

à
portée
de voix

essai

Jean-Michel Guyot

N° 6

Masse critique

Jean-Michel Guyot

A portée de voix

A la mémoire de Genesis P-Orridge

La vertu de l'Individu est la qualité de celui qui va de l'avant dans son utopie, qui réalise sa vision sur tous les plans et dans tous les domaines.

Pierre Boulez

Dans la musique du vingtième siècle, la libération de la musicalité de la voix va passer par un affranchissement vis-à-vis du texte. Par la mise à distance du texte, la voix se met en mesure de signifier par elle-même, d'être à elle-même son propre texte. Les mots deviennent alors « pré-texte », un appui pour une nouvelle odyssée de la voix. Certaines pièces semblent marquer le moment de cette extraction. Le texte est encore là, mais le sens des mots semble disparaître au profit de leur consistance plastique, de leur capacité à être un matériau pour la voix. On peut entendre ainsi Cummings ist der Dichter (1970), de Pierre Boulez, basé sur un poème de E.E. Cummings. La voix s'y appuie sur la dispersion graphique du texte dans la page. Elle ne se propose plus d'amener une parole d'un début vers une fin, mais elle se spatialise, s'éclate dans l'espace de la composition. La voix prend appui sur les mots pour dessiner des événements et des textures sonores avec les instruments.

Influx, 4/12/2020, Glitch



Que serait une voix totalement affranchie du Verbe ?

Une tension existe et persiste entre deux tendances lourdes plus ou moins distinctes, plus ou moins intriquées, plus ou moins radicalement affirmées : soit l'on tend à privilégier le sens du texte, soit l'on incline à en faire résonner la musicalité qui lui est propre, en explorant ses potentialités via la répétition, la déformation, le filtrage, etc...

La chanson à texte semble être la lointaine héritière profane des chants monophoniques chrétiens, tandis que les musiques qui assument pleinement la vocalité vont parfois jusqu'à l'affranchir de la linéarité du texte-support qui, alors, ne discourt plus mais se trouve diffracté et spatialisé. Voilà qui dessine un parcours esthétique complexe.

Une parole sacrée véhiculée par la voix se concentre dans la projection sonore d'un sens ou bien, tout à l'opposé, le sacré devenu évanescant infuse dans tous les éléments verbaux qui font musique : la musique, alors, tend à créer une totalité, peut-être de substitution au sacré, depuis que dieu est mort.

Le dialogue du son et du sens habite toute musique qui se préoccupe d'inscrire le temps musical linéaire dans une spatialité non-discursive qui agrège les phénomènes acoustiques vocaux et non-vocaux dans un continuum *diffracté* : l'harmonie au sens le plus large - la combinaison de diverses sources sonores - prend alors le dessus sur la discursivité de la mélodie, et ceci au détriment du sens véhiculé par des mots qui ne sont plus vocalisés dans un discours rationnel mais strictement organisés en fonction de leur qualité sonore, timbre, rythme et hauteur devenant les éléments de ce qui n'est plus un discours musical stricto sensu mais une explosion polyphonique du son au sein de laquelle tous les sons font sens au-delà de

la stricte rationalité verbale du texte, proposant ainsi une assertion musicale composée d'éclats multiples.

Ce qui, en dernier ressort, pose la question non-résolue de l'espace qui semble aussi bien pouvoir se limiter à la gorge du chanteur et aux oreilles des fidèles en prière que s'étendre à tout l'espace scénique environnant et même au-delà, lorsqu'il y a radiodiffusion, télédiffusion ou diffusion sur le web via une plate-forme comme YouTube.

La sacralité du sens portée par le texte ainsi que le sens du sacré comme révélation d'un espace commun d'écoute produit par une musique, dans laquelle les sons émis par la voix font jeu égal avec les sons musicaux, qu'ils soient acoustiques ou électroniques, bruitistes, dissonants ou consonants, ces deux postulats antithétiques constituent pour ainsi dire les deux extrémités d'un arc esthétique que dessine l'immense champ d'investigation propre à une intentionnalité artistique qui englobe tous les styles musicaux développés depuis la nuit des temps sur tous les continents.

Le sacré ritualisé, pour ainsi dire domestiqué, astreint qu'il est à la parole commune, le sacré comme encapsulé et débarrassé de sa gangue démonique prémunit l'auditeur contre la fureur du numineux.

Les musiques dionysiaques apparues au vingtième siècle rompent cet équilibre qui fut trouvé, jadis et naguère, entre une parole sacrée inhumaine et sa reprise prudente soumise au filtre de la rationalité pour mettre en avant l'assomption du son conçu non plus comme une capsule protectrice du sens mais le sens soi-même au-delà du primat de la parole sacralisée.

•

Voici un petit panorama critique et tout à fait subjectif de ce qu'il m'a été donné d'entendre depuis mes quinze ans. Perspective cavalière à tout le moins ! Rien d'encyclopédique là-dedans, d'autant plus que bon nombre de styles musicaux y passent à la trappe en toute connaissance de cause.

Je n'aime ni les sucreries pop ni le prêchi-prêcha psalmodié, bêlé, beuglé ou susurré !

Je n'aime que l'air des cimes, et tant mieux, si mon élitisme heurte les belles âmes en ces temps où tout le monde ou presque se plaît à penser que tout se vaut.

Qu'une œuvre soit d'hier ou d'aujourd'hui, que m'importe !

Le temps se chargera de déblayer les monceaux d'ordures musicales accumulées depuis que les musiques dites populaires tiennent le haut du pavé.

•

Où et comment situer Jacques Brel et Georges Brassens ?

Brassens chante toujours la même mélodie d'une voix monocorde à l'accent légèrement méridional. Chez lui, le texte prime, voilà qui satisfait grandement cette frange du public qui reste fermement attachée à la rationalité apollinienne, pour laquelle un texte plein de vif bon sens prime sur la musicalité dionysiaque. Ben oui, mon bon Monsieur, on n'y comprend rien autrement ! Dans ces conditions, on pourrait tout aussi bien mettre en musique les fables de La Fontaine !

Dans cette perspective étroite et mesquine, la musique n'est qu'un support commode, un piètre véhicule d'idées exprimées dans des textes qualifiés de poétiques par des gens qui ignorent tout de la poésie contemporaine.

Quelle que soit la qualité des textes de Brassens, dont je retiens surtout l'humour abrasif, je n'apprécie pas qu'ils soient servis par une voix de piètre qualité, pas plus que je n'accepte que des voix d'or mettent en avant leur organe phonatoire pour chanter des niaiseries. Le comble de l'horreur est atteint, lorsque des niaiseries sont chantées par des voix de casserole.

Ce qui frappe dans la variété française, c'est la médiocrité effrontément assumée, comme si tout ce qui est populaire, c'est-à-dire accessible au plus grand nombre, était automatiquement du bon côté de l'histoire.

Les gens dans le public qui n'aiment que les chansons à texte possèdent une oreille musicale arriérée qui s'est arrêtée au dix-septième siècle : musique consonante, harmonies propres et rythmes carrés, ceci dit sans vouloir offenser la mémoire de Bach, Purcell, Rameau et consorts pour lesquels j'ai la plus vive admiration !

Faites écouter à un fan de Brassens le *Pierrot Lunaire* de Schönberg et vous le verrez faire la grimace à l'écoute d'une œuvre composée il y a maintenant plus d'un siècle ! Dans le même registre, je me souviens de ce jeune con en 3^{ème} qui n'aimait que le folk et qui trouvait que la musique hendrixienne n'était que du bruit. Je pourrais multiplier les exemples de ce genre en allant de Stravinsky à Jimi Hendrix en passant par Luciano Berio et Pierre Boulez.

Ceux qui préfèrent la joliesse de la voix se recrutaient jadis parmi les amateurs d'opérettes, avatars de l'opéra ; la chanson réaliste de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième orientait l'auditeur vers la chanson à texte, tant la mélodie était pauvre, les voix qui la portaient totalement dépourvues des qualités stylistiques propres au chant lyrique.

Le seul trait distinctif de la chanson réaliste, c'est son expressivité qui sera magnifiée en Allemagne par Hans Eisler et Kurt Weill mettant en musique Bertolt Brecht : à cet égard, *L'opéra de quatre sous* est un modèle d'expressivité servie par des mélodies accrocheuses. Le cabaret allemand, plus largement, relève de ce genre hybride où des mélodies de grande classe s'accommodent d'une grande économie de moyens : là aussi mélodie avant tout mise au service d'un texte, certes mais d'un texte puissant chanté avec expressivité. Le sommet dans le genre est atteint par Marlene Dietrich qui chanta en allemand, en français et en anglais. Ces interprétations donnent encore la chair de poule.

Le jazz vocal, ainsi que le blues vocal d'une Bessie Smith, marque un tournant que ne prendra pas la chanson française à l'exception de ces deux grands talents que sont Maurice Chevalier et Charles Trenet, capables tous deux de jazzer leur phrasé : la voix de ces deux chanteurs est médiocre en termes d'expressivité, de technique vocale et de registre, elle ne vaut que par l'apport rythmique emprunté au jazz vocal de l'ère swing, la virtuosité en moins : ici par d'arabesques sonores échevelées projetées avec maestria par les géniales Ella Fitzgerald et Sarah Vaughan. Le scat n'est pas à la portée de la première voix venue.

Dans le jazz vocal du vingtième siècle, et qui se survit jusqu'à nos jours, peut-on dire que la voix prime tant sur la musique que sur le texte ? Je laisse la question ouverte.

Billie Holliday, habitée par la musique, transcende toutes les catégories de la musique populaire de son temps : vocalement moins douée que ses consœurs - registre limité, légère raucité de la voix - elle les surpasse en expressivité, tout en étant accompagnée par des musiciens de très haut niveau. Une expressivité discrète, tout en nuances, servie par un sens

du rythme et de la mise en place restée inégalée à ce jour. *Strange Fruit* est un texte puissant servi par une chanteuse exceptionnellement douée.

Dans l'opéra italien, la voix est le principal vecteur d'une émotion musicale globale : jamais ne nous est donnée l'impression que la voix prime tant sur le texte chanté que sur la musique : voix, musique, texte et mise en scène forment un tout, sachant que l'action chantée-parlée de ce genre théâtralisé impose que la voix soit mise au premier plan. Cela va même plus loin : la voix impose le fait que les mots chantés font l'action, gestes, mimiques et mouvements sur scène n'en étant pour ainsi dire que la résultante cinétique, la signification profonde de tout ce jeu de scène étant portée par les voix qui se répondent ou s'entremêlent auxquelles s'associent en contrepoint les couleurs des différentes voix orchestrales. Ici, la musique accompagne réellement les chanteurs au point que chant et musique ne font qu'un, ce qui est aussi le cas en jazz mais aussi dans le meilleur du rock.

Aria et récitatif marquent la tension grandissante entre le « respect du texte », disons sa mise en valeur musicale et le goût de plus en plus prononcé du public, au fil du temps, pour des ornements qui peuvent confiner à l'acrobatie vocale.

Dans le jazz vocal, nous n'avons que rarement la dimension théâtralisée de l'opéra, sauf chez Gershwin : virtuosité instrumentale et vocale concourent à donner une impression d'ensemble cohérent, voix et musique existant l'un pour l'autre : tout y est : voix, musique et texte. Comme dans l'opéra, c'est la voix qui est mise en avant, sans que la musique et le texte soient traités en parents pauvres d'un genre qui exalte la cohésion d'un ensemble humain : la voix y est pour ainsi dire la figure de proue d'une expression collective d'une éblouissante virtuosité. Le texte chanté ne fait pas l'action comme dans l'opéra : le chanteur ou la chanteuse sont habités par le texte qu'ils interprètent comme si le sens de ce dernier ne pouvait pleinement exister que porté par le chant : pure vocalité, c'est-à-dire, en l'occurrence, beauté de la mélodie, sonorité et rythmique des mots sont fondues en une seule entité enivrée.

Opéra et jazz vocal mettent la voix au premier plan sans que la musique en soit réduite à n'être que le véhicule servile d'un texte surévalué porté par des voix de piètre qualité comme c'est le cas dans les chansons à texte d'un Souchon ou d'un Gainsbourg. On remarquera au passage que la variété, de la plus niaise à la plus « élaborée » est opportuniste : elle emprunte des éléments aux musiques anglo-saxonnes pour être dans le coup. Ce serait assez comique d'entendre un Souchon rapper une de ces chansons ! Poppy oui, rappeur jamais, il en est bien incapable !

Mais il y a Jacques Brel ; son chanter-parler ne plaisait guère à l'amateur d'opérettes légères qu'était mon grand-père qui lui préférait des voix plus suaves mais moins expressives ! Ma mère en revanche me dit un jour qu'elle irait jusqu'à faire quarante kilomètres à cloche-pied pour venir l'écouter ! C'est elle qui m'a collé le virus !

Ce qui frappe chez Brel, c'est l'expressivité de la voix et de la gestuelle qui le classe parmi les plus grands performers de son temps. L'auteur-compositeur-interprète qu'est Brel ne se cache pas derrière des mélodies faciles ; il porte littéralement l'ensemble musical avec sa seule voix dont il prolonge l'expressivité par un jeu de scène très élaboré : chaque chanson est autant interprétée qu'elle est jouée sur scène. Les arrangements sont d'une grande qualité également. Tout cela me fait dire que Brel propulse ce genre mineur qu'est la chanson vers des sommets jamais atteints depuis. Aucun chanteur ne laissait présager avant lui une telle évolution qui en

fait l'égale des meilleurs crooners américains, l'expressivité en plus, ce qui le rapproche stylistiquement autant des plus grands blues-shouters que des cabarettistes berlinois.

On trouvera chez Serge Reggiani une quasi égale expressivité servie par une voix magnifique, chaude et dense. Yves Montand, ce monstre de technique vocale, pousse la chansonnette en la magnifiant, et puis il y a le grand Charles Aznavour fortement inspiré par le jazz swing, mélodiste et crooner de grande classe. Reste à citer un mélodiste et vocaliste de génie : j'ai nommé Henri Salvador dont la chanson *Syracuse* fut magnifiquement interprétée par Montand.

Se dessine, comme on le voit, une configuration stylistique à quatre entrées : voix, texte, accompagnement musical et théâtralité. Chacune de ces dimensions peuvent être plus ou moins privilégiées, quand ce n'est pas l'une d'elle qui est carrément négligée.

Le rock psychédélique des années Hippie aura introduit le light-show comme cinquième dimension parfaitement adaptée aux musiques oniriques développées à cette époque dans la baie de San Francisco.

Une mention particulière revient à Grace Slick du *Jefferson Airplane*, à tous égards la plus grande chanteuse, avec Janis Joplin, que le rock ait produit à ce jour. L'intelligence aiguë de ses textes en fait, qui plus est, une des meilleures parolières de son temps, à l'égal d'une Joni Mitchell. Il n'est que d'écouter *Rejoyce* présent sur l'album *After bathing at Baxter's* pour s'en convaincre ainsi que le délirant *Would You Like a Snack* composé en collaboration avec Frank Zappa.

Une théâtralité démesurée se développera après ce délicieux précédent incarné par des groupes puissants tels le *Grateful Dead*, le *Jefferson Airplane* et *Quicksilver Messenger Service*, aboutissant à des spectacles multimédias proposés par des groupes de « rock progressif » au premier rang desquels *Pink Floyd*. Vraiment pas ma tasse de thé ceux-là !

Queen emmené par Freddy Mercury de son côté, et avant eux Genesis période Peter Gabriel, joueront plutôt la carte costumes, masques et maquillages outranciers, un sommet dans le genre étant atteint par le groupe de heavy metal *Kiss*.

L'inflation spectaculaire et la théâtralité plus ou moins grotesque de ces divers groupes tendaient à mettre musique et voix au second plan en proposant aux fans un spectacle multimédia qui y trouvaient apparemment leur compte. Grand bien leur fasse !

Ce qui caractérise les groupes portés sur une théâtralité que l'on peut juger excessive, c'est la grandiloquence quand ce n'est pas une sauce grandguignolesque qui accompagne leur ragoût musical. Chacun jugera en fonction de ses appétences ! Boursoufflure et grandiloquence de musiques somme toute charmantes mais médiocres, très peu pour moi !

La complexité qui n'exclue nullement une rage expressive tout à fait réjouissante n'est pas une valeur esthétique partagée par tout le monde !

En somme, un art total tel que d'abord conçu et réalisé par Richard Wagner, avec les piètres moyens techniques de son époque, a semble-t-il encore des adeptes de nos jours dans le domaine de la musique vocale, et ce jusque dans le rock mainstream, le génie musical en moins, les techniques modernes en plus.

Somme toute, les opérettes d'Offenbach représentent un sommet dans l'art de la mise en scène d'une musique faussement légère et extrêmement subtile qui constitue un heureux pendant à la musique de scène wagnérienne, par ailleurs fascinante à tous égards ; j'en veux pour preuve la puissance envoûtante de la Tétralogie.

Tout à l'opposé de la théâtralité, nous avons le bluesman qui s'accompagne de ses six cordes et qui ne déchaîne pas un ouragan de décibels. Le dépouillement du *Delta blues*, du *Hill Billy*, de la *country music* mais aussi de la *folk music* telle que magnifiée par Joni Mitchell vaut bien les grands spectacles pyrotechniques, si l'on privilégie la subtilité, l'économie de moyens, la sensibilité et l'émotion.

Quel genre ou sous-genre musical serait-il en mesure de réunir à parts égales les quatre dimensions de la musique vocale apparues ces deux derniers siècles ?

Voilà bien une question qui me paraît tout à fait oiseuse ; elle devra rester ici sans réponse dans la mesure où il importe peu qu'un équilibre soit trouvé entre les quatre ou cinq dimensions susmentionnées sauf à vouloir sombrer dans la recherche d'un art total, cette vieille lune wagnérienne.

Ce qui paraît évident, c'est que l'accent mis sur une ou deux des cinq dimensions de la musique vocale jouée sur scène l'est toujours au détriment des autres, et ce, le plus souvent, pour compenser une faiblesse perceptible dans le traitement nettement moins inspiré des autres dimensions traitées en parents pauvres, quand elles ne sont pas purement et simplement ignorées.

Plus les paramètres que l'on cherche à mettre en jeu sont nombreux, plus le risque d'échec est élevé et plus les critiques musicaux auront matière à critiquer le traitement réservé à telle ou telle dimension, jugeant l'une mal ficelée, l'autre hors de propos, etc...

Un groupe estimable comme Clair-Obscur, emmené par les frères Desmarthe, composant puis jouant la musique d'une mise en scène d'Antigone de Sophocle, excusez du peu ! pouvait laisser espérer que ces deux musiciens manifesteraient quelque intérêt pour la poésie ou au moins des textes de qualité. Que nenni ! Dans une interview, nos compères tirent à boulet rouge sur la poésie, ce qui a suffi à me les rendre foncièrement antipathiques.

Somme toute, flamboyance et dépouillement voire comique absurde hérité du dadaïsme auront trouvé à coexister chez Frank Zappa tant sur scène que dans ses meilleurs enregistrements, à commencer par ce formidable opus qu'est *Uncle Meat* paru en... 1969. Il en existe deux versions à ne pas rater !

La STPO et DDAA ne sont pas en reste en la matière !

...l'exceptionnelle tension et la brillance désabusée, sans cesse au bord de l'abandon, du renoncement, qui en émane, sont les indices d'un déchirement. La négation de l'effort, alors même qu'il l'accomplit, l'autodestruction, mais aussi le lyrisme, ces tendances voisinent chez lui et le produisent tout entier : ah voilà des formules frappantes que l'on doit à l'excellent Philippe Bas-Rabérin dans son livre déjà fort ancien consacré au blues de 1945 à 1973, dans lequel il applique cette formule si juste à Jimi Hendrix : La négation de l'effort, alors même qu'il l'accomplit.

Rarement, un homme aura-t-il incarné à lui seul, et avec autant de ferveur et de profondeur, une esthétique aussi originale et personnelle mais profondément ancrée dans une tradition musicale de nature communautaire.

L'histrionisme hendrixien perceptible essentiellement dans les deux premières années de sa carrière, joyeux, débridé, flamboyant, emprunté sur le *chitlin circuit* à des bluesmen capables de jouer de leur guitare dans le dos, derrière la nuque et avec les dents, n'aura finalement pas pu éclipser l'improvisateur de génie qu'il fut ni l'auteur-compositeur-interprète que l'on sait.

Chez Hendrix, tous ceux qui aiment sa musique le savent, sa voix fait partie intégrante de sa musique ; il n'y a tout simplement pas de hiatus entre elle et la musique, toutes deux jaillissent de la même source, et quand on songe que ses textes sont de véritables poèmes qui soutiennent la lecture, on ne peut qu'être enthousiasmé par une telle somme de talents réunis en un seul homme. *All Along the Watchtower* reste à cet égard un chef d'œuvre inégalé. Le texte de Dylan s'y trouve magnifié.

Ces suiveurs et tous ceux qui se sont essayé à interpréter ses compositions s'y sont cassé les dents faute de voix ! Ils ont surjoué pour compenser la faiblesse de leur prestation vocale, quand ils n'ont pas purement et simplement renoncé - à juste titre ! - à le chanter. C'est bien simple : personne ne peut chanter Hendrix sans qu'un malaise s'installe chez l'auditeur, tant sa voix est unique, et dire qu'il n'aimait pas sa voix...

Ce malaise, on le ressent à l'écoute de beaucoup de musiciens blancs fous amoureux de blues, ce que Muddy Waters résuma ainsi en quelques mots : « Ils peuvent jouer comme moi, mais ils ne savent pas chanter comme moi. » Ajoutons à cela un sens comique et un humour qui fait défaut à tous.

Hendrix et Frank Zappa sont bien les deux seuls musiciens à avoir su concilier et combiner des moyens techniques énormes avec un sens aigu de la scène : danses et mimiques, textes chantés ou parlés, dans des proportions et des configurations très diverses, humour décapant et dérision auront pu coexister avec des musiques extrêmement complexes mais jouées avec cette sorte de fausse désinvolture qui les caractérisait tous deux.

Big deal ! comme le lance Hendrix en plein milieu du *Star Spangled Banner* interprété à Berkeley devant un public aussi attentif que survolté.

Ecoutez *Hear my Train a-comin'* interprété en mai 70 à Berkeley devant une foule en transe, et vous comprendrez.

Tout y est : la virtuosité et le brio des trois instrumentistes - le jeu de cymbales absolument sublime de Mitch Mitchell, les figures de basse complexes de Billy Cox ! - l'intensité émotionnelle, l'aisance souveraine et la voix inoubliable d'Hendrix alors au sommet de son art. Ce qui frappe le plus, c'est la fluidité et la richesse orchestrale que trois musiciens parviennent à créer, comme si un orchestre entier jaillissait de leurs envolées, tandis que la voix d'Hendrix sait oh combien se faire entendre dans cette tornade de sons déchirants.

Pures comme le cristal ou bien rauques et rêches, puissantes ou discrètes, travaillées ou naturelles les voix, qu'importe, pour peu qu'elles ne cherchent pas à ravalier la musique au rang de faire-valoir !

John Lydon, Ian Curtis et Siouxsie Sioux pour ne prendre que ces trois voix d'exception, mais aussi bien d'autres dans des styles musicaux très divers, l'ont instinctivement compris à l'heure où il était de bon ton de jeter par-dessus bord les vieilles machines à chiasse du rock prog.

La voix d'or mise en avant, les soli de guitare interminables, la théâtralité grandguignolesque, les effets visuels superfétatoires, bref l'épate-galerie digne du cirque Barnum, voilà autant de travers inflationnistes à éviter, si l'on tient à maintenir un subtil équilibre entre émotion et sensation, groove ou pas, blues ou non.

Musique d'abord, maestro !

If you got ears, you gotta listen

Captain Beefheart

Quelques secondes d'écoute suffisent à donner l'idée de ce qui s'est joué dans la rencontre au sommet de quelques musiciens prestigieux ; certains mélanges ne prennent jamais parce qu'il y manque un ingrédient essentiel : une vision ; en musique, un seul musicien vous manque et tout bascule dans une avant-garde qui ne fait illusion que chez ceux qui s'extasient trop facilement.

Are you experienced, Axis : bols as love, Electric Lady Land, Hots Rats, Uncle Meat, Trout Mask Replica, pour n'en citer que quelques-unes, sont des œuvres singulières : cohérence et innovation sont les fruits de centaines d'heures de travail acharné qui aboutissent à des œuvres semblant surgir de nulle part, tout en donnant l'impression de couler de source.

Outre le métier, la virtuosité et une culture musicale vaste et profonde dans un domaine d'élection, il faut une vision, et non seulement une ambition, pour espérer changer en profondeur la donne musicale de son temps.

Certains se contentent de donner le change en produisant des œuvres aimables, immensément populaires parfois, marquantes ou non, tel *le Sergeant Pepper* des Beatles délicieusement parodié par Frank Zappa.

Une vision, c'est-à-dire la capacité de concevoir et de réaliser une manière inédite d'organiser des éléments préexistants en nombre fini jusqu'à en faire apparaître de nouveaux proprement inouïs.

Les bons musiciens ne manquent pas, les médiocres non plus ; ils contribuent à créer le fond sonore d'une époque sur lequel se détachent quelques musiciens de grand talent.

Hendrix aurait illuminé de sa présence les œuvres de Miles Davis au moment de « *sa conversion à l'électrique* », si la cupidité et l'égoïsme de Miles Davis et de Tony Williams - 50 000 dollars US cash réclamés par nos deux compères avant d'entrer en studio avec Hendrix ! - n'auraient fait capoter une rencontre organisée par le pauvre Alan Douglas, qui, dégoûté, jeta l'éponge. Fin de l'histoire : la mort d'Hendrix a annihilé toute collaboration possible entre eux.

On peut avoir une petite idée des étincelles qui auraient jailli, si Hendrix avait pu jouer avec des pointures comme Miles Davis, Tony Williams, Larry Young et consorts, en écoutant la jam de vingt minutes entre Hendrix et Young. Je risque l'idée qu'il se serait joué du pronostic avancé par Douglas pariant sur une évolution d'Hendrix allant exclusivement dans le sens d'un *jazz fusion*.

Dans la jam en question, le propos est d'une extraordinaire fluidité sans cesse relancée par un dialogue constant entre les deux musiciens mutuellement inspirés.

On peut toujours rêver à ce qu'aurait pu donner l'orchestre chatoyant de Gil Evans en compagnie d'Hendrix. Duke Ellington projetait lui aussi une collaboration...

Une voix dans la musique

Une ritournelle porte les mots d'une chanson mieux que ne le fera jamais une mélodie complexe dont le halo *parasite* s'enroule autour des mots jusqu'à parfois les rendre méconnaissables, incompréhensibles, tant ils sont distordus.

La voix faite musique, faisant jeu égal avec l'orchestre, tend à supplanter le sens des mots au profit des seuls sons qu'elle en peut tirer au sein d'une musique orchestrale riche en couleurs.

Est-ce à dire que je tendrais à répudier une telle musique au profit de ritournelles obsédantes servies par une belle voix ou massacrée par une voix de chèvre à la Claude François ?

Du tout.

Je cherche un point d'équilibre, et je ne le trouve pas, entre mon goût pour la musique vierge de mots, se passant allègrement d'eux et mon goût tout aussi fort pour diverses musiques *vocalisées* au premier rang desquelles figurent le blues et le jazz, une certaine chanson française ou étrangère, le drame wagnérien, le Sprechgesang de Schönberg et jusqu'aux lieder de Schubert, Schumann, Hugo Wolf, et plus proche de nous, de Wolfgang Rihm sur des poèmes de Paul Celan et d'Annette von Droste-Hülshoff.

Au fond, il est vain de chercher ce point d'équilibre, aussi vain que l'agacement que m'inspirent les chansons réalistes ou les chansons à texte qui ont le don de me prendre la tête. Je préfère les ignorer.

Les musiques à dominante vocale m'ennuient tout autant ; elles séduisent un temps, lassent très vite mon oreille, en dépit des prouesses vocales chatoyantes qui s'y font entendre.

Je préfère de très loin la voix unique et le chanter-parler, le *talking blues* tonitruant d'un Captain Beefheart ou celui, tout en nuances, d'un Jimi Hendrix qui, comme il le dit dans une interview, « laisse fuir les mots », ne se sert pas d'eux pour délivrer un message mais les serre au plus près de leur sens au sein d'une musique qui plonge dans le blues, y trouve et y retourne des terres jusqu'alors inconnues, en rapporte une foison de rythmes, de sons et de *licks* littéralement inouïs qui propulsent le blues dans la musique contemporaine la plus exigeante qui soit, telle qu'un compositeur finlandais la décrivit en 1967 après un concert mémorable à Helsinki, la comparant à celle de Stockhausen, l'appareillage intellectuel en moins, la joie de jouer en plus.

Jean-Michel Guyot

7 octobre 2022