VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

7 : 1 | 2010

La Reprise dans les musiques populaires

Kind of rock. Divagations sur Guenièvre

Remarks on “Guinnevere”

Frédéric Saffar

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/1062>

DOI : 10.4000/volume.1062

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2010

Pagination : 225-241

ISBN : 978-2-913169-26-5

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Frédéric Saffar, « *Kind of rock. Divagations sur Guenièvre* », *Volume !* [En ligne], 7 : 1 | 2010, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1062> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1062>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Kind of Rock.

Divagations sur Guenièvre

par

Frédéric Saffar

université Paris 8

Résumé : En 1969, paraît « Guinnevere », une ballade « élisabéthaine » de David Crosby, toute en harmonies vocales et entrelacs de guitares acoustiques, sur un texte symboliste et médiévalisant. Ce portrait de femme possède une structure plutôt complexe, et utilise un matériau modal et polymétrique. Un an plus tard, Miles Davis, reprenant (dans un disque peu connu) cette ballade, la métamorphose en une symphonie instrumentale afro-futuriste (on passe ainsi de quatre minutes à plus de vingt minutes) à la sonorité reptilienne et changeante, due à un instrumentarium électrique inédit, ainsi qu'à une perpétuelle interaction entre les dix musiciens ; la modalité devient désormais exploration polymodale, et la polymétrie donne lieu au *groove*, le tout baignant dans une intense mélancolie. Par delà l'hommage de Miles à cette très belle chanson, n'y a-t-il pas ici une volonté de détournement, ou, pour parler comme Henry Louis Gates Jr., de « *Signifyin(g)* » ?

Mots-clés : *David Crosby – Miles Davis – Modalité – Groove – Électricité – Signifyin(g)*

« Let the white folks have the blues »

Miles Davis, 1968

Le 27 janvier 1970, Miles Davis enregistre, contre toute attente, une *cover* de *Guinnevere* de David Crosby. La (très belle) chanson est sortie l'année précédente sur le disque *Crosby, Stills & Nash*. La version de Miles est assez peu connue, car elle ne sort pas à l'époque, mais bien plus tard, en 1979, sur un double vinyle assez disparate, contenant diverses chutes de studio d'époques différentes. Elle est, de plus, tronquée de quelques minutes. Les notes de pochette en sont d'ailleurs curieusement dépréciatives, qualifiant le morceau de « daté ». On en trouve maintenant la version intégrale dans le coffret de CDs *The Complete Bitches Brew Sessions*, puisque c'est durant celles-ci que celui-ci fut gravé; l'importance historique de ces sessions suffirait à justifier un réexamen de cette pièce.

On est néanmoins en droit de se demander ce qui amenait le *Dark Magus* à s'intéresser à cette ballade *folk-rock*, qui semble *a priori* si éloignée de l'univers sombre et tranchant du trompettiste. Intéressons-nous donc tout d'abord au morceau source. La sonorité, à la « saveur élisabéthaine » (le *picking* évoquant quelque peu un jeu de luth *alla* Dowland), comme dit Luciano Berio dans ses *Commentaires sur le rock* de 1967, doit beaucoup au travail de David Crosby sur les harmonies vocales et les entrelacs d'arpèges de guitares, dont la fameuse Rickenbacker douze cordes électrique (le détonateur en a été l'admiration de Jim (futur Roger) McGuinn pour George Harrison; on reconnaîtra peu après la descendance de ce travail par exemple chez le premier Genesis de *Trespass* et de *Nursery Crime*) au sein des Byrds, entre 1965 et 1967. Elle doit également au compagnonnage du même Crosby, après son éviction des Byrds en 1967, avec Joni Mitchell, et en particulier à leur travail commun, en son bungalow de Laurel Canyon (que l'on imagine semblable à la vieille maison de West Hollywood figurant sur la pochette de l'album qui nous occupe, et qui lui vaudra son surnom de « *The couch album* », l'album au divan), en 1968, sur les *open and alternate tunings*, dans lesquels la chanteuse était déjà passée maître. Certes, la tradition en remonte aux bluesmen, et peut-être également aux musiciens hawaïens, mais, dans le cas du trio vocal composé de David Crosby, Stephen Stills et de l'anglais Graham Nash, qui se forme alors en Californie chez la chanteuse canadienne, cet accompagnement est mis au service d'une esthétique composite, et néanmoins convaincante, mêlant l'influence des polyphonies vocales

de la Renaissance, des *chanteys*, contrepartie américaine des chants de marins (*sea shanties*) anglais, et des harmonies des Everly Brothers, voire des Beatles, tout simplement; c'est à cette période même qu'est composée la chanson *Guinnevere*. Elle repose (très probablement) sur l'*open tuning* *mi, si, ré, sol, la, ré* (à utiliser avec précaution : j'ai cassé ainsi ma corde de *la*), formant en quelque sorte un accord de septième mineure à onzième ajoutée, un agrégat à la sonorité suspendue, qui s'accorde avec la douce mélancolie du texte. Notons (nous y reviendrons, en lien avec la *modalité harmonique*) que cet *open tuning* est formé à partir du même réservoir de notes que l'accord standard de la guitare.

Le poème (j'estime qu'on peut le nommer ainsi; on y décèle en effet une parenté souterraine avec certains poèmes de Coleridge, célèbres dans le monde anglo-saxon, comme *The Rime of the Ancient Mariner*, ou encore *Kubla Khan*; voir en annexe quelques extraits de ces poèmes, ainsi que le texte de *Guinnevere*), évoluant dans une atmosphère préraphaélite, convoque une imagerie *alla* Aubrey Beardsley (paons, pentagrammes), quelque peu alchimique, et forme une adresse à une femme, comparée à la reine Guenièvre, télescopant le Moyen Âge et l'époque présente. L'évocation de sa chevelure rappelle la Mélisande de Maeterlinck; on y reconnaît pourtant un paysage californien idyllique (jardin, orangers, mouettes). Une inquiétude sourd toutefois : le narrateur, qui pourrait bien être un bateau amarré dans la baie de San Francisco (David Crosby est également l'auteur de *Wooden Ships*), peut-être le bateau même qui fit autrefois évader de Bretagne la reine et lui rendit ainsi sa liberté, ne semble plus pouvoir être aperçu d'elle; tout se fige comme dans un poème de Coleridge, le narrateur n'entend plus sa propre voix...

Malgré l'impression de déroulement fluide, quasi onirique, de cette *song*, on peut y déceler une structure très précise et très complexe à la fois, que cela concerne le déroulement harmonique, le découpage, ou la métrique. Pour comprendre ce que Miles a extrait de ce morceau, nous devons maintenant nous pencher plus en détail sur ladite structure (j'insisterai moins sur le déroulement harmonique, concernant le plus souvent des accords suspendus, comme par exemple l'accord déjà mentionné, naturellement fourni par les cordes à vide de l'*open tuning* supposé, voire des agrégats non chiffrables, et cela, pour une raison que j'expliquerai plus loin); la voici, avec quelques minutages permettant d'en situer les différentes parties :

Intro	> 0'25	12 mesures à 4/4 [3+3+2/8 (<i>idem</i> pour tous les 4/4 du morceau)], subdivisée en 4 mesures d'un <i>ostinato</i> fondé sur l'accord principal déjà évoqué, suivi de 8 mesures d'enchaînements harmoniques, le tout purement instrumental
Verse 1	> 1'28	commençant par 4 mesures du <i>vamp</i> principal du morceau (je détaille le couplet plus loin)
Verse 2	> 2'32	
Bridge	> 2'53	10 mesures [4 instrumentales + 6 chantées] à 4/4, commençant sur un <i>ostinato</i> (basse : <i>si</i>) ; à la fin de ce pont, se produit au chant un enjambement avec la partie suivante, qui rend le retour du couplet moins perceptible
Verse 3	> 3'57	
« Outro »	> 4'22	variation très légère de l'intro, qui en respecte néanmoins exactement la forme
Vamp principal	> fin	un peu plus de 4 mesures en <i>fade out</i>

Voici pour la structure globale (il est remarquable de noter que ce morceau ne comprend pas de refrain à proprement parler). Détaillons maintenant la structure des *verses* : ils commencent donc, comme je l'ai dit, par un *vamp* instrumental de 4 mesures (appelons-le A), à 4/4, à la ligne de basse caractéristique (nous y reviendrons) ; les 16 mesures chantées qui suivent, à 4/4 également, se subdivisent en 3 parties (appelons-les B, C et D) respectivement de 8 (> 0'50), 4 (> 0'58) et 4 mesures (> 1'07), les parties B et D étant chantées sur le *vamp* ; la deuxième phase du *verse* commence par 4 mesures chantées, à 3/4 [3+3+3+3/8, sur 2 mesures], cette fois-ci (> 1'13) (nommons E cette partie), suivies de 3 mesures à 7/4 (!) [3+3+3+3+2/8] (partie F), puis d'un point d'orgue d'environ 8 temps (partie G). Les trois *verses* possèdent la même structure.

Au point de vue rythmique, enfin, le tempo modéré (noire = environ 114) permet de bien repérer la présence de « polymétries afro-américaines » [détaillées entre crochets] (pour le dire

succinctement, je désigne par ce terme les procédés rythmiques nés du métissage qui s'est produit dans l'espace caraïbe et dans le sud des États-Unis entre les jeux d'accents d'origine africaine et la métrique européenne) comme la *habanera* (c'est-à-dire la *Spanish tinge* chère à « Jelly Roll » Morton), présente à la basse du *vamp* principal A, le « *three-over-four device* » (procédé présent dès l'époque du ragtime) de la partie F, ces deux effets rythmiques découlant de la pratique du *picking*, et enfin la *clave* tronquée que les voix font entendre dans la partie E (sur deux mesures à 3/4 : [3+3+2+2+2/8]).

À la suite de cette description quelque peu fastidieuse, nous pouvons maintenant nous tourner vers Miles. Ce qui frappe probablement de prime abord l'auditeur, c'est la sonorité globale de ce morceau, due en premier lieu à l'instrumentarium tout à fait inédit, toutes musiques confondues, employé ici; en particulier, la concomitance, dans *Guinnevere*, d'une structure héritée d'une *cover* de *folk-rock* et de la substitution du *sitar* à la guitare électrique de John McLaughlin, isole quelque peu ce morceau de la sonorité dominante de *Bitches Brew* : nous y reviendrons. Nous sommes en présence d'un *tentet* composé de trois instrumentistes à vent (Miles lui-même, bien entendu, ainsi que son compagnon d'élection au sein du « second *quintet* », Wayne Shorter, ici au saxophone soprano, dont il jouera de plus en plus souvent par la suite, en particulier au sein de l'univers électrique de Weather Report, et enfin Bennie Maupin à la clarinette basse, futur membre des *Headhunters*, le groupe de jazz-funk de Herbie Hancock). Précisons tout de suite que Wayne Shorter et Bennie Maupin ne figurent ici qu'en soutien de Miles dans les arrangements du thème principal (nous allons y revenir). La section rythmique, si ce concept a encore dans ce contexte une totale pertinence, se compose de deux batteurs (certes, il y avait eu dans le jazz le précédent du double *quartet* réuni par Ornette Coleman pour *Free Jazz*, ou encore les deux batteurs du dernier Coltrane, par exemple, mais, pour *Guinnevere*, l'inspiration semble provenir bien plutôt de la musique populaire afro-américaine, James Brown en tête, mais également du rock psychédélique californien : je pense en premier lieu au Grateful Dead) également percussionnistes ici, Billy Cobham et Jack DeJohnette, d'un véritable percussionniste, le brésilien Airtó Moreira (remarquer son emploi de la *cuíca*, qui est un petit tambour brésilien à friction, censé imiter le cri de certains animaux, en particulier de singes; la *mimesis* animale est d'ailleurs présente dans le jazz dès ses débuts; on appelle quelquefois cet instrument *laughing*

gourd); il me semble que le foisonnement de percussions est hérité directement du groupe de Carlos Santana; le phrasé pointilliste que commence à adopter alors Miles semble d'ailleurs redevable au guitariste mexicain), de Dave Holland à la basse électrique, et de deux claviéristes électriques, Joe Zawinul (qui est sur le point de fonder Weather Report en compagnie de Wayne Shorter) et Chick Corea (son clavier semble assisté d'effets tels qu'un *ring modulator*); enfin, il s'adjoint un joueur indien de *sitar*, Khalil Balakrishna, que John McLaughlin vient de présenter à Miles, de même qu'il lui a présenté Airto Moreira.

L'aspect le plus important, à mon sens, à relever tout d'abord dans ce *Pandæmonium* instrumental, me semble être l'importance de l'amplification et de l'électrification des instruments. On connaît la réticence historique du monde du jazz envers les instruments électrifiés, puis électriques, enfin électroniques, voire numériques; certes, la guitare (ainsi que le violon, d'ailleurs) avait été amplifiée, puis électrifiée dès les années 1930 dans le jazz, au sein des *big bands*, le plus souvent, mais il faut attendre le saut qualitatif effectué par Jimi Hendrix, inspiré en cela des guitaristes anglais (en particulier du travail de Jeff Beck au sein des Yardbirds), pour que naisse un nouvel instrument, la guitare électrique, génératrice en premier lieu de sons inouïs autant que de hauteurs de notes, et qu'on ne peut alors dissocier de sa panoplie d'effets électroniques (*Foxy Lady*, 1967). La basse électrique, mise au point par Fender en 1951, fait une timide apparition chez un Monk Montgomery, dès le début des années 1950, mais c'est plutôt dans la soul (James Jamerson!) qu'elle connaîtra son premier épanouissement. En ce qui concerne les claviers électriques (je laisse à part le cas de l'orgue Hammond, qui évolue dans l'univers parallèle du *chitlin' circuit*, réseau afro-américain de salles de spectacles de l'est et du sud des États-Unis, permettant l'épanouissement d'une musique moins policée, plus *raw*, à usage interne de la communauté; Jimi Hendrix, par exemple, a longtemps fréquenté ce réseau, avant son séjour londonien), à l'exception notable du travail pionnier de Sun Ra, qui eut peut-être une certaine influence sur l'ambiance sonore du morceau qui nous occupe, et qui fut le premier, avant même Ray Charles (*What'd I Say*, 1959), à enregistrer sur un Wurlitzer, en 1956 (mais sans le même retentissement, bien entendu), l'impulsion vient encore une fois des musiques populaires (citons par exemple, pour l'emploi du Mellotron, ainsi que pour la sonorité globale, *2000 Light Years From Home* des Rolling Stones, en 1967). Néanmoins, dès 1967 (*Water on the Pond*), Miles force littéralement

Herbie Hancock à jouer sur un Wurlitzer, après avoir entendu Joe Zawinul l'employer avec Cannonball Adderley, puis introduit dans sa musique (toujours sous les doigts de Herbie) le Fender Rhodes en 1968 (*Stuff*); c'est d'ailleurs dans ce dernier morceau que la basse électrique, jouée par Ron Carter, fait son apparition. Quant à la guitare électrique, après avoir débauché Joe Beck dès 1967 (*Circle in the Round*), puis Bucky Pizzarelli (*Fun*) et George Benson (*Teo's Bag*) en 1968, Miles opérera la percée décisive avec John McLaughlin (le célébrisime *In a Silent Way*, de 1969, première collaboration!); ce même McLaughlin qui venait de créer avec Lifetime le premier groupe véritable de jazz-rock, en compagnie de Tony Williams et de Larry Young. La combinaison de plusieurs claviers électriques (Miles en emploiera à l'époque jusqu'à trois simultanément, combinant diversement les talents de Joe Zawinul, Herbie Hancock, Chick Corea et Larry Young), en revanche, me semble tout à fait inédite à cette époque. Les irisations incessantes des claviers, plus mystérieuses que des arpèges de guitare, semblent former la trame même de la vie quotidienne (comme les cordes ultra-rapides des opéras de Mozart), et, superposées au tapis de percussions, forment une couche quasi organique et pleine de sortilèges.

Il est très intéressant de parcourir les diverses déclarations de Miles (en particulier dans son autobiographie, rédigée avec la collaboration de Quincy Troupe en 1989) au sujet de l'emploi des instruments électriques; il s'y montre à la recherche d'une sonorité bien précise (de la même façon que, dix ans auparavant, il avait intégré le pianiste Bill Evans à son groupe, pour naviguer par exemple, selon ses propres dires, entre la sonorité du *concerto en sol* de Ravel, joué par Arturo Benedetti Michelangeli, et le souvenir d'un gospel rural et vespéral de son enfance); c'est maintenant le son global de la guitare électrique qui est en ligne de mire, le son d'un Jimmy Nolen, guitariste rythmique de James Brown (et maître du « *chicken scratch* »), probablement, le son également des groupes de *Chicago blues* comme celui de Muddy Waters, mais encore le son global des ensembles dirigés par Gil Evans, à la ligne de basse très fournie par le jeu de doublures hardies, le *wall of sound* de Sly and the Family Stone et enfin la sonorité inédite, déjà évoquée, de Jimi Hendrix. Dans un article écrit à la mort de Miles, en 1991, Marc Crawford, journaliste et ami du trompettiste, nous le dépeint au milieu des années 1960, écoutant avec attention le « passage des trilles » du premier mouvement du concerto de Ravel déjà mentionné (chiffre 26 de la partition), toujours interprété par Michelangeli, passage dans lequel la mélodie, à la crête

d'un flot d'arpèges (comme dans le *concerto pour la main gauche* du même compositeur) est contrepointée par des trilles, puis un glissando, à la main droite; enfin, celle-ci, toujours sur une mer d'arpèges, prend en charge la mélodie, en une chaîne de trilles évoquant une sonorité d'« ondes Martenot », cet instrument mis au point en 1928, avant d'être utilisé par Messiaen, en particulier (Ravel s'est d'ailleurs toujours intéressé à la lutherie expérimentale, du luthéal à l'éoliphone, ou « machine à vent », en passant par la contrebasse à 5 cordes); ce pourrait constituer une mise en relation des diverses recherches sonores de Miles. J'ajouterai que l'amplification et l'électrification, assurant une véritable « démocratisation » des niveaux sonores, et donc des musiciens, permet un travail sur le traitement de la sonorité et sur les textures digne d'un *big band* comme ceux d'Ellington ou de Gil Evans, mais en temps réel, en préservant l'*interplay* (interaction) et la possibilité d'un *groove* propres aux ensembles plus réduits (Joe Zawinul l'a bien compris, avec Weather Report).

En ce qui concerne la sonorité, il nous reste à traiter de la présence du *sitar*. On a pu s'étonner de voir citer ci-dessus, à propos de Miles, l'influence de divers groupes de pop : c'est le même étonnement qui saisit le célèbre critique de jazz, Leonard Feather, quand, en 1968, il constata chez le trompettiste la présence d'enregistrements de James Brown et d'Aretha Franklin (et l'absence de disques de jazz instrumental!), mais également de disques des Byrds, entre autres. Ce groupe (comprenant donc David Crosby, à l'époque), en mêlant les influences avouées, pour McGuinn, de Coltrane et de Miles lui-même, et, en ce qui concerne Crosby, de Coltrane et Miles encore, et de Ravi Shankar, avait donné naissance à une variété de rock psychédélique qui porta à l'époque le doux nom de *raga-rock*. Ravi Shankar, rendu célèbre en Occident à la suite de la composition de la musique du film de Satyajit Ray, *Pather Panchali* (1955), de ses disques et de ses concerts, déclencha (malgré ses propres réticences : il redoutait les malentendus inévitables) la vogue du *sitar*, auprès des jazzmen tout d'abord (le trompettiste Don Ellis, par exemple, qui donna peut-être par ailleurs à Miles l'idée d'électrifier sa trompette, et Coltrane, en particulier, qui prénommera son fils Ravi...), puis sous la forme d'une « *great sitar explosion* », dans les milieux de la pop, entre 1965 et 1967. C'est ainsi que de nombreux groupes anglais et américains s'efforcèrent, soit d'imiter le son et le phrasé de cet instrument à l'aide des leurs, soit de l'incorporer réellement à leurs *songs*, depuis le *See My Friends* des Kinks et le *Norwegian Wood*

des Beatles, en 1965, jusqu'au *Within You Without You* des mêmes Beatles, en 1967, qui clôt la période, en passant par les Yardbirds et les Rolling Stones. C'est en plein dans cette « *sitar craze* » que les Byrds composent *Eight Miles High* (1965-66), célèbre *drug song*, ainsi que portrait de la ville de Londres, un des premiers chefs-d'œuvre du rock psychédélique, qui commence par une citation du *India* (!) de Coltrane (1961), et dont les solos, à la Rickenbacker douze cordes électrique, dont j'ai parlé plus haut, s'efforcent (avec une certaine naïveté, toutefois) d'évoquer tout à la fois le phrasé et la sonorité du *sitar* et le saxophone de Coltrane, et emploient, comme si souvent chez ce dernier dans les années 1960, le mode dorien, osant même quelques notes « *out* ». On voit, me semble-t-il, au travers de cet exemple, se déployer les diverses correspondances, à cette époque, entre les différents univers musicaux qui nous occupent ici, et les connotations qui peuvent avoir présidé au choix du *sitar*, lien souterrain entre ces univers.

Il est temps maintenant de tenter d'approcher, par delà cette extrême différence de sonorité, et au cœur même du matériau musical, les raisons qu'a pu avoir Miles de jeter son dévolu sur cette ballade. La première raison me paraît être l'emploi par Crosby de ce que j'ai appelé plus haut la *modalité harmonique*, explorée par Miles, à l'instigation du théoricien George Russell, depuis la toute fin des années 1950, et dont la percée s'effectue en 1959, année de la parution du traité de Russell au nom quelque peu barbare, *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, traité dérivé à la fois de la connaissance par ce théoricien des compositeurs français tels que Debussy et Ravel ainsi que de son étude de la *praxis* réelle des jazzmen; année également de la parution du disque *Kind of Blue*, comprenant le célèbre *So What* (dont les deux « *amen chords* », en *response* à la ligne de basse, reprennent les intervalles des cordes à vide d'une guitare), et dont George Russell fut l'un des inspirateurs. À partir de là fleurissent des morceaux de jazz qui consistent en un simple *balancement* entre deux modes doriens (ce mode étant défini par le théoricien comme « *minor tonic station* ») : citons par exemple *Impressions* de Coltrane (1961), ou encore *Effendi* de McCoy Tyner (1962). Or, l'oreille exercée de Miles a perçu dans *Guinnevere*, par delà la multiplicité des accords et agrégats employés, le simple *balancement* entre deux modes doriens qui est à la source de cette composition (il correspondrait schématiquement, sur la guitare, à l'alternance entre les cordes à vide de l'*open tuning* considéré, et un barré à la troisième case de ces mêmes cordes); les parties C et E (voir plus haut) sont fondées sur *sol* dorien, toutes les

autres (le reste du *verse*, l'intro, le *bridge*, l'« outro », c'est-à-dire la majorité de la chanson) sur *mi* dorien. Miles va donc opérer une simplification radicale, et ne retenir de cette ballade que sa quintessence, le *balancement* entre la partie B (dont je rappelle qu'elle était chantée sur le *vamp* en *mi* dorien) et la partie C (sur *sol* dorien), en en conservant les proportions exactes (8 mesures pour B, la moitié, c'est-à-dire 4 mesures, pour C), parties entre lesquelles s'intercale le *vamp* A, de 4 mesures; toutes les autres parties sont bel et bien abandonnées. Le tout est transposé au demi-ton supérieur, peut-être par commodité pour les instruments à vent, plus probablement en vue d'une sonorité plus sourde, à la basse, et plus pleine, pour ces instruments; le *balancement* se produit maintenant entre *fa* dorien et *la* bémol dorien. Cependant, un bouleversement des proportions s'opère dans la version de Miles : le nombre d'occurrences du *vamp* A n'est, lui, plus mesuré, et s'accroît démesurément, jusqu'à occuper la majeure partie de la pièce.

Ceci nous amène tout naturellement à la deuxième probable raison de l'attrance de Miles pour cette ballade; j'en ai déjà parlé plus haut, en évoquant les « polymétries afro-américaines » qui y sont successivement employées; Miles va retravailler radicalement le *vamp* A, dont la ligne de basse, fondée sur une habanera monnayée, je le rappelle, a pu l'attirer par sa mise en valeur rythmique, par le fait même, de la « sixte doriennne » (la note *ré*, en *fa* dorien, qui n'est autre que la « quarte lydienne » chère à George Russell, dans le mode « relatif » de *la* bémol lydien, d'où procède *fa* dorien), en affirmant ainsi immédiatement le caractère modal. Miles adopte pour ce faire un tempo *plus de deux fois plus lent* que l'original (noire = environ 54), ou faudrait-il dire bien plutôt, un tempo dédoublé, « fractal » (je veux dire par là : pouvant légitimement se considérer à plusieurs niveaux, ici à la croche comme à la noire), comme celui qui est à l'œuvre dans le funk ou le reggae, par exemple. Il adjoint ainsi à la ligne de basse un *pattern* de grosse caisse en *clave* défective (il manque le dernier impact) et décalée (elle commence sur la deuxième moitié du troisième temps) à la croche, dont l'imbrication avec celle-ci offre les conditions de possibilité d'un *groove* qui n'existe pas dans la version de Crosby. Il se produit alors un véritable renversement copernicien dans ce morceau, en faveur de la ligne de basse, les îlots mélodiques B et C n'étant plus que des fanaux apparaissant de loin en loin sur une mer de *groove* se constituant peu à peu, le tout se déployant maintenant sur plus de vingt minutes. Voici quelques minutages concernant cet autre *Guinnevere* (en italique, les parties C) :

B1	2'48
B2	3'42
B3	4'31
C1	5'24
B4	6'38
B5	8'31
B6	10'00
C2	11'28
B7	12'55
C3	14'50
[C4]	15'43
B8	17'02
[C5]	17'31
B9	20'03

Examinons maintenant la dramaturgie, si l'on peut dire, employée par Miles; on voit clairement sur ce schéma la rareté des occurrences du thème C, faisant de chacune de ses apparitions une sorte de calme miracle. Le thème B, par contre, est arrangé avec splendeur pour les trois instrumentistes à vent, reproduisant de façon étonnante le phrasé des chanteurs (on croit même entendre l'aspiration du « h » de « (*Guinnevere*) *had* ». Entre ces surgissements mélodiques, c'est le *vamp* A qui domine, sur lequel Miles profère de temps à autre, sur le *groove* qui se développe peu à peu, enrichi par le perpétuel *réajustement* de la basse et de la batterie, avant de mourir progressivement à la fin de la pièce, non sans un dernier sursaut, avant B9, quelques bribes expressives, un peu à la manière d'un James Brown, et en complète interaction avec les autres membres du groupe (Wayne Shorter et Bennie Maupin exceptés) : on pense au « *We always solo and we never solo* » de Joe Zawinul. Le morceau semble dirigé « *on cue* » (au signal), c'est-

à-dire que le nombre de *vamps* étant très variable, ainsi que l'alternance des parties B et C, il semble que ce soit un signal de Miles qui dirige le morceau vers une partie ou l'autre (en cela un héritier lointain des « *extended forms* » de Charlie Mingus); et encore, le signal semble parfois donné avec imprécision (on peut penser ici au chef d'orchestre allemand Wilhelm Furtwängler, qui employait à dessein, au début d'une symphonie, un geste imprécis, afin d'obtenir des instrumentistes un son plus grandiose), comme cela semble être le cas à C3, par exemple (on commence à entrevoir la fin) : bien plus, à [C4], le thème C est exposé sur le *vamp*, créant de fait une bimodalité déchirante (Miles n'a probablement pas déclenché le signal...). Ce dispositif donne lieu au sommet expressif de l'œuvre, à mon sens, quand Miles, sans attendre la fin du thème B8, exposé lui-même avec une sorte d'épuisement, se lance, en un enjambement dont l'idée était déjà présente dans la ballade originelle, à [C5], dans une rêverie mélodique de *coda* dans l'autre mode dorien, qui sonne comme l'*Abschied* mahlérien du *Chant de la terre*. Notons à ce propos qu'il ne fait qu'appliquer une possibilité ouverte dès 1959 dans le traité de George Russell (en termes russelliens, il surimpose, par une postulation phénoménologique, une autre « fondamentale lydienne » à la « fondamentale lydienne en cours », ou encore : il substitue un accord demi-diminué à un accord mineur...) : c'est tout le sens du mot « *Chromatic* » dans le titre de son traité. Mais, foin de toute théorie : le résultat musical en est poignant...

Un mot sur la place de cette pièce méconnue dans l'œuvre de Miles; elle me paraît opérer une synthèse fructueuse entre la *modalité* de *So What* (1959), et la tentative austère de *Nefertiti* (1967), utopie d'une pièce que l'on écouterait seulement du point de vue de l'évolution des *textures* (signalons dans cette dernière pièce, à partir du dixième tour de cet *ostinato*, environ à 5 mn du début, l'introduction *en temps réel* d'un décalage entre les deux « solistes », Miles et Wayne Shorter, qui préfigure artisanalement et acoustiquement, de façon frappante, les effets d'une « électronique noire » enchantée tels que les filtres et *delays* du *dub*, par exemple, nous la feront connaître); l'électrification a permis cette synthèse. Ainsi, loin de me paraître « datée », comme le prétendaient les notes de pochette de la première édition, cette pièce me paraît faire signe vers une musique à venir : trame de *groove* organique où surnagent des îlots mélodiques (dans *Roots, Rock, Reggae*, un documentaire de 1977 de Jeremy Marre sur Lee « Scratch » Perry, entre autres, il est dit : « *Ghetto music always drums and bass* »), elle annonce peut-être l'« *ethio*

jazz » d'un Mulatu Astatké (ou Astatke), le *dub* d'un King Tubby, l'*afrobeat* de Fela, le reggae de Sly & Robbie; à cet égard, le clin d'œil final que constitue la présence de la voix de Teo Macero, à la fin de la pièce : « *Sock it to me! Sock it to me!* » (à peu près : « Vas-y! Donne tout c'que t'as! »), repris au *Respect* d'Aretha Franklin (une *cover* féministe, en quelque sorte, du morceau d'Otis Redding), ne semble-t-il pas anticiper sur l'importance grandissante que les producteurs vont occuper sur la scène musicale?

En conclusion, j'aborderai un délicat moment herméneutique : que peut signifier pour Miles l'appropriation, la métamorphose d'une brève ballade, quelque peu désincarnée, en une vaste symphonie afro-futuriste bruissante de vie organique, voire animale? La *cuíca* se lamente-t-elle ou se moque-t-elle? N'y a-t-il pas là une forme de « *Signifyin(g)* », pour reprendre le concept proprement intraduisible du théoricien de la littérature afro-américaine Henry Louis Gates Jr. (« *To repeat with a difference* »; disons : une forme afro-américaine du détournement...)? J'ai mis en exergue de ce texte une citation qui décrit la stratégie de Miles à cette époque, et peut-être bien le mouvement de la musique afro-américaine dans son ensemble, héritage de la *black minstrelsy* : un pas rétrocedant, abandonnant une portion de territoire (musical...) provisoirement libéré, pour s'en approprier un nouveau, en le détournant de sa destination première. Il me semble en effet que Miles a pu être sensible à certains thèmes présents dans le poème : les bateaux, évoquant la traversée de l'océan (Ai-je besoin d'en dire plus? Que l'on pense ici à *L'Atlantique noir*, de Paul Gilroy), la clandestinité, l'enfermement, la libération... Il me paraît significatif que le remplacement de la vocalité par un langage instrumental non abstrait (à l'opposé, par exemple, du langage du quatuor à cordes dans la musique de la première école de Vienne), mais au contraire rendu plus expressif encore par le moyen du « traitement de la sonorité », qui est le mouvement même du jazz depuis sa naissance, touche ici au moment le plus symboliste du poème : en effet, l'arrangement du thème B pour les trois instruments à vent, vu le nombre de « syllabes » proferées, opère précisément la transmutation musicale du troisième *verse* : « *Guinnevere had golden hair [...]* » Dès lors, Guenièvre se réincarnerait-elle en Néfertiti?

Bibliographie

- DAVIS Miles, TROUPE Quincy (1990), *The Autobiography*, New York, Touchstone.
- CARNER Gary (ed.) (1996), *The Miles Davis Companion*, Londres, Schirmer Books.
- KIRCHNER Bill (ed.) (1997), *A Miles Davis Reader*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- TINGEN Paul (2001), *Miles Beyond. The Electric Explorations of Miles Davis, 1967-1991*, New York, Billboard Books.
- NICHOLSON Stuart (1998), *Jazz-Rock. A History*, Édimbourg, Canongate.
- RUSSELL George (1959), *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, New York, Concept Publishing Co.
- SAFFAR Frédéric (2007), *Jazz et théorisation : la figure centrale de George Russell*, thèse de doctorat, Paris 8.
- (2009), « "Vraie polyphonie" et jazz électrique », in OLIVE Jean-Paul (éd.), *Présents musicaux*, Paris, L'Harmattan.
- GLASSER Brian (2001), *In a Silent Way. A Portrait of Joe Zawinul*, Londres, Sanctuary Publishing Limited.
- DELBROUCK Christophe (2007), *Weather Report. Une histoire du jazz électrique*, Marseille, Le mot et le reste.
- GATES Jr. Henry Louis (1988), *The Signifying Monkey*, New York, Oxford University Press.
- GILROY Paul (2003), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Kargo.

Annexe

(Extrait de *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)

*The Sun came up upon the left,
Out of the sea came he!
And he shone bright, and on the right
Went down into the sea.
The fair breeze blew, the white foam flew,
The furrow followed free;
We were the first that ever burst
Into that silent sea.*

(Extrait de *Kubla Khan*, de Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)

*A damsel with a dulcimer
In a vision once I saw:
It was a Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of Mount Abora.
Could I revive within me
Her symphony and song,
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!*

(*Guinnevere*, de David Crosby, 1969)

*Guinnevere had green eyes, like yours, mi'lady, like yours.
When she'd walk down through the garden, in the morning, after it rained.
Peacocks wandered aimlessly, underneath a orange tree
Why can't she see me?
Guinnevere drew pentagrams like yours, mi'lady, like yours.
Late at night when she thought that no one was watching at all. On the wall.
She shall be free.
As she turns her gaze down the slope to the harbor where I lay, anchored for a day-
Guinnevere had golden hair, like yours, mi'lady, like yours.
Streaming out when we'd ride through the warm wind down by the bay, yesterday.
Seagulls circle endlessly, I sing in silent harmony,
we shall be free.*

Guinnevere (relevé)

M=114
intro

(Labanora)

open E(B) D G(A)(D) (≈ E-11)

(4x) 4'43

mpda.

verse

A
B
D

(12x) (4+8)

C

* to 3 notes
→ "métabole"
(cf. Messiaen)

→ riff (4x) →

Figure 1 – Guinnevere, Relevé Frédéric Saffar.

Handwritten musical score for guitar (E and F), bridge, and drums.

E (Guitar): 3/4 time signature. First measure: $(2x)$. Second measure: $(ou 4)$.

F (Guitar): 7/4 time signature. First measure: $(3x)$, puis. Second measure: ≈ 8 temps. Third measure: 2 versos, puis bridge, puis 3e versos.

Bridge: 4/4 time signature. First measure: $(6x) (2+4)$. Second measure: $(2x)$. Third measure: $(2x)$. Fourth measure: $(2x)$ puis riff.

Musical Notation: The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A double bar line with a wavy line underneath indicates a repeat or a section break.

Notes: Notes $\rightarrow$ fa dorcen 21'07! $M \approx 54!$

riff: 7/4 time signature. Notes: $7 + \frac{1}{2} \{ 7 \}$ etc.

arrangement: Notes: $7 + \frac{1}{2} \{ 7 \}$ etc.

Drums: Notes: $7 + \frac{1}{2} \{ 7 \}$ etc. (pattern grosse caisse) (+ riff)

Figure 2 – Guinnevere, Relevé Frédéric Saffar.