est une innovation incroyable, et il y a un film formidable sur ça... Or si vous regardez bien, en tant que musicien par exemple, il joue pas... c'est pas virtuose, simplement il exprime avec très très peu de moyen un nombre incalculable de sentiments et ça, ça va être vraiment la caractéristique du blues de l'après-guerre et alors après quand vous prenez un BB King par exemple, qui est un émule de T-Bone Walker, et de Lonnie Johnson et de Django Reinhard, il faut pas oublier l'influence de Django Reinhard sur les musiciens de l'après-guerre, et bien vous avez à ce moment-là un nouveau blues en quelque sorte où la guitare joue un rôle très importante, la guitare électrique. Et souvent on va écouter le musicien et son message, évidemment ce qu'il dit, mais aussi à un moment donné il va jouer et on va trouver ça extrêmement intéressant, extrêmement... beau.

S.P. : Oui, on est complètement d'accord... et moi, pour ne rien vous cacher, et en une minute, vraiment très sommairement, je vous raconte ce que moi j'ai tiré comme conclusion, je suis un peu sur la dernière partie de mon travail de recherche. Comme « esthétique du blues », je vois cette envie, et bon avant ça, je considère la guitare, non seulement la guitare électrique, mais la guitare en général, comme l'instrument privilégié, pour beaucoup de raisons, comme faisant très inexorablement partie du développement et de l'image du blues... il y a aussi l'histoire, les mythes. Et donc je pars de ça, je prends cet instrument et je vois que depuis Blind Lemon Jefferson et tout le début il y a un envie de jouer avec les textures...

G.H. : Et c'est pas de musiciens de très bon niveau sur le plan musical

S.P. : C'est plutôt parce qu'il y a des propriétés idiomatiques de la guitare, je pense, qui le permet.

G.H. : C'est vraiment un prolongement de leur voix et de leur chant, dans la grande tradition, d'ailleurs, africaine-américaine et qui a commencé très très tôt, bon on n'a pas de témoignages mais ça a été très très tôt.

S.P. : Et donc cette facilité, cette non virtuosité qui permet la guitare en général...

G.H. : Et au même temps, très virtuose quand vous regardez bien...

S.P. : Tout à fait, mais c'est virtuose d'une autre façon, pas dans le sens du jazz où il faut...

G.H. : Et d'ailleurs il y a un interview de John McLaughlin , vous savez le musicien de jazz moderne et c'est en *Guitar Player*, en l'interview il dit : « mais comment ça se fait que vous avez toujours trouvé John Lee Hooker formidable, un type qui joue aussi mal ? » et là on sent qu'il s'énerve à travers l'interview et il dit « mais comment ? John Lee Hooker ? vous vous rendez pas compte, avec deux notes il exprime ce que moi j'arrive pas à exprimer avec 300 notes » haha. C'est extrêmement compliqué d'ailleurs...

S.P. : Effectivement, oui je vois bien. Et donc pour moi, la guitare électrique justement serait cette continuation un peu normale, naturelle de s'exprimer avec ces micro-tons, on parle beaucoup aujourd'hui des micro-tonalités, des micro-sons qui permet le musiciens de blues, en jouant surtout avec les différentes textures... comme vous le savez sans doute, il y a tellement de guitares dans le monde de blues, la *resonator*, le changement de cordes, la qualité des cordes, il y a tellement de facteurs qui permettent des textures différentes, et pour moi la guitare électrique, dites-moi ce que vous en pensez, ce serait justement cette nouvelle possibilité d'arriver à trouver cette individualité mais aussi jouer avec les micro-sonorités qui permet la guitare électrique avec le *bending*, le vibrato, et tout ce qui concerne la guitare électrique. Et donc suivant le principe, comme je l'ai nommé, esthétique, c'est-à-dire de la recherche des sons, pas forcément bizarres, mais des sons nouveaux et non pas des sons standard... des sons vraiment cherchés, des qualités différentes, des textures surtout. Et la guitare électrique serait idéale pour exprimer ça. Je sais pas qu'est-ce que vous en pensez.

G.H. : Oui oui, c'est une thèse, oui, bien sûr, simplement il faut pas oublier que pour le blues, comme dans d'autres musiques chantées, ce qui est quand même plus important c'est le message. Pour les noirs c'était ça, et le message c'était quand même les paroles. Or dans le blues actuel, comme il est largement, maintenant, devenu une musique internationale et européen, il faut bien dire, globalement, ou américaine blanche, on a tendance à favoriser l'instrument par rapport au texte, et c'était pas du tout ça dans le blues noir, pas du tout. Voilà...

S.P. : Oui il faut que je fasse attention à ça.

G.H. : Ok, et donc... je vous souhaite un très bon courage !

S.P. : Oui merci et vraiment un plaisir, un vrai plaisir.

G.H. : Et jetez un coup d'œil sur Americana, je crois que ça va vraiment vous apporter, ça se lit facile et vous verrez, allez, bon courage !!

S.P. : Merci beaucoup encore et bonne journée.

G.H. : A vous aussi, au revoir.

S.P. : Au revoir.

B- Transcription de l'entretien avec David Evans, le 13 Aout, 2013, Paris

(...)

Sergio Pisfil: I'm trying to get to the moment when T-Bone Walker, or Jonnie Lonhson for that matter, started to plug in their guitars. For me, blues changed. When we take into account this aesthetics of blues and sounds... if we take that as the option of our Aesthetics, then for me it changed the whole thing. So that's really where I'm trying to get and then I will try to analyze how electric guitar techniques changed... I mean how many different ways they can use...

David Evans: Oh yeah!!

S.P. : And the whole range of blues sounds that were already taking place with the acoustic guitar, all of a sudden it went like BOOM! and that's really where I'm trying to get with this master's thesis.. but before that, to make a more theoretical... euhmm...to justify this idea in a more theoretical way I'm trying - and that's why I've been reading so much about you- not to firmly stand that a blues aesthetic should take notice of the importance of the guitar, as if it was ontologically related to blues, not that strong argument, but definitely that the guitar was, right from the beginning essential, and yes, of all the other instruments was the one the most related to blues.... You have historical reasons for that in your article...

D.E. : Well, you have several factors going on... you are thinking about the period in the late 1930's into the 1940's when electric guitars came in...

S.P. : Actually even before that, like right from the start. All these stories like Handy when he talks about the guy he saw in the train station... right from the beginning this mythology about blues and Robert Johnson (well that was in the late 30's) but right from the begging there is a guitar somewhere in the middle of the blues' heart.

D.E. : Well Handy himself was a guitarist, you know, that was his first instrument. So he saw something new there, he played chords... there are some recording of Handy playing guitar. He was a good adequate chord player and he probably took some gigs, he was a hustler, he probably took some gigs as a string trio, he could sing pretty good too.. so... well when he was young... So he knew guitar music... he'd seen plenty of guitars in his life. But in the late 1930 the electric guitar really came in mostly for Hawaiian music, in fact a lot of the first electric guitarists were really steel guitarists, then jazz guys like Charlie Christian and people before him... started getting them and they were expensive for one thing, and of course you had to have electricity so probably you had to be an urban musician. Some guy out in the country he wouldn't... I mean what good is in an electric guitar if there is no electricity? But around 1938, some of the big stars in Chicago started to get them: Big Bill, Memphis Minnie, Tampa Red, of course he was one of the first to get a resonator guitar too... And then Big Boy Crudup borrowed Big Bill's electric guitar. So around 1938, 39, 40 some of the stars were getting electric guitars: T-Bone Walker who had some jazz background but also listened to Blind Lemon Jefferson. You might want to see my article on Blind Lemon, it goes into his influence... it was in 2002 in *Black Music Research Journal*...

Anyway, the sound of those people (1938, 39, 40) and even the jazz guitarists, its essentially amplified guitar, it's like an acoustic guitar with... louder... and it has, of course, it has a different

sound. But none of the distortion... that really comes in the late 40's either with people using very cheap amplifiers turned all the way up to 10, and then of course with the solid bodied guitars... guys like Gatemouth Brown, those people started getting distortion...

S.P. : But event before, that's one of the things I'm trying to talk about... Because even in the early 40's with T-bone Walker in 42, 43, I don't remember the beginning of his career with an electric... I mean that sound it's definitely... It's not only an acoustic amplified, It is a hollowed body guitar but it has... I mean, it sounds almost entirely electric and all the things he accomplished with that guitar... I mean ... I think it all started over there... even before the late 40's and the invention of the solid bodied guitars...

D.E. : Well if you listen to T-Bone Walker with less height, his first recordings, when was it? 1941-42? To me it sounds like a kind of amplified guitar, it's... I mean you can tell it's electric, but it doesn't have a lot of real electricity, you know what I'm saying? but when he records again, 1946 or 45, he starts to sound more electric, like the stuff he made on the black and white label I think.. and the later recordings in the late 40's when he became a really big star. But then you had these..., you see, World War Two ended in 1945 and the recording industry started to come back and all these independent labels came out and with prosperity, postwar prosperity in America, some of these country guys that had moved to the city maybe during the war or right after the war, guys like Lightnin' Hopkins or John Lee Hooker, they got a whole of electric guitars, often cheap ones, cheap equipment, maybe the speaker was busted and they turned all the way up to ten, they would have turned it up to 11 if they could, you know!... so real cheap equipment and that brought in distortion. And you had these guys operating these independent labels that did not have the engineering aesthetic of the engineers at Columbia, RCA, Victor or Decca, you know, those guys recorded classical music and everything else, they were not going to record distorted electric guitars, I mean "that shit, get away! go back to the farm!", you know or something... But these crazy guys with these independent labels, I mean this was the sound of the streets and this is what the people seemed to like so "I'm gonna record it" you know.. and they did. Bernie Besman and these guys.. Hugh Bill Queen³⁰¹ and all these guys they just wanted to record what they thought the people liked, what would sell so.. that stuff got recorded. I mean John Lee Hooker would never have been accepted by Decca or Columbia or RCA, they would have heard 2 or 3 notes and...

S.P. : "Get out of here!"

D.E. : Yeahh! "Go home!! Learn how to play!! Get yourself a better guitar!!" And maybe even Lightnin' Hopkins, I don't know... but, they... Hooker and Hopkins, I think... and Big Boy Crudup got more electric too, he had some hits and got his own guitar... I think they were maybe the first real kind of country guys that moved to cities and then Muddy Waters comes along with jazz...

S.P. : You mean that started taking advantage of this new power and electricity?

D.E. : Yeah and giving it a little bit of distortion maybe around 1946, 47, 48, 49. And they of course you had the jazz influenced guitarists... T-bone Walker... maybe...

S.P. : Lonnie Johnson

³⁰¹ Nous n'avons pas pu trouver la référence précise.

D.E. : Yeah also, yeah, of course. And then younger guys coming along like Gatemouth Brown and who was this guy in the west coast...? He was a jazzy player... Pee Wee Crayton! Most of them were from Texas so you have this... You see, guitar in blues was, in the 1940's... guitar was about to become a secondary instrument, a rhythm instrument. If it wasn't for electricity, guitar would've been replaced by maybe saxophone or trumpet as the lead instrument, the premier instrument of blues, because it wasn't loud enough.. you know. But electricity gave it a new life to compete with those other instruments like drums of horns, so on... so it rescued the singer guitarists in blues.

S.P. : That's true! Volume and all this trying-to-get-louder story, I think is totally true. But I think what bluesmen did... I think they were also conscious not only of the volume opportunities the electric guitar gave them, but also the sonic new experiences that they got... and that's another big reason I think that inside the blues feeling there are sonic...

D.E. : Well yes it is an aesthetic thing. You have 2 aesthetics elements working with the guitar: One is **volume** and that has commercial implications, you know: the more people that can hear you, the more money you make, the more popular you are, the more girls you attract, haha... you know that sort of thing. The other is **Percussive effects**. Blues playing, even with acoustic guitar, use a very percussive approach. The slide style, bottleneck style, is not only melodic but also percussive devise. But with electricity the distorted sound inherently has a percussive quality, a kind of scissoring, frying, you know, is like the sound of electricity in a way, you know this [ZZZZZ] quality and that is probably in general an African aesthetic quality that was always there, you know, with guitarist. And now there was an opportunity to really enhance that quality, so when distortion became possible, the guitarists... they went for it.

S.P. : The same way Hendrix went after it, such a new thing... and that was in the 60's! I mean in the 50's or in the 40's, I really can see those guys saying "that's a good noise!!"... They were like the metal guys of the 40's, always looking for something stronger and even more and even more... And there is a very nice story within blues itself: I don't think we need to get to rock... (of course recording technology changed a lot of things as well) but part of what I'm trying to say, maybe as a conclusion, is that within the blues history, and by the way my corpus is till 1962, before the boom, the international boom of blues.. But within this blues history and only describing blues, I think we can already get all these manipulations with sounds that normally we give to rock music, and I think bluesmen saw it decades before.

D.E. : Yes!! I think so and they would find the way to get it. I mean in a lot of traditional African music the pure sounds, notes, are mixed with a percussive element...

S.P. : Like the diddle bow!?

D.E. : Yeah that has great percussive, for example... and African instruments often have additional percussive devises like rings or metal rings over the strings or things attached to the neck of the guitar that rattle or you know the mellophone that have little rings that gives buzzing sounds... and the guitarist themselves tap their feet as part of the total sound that they are producing. So this aesthetic then finds a new possibility with the electric guitar. You might want to read about, a little about

African aesthetics and some deep background in... do you know Gerhard Kubik's book *Africa and the Blues*? You might want to investigate Kubik's writing (...) He is very interesting in aesthetics...

S.P. : Yes! The percussion part of the electricity, yeah... I haven't really thought about it

D.E. : Yeah... the buzzing sounds, scissoring sounds.

S.P. : Which then again is also shown on the acoustic part of the blues, right?... It's also being developed...

D.E. : Yeah! it's there but there are not as many possibilities... Electricity suddenly... you can do all the things you did with an acoustic guitar and more...

S.P. : And percussion how it changed... I mean, besides the typical, you know, playing with the slide which gives, like you said, not only the melodic but also the moving gestures like putting this element toward the chords... besides that, what would be other acoustic elements that would be intensified with the electric guitar?

D.E. : Percussive elements... ? well... Let me see, I mean of course you can tap on the box of the guitar, on the the body of it, and you get amplification of it and when you snap strings... But just the sound itself if it's distorted it has a kind of buzzy, you might say a buzzing sound you know, which is percussive in a way, in a sense that you'll have to call it a mix percussive melodic, percussive tonal sound... and that's generally what the African musical aesthetic prefers.. not the pure sound that you find in European music or classical music. All these guys that try to play this music, I mean there are lot of them that can play the notes, but they don't get that percussive quality because its.. their aesthetics still is in the European tradition... these revival players today, you know... So the playing is very light and they play with their fingertips uhhh, without the body into it, you know... Or if they do have a more physical style is more like [RR RRR RR] this sort of a fascist rhythm, you know... straight rock beep, you know...

S.P. : But this physical force is also projected with the sound, I mean is a physical sound as well, right?

D.E. : Yeah, oh yeah of course, I mean you can even imagine the physicality of it... But I mean you get this rock players that, I mean their playing is very hard but it's like they are beating somebody, with a hammer!! and maybe they put their arm into it... but it has to come from here³⁰² and go through the arm....

(...) [Une amie à David Evans arrive]

S.P. : So, thinking about guitar and blues, there is a more descriptive approach , and I think that's pretty much what we have been doing, you know, trying to see how and maybe when and maybe why... Well what I'm trying to do in my first part, and that's why I only have two more questions, I'm

³⁰² Il signale sa poitrine

trying to make... well, it's very delicate because, as I've told you, is not that I want to great a new ontological way to see blues, but I think there is enough evidence (and John Bayly has given me some of the most important ones), because, of course, historical, social are musical reasons are important... but when he starts talking about ergonomical and idiomatic implications about the guitar on blues I'm thinking "ok, there you go, there is a good reason to see that right from the start there is a connection over there, and maybe, like in all his studies in ethnomusicology, maybe there is a connection between the fact that blues existed and the guitar itself, like without that it would have created a totally new form, and it would have totally different consequences, if the guitar wasn't there, because of the ergonomical and idiomatical...

D.E. : Well yeah.. probably so, although of course there are those same issues with other instruments, the piano for example...

S.P. : Yes, of course and the harmonica, they all modified what we understand about blues, but... yes, you are right, we could say the same thing about other instruments, and we could say also the same thing about the guitar and country music, for instance, and the development of country music. But then again, my intuition tells me, and I wanted to know what you think about that, is that there is something special, I mean piano of course, and the piano playing different harmonic progressions you can visualized in the piano keyboard all this idiomatical things as well, of course it changed the way blues was developing, but then again if we think like from the begging, with the creation of blues, I mean, I think blues in the 19th century... I don't know, there were some African American music but we couldn't talk really about blues, right? My idea is that the moment we started talking about blues itself as we know it today, it had a strong connection with the guitar. So what I'm trying to say is that if you want to talk about a blues aesthetic we can't and we me should, we must focus on the guitar... it's a strong statement I know..

D.E. : Well yeah, I think you are right, I think from the beginning the guitar was the primary instrument of the blues. You get evidence of that in Howard Odum's article in 1911, do you know that?

S.P. : Non...

D.E. : The journal of American folklore, Howard W. Odum, what is the title of that? ... uhmm... oh I don't know, but it's a big long article in two parts. It's based on... he was a folklorist and sociologist and he did research in rural Mississippi and Georgia and he prints, unfortunately he only prints the texts, but he gives description of contexts and he talks about knife guitar playing.... Research was done between 1905 and 1908 and the guitar is the main instrument he describes for this music. About have of the songs are blues or maybe a third maybe a half, but quite clearly you can tell that blues exists at this time and he didn't know the name "blues" but you can tell from the lyrics that some of these songs were blues. So harmonica I think was important early, but I think guitar was more associated with the American blues, at least as solo music. Now of course, at the same time almost immediately, you had professional singers on the stage and this travelling shows, vaudeville shows, tent shows, circus shows, and mostly women... and they would have a piano or a band accompanying them. A guitar was not loud enough, so you had another kind of blues, a little bit more

formal. But the folk blues, which I think was the original kind of blues, was strongly associated with guitar more than other instruments, certainly not the banjo. Now there is a debate, you might say, currently, you have this revisionists who are saying "oh no, blues doesn't start as folk music, it starts as popular music of kind of professional people and that these guitar players were just imitating popular music and some of these people have been publishing articles lately saying that. I don't think so, I think there is enough evidence to show that there was a kind of proto blues style. W.C. Handy talks about these snatches of songs and over and over songs ... I mean he didn't think much of them, but they had a certain quality that stocked in his ears. Handy was a smart guy, he was a business man and a musician and composer. Then Odum, I mean Odum is the key, the evidence for blues, in my opinion. The reference is in my book, is something like "Folk song of the southern negro" or something like that... So he talks about so called knife songs, you know they were playing with a knife, like Handy described, and these one-verse songs, you know, one verse over and over again... and that kind of material was developing... and then I think these professional song writers and stage performances simply formalized and eventually the three line 12 bar form became dominant thanks to Handy and some other people with popular hits like the "Dallas blues", "the Memphis blues", "St Louis blues", these songs. And by the teens... 1912-1914, the blues was popular music and the twelve bar form was predominant but you still had the developing folk style and they interacted constantly. I mean these professionals they had their ear to the ground, they came from similar backgrounds... you know, the folk backgrounds... but they had a little more sophistication, more education, more experience traveling, some of them learned to read music and created something a little more formal...

S.P. : So there is a connection... well no just a connection, we all knew that... but more like a... there's something about the guitar that made it easier to blues...

D.E. : Yeah!! and then you have the blind players, and of course the open tunings makes it easier to play percussive style, you could slide on one string or you can make chords too...

S.P. : It seems like almost as if musicians didn't choose guitars to express whatever they wanted to express in blues music, but it seems like, if we follow this ethnomusicological intuition, (John Bayly and others) it seems like it actually helped create what we understand by blues music and the way it is played because of the way a guitar is constructed...

D.E. : I mean these players, the ones that picked with the fingers and use chords or singles notes, they are not really thinking of notes so much as of series of notes, but as much as that, it might be sounds and movement patterns so it's almost like dancing with the instruments, you know, and you are creating rhythm.. I mean a lot of the riff patterns specially are really movement patterns on the neck of the guitar, it's not finding particular notes. Now when you start playing with the flat-pick and the jazz players, they are playing a little bit more series of notes, you know T-bone Walker, ... well I don't play lead guitar so I don't have a sense in my mind of the movement pattern but I'm sure there is some residual, a sense of movement in the playing, it's not all intellectual, it's not all having an idea of a melody and "oh ok, where do I find those notes"... instead, I think they start really from movement patterns and the melodies, the melodic lines, emerged from that...

S.P. : Someone said it's not mathematical or harmonic progressions, they don't see sounds as mathematical or harmonic progressions, but as physical facts...

D.E. : Yeah, yeah and neither series of notes as a melodic line, I mean the melodic line is the result...

S.P. : And yes, there is this other guy, I forgot his name, he analyses the playing of Lemon Jefferson and Skip James and he analyses them in terms of how... I mean he writes the music of those guitar players and, and he translates those notes into the body of a guitar to see how it all makes sense bodily, physically..

D.E. : Yeah it does!! Sur!, and now of course you have videos, Skip James, Son House, Bukka White... you can see it all too and analyze it if you want to...

S.P. : And we don't see bluesmen just playing harmonica for instance, as we see most of them just with a guitar... I mean it doesn't happen that often right? I mean when there is an harmonica normally is to back up somebody else that is already playing, I'm thinking at the beginning. Normally if you were a bluesmen and you played by yourself, which was most of the cases at the beginning, then you will have a guitar...?

D.E. : Most likely yeah.... I mean you can carry the guitar with you, I mean a piano, a piano you need to be where the piano was.

S.P. : And it was more expensive...

D.E. : Yeah, well yeah, but I mean there were lots of pianos around at the time. That was the age of the piano in the early 20th century. Piano was probably more, it was *the* prestige instrument, it was expensive, it was big, it was impressive. The guitar you know I mean blind people, street singers, bums, hobos played it... But it was a prestige instrument too in the 19th century and early 20th I mean middle class played it, lots of women played it, and young guys chording with a romantic association... So even for hobos and bums, having a guitar was a step up, you had to pay cash for and it had some association with the middle class and respectability. So it was ideal, you know, it had some prestige but it was portable, and you could play lowdown music with it.

S.P. : And symbolically was also a sign of other kind of living and it could be seen from far away... an harmonica it's in your pockets...

D.E. : Yes that's true

S.P. : You don't see it...

D.E. : Yeah when you are playing it you don't see it.

S.P. : And I think it changed themselves, for their own way of seen each other.

D.E. : Now... of course a lot of the blues, guitar blues, was as much for listening as for dancing, I mean you get a lot of scholars that day "oh it's just dance music". Well... not really. I mean a lot of players would play on, you know, maybe on street corner or café, for people that were eating, even in private homes like Blind Willie McGill that would go to the homes of church people that didn't want to be seen in some club... and they will have recitals... or people would go in a neighborhood in the evening when people were sitting on their porch, and then a musician would come and play for them, you know, I mean the music might be rhythmic but still was for listening. People were not always dancing to this music. Still, the musician has this kind of a danced-quality, you can tap your foot, you can move, you don't have to be standing and dancing like that to have still have a physical experience.

S.P. : And all the possibilities as well, and all the different ways they approach that instrument, was definitely not, as we were saying, the traditional one..

D.E. : Its funny you know, you take a knife or a broken bottle, these are weapons!! So you came with a guitar in one hand and a knife on the other, "what is this guy gonna do?" I think of W.C. Handy at night at the railroad station all alone waiting for a train and this guy comes up with a knife and a guitar... haha

S.P. : Haha well he was sleeping I think right? And it was the music that woke him up, and then he saw the guy playing... yeah but if he would have seen the guy coming, approaching him.. and with his partner with the broken bottle, can you imagine that!!?? Haha

D.E. : Hahaha yeah so.. you know it's interesting that the music has this combination of sodding music and maybe the potential of violence

S.P. : There is a harmonicist, another academic, who is also a musician,

D.E. : Adam Gussow

S.P. : Yeah, he wrote a book about that right? Blues and criminality or something like that...

D.E. : Well not so much criminality, but violence and lynching and all... well yeah I was actually on his doctoral committee. Adam's he is a smart guy, a good writer, a very persuasive writer.. but he takes his ideas sometimes to an extreme... he sees lynching and racism everywhere... and now his new project it's about the theme of the devil and he is finding the devil everywhere...

S.P. : Well that's what researches do! We can find, Nietzsche said, we can find whatever we are looking for... and Blues gives you so many opportunities to go wherever you want to go..

D.E. : Oh blues it's all things to all people and it attracts many personalities... I mean I've known lots of blues musicians, enough to know that there is no a single blues personality...

[...]

S.P. : Well I'm gonna let you go right (...). I'm actually following you when it comes to the first part: Guitar and blues. And the other one is Jas Obrecht, he is the other one really tries to, not to create a link, but he presupposes so much about this link, that allows me to create this theoretical background to my later intuitions about electric guitar and this aesthetics of blues

D.E. : Yes he's done some good interviews and profiles of singer guitarists. He has some good insights.

S.P. : So yeah, both of you, you ones Jas Obrecht I think are the ones that have help me the most., within the musicology field. Because once again there is John Bayly and other ones like this philosopher that tries to go further when it comes to theoretical aspects and that really interests me.

D.E. : Well the guitar, it's an instrument that... well the piano is a very European instrument in its construction, you know one key, one note and they are all lay down in a row from top to bottom, but the guitar... yeah, all the notes are there, string and throat, but you you can play the same note on different strings and you can play several strings at a time percussively, strongly. I mean you can do a lot of... there are a lot of different ways to get the same notes and it's more physical. I mean with the piano you sense you are doing the same things with both hands.. you know going down playing notes... but with the guitar you can sweep and so it involves the body in maybe more complex ways...

S.P. : Uhhh...Yeah... well... yeah... but...

D.E. : I mean blues piano players do a great job!!

S.P. : Yeah!!! I was thinking about that...

D.E. : Adapting the instrument to the blues... it's wonderful... how they made this instrument a blues instrument, but it's not.... nothing in the design of the piano favors blues music, it's a great effort to...

S.P. : Well one of the things I'm saying is that there is no such thing as "the guitar" for the blues but "guitars" in plural.. when I think about the guitars and the way they used it, and the little photos we have and the videos, interviews, and biographies... and by the way, since 2005 it's amazing, so many bluesman alive have written there autobiography!.... Anyway, what I'm trying to say is that there is no such thing as "the guitar"... I mean, each guitar is different and the approach of the person... well like any other instrument, one have a different approach to his instruments.. but in the guitar's case in the context of blues, guitars were totally different and sounds were totally different, and they invented... well maybe not invented, because Hawaiian, as you said, all the traditions were mixed, and we can understand how they got into that moment, but there are new things, new appropriations of these ways of seeing this piece of wood with strings and just letting it go with such different ways... So that's one of the things I'm trying to say, the idealization of the guitar as an instrument for the blue: I'm trying to get away from that, and saying there's always a plurality of different instruments... and with the electric guitar is the same thing: all the different... you know humbucker, singles coils, solid,

hollowed-bodied guitars, the importance of the amplifiers.... it gets even more complex... So one of the other great intuitions of the historiography of blues I think is individuality, the importance of individuality. So guitars allows me also to, because I think that too, go in the same track... as in the individuality factor that fits perfectly the blues aesthetics.

D.E. : Yes yes of course, yeah sure... I mean every musician tries to create a particular sound, project a personality through their instruments. So the instruments, the guitars have as much variety as the personalities...

S.P. : And it happens with all kind of music right? But there is something about blues that forces that individuality more than other ones...?

D.E. : Yeah... probably... well of course the blues is such personal music anyway... I mean it's not necessarily autobiography but it purports to represent real experience and immediate experience, usually.. it's about now or yesterday or...

[l'enregistrement finit subitement]

Annexe 2- Photographies

1- Robert Johnson et Johnny Shines

Obtenu dans:

http://www.google.fr/imgres?um=1&sa=N&biw=1366&bih=614&hl=es-419&tbm=isch&tbnid=F2sQQJPRPXCoIM:&imgrefurl=http://www.pophoto.com/news/2010/09/getty-acquires-restores-third-robert-johnson-image&docid=XwqBoLJHwvKvHM&imgurl=http://www.pophoto.com/files/0dc71c7e726750cd16d1607f689a82b0_1.jpg&w=600&h=899&ei=4gEmUt-JDsnK0AXE8ICoAw&zoom=1&iact=rc&dur=130&page=1&tbnh=144&tbnw=91&start=0&ndsp=25&ved=1t:429,r:0,s:0,i:82&tx=70&ty=1



2- Caricature de Robert Johnson en train d'enregistrer qui montre une technique de captation de son peu orthodoxe

Obtenu dans :

<http://waxinandmilkin.com/post/5320829579/hellhoundonmytrail-robert-johnson-the-complete>



Annexe 3

Disque 1

- 01_Big Bill Broonzy - Getting Older Every Day
- 02_Blind Boy Fuller - Painful Hearted Man
- 03_Skip James - Devil Got My Woman
- 04_Bukka White - Parchman Farm Blues
- 05_Bo Jones - Leavenworth Prison Blues
- 06_Willie Reed - Goin' Back To My Baby
- 07_Sylvester Weaver & Walter Beasley - St. Louis Blues
- 08_Blind Willie Johnson - Dark Was the Night -- Cold Was the Ground
- 09_Robert Johnson - Rambling on my Mind
- 10_Mississippi john hurt - Talking casey
- 11_Robert Johnson - Walking Blues
- 12_Blind Willie Johnson - I Know His Blood Can Make Me Whole
- 13_T-Bone Walker - Mean Old World
- 14_T-Bone Walker - I Got A Break Baby
- 15_Lonnie Johnson - Blue Guitars
- 16_Memphis Minnie - Night Watchman Blues (Take 2)
- 17_T- Bone Walker - Bobby Sox Blues
- 18_Muddy Waters - I Feel Like Going Home
- 19_Elmore James - Early In the Morning
- 20_Howlin Wolf - How Many More Years
- 21_Clarence Gatemouth Brown - Dirty Work At The Crossroads
- 22_Guitar Slim - The story of my life
- 23_Buddy Guy - This is the End

Disque 2

- 01- Saunders King, "Empty Bedroom Blues" (1949)
- 02- Charley Booker - Moonrise Blues (52)
- 03- Big Boy Spires - One Of These Days (1952)
- 04_ Howlin Wolf - How Many More Years
- 05- James Cotton - Cotton Crop Blues (54)
- 06- Memphis Minnie - Daybreak Blues (1947)
- 07- Memphis Minnie - Daybreak Blues deuxième version (1947)
- 08- Elmore James - Early In the Morning
- 09- Earl Hooker - Blue Guitar (1961)
- 10- T-Bone Walker - T-Bone Blues 1940
- 11- The Edmond Hall Celeste Quartet - Profoundly Blue
- 12- Memphis Slim and His House Rockers - The Come Back (1952)
- 13- B. B. King - Blues For Me (62)
- 14- Guitar Slim - The story of my life
- 15- John Lee Hooker - Weeping Willow Boogie (1949)
- 16- Buddy Guy - This is the End
- 17- Clarence Gatemouth Brown - Dirty Work At The Crossroads
- 18- Memphis Minnie - Broken Heart (Alt Take) (1952)
- 19- Sister Rosetta Tharpe - How Far From God – 1946
- 20- Sonny Terry & Brownie McGhee - Blues From The Lowlands (1960)

Bibliographie

- ANDERSON, Richard L., « Popular Art and Aesthetic Theory : Why the muse is Unembarrassed » *Journal of Aesthetic Education*, XXIV, n° 4, hiver 1990, p. 33-46.
- BACON, Tony, *Le grand livre de la guitare*, Genève : Minerva, 2004.
- BACON, Tony, *La Légende Fender*, Neuilly (Hauts-de-Seine) : Art et images, 2008, p. 12
- BACKER, Matt, « The guitar » in *The Cambridge Companion to Blues and Gospel*, Ed. Allan Moore, Cambridge, Cambridge University press, 2002, p.116-129.
- BAILY, John, « L'interaction homme-instrument. Vers une conceptualisation », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], XXIV, 2001, mis en ligne le 04 avril 2012, consulté le 05 octobre 2012. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1835>
- BAILY, John & Peter Driver, « Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar », *World of Music* XXXIV, n° 3, 1992, p. 57-71.
- BAILY, John, « Music Structure and Human Movement », dans *Musical Structure and Cognition*, Eds. Peter Howell, Ian Cross & Robert West, London, Academic press, 1985.
- BARAKA, Amiri, « The “Blues Aesthetic” and the “Black Aesthetic”: Aesthetics as the Continuing Political History of a Culture », *Black Music Research Journal*, XXI, n° 2, 1991, p. 101-109.
- BARAKA, Amiri, *Blues people*, New York : Harper Perennia, 1999 (1963).
- BAS-RABERIN, Philippe, *Le blues moderne depuis 1945*, Paris, A. Michel, 1986.
- BEAUMENT, Daniel, *Preachin' the Blues: The Life and Times of Son House*, New York, Oxford University Press, 2011.
- BENNIGHOF, James, « Some Ramblings on Robert Johnson's Mind: Critical Analysis and Aesthetic Value in Delta Blues », *American Music*, XV, n° 2, 1997, p. 137-158.
- BOCKRIS, Victor, *Richards, Keith : une guitare dans les veines*, Paris, A. Michel, 1994.
- BOONE, Graeme M., « The guitar in jazz », dans *The Cambridge Companion to the Guitar*, Ed. Victor Anand Coelho, Cambridge & New York, Cambridge University press, 2003, p. 67-86.
- BOONE, Graeme M., « Twelve key recordings », dans *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, Ed. Allan Moore, Cambridge & New York, Cambridge University press, 2002, p. 61-88.
- BROWN, Lee B. « Marsalis and Baraka: An Essay in Comparative Cultural Discourse », *Popular Music*, XXIII, 2004, p. 241-255.
- BRUNO, Franklin, « A Case for Song: Against an (Exclusively) Recording-Centered Ontology of Rock » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LXXI, n° 1, 2013, p. 65-74.
- CARFOOT, Gavin, « Acoustic, Electric and Virtual Noise: The Cultural Identity of the Guitar », *Leonardo Music Journal*, XXVI, 2006, p. 35-39.

- CARR, Paul, « No One Had Ever Heard a Guitar Played Like That Before : The Redefinition of the Jazz Aesthetic in the Work of Post 1970's Electric Guitar Composers », dans *De-Canonizing music history*, Eds. Vesa Kurkela & Lauri Väkevä, Newcastle, Cambridge Scholars, 2009.
- CARTER, Walter, *La légende Gibson*, Neuilly (Hauts-de-Seine) : Art et images, 2008.
- CHARTERS, Samuel B. *The Country Blues*, New York, Da Capo Press, 1975 (1959).
- COHN, Lawrence, *Nothing but the blues : le blues, sa musique et ses musiciens*, Paris, New York et Londres, Abbeville, 1997.
- COHEN, Andrew M. « The hands of blues guitarists », dans *Rambling on my mind*, Ed. David Evans, Urbana, University of Illinois Press, 2008.
- COELHO, Victor A. *The Cambridge companion to the guitar*, Cambridge et New York, Cambridge University press, 2003.
- COWLEY, John, « Really the 'Walking Blues': Son House, Muddy Waters, Robert Johnson and the Development of a Traditional Blues », *Popular Music*, I, 1981, p. 57-72.
- DAVIS, Francis, *The History of the Blues*, New York, Hyperion, 1995.
- DAVIES, Stephen, *Musical Works and Performances, a Philosophical Exploration*, New York, Oxford University Press, 2001.
- DAWE, Kevin et Andy BENNETT, « Introduction : Guitares, Cultures, People and Places », dans *Guitar Cultures*, Eds. Andy BENNETT & Kevin DAWE, Oxford, Berg, 2001, p. 1-10
- EASTMAN Ralph, « Country Blues Performance and the Oral Tradition », *Black Music Research Journal*, VIII, n° 2, 1998, p. 161-176.
- EVANS, David, « Afro-American One-Stringed Instruments » *Western Folklore*, XXIX, n° 4, 1970, p. 229-245.
- EVANS, David, « The development of the blues », dans *The Cambridge Companion to Blues and Gospel*, Ed. Allan Moore, Cambridge, Cambridge University press, 2002.
- EVANS, David, *Big Road Blues: Tradition and Creativity in Folk Blues*, New York, Da Capo Press, 1982.
- EVANS, David, « Musical Innovation in the Blues of Blind Lemon Jefferson », *Black Music Research Journal*, XX, n° 1, 2000, p. 83-116.
- EVANS, David, « Folk, Commercial, and Folkloristic Aesthetics in the Blues », *Jazz Forschung*, V, 1973, p. 11-32.
- EVANS, David, « Demythologizing the Blues », *Institute for Studies in American Music, Autumn*, XXIX, n°1, 1999, (Consulté en ligne le 24/01/2013)
URL: <http://dephome.brooklyn.cuny.edu/isam/evans.html>
- EVANS David, « The Guitar in the Blues Music of the Deep South » dans *Guitar Cultures*, Eds. Andy Bennett & Kevin Dawe, Oxford, Berg, 2001.

EVANS, Tom & Mary Anne EVANS, *Guitars : Music, History, Construction and Players from the Renaissance to Rock*, New York & London, Paddington press, 1977.

FABRE, Genevieve, *History and Memory in African-American Culture*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1994.

FRANCIS, Davis, *The History of the Blues: the Roots, the Music, the People: from Charley Patton to Robert Cray*, New York, Hyperion, 1995

FRITH, Simon, "Towards an Aesthetic of Popular Music", dans : *Taking popular music seriously : selected essays*, dir. Simon Frith, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 257-274.

FRITH, Simon, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, 1998

HANDELMAN, Eliot, SIGLER, Andie & CHASLES, Jean-Benoit (McGill), « Automatic performance analysis of virtuosic music for string instruments », transcript of a talk given at the *International Symposium on Performance Science (ISPS)*, Toronto, 2011.

HAMM, Charles, *Putting popular music in its place*, New York, Cambridge University Press, 1995.

GAYLE, Adisson, *The Black Aesthetic*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1971.

GARON, Paul et GARON Beth, *Woman with guitar: Memphis Minnie's blues*, New York, Da Capo, 1992.

GILLETT, Charlie, *The Sound of the City: the Rise of Rock and Roll*, London, Souvenir press, 1996.

GORDON, Robert, *The Life and Times of Muddy Waters*, Boston et London, Little, Brown, 2002.

GOVENAR, Alan B., « L'enregistrement du blues: Cristallisations d'un genre », *Cahiers de musiques traditionnelles*, VII, 1994, p. 141-156.

GOVENAR, Alan B., *Texas Blues: The Rise of a Contemporary Sound*, College Station, Texas A&M University Press, 2008.

GRACYK, Theodore, *Rhythm and noise. The Aesthetics of Rock*, London, Duke University Press, 1996.

GREEN, Stephen (Ed.), *Going to Chicago, a Year on the Chicago Blues Scene*, San Francisco, CA : Woodford Publishing, 1990.

GRUNFELD, Frederic V., *The Art and Times of the Guitar: An illustrated History of Guitars and Guitarists*, NY, Macmillan Company, 1970.

GURALNICK, Peter, *The Blues*, Dorset, Blandford, 1982.

GURALNICK, Peter, *À la recherche de Robert Johnson* (trad. Nicolas Guichard), Bordeaux, Le Castor Astral, 2008

HAMM, Charles, *Putting popular music in its place*, Cambridge, Cambridge University press, 1995.

HERZHAFT, Gérard, *La grande encyclopédie du blues*, Paris, Fayard, 1997.

HERZHAFT, Gérard, *Le Blues*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

HERZHAFT, Gerard, *John Lee Hooker*, [Montpellier], Éd. du Limon, 1991.

HILL, Nathan, « John Dewey, Albert Murray, and an Aesthetics of the Blues Idiom » [En ligne], Consulté le 07 janvier 2013 :

URL : http://americanphilosophy.org/archives/past_conference_programs/pc2001/Discussion%20papers/nathan_hill.htm

HURON, David & BEREC Jonathon, « Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances », *Empirical Musicology Review*, IV, n° 3, 2009, p. 103–122.

INGRAM, Adrian, *Mel Bay Presents a Concise History of the Electric Guitar*, Pacific, Missouri, Mel Bay publications, 2001.

JACKSON, Travis, *Blowin' the Blues Away: Performance and Meaning on the New York Jazz Scene*, Berkeley, University of California press, 2012.

JACKSON, Travis, « Jazz Performance and Ritual : The Blues Aesthetics and the African Diaspora », dans *The African Diaspora: a Musical Perspective*, Ed. Ingrid Monson, New York, Garland, 2000, p. 23-82.

JACKSON, Reginald, « Gender, Race and the Ethical Praxis of Slide Guitar », *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, XVII, n° 2, 2007, p. 139-169.

JOHN, Ryan & PETERSON Richard A., « The Guitar as an Artifact and Icon: Identity Formation in the Babyboom Generation », in *Guitar Cultures*, Eds. Andy Bennett & Kevin Dawe, Oxford, Berg, 2001.

JOHNSON, Maria. V., « 'I Was Born to Be a Musician Too': Female Guitarists in the Blues », *Arkansas Review: A Journal of Delta Studies*, XXXIII, n° 3, 2002, p. 214-226.

JUNGR, Barb, « Vocal expression in the blues and gospel », *The Cambridge Companion to Blues and Gospel*, Ed. Allan Moore, Cambridge, Cambridge University press, 2002, p. 102-115.

KEIL, Charles, *Urban blues*, Chicago, University of Chicago Press, 1966.

KEIL, Charles, « Motion and Feeling through Music Source », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIV, n° 3, 1966, p. 337- 349.

KOMARA, Edward (Ed.), *Encyclopedia of the blues*, New York, Routledge, 2006.

LACAVA, Jacques, *La théâtralité du blues : essai d'analyse esthétique du blues moderne : relations entre le blues et diverses pratiques artistiques à Chicago de 1989 à 1993*, Thèse de Doctorat d'État, Université Panthéon-Sorbonne, 1994.

LAHDEOJA, Otso, *Une approche de l'instrument augmenté : la guitare électrique*, Thèse de Doctorat d'État, École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts Discipline : Musique, Université Paris 8, 2010.

URL [_http://1.static.ecorpus.org/download/notice_file/1563238/LAHDEOJA.pdf](http://1.static.ecorpus.org/download/notice_file/1563238/LAHDEOJA.pdf)

MARQUISS, David, *Blues in My Fingers: a Bodily Perspective on Folk Blues Guitar Playing*, master thesis, University of Southampton, 2010.

- MIDDLETON, Richard, « O Brother, Let's Go down Home: Loss, Nostalgia and the Blues », *Popular Music*, XXVI, n° 1, Special Issue on the Blues in Honour of Paul Oliver, 2007, p. 47-64.
- MIDDLETON, Richard, « Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap », *Popular Music*, XII, n° 2, 1993, p. 177-190.
- MILLARD, Andre, *The Electric Guitar: A History of an American Icon*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2004.
- MILLARD, Andre, *America on Record: a History of Recorded Sound*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- MOORE, Allan (Ed.), *Critical essays in popular musicology*, Aldershot et Burlington, Ashgate, 2007.
- MOORE, Allan, « Surveying the Field: Our Knowledge of Blues and Gospel Music », dans *The Cambridge Companion to Blues and Gospel*, Ed. Allan Moore, Cambridge, Cambridge University press, 2002.
- MOSES, Cat, «The blues aesthetic in Toni Morrison's The Bluest Eye», *African American Review*; XXXIII, n° 4, 1999, p. 623-637.
- MURRAY, Albert, *Stomping the Blues*, New York, St Louis et San Francisco, Mc Graw-Hill, 1976.
- MUGGE, Robert, *Deep Blues: A Musical Pilgrimage to the Crossroads*, 1992. (Documentaire)
- NARVAÈZ, Peter, « Unplugged: Blues Guitarists and the Myth of Authenticity », dans *Guitar Cultures*, Eds. Andy BENNETT & Kevin DAWE, Oxford, Berg, 2001.
- OAKLEY, Giles, *Devil's music, a history of the blues*, Da Capo Press; 2nd edition, 1997.
- OBRECHT, Jas, *Blues Guitar: The Men Who Made the Music*, San Francisco, Backbeat Books, 1993.
- OBRECHT, Jas, *Rollin' and Tumblin' : The Postwar Blues Guitarists*, New York, Backbeat Books, 2000.
- OBRECHT, Jas, « A Century of Blues Guitar », dans *The Cambridge Companion to the Guitar*, Ed. Victor Anand Coelho, Cambridge & New York, Cambridge University press, 2003.
- OBRECHT, Jas, « Saunders King on Charlie Christian and Early Electric Guitar » *The Jas Obrecht Music Archive*, Accessible par internet.
URL: <http://jasobrecht.com/saunders-king-charlie-christian-early-electric-guitar/>
- OBRECHT, Jas, « The Atlanta Bluesmen: Barbecue Bob and Laughing Charley », *The Jas Obrecht Music Archive*, Accessible par internet.
URL: <http://jasobrecht.com/atlanta-bluesmen-barbecue-bob-laughing-charley-lincoln/>
- OBRECHT, Jas, « Charlie Christian ; First Star of the electric guitar », *Guitar player*, III, 1982, p. 48.
- OBRECHT, Jas and SIEGEL Joel, « Eddie Durham: Charlie Christian's Mentor, Pioneer of the Amplified Guitar », *Guitar player*, VIII, 1979, p. 58.
- ODUM, Howard W., « Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes » *The Journal of American Folklore*, XXIV, n° 93, 1911, p. 255-294.

- ODUM, Howard W., « Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes (Concluded) », *The Journal of American Folklore*, XXIV, n° 94, 1911, p. 351-396.
- OLIVER, Paul, *Broadcasting the Blues: Black Blues in the Segregation Era*, New York, Routledge, 2006.
- OLIVER, Paul, *Blues Fell this Morning: the Meaning of the Blues*, New York, Cambridge University Press, 1990 (1960).
- OLIVER, Paul, *Barrelhouse Blues: Location Recording and the Early Traditions of the Blues*, New York, BasicCivitas Books, 2009.
- OLIVER, Paul, *The Story of the Blues*, Boston, Northeastern University Press, 1998 (1969).
- OLIVER, Paul, RUSSELL, Tony, DIXON, Robert M. W. et GODRICH, John (Eds.), *Yonder Come the Blues : the Evolution of a Genre*, Cambridge, Cambridge University press, 2001.
- PALMER, Robert, « The Church of the sonic guitar » dans *Present Tense: Rock & Roll and Culture*, Ed. Anthony DECURTIS, Durham, Duke University Press, 1992.
- PALMER, Robert, *Deep Blues*, New York, Penguin Books, 1982.
- PARAIRE, Phillippe, *Philosophie du blues, une étique de l'errance solitaire*, Paris, L'epervier, 2012.
- PARK, Sung-Bong, *An Aesthetics of the Popular Arts. An Approach of the Popular Arts from the Aesthetic Point of View*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1993.
- PATÉ, Arthur et al. « About the electric guitar : a cross-disciplinary context for an acoustical study », Conference à Nantes, 2012, document sans numération. (Consulté en ligne le 14/08/2014). URL: http://www.lam.jussieu.fr/Publications/Conferences/Pate2_Acoustics2012.pdf
- PEABODY, Charles, « Notes on Negro Music », *The Journal of American Folklore*, XXVI, n° 62, 1903, p. 148-152.
- PIRENNE, Christophe, *Vocabulaire des musiques Afro-Américaines*, [Paris] : Minerve, 1994.
- POWELL, Richard J., *The Blues Aesthetic: Black Culture and Modernism*, Washington, D.C., Washington Project for the Arts, 1989.
- POWELL, Richard J., *Black Art: a Cultural History*, London, Thames & Hudson, 2002.
- QUINTILIEN, Aristide, *La musique*, Genève, Droz, 1999.
- RICHARDS, Keith, *Life*, Paris, France loisirs, 2011.
- ROSS, Gordon, « The Guitar in Country Music », dans *The Cambridge Companion to the Guitar*, Ed. Victor Anand Coelho, Cambridge & New York, Cambridge University press, 2003, p. 133-149.
- ROTHENBUHLER, Eric W., « For-the-Record Aesthetics and Robert Johnson's Blues Style as a Product of Recorded Culture », *Popular Music*, XXVI, n° 1, Special Issue on the Blues in Honour of Paul Oliver, 2007, p. 65-81
- ROWE, Mike, *Chicago Blues: The City & the Music*, New York, Da Capo, 1975.

- RUBIN, Dave, *Au coeur du blues : 1942-1982 : l'histoire du blues à travers les plus grands guitaristes électriques*, Fontenay-sous-Bois, Musicom, 1998.
- RUDINOW, Joel, « Race, Ethnicity, Expressive, Authenticity: Can White People Sing the Blues? » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LII, n° 1, The Philosophy of Music, 1994, p. 127-137.
- RUTKOFF, Peter et SCOTT Will, « Preaching the Blues: The Mississippi Delta of Muddy Waters », *The Kenyon Review*, XXVII, n° 2, 2005, p. 129-147.
- SAMBAT, Robert F., « “Stone Crazy” El blues de guitarra eléctrica y la fenomenología de la performance », *Historia antropología y fuentes orales*, XXXIII, 2005, p. 169-175.
- SARTWELL, Crispin, *The Art of Living: Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*, Albany, State University of New York Press, 1995.
- SCHWARTZ, Roberta Freund, *How Britain Got the Blues: the Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*, Aldershot et Burlington, VT, Ashgate, 2007.
- SCOTT, Derek, *Sound of the Metropolis*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- SHAW, Arnold, « Researching Rhythm & Blues », *Black Music Research Journal*, I, 1980, p. 71-79.
- SOUL BAG, « John Lee Hooker », (Hors-Série), 2001
- SPENCER, Jon Michael, « The Diminishing Rural Residue of Folklore in City and Urban Blues, Chicago 1915-1950 », *Black Music Research Journal*, XII, n° 1, 1992, p. 25-41.
- SPRINGER, Robert, *Nobody Knows Where the Blues Come From : Lyrics and History*, Jackson, Miss., University Press of Mississippi, 2006.
- STANLEY, Sadie (Ed.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Grove, 2001.
- STEINBERG, Jesse R. et FAIRWEATHER Abrol (eds.), *Blues, Philosophy for Everyone, Thinking Deep About Feeling Low*, Chichester, West Sussex et Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2012.
- SWITZER, Robert, « Signifying the Blues », *Alif Journal of Comparative Poetics*, XXI, 2001, p. 25-76.
- TAGG, Philip, « Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice », *Popular Music*, II, 1982, p. 37-67.
- TAYLOR, Sedley, *Sound and Music : a non mathematical treatise on the physical consitution of Musical Sounds and Harmony*, New York, Johnson Reprint Corporation, 1967.
- TRYNKA, Paul (Ed.), *The Electric Guitar : An Illustrated History*, San Francisco, Chronicle books, 1993.
- TRYNKA, Paul, *Rock Hardware*, London, Balafon, 1996.
- TRYNKA, Paul, *Portraits du blues*, Paris, Vade retro, 1996.
- VAN DER MERWE, Peter, *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, New York, Oxford University press, 1992.

WAKSMAN, Steve, *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge et London, Harvard University Press, 2001.

WALD, Elijah, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*, New York, Amistad, 2005.

WALD, Elijah, *The Blues: a Very Short Introduction*, Oxford, New York, Auckland [etc.], Oxford University Press, 2010.

WALSER, Robert, « Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity », *Popular Music*, XXI, n° 3, 1992, p. 263-308.

WILSON, Olly, « The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music », dans *Signifyin(g), Sanctifyin', and Slam Dunking : A reader in African American expressive Culture*, Ed. Gena Dagel CAPONI, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1999, p.157-171

Discographie:

Les albums que nous incluons dans cette discographie n'ont pas été nécessairement cités dans pour l'élaboration de ce mémoire. Leur écoute pendant les deux dernières années en a été pourtant une des principales sources d'inspiration.

1- Albums

- ALBERT KING, *Power Blues: The Blues Collection Vol.26*, Orbis, 1994.
- ANDERSON, Pink, *Carolina Blues Vol.1*, Original Blues Classics, 1992.
- ANDERSON, Pink, *Medicine Show Man Vol.2*, Obc, 1999.
- ANDERSON, Pink, *Ballad & Folksinger Vol.3*, Original Blues Classics, 1995.
- B.B. KING, *The Blues*, Ace, 2003.
- B.B. KING, *My Kind of Blues*, Ace, 2003.
- B.B. KING, *Easy listening Blues*, Ace, 2004.
- BERRY, Chuck, *Blues*, Mca Records, 2004.
- BERRY, Chuck, *Johnny B. Goode, His complete '50s Chess Recordings*, Hip-O Select, 2008.
- BLIND BOY FULLER, *Blind Boy Fuller 1935-1938 Remastered (4cd)*, Jsp Records, 2004.
- BLIND LEMON JEFFERSON, *Complete Recordings (4Vol.)*, Documents Records, 1994.
- BROWN, Clarence Gatemouth, *The Original Peacock Recordings*, Rounder / Umgd, 1992.
- BUKKA WHITE, *Parchman Farm Blues*, Orbis, 1994.
- CARR, Leroy, *Naptown Blues*, Orbis, 1996.
- CARR, Leroy, *Sloppy Drunk*, Catfish, 1998.
- CHRISTIAN, Charlie, *Genius of Electric Guitar*, Giants of Jazz Recordings, 1998
- DIXON, Willy, *Little Red Rooster*, Orbis, 1995.
- FULSON, Lowell, *Classic Cuts 1946-1953*, Jsp Records, 2004.
- GARY, Davis Reverend, *1935-1949*, Yazoo, 1970.
- GUITAR SLIM, *Sufferin' Mind*, Specialty Records, 1991.
- GUITAR SLIM & JELLY BELLY, *The Back Porch Boys*, Delmark, 2002.
- GUITAR SLIM & JELLY BELLY, *Carolina Blues*, Arhoolie Productions, 1997.
- GUY, Buddy, *I was walking Through the Woods*, MCA Records, 1990.
- GUY, Buddy, *Southern Blues 1957-1963*, Paula Records, 1994.
- HOOKER, John Lee, *Detroit Blues*, Collectables, 1991.
- HOOKER, John Lee, *The Folk Lore of John Lee Hooker*, Joy Records, 1969.
- HOOKER, John Lee, *Blues is my soul (2cd)*, JLHPF, 2003.

HOUSE, Son, *Original Library of Congress Field Recordings*, Travelin' Man, 1996.

HOWLIN WOLF, *Memphis Days The Definitive Edition* (Vol.2), Bear Family Records, 1989.

HOWLIN WOLF, *Smokestack Lightning: The Complete Chess Master* (4Vol.), Hip-O Select, 2011.

JAMES, Elmore, *Rollin' and Slidin'*, Music Avenue, 2012.

JOHNSON, Blind Willie, *The Complete Blind Willi Johnson*, Columbia, 1993.

JOHNSON, Robert, *The Complete Recordings* (2cd), Comet Records, 2004.

JOHNSON, Lonnie, *Blues is my fingers*, Indigo UK, 1997.

JOHNSON, Lonnie, *Completed Recorded Works*, Documents Records, 1994.

KORNER, Alexis, *Blues Incorporated*, Ace, 1962.

LIGHTNIN' HOPKINS, *All the classic 1946-1951* (4cd), Jsp Records, 2003.

LOCKWOOD Robert Jr & SHINES Johnny, *Sweet Home Chicago*, P-Vine, Japan, 2001.

MEMPHIS MINNIE, *Complete Recorded Works* (5 Vol.), Documents Records, 2000.

MEMPHIS MINNIE, *Complete Postwar Recordings* (3. Vol.), Wolf Records, 1998.

MEMPHIS MINNIE, *The Essential*, Classic Blues, 2001.

MEMPHIS MINNIE, *Ain't No Bad Gal*, Portrait, 1988.

MEMPHIS SLIM, *All Kind of Blues*, Concord, 2010.

MEMPHIS SLIM, *At the Gate of Horn*, Collectables, 2000.

MEMPHIS SLIM and HOUSE ROCKERS, *The come back*, Delmark, 2002.

MISSISSIPI JOHN HURT, *Avalon Blues, Complete 1928 Okeh Recordings*, Sony, 1996.

MISSISSIPI JOHN HURT, *Blues Legend*, Forever Golg (Allegiance), 2003.

MOORE, Oscar, *The Oscar Quartet with Carl Perkins*, Tampa Records, 1992.

PARKER, Little Junion, *Junior Parker*, Classics Records, 2006.

REED, Jimmy, *The vee-Jay labor years*, Charly, 1994.

ROGERS, Jimmy, *The complete Chess Recordings*, Mca, 1997.

RUSH, Otis, *Cobra Recordings 1956-58*, Flyright Records, 1980.

SKIP JAMES, *Illinois Blues*, Comet Records, 2004.

TAMPA RED, *The Guitar Wizard*, Orbis, 1996.

TERRY, Sonny & MCGHEE, Brownie, *The Blues Collection 39 - Walk On*, Orbis Publishing, 1995.

THARPE, Sister Rosetta, *The Original Soul Sister 1938-1949*, Proper Records, 2002.

TURNER, Ike and Kings Of Rhythm, *Rhythm Rocking Blues*, Ace, 1995.

WALKER, T-Bone, *The Complete Capitol / Black & White Recordings*, Capitol, 1995.

WALKER, T-Bone, *T-Bone Blues*, Atlantic, 1990.

WALKER, T-Bone, *T-Bone Shuffle*, Atlantic, 1992.

WATERS, Muddy, *The Anthology 1947-1972*, MCA/Chess, 2001.

WATERS, Muddy, *The Complete Plantation Recordings*, Chess, 1997.

2- Compilations:

19 tracks from the film chicago blues, Lightin Red, 1997..

A history of the blues part 1, Warner Music, 2010.

lues Masters Vol 2 Postwar Chicago Blues

American folk blues festival 1962-1965, 5 disques, Evidence, 1995.

Carolina blues 1937-1947, Document Record, 1994.

Chicago slide guitar masters, Saga Jazz France, 2005.

Country Blues Bottleneck Guitar Classics- 1926-1937, Yazoo, 1995

Definitive blues anthology, 3 disques, Not Now Music, 2009,

Down home blues classics chicago 1946-1954, 4 disques, Phantom Sound & Vision, 2008.

Great blues guitarists string dazzlers, Columbia, 1991.

The Modern Downhome Blues Sessions, 5 disques, Ace Records, 2003

Plug it in! turn it up! electric blues 1939-2005 - The Definitive Collection, 12 disques, Bear Family Records, 2012.

Slide guitars – bottles, knives and steel (Vol.1), Sbme Special Mkts, 2008.

Sun Blues Box 1950-1958, 10 disques, Bear Family Records, 2013

Texas blues 1927-1935, Document Record, 1993.

When the levee breaks – Mississippi blues 1926-1941, 4 disques, Jsp Records, 2007.