

Jimi Hendrix

l'explorateur de sons

Philippe GONIN

Depuis quelques années maintenant les programmes d'éducation musicale des lycées ont tenté – avec succès – d'introduire des musiques qui jusque-là étaient plutôt laissées de côté par les programmes officiels. Musiques extra-européennes, jazz et musique pop ont donc fait leur entrée dans les enseignements et l'on ne peut que s'en réjouir et remercier ici les initiateurs de ce changement qui tient désormais compte de tous les courants qui ont fait (et font encore) la musique d'aujourd'hui, la dichotomie entre musiques contemporaines et musiques actuelles semblant parfois et dans certains courants fort mince. Après l'introduction de *Purple Haze* dans le répertoire des œuvres imposées du bac L, voici donc l'épreuve facultative de musique face à cinq titres de l'un des guitaristes compositeurs parmi les plus importants de la seconde moitié du xx^e siècle (dans le domaine des musiques pop rock s'entend). La carrière fulgurante et, du fait d'une mort prématurée, fort brève de Jimi Hendrix n'en a pas moins marqué d'une empreinte indélébile toutes les années 1970 et même au-delà.

Il peut pourtant paraître surprenant que, dans la sélection retenue, deux chansons sur cinq ne soient pas composées par Hendrix : *Hey Joe* est l'œuvre d'un certain Billy Roberts, *All Along the Watchtower* est de Bob Dylan. On sait que le second va considérablement influencer l'écriture du *voodoo child*. Le guitariste, aussi flamboyant soit-il, cache en effet un véritable *songwriter*. Et même dans le cas de reprises, il va à ce point marquer ces chansons de son empreinte qu'il les fera quasiment siennes. Dylan lui-même avoue avoir désormais l'impression de rendre hommage à Hendrix en chantant sa propre chanson.

Les autres œuvres retenues sont en revanche bien de sa signature.

L'œuvre de Hendrix, pour intemporelle qu'elle soit, n'en demeure pas moins marquée du sceau de son époque. C'est pourquoi – en conformité d'ailleurs avec les exigences du programme – je resituerai d'abord brièvement Hendrix dans son contexte socioculturel, tant du point de vue environnemental (les *Sixties*, le *Swinging London*) que musical (les recherches sonores perceptibles dans tous les domaines musicaux, mais envahissant les domaines pop, rock et jazz de façon de plus en plus prégnante en cette période), ainsi que le rôle du studio d'enregistrement, véritable « instrument » à part entière dont vont s'emparer les musiciens. Je me pencherai enfin sur le style « hendrixien » à proprement parler en évoquant l'aspect « matériel » du son (les guitares, les effets... et leur rôle réel dans le processus créatif), puis sur les caractéristiques d'écriture du compositeur-interprète, non sans m'être interrogé sur le rôle de l'écrit et de la partition dans le cadre de l'analyse d'une musique d'abord « gestuelle ». D'un strict point de vue analytique, si quelques exemples musicaux écrits viennent illustrer mon propos, je ne perds pas de vue que certains lecteurs sont susceptibles de ne pas lire couramment la musique (ce qui n'est d'ailleurs pas une obligation pour l'épreuve facultative), c'est pourquoi chacune des études des chansons du corpus sera agrémentée d'un tableau récapitulatif des événements marquants à l'aide d'un minutage.

Une discographie, une bibliographie et une filmographie sélectives viendront compléter l'ensemble.

Philippe Gonin est compositeur, arrangeur et guitariste. Enseignant à l'Université de Bourgogne, il est notamment un spécialiste de l'analyse des musiques actuelles.

Freak'n'Funky¹⁴ ou le style et l'idée : analyse de l'écriture hendrixienne

**Hendrix et la guitare :
un jeu hors norme ?**

Jimi Hendrix semble donc bien s'inscrire dans une mouvance esthétique globale de recherches sonores. Son originalité est peut-être d'avoir appliqué ses recherches sonores non pas à une globalité, mais pour l'essentiel à son instrument fétiche : la guitare.

Biographie

1942 : naissance à Seattle
1958 : décès de sa mère
1959 : première guitare électrique, commence à jouer dans des groupes
1961 : s'engage dans un régiment de parachutistes
1962 : blessé à la cheville, est réformé, commence à tourner et effectue son premier Chittlin Circuit avec les King Kasuals
1964 : s'installe à New York ; joue avec les Isley Brothers
1965 : accompagne Little Richard puis Curtis Knight
3 août 1966 : Chas Chandler, bassiste des Animals d'Eric Burdon, découvre Hendrix au café Wha? de New York : il lui propose de le produire et de le manager, et l'emmène à Londres.
6 octobre 1966 : formation de l'Experience avec Noël Redding (basse) et Mitch Mitchell (batterie)
13-18 octobre 1966 : premiers concerts en France (ils jouent trois ou quatre titres) en première partie de Johnny Hallyday
16 décembre 1966 : parution de *Hey Joe*, premier 45-tours (en face B, *Stone Free*, première composition enregistrée de Jimi Hendrix)
12 mai 1967 : parution anglaise de *Are You Experienced?*
18 juin 1967 : festival de Monterey, Californie
1^{er} décembre 1967 : sortie de *Axis: Bold as Love* (on trouve parfois comme date le 24 novembre, Peter Doggett semble pourtant confirmer celle de décembre [Doggett, p. 15])
25 octobre 1968 : *Electric Ladyland*.
18 août 1969 : Woodstock
octobre 1969 : formation de Band of Gypsys avec Buddy Miles (batterie) et Billy Cox (basse)
12 juin 1970 : album *Band of Gypsys* (album live enregistré le 31 décembre 1969 au Fillmore East de New York)
Juin-août 1970 : enregistrements aux studios Electric Lady enfin ouverts
30 août 1970 : concert à l'île de Wight
6 septembre 1970 : dernier concert de Jimi Hendrix au Love And Peace Festival sur l'île de Fehmarn (Allemagne)
18 septembre 1970 : décès de Jimi Hendrix à Londres
1^{er} octobre 1970 : obsèques à Seattle dans l'intimité

Il a sans aucun doute fait évoluer la façon dont a été perçue et employée la guitare électrique. S'il y eut des précurseurs, ils ne surent sans doute pas exploiter dans la durée les innovations entrevues : c'est le cas de Johnny Guitar Watson (1935-1996) qui, dès 1954, se lançait avec son morceau *Space Guitar* dans un flamboiement d'effets divers,¹⁵ préfigurant plus de dix ans avant *Are You Experienced?* ce qui allait faire le succès et la postérité de Hendrix. Il est cependant courant de dire que le guitariste a « inventé » la *back line* du guitariste moderne. Il est incontestable qu'il y a, dans le domaine de la guitare électrique, un « avant » et un « après » Hendrix.

En dehors des effets « extérieurs », destinés à modifier le timbre originel d'une guitare électrique simplement branchée dans un amplificateur (et déjà là, le choix de l'instrument et de l'amplificateur peut être déterminant), entrent en ligne de compte un certain nombre de facteurs propres à « l'homme Hendrix » : son touché, son phrasé, ses compétences techniques, la morphologie particulière de ses mains, entraînant une « écriture » ou, plus exactement, un « geste » caractéristique, qui dessine les contours de son style propre.

Le geste comme écriture

Cette notion de « geste » me paraît fondamentale et il me faut, avant toute investigation dans l'œuvre même, préciser un point : toutes les partitions que l'on peut trouver, celles éditées comme les exemples musicaux que l'on trouve dans cet article, ne peuvent être que la transcription d'un « geste » musical achevé (puisqu'enregistré). On peut d'ailleurs s'interroger sur l'utilité, dans le cadre de la musique populaire non écrite, de s'appuyer sur des partitions qui ne sont en fait que des comptes rendus. Paul Gontcharoff le souligne à juste titre lorsqu'il estime « qu'une application des outils d'analyse élaborés au contact de la musique classique risque de manquer l'essentiel d'un morceau de rock. » [Gontcharoff, p. 63]. Les exemples

14. C'est ainsi que Hendrix qualifiait sa musique.

15. Johnny Guitar Watson explore en fait dans ce morceau toutes les possibilités offertes par le nouvel ampli Fender équipé d'une « réverb ».

Les effets

L'utilisation des effets est, chez Hendrix, soit le résultat d'une découverte (la pédale *wah wah* en écoutant Frank Zappa), soit celui d'une collaboration étroite avec un « inventeur », Roger Mayer.

Les effets principaux nécessitant une pédale sont la *fuzz*, la *wah wah* et l'*octaver* (ou *octavia*).

- La *fuzz* : c'est un effet de type distorsion. Le gain est à fond, les graves et aigus sont renforcés.
- La *wah wah* : en fait une simple pédale sur laquelle on agit de haut en bas (haut = ouvert ; bas = fermé) et agissant sur les fréquences aiguës, allant du tout aigu à l'absence totale. La grande force de Hendrix était de maîtriser cet effet en jouant sur toutes les modifications intermédiaires possibles (semi-ouvert par exemple).
- L'*octaver* : encore une « invention » de Roger Mayer qui permet de « doubler » un son à l'octave. Le principe est basé sur un générateur d'enveloppe, des filtres, et un modulateur d'amplitude.
- Le *feed-back* (ou larsen) : pas besoin de pédale pour ces effets. Il suffit de jouer fort et de présenter la guitare face à l'ampli. Le son sortant de l'ampli sera repris par les micros puis renvoyé dans l'ampli puis repris par les micros, etc. C'est cette boucle qu'on appelle *feed-back*. Il diffère suivant la place que l'on occupe face à l'ampli, et le mouvement que l'on crée. Hendrix savait parfaitement en utiliser toutes les subtilités en s'aidant aussi de sa barre de vibrato.

Enfin, Hendrix se servait de sa guitare comme générateur de sons non seulement en jouant sur et avec les cordes, mais également avec chaque élément de l'instrument.

Hendrix exploitait le potentiel de chaque élément mécanique, non musical de son instrument : des composants qui n'avaient jamais été pensés pour produire du son. Au volume sonore qu'utilisait Jimi, la plupart des guitares (y compris sa préférée, la Fender Stratocaster) se transformaient effectivement en microphone. L'ensemble de l'instrument (et pas seulement les cordes) devient réactif. Des sons qu'aucun fabricant n'avait prévus peuvent être produits en tapant le manche, secouant le corps, [...], tendant et serrant ces parties de cordes situées au-delà du sillet et non susceptibles d'être jouées.²⁸ [Perry, p. 31]

On trouve bien entendu d'autres effets comme le *delay*, le *phasing*, le *rotovibe*...

La technique

Le jeu de Hendrix

Position des mains

Hendrix avait des mains extraordinairement longues qui lui permettaient de jouer sur des écarts qu'il est parfois difficile de reproduire ou qui, pour le moins, sont inconfortables pour un guitariste doté de mains moins grandes.



La position de sa main sur le manche est déterminante : Hendrix va utiliser son pouce comme élément non pas de stabilité sous le manche (comme le préconise une tenue « classique »), mais comme un élément mouvant qui peut à son tour « fretter » les cordes (c'est-à-dire appuyer sur les cases). L'index ainsi libéré ne barre pas la totalité du manche, se contentant de minibarrés sur deux, trois ou quatre cases (le pouce est là pour les cordes graves). Il laisse donc libre le jeu des autres doigts qui peuvent plus aisément créer des lignes mélodiques autour de l'accord de base, le pouce et l'index « enserrant » littéralement le manche (voir illustration ci-contre).

28. « Hendrix exploited the potential of every mechanical, non-musical part of his instrument : components never intended to produce sound. At the volume levels Jimi used, most guitars (including his favourite, the Fender Stratocaster) effectively turn into microphones. The whole of the instrument (not just the strings) becomes responsive. Sounds no manufacturer were intended can be produced by tapping the neck, shaking the body [...] bending or squeezing those parts of the strings that lie beyond the fretboard and were never designed to be played. »

Plan de *Hey Joe*

| | | |
|--|--|--|
| Introduction | | |
| 0'00 | guitare seule, sur deux mesures et demie (on commence en levée sur le troisième temps). Sur les deux derniers temps, doublure à la basse et entrée de la batterie (voir exemple 1 page 8). | |
| 1 ^{er} couplet | | |
| 0'05 | Grilles 1 & 2 : interrogateur (deux fois le même texte même s'il existe quelques variantes de l'une à l'autre exposition, dues en grande partie à l'aspect « récitatif » de la déclamation). Chœur sur « ou ». | <i>Hey Joe, where you goin' with that gun in your hand?</i> <i>Hey Joe, I said where you goin' with that gun in your hand?</i> |
| 0'35 | Grilles 3 & 4 : réponse de Joe (deux fois). | <i>Alright. I'm goin' down to shoot my old lady,</i> <i>you know I caught her messin' 'round with another man.</i> [...] |
| 2 ^e couplet (procédé identique au couplet 1, la densité augmente au fil du morceau). | | |
| 0'58 | Grilles 5 & 6 : interrogateur (chœur sur « a »). (Entre parenthèses, le texte chanté par le chœur en même temps que le soliste.) | <i>Uh, hey Joe, I heard you shot your woman down,</i> <i>you shot her down.</i> [...] |
| 1'20 | Grilles 7 & 8 : Joe. | <i>Yes, I did, I shot her,</i> <i>you know I caught her messin' 'round,</i> [...] |
| 1'44 | Grilles 9 & 10 : chorus de guitare sur la pentatonique mineure de <i>mi</i> . | <i>Alright</i> (Ah! Hey Joe) <i>Shoot her one more time again, baby!</i> (Oo) [...] |
| 2'07 | Grille 11 : interlude, première intervention de la <i>walking bass</i> chromatique à la basse et la guitare ; les chœurs qui jouent le rôle de l'interrogateur et se substitueront à celui-ci dans le 4 ^e couplet. | <i>Ah! Ah!</i> (Joe where you gonna go?) <i>Oh, alright.</i> |
| 3 ^e couplet (reprise du procédé d'alternance des couplets 1 & 2) | | |
| 2'20 | Grilles 12 & 13 : interrogateur. | <i>Hey Joe, said now,</i> (Hey) <i>uh, where you gonna run to now,</i> <i>where you gonna run to?</i> (where you gonna go?) [...] |
| 2'41 | Grilles 14 & 15 : Joe. | <i>Well, dig it!</i> <i>I'm goin' way down south, way down south,</i> (Hey) <i>way down south to Mexico way! Alright!</i> (Joe) [...] |
| 4 ^e couplet | | |
| | Grilles 16 & 17 : changement de procédé ; tout le texte est cette fois dit par Joe et c'est le chœur qui, derrière (en contre-chant), va poser les questions (en l'occurrence « <i>Hey, Joe! where you gonna go?</i> »). À partir de la grille 17 débute le fondu de sortie (<i>fade out</i>) qui conduit à la fin du morceau . | <i>Ain't no hangman gonna,</i> (Hey, Joe) <i>he ain't gonna put a rope around me!</i> (Joe where you gonna...) <i>You better believe it right now!</i> (...go?) <i>I gotta go now!</i> [...] |

pourtant en lui une force indéniable et une puissance qui ont fait de *Purple Haze* un titre phare de l'histoire de la musique pop rock. Il se distingue du *single* précédent en ce sens qu'il est cette fois une vraie représentation de la musique du guitariste. En face A et non plus en face B comme *Stone Free*.

L'usage de la *fuzz* (distorsion) et de l'*octaver* ne sont pas les seules explications : *Satisfaction* des Rolling Stones ou *You Really Got Me* des Kinks⁶⁰ usaient déjà de distorsion ou dégageaient déjà une rage et une puissance que l'on retrouve ici. Oserions-nous alors avancer que le succès du titre, comme celui de *Hey Joe*, est en fait à mettre au bénéfice des prestations scéniques du *voodoo child* ? Sans aucun doute, mais cela serait faire fi de la véritable force de l'ensemble, car ce succès est aussi le résultat indéniable de l'osmose créée entre un son (résolument fort d'un

60. Titre repris en 1977 par le groupe Van Halen.

Notation de la guitare

Le jeu du guitariste pop-rock s'est enrichi de quelques pratiques pour lesquelles il a fallu trouver une nouvelle notation. La plupart des relevés en tablature que l'on trouve dans le commerce ont en annexe un « lexique » (le plus souvent en anglais) permettant au néophyte autodidacte de comprendre ces différentes annotations. Je donne ici l'explication en français des modes de jeu que le lecteur est susceptible de rencontrer dans cet article. Il en existe bien entendu beaucoup d'autres. Le rock étant par nature anglo-saxon, la plupart des termes utilisés sont anglais. Tous ces anglicismes sont aujourd'hui entrés dans le vocabulaire courant des guitaristes.

Déchiffrer une partition pour guitare

Une partition pour guitare peut comporter plusieurs niveaux de lecture. Dans l'exemple ci-après, on lit :

- la notation « traditionnelle » sur portée de cinq lignes, en clef de sol
- sa transcription en tablature. Les six lignes correspondent alors aux six cordes de la guitare, la ligne supérieure représente la corde la plus aiguë. Les chiffres inscrits sur les lignes signalent les cases sur lesquelles on doit poser les doigts. Cette notation ne nécessite pas de notions de solfège approfondies.

Pour les accords, on trouve (au-dessus de la portée)

- soit une lettre (il s'agit de la notation anglo-saxonne des accords : A = la, B = si, C = do, etc.),
- soit une case représentant le manche de la guitare (les lignes verticales représentent les six cordes, les lignes horizontales les frettes, ou cases). Les points noirs correspondent à l'emplacement des doigts.

Notons au passage qu'une guitare sonne une octave en dessous de ce qui est écrit.

Techniques de jeu

Le *bend*

On parle de *bend* (littéralement, tendre, bander un arc) pour désigner le rehaussement d'un quart de ton, d'un demi-ton ou d'un ton – voire plus – d'une note par une poussée exercée sur la corde à partir d'une note de départ. Ainsi, un *ré* joué sur la 10^e case de la corde de *mi* aigu auquel on applique un *bend* d'un demi-ton monte au *ré*#. Cet anglicisme est désormais entré dans le langage courant des guitaristes pop-rock qui du verbe anglais ont fait un nom commun.

Il existe plusieurs manières de réaliser un *bend*.

Half step bend (*bend* d'un demi-ton)

On joue la note puis on exerce une poussée égale à un demi-ton (idem pour le quart de ton, le ton ou autre). Dans le cas d'un ton on trouve aussi l'indication *whole step bend*.