VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 2 | 2014

Composer avec le monde

Le corps signifiant : Hendrix, le 31 août 1970, 02h00

Compte rendu de la conférence donnée par Nicholas Cook en Sorbonne
dans le cadre des Rencontres internationales JCMP (23 février 2013)

*The Signifyin' Body: Hendrix, 31 August 1970, 2:00 AM Report on a Conference by
Nicholas Cook*

Orlene Denice McMahon

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4085>

DOI : 10.4000/volume.4085

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2014

Pagination : 213-215

ISBN : 978-2-913169-35-7

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Orlene Denice McMahon, « Le corps signifiant : Hendrix, le 31 août 1970, 02h00 », *Volume !* [En ligne],
10 : 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4085> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4085>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Comp^{tes} rendus

Le corps signifiant : Hendrix, le 31 août 1970, 02h00. Compte rendu de la conférence donnée par Nicholas Cook en Sorbonne dans le cadre des Rencontres internationales JCMP (23 février 2013).

À la fin de son interprétation de « Foxy Lady » à l'Île de Wight, Jimi Hendrix fait jaillir des glissandos de sa guitare, grimace et laisse tomber sa tête en arrière, comme s'il cherchait à imiter une poupée de chiffon, avant de conclure en effectuant le salut caractéristique d'un véritable showman. Quel sens donner à ce jeu de scène extravagant ? Telle est la question à laquelle Nicholas Cook a tenté de répondre à l'occasion d'une conférence organisée en Sorbonne dans le cadre des Rencontres internationales JCMP (groupe JCMP de l'Observatoire Musical Français). Pour ce faire, il a notamment comparé l'interprétation de l'Île de Wight à d'autres interprétations de « Foxy Lady ». Il a également resitué ce corpus dans le contexte des politiques raciales anglo-américaines afin

de mettre en évidence le rôle du corps signifiant dans ce qu'il convient dès lors d'appeler la « performance ».

S'appuyant sur différents extraits vidéo, Cook insiste dès le début sur le fait que la dimension textuelle et vocale des chansons d'Hendrix est moins la colonne vertébrale de sa performance – que ce soit à l'Île de Wight ou ailleurs – qu'un cadre dans lequel le sens de cette performance est produit. Son analyse porte donc sur le rôle joué par la « physicalité » d'Hendrix – son corps constamment en mouvement, élément dominant de la dimension visuelle de la musique. Afin d'appréhender la signification incarnée du musicien, Cook examine les aspects qui définissent l'incarnation de sa pratique musicale

sur scène, de la dimension ergonomique de son jeu de guitare électrique (qui aboutit à une topographie moins contrainte, moins conventionnelle) à la taxonomie de ses gestes (que ces gestes soient métaphoriques ou iconiques, sans oublier l'utilisation récurrente de gestes déictiques comme le doigt pointé ou les signes de la tête pour donner un signal de départ à ses partenaires).

Quelles conclusions tirer de ces analyses ? Pour Cook, la gestuelle d'Hendrix est, au même titre que les mots, une composante essentielle de la chanson ; sa présence scénique fait partie intégrante de la façon dont il est perçu en tant qu'artiste et elle se fonde dans une expérience multimédia globale jusqu'à devenir, comme le montre la musicalisation du corps, un paramètre musical à part entière.

Pourquoi Cook a-t-il choisi la performance de l'Île de Wight plutôt qu'une autre ? À vrai dire, les vidéos révèlent que cette performance est totalement atypique, ne serait-ce qu'en raison de sa durée – plus de sept minutes, au cours desquelles la structure habituelle de « Foxy Lady » est perturbée par d'indéfinissables improvisations entre les sections, ces épisodes mettent largement en valeur le batteur Mitch Mitchell tandis qu'Hendrix entre et sort, tant au plan visuel que musical. Cette forme disloquée est due au fait qu'Hendrix avait déchiré (ou pensait avoir déchiré) son pantalon – vraisemblablement suite au grand écart qu'il avait effectué au début du riff d'introduction. On est ici au cœur du sujet et des raisons qui ont conduit Cook à opter pour cette performance. Le pantalon déchiré d'Hendrix illustre le principe général selon lequel tout ce qui se situe au-delà du champ musicologique traditionnel

affecte le sens et la nature même de la musique lors de la performance. Celle de « Foxy Lady » à l'Île de Wight est donc au centre d'un vaste réseau de signifiants potentiels ; l'identité de la chanson n'est plus qu'un signifiant parmi d'autres comme, par exemple, le rapport d'Hendrix à ses nombreuses autres performances de la chanson ; son rapport à ses performances d'autres chansons où l'on retrouve les mêmes éléments gestuels ou musicaux ; le moment où survient cette performance (elle se situe aux deux tiers du set environ) ; la disposition de la scène ; les rapports d'Hendrix avec Mitchell et Cox, à la fois socialement et musicalement ; et, comme le rappelle Cook en citant Steve Waksman, la guitare Fender Stratocaster qu'Hendrix « manipulait [...] sur scène pour accentuer sa présence physique » (Waksman, 1999 : 5).

Cook évoque également l'histoire et les tropes culturels qu'il convient de prendre en compte lorsqu'on analyse le corps signifiant d'Hendrix dans le contexte des politiques raciales anglo-américaines des années 1970. La position du corps d'Hendrix à la fin de la performance (la tête qui tombe, le corps désarticulé d'une façon qui fait étrangement penser à une poupée de chiffon) l'amène, entre autres, à relever un malaise qui aurait été d'autant plus flagrant en 1970, la vedette du festival étant un artiste noir jouant devant 600 000 fans blancs – Hendrix, « l'artiste noir flanqué de deux musiciens accompagnateurs blancs, autrement dit, Hendrix, l'homme noir de l'homme blanc ». Cook poursuit en citant Paul Gilroy, qui prétend qu'Hendrix avait été « réinventé en tant qu'image constitutive des perceptions du public anglais vis-à-vis d'un artiste noir américain : sauvage, sexuel, hédoniste et dange-

Le corps signifiant : Hendrix

reux » (Gilroy, 1993 : 93). Gilroy va encore plus loin lorsqu'il mentionne des « nouvelles extravagances scéniques d'Hendrix », se demandant si sa performance doit être envisagée comme une « parodie du rôle de ménestrel ou la confirmation de sa force immuable ».

À ce point, Cook s'étend sur le sens que lui et d'autres universitaires accordent au terme de « signifiant », citant l'argument de Waksman selon lequel « Hendrix, sur scène, [...] "signifiait" la complexité des représentations raciales » (Waksman, 1999 : 169). Les termes de Waksman ne sont pas innocents quand il ajoute qu'« avec cette confluence du musical et du corporel, Hendrix représentait une version assez sophistiquée de ce qu'Henry Louis Gates a appelé "Signifyin(g)" [...]. Avec son corps, [Hendrix] "signifiait" la puissance et l'hypersexualité du mâle noir. Et, avec sa musique, il "signifiait" les différentes traditions qui avaient contribué à son propre style » (Waksman, 1999 : 204).

Cook conclut en inscrivant les thèmes abordés dans sa communication dans un questionnaire plus large sur la différence entre performance musicale en tant que reproduction et performance musicale en tant que signification. Qu'elle fasse partie d'un processus musical qui dépasse le cadre de l'auditoire ou qu'elle fasse référence à des codes culturels plus généraux, l'incarnation participe, comme il le démontre, de la production de sens. Et ce qui paraît évident chez Hendrix est explicite dans

les autres répertoires musicaux : le concept de signifiant, développé dans le contexte des pratiques culturelles noires, articule les dimensions fondamentales de la performance dans son ensemble.

Prenant acte de ce que des pratiques culturelles comme la musique existent à la fois comme objets (fixées, notamment sur disque) et comme expériences (provisaires, incarnées), la communication de Cook alimente le débat sur l'autorité du « texte » en envisageant la performance en tant que paradigme. Comme il l'a affirmé à l'occasion de cette conférence (et comme il le répètera sans doute dans un livre à paraître) : la « performance » peut et devrait être considérée comme un espace de négociation entre ces différents états (Cook & Pettengill).

Orlene Denice McMAHON

Bibliographie

- COOK N. & PETTENGILL R. (eds) (à paraître), *Music as Performance : New Perspectives Across the Disciplines*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- GILROY P. (1993), *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Cambridge (MA) & Londres, Harvard University Press.
- WAKSMAN S. (1999), *Instruments of Desire : The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge (MA) & Londres, Harvard University Press.