



HAL
open science

Stevie Ray Vaughan, le blues et la modernité

Paul Lazarini

► **To cite this version:**

Paul Lazarini. Stevie Ray Vaughan, le blues et la modernité. Musique, musicologie et arts de la scène. 2012. dumas-00747907

HAL Id: dumas-00747907

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00747907v1>

Submitted on 2 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Paul LAZARINI

Stevie Ray Vaughan, le blues et la modernité

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours : préparation CAPES Éducation musicale et chant choral

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2011-2012



Paul LAZARINI

Stevie Ray Vaughan, le blues et la modernité

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'Art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Parcours : préparation CAPES Éducation musicale et chant choral

Sous la direction de M. Patrick REVOL

Année universitaire 2011-2012

« Stevie Ray Vaughan ? Plus qu'un renouveau, un commencement. »

B.B. King

Remerciements

Je remercie Patrick Revol d'avoir suivi mon travail et pour ses conseils avisés.

Merci à Philippe Kraft de m'avoir guidé vers des sources précieuses et de m'avoir fait découvrir Stevie Ray Vaughan.

Merci à Martine et Marc Chaumaz pour leur soutien et leur aide pour la résolution de pannes informatiques trop nombreuses.

Pour leur soutien, merci à Christine Lazarini, Serge Lazarini, Serge Thivolle, ainsi qu'à mes camarades de promotion, dont la présence au quotidien fût une aide précieuse.

Enfin, et surtout, merci à Arthur Chaumaz pour sa relecture, ses talents d'angliciste, sa présence quotidienne, son réconfort et sa patience.

Table des matières

Remerciements.....	4
Table des matières.....	5
Introduction.....	6
<u>Partie 1</u>	
Hommage au blues.....	8
Chapitre 1 - L'essence d'un genre intégré.....	9
A - Un usage spécifique des paroles.....	9
B - Dans la tradition du blues.....	12
C - Du blues moderne.....	18
Chapitre 2 - Le blues texan.....	22
A - Aspects historiques.....	22
B - Stevie Ray Vaughan dans la continuité du blues texan.....	24
<u>Partie 2</u>	
Un guitariste de son temps.....	29
Chapitre 3 - Des sixties aux années1980.....	30
A - Le blues britannique.....	30
B - Retour du blues en Amérique.....	32
C - Vers un "blues contemporain".....	35
Chapitre 4 - Un produit du monde moderne.....	38
A - Instruments et matériel.....	38
B - L'influence d'un maître : Jimi Hendrix.....	41
<u>Partie 3</u>	
Étude d'un style.....	47
Chapitre 5 - Les caractéristiques d'un jeu personnel.....	48
A - Les chorus.....	48
B - Les attaques.....	54
Chapitre 6 - Au service d'une variété de genre.....	58
A - Shuffle.....	58
B - Blues binaire.....	61
C - Funky blues.....	63
D - Jazz.....	65
Conclusion.....	67
Bibliographie.....	69
Discographie sélective.....	71
Table des annexes.....	72
Glossaire.....	79

Introduction

L'histoire du blues est une grande aventure. Né dans la douleur au début du XX^{ème} siècle, il a fini par conquérir le monde entier. D'un genre construit par et pour la communauté afro-américaine, peuple soumis dans l'esclavage, il sera pratiqué par l'ensemble des musiciens, professionnels ou amateurs, source de passion et de business. Par son essence même, qui veut que le blues soit avant tout l'expression d'un état d'âme, réticent à s'inscrire dans une forme fixe, il est d'une grande malléabilité et capable de s'intégrer à d'autres genres.

Dans les années 1980, le blues est devenu un genre universel, tout en étant menacé, cependant. À force de s'intéresser à la définition du genre, à se demander dans quelle case il faut le ranger, la tendance est de mettre des bornes au blues, qui sont antagonistes avec son essence. De fait, il devient scolaire, et l'âme tend à disparaître au profit d'une technique, d'une forme ou d'une démonstration de virtuosité.

Plus encore, le blues a de nombreux concurrents. La décennie 1980 voit exploser la musique métal et tous ses dérivés (death metal, black metal, doom metal, heavy metal), descendante du hard rock qui, lui, continue à persister. Elle est le berceau où naît le hip-hop, le rap, s'y épanouit la new wave, le reggae et y persiste le rhythm'n'blues et toute sorte de pop music. L'apparition du CD, le format radiophonique favorisant la diffusion de masse dans une société où la consommation ne cesse de croître, ne favorise pas plus le blues que les nouvelles musiques. Cependant, le genre sait s'adapter à la modernité et va évoluer avec son temps. On voit éclore différents groupes proposant, chacun dans leur style, leur propre blues.

Stevie Ray Vaughan est de ceux là. Né le 3 octobre 1954, il grandit au Texas, où il se passionne pour cette musique, qu'il apprend en autodidacte, en rejouant à l'oreille sur sa guitare ce qu'il entend à la radio ou sur les disques qu'il achète. C'est en compagnie de Buddy Guy, Muddy Water, B.B. King, T-Bone Walker et Jimi Hendrix qu'il fait son éducation musicale. En 1983, il sort un premier disque avec son groupe « Stevie Ray Vaughan and Double Trouble ». C'est un énorme succès. Il sort de l'anonymat pour devenir un des plus grand interprète de blues.

Ses talents de guitaristes joueront beaucoup dans ce succès, à une époque qui fait la part belle aux *guitar heros**. L'essor de cet instrument est indissociable de l'histoire du blues, qui a largement participé à le populariser.

Dans cette étude, nous allons chercher en quoi Stevie Ray Vaughan s'inscrit dans la tradition du blues, tout en modernisant le genre. Nous étudierons particulièrement le jeu de guitare du maître, dont la technicité redoutable sert cette musique avec génie.

Tout d'abord, nous verrons que Stevie Ray Vaughan est un enfant du blues, qu'il a su intégrer l'essence d'un genre et comprendre ses codes. Il sera intéressant d'évoquer la particularité du blues texan, région dans laquelle il a trouvé une forme particulière, dont Vaughan se veut l'héritier.

Nous nous pencherons ensuite sur ce qui en est du blues des années 1960 aux années 1980. Cette période est l'environnement sonore dans lequel Stevie Ray Vaughan s'est construit puis celle où il s'est épanoui en tant que bluesman. En autre influence, nous étudierons particulièrement celle de Jimi Hendrix, qui a révolutionné dans les *sixties* le jeu de guitare. De plus, il nous faudra nous intéresser au matériel, des guitares aux amplificateurs, dont le choix détermine le son d'un musicien. Tout cela nous permettra de vérifier que Vaughan est bien un guitariste de son temps.

Enfin, nous terminerons par une étude plus technique du style du virtuose. Nous analyserons les caractéristiques de son jeu, qu'il met au service d'une variété de style de blues.

Partie 1

Hommage au blues

Chapitre 1 - L'essence d'un genre intégré

Lorsque Stevie Ray Vaughan devient célèbre dans les années 1980, un siècle de blues le précède, des décennies durant lesquelles le genre s'est construit, où des spécificités régionales se sont mises au service d'un mode d'expression particulier. Chaque bluesman possède une individualité propre, un *feeling*^{*1} et une technique qui, sans marquer de rupture avec ses prédécesseurs ou ses contemporains, enrichit néanmoins le vocabulaire de cette musique. Comme les grands héros du blues, Stevie Ray s'appuie à la fois sur les anciens et sur les musiciens de son temps. Il a intégré l'essence du genre, qu'il a marqué de sa forte personnalité.

A - Un usage spécifique des paroles

Pour une première approche de la musique de Stevie Ray Vaughan, nous allons nous concentrer sur un morceau en particulier. À partir de ce dernier, nous tenterons de comprendre en quoi sa musique, fortement ancrée en son temps, est toutefois issue de la grande tradition du blues. Nous en profiterons pour se remémorer certains aspects importants de l'histoire du genre.

Le morceau qui nous intéresse se nomme *Mary Had a Little Lamb*, issu de l'album "Texas Flood", sorti en 1983. Il s'agit en réalité d'une reprise d'un autre grand bluesman, dont l'influence sur la musique de son temps est considérable : Buddy Guy. Ce dernier a contribué à former ce que l'on appelle aujourd'hui le "West Side Sound", un style de blues qui mélange de manière savante le rythme et la tension du Chicago blues avec des éléments de gospel, tout en intégrant la manière des guitaristes californiens et de B.B King. Il ouvre la voie au blues rock, influençant notamment Jimi Hendrix, mais aussi Stevie Ray Vaughan.

Cette reprise résonne comme un hommage rendu à un de ceux qui ont tant apporté au genre, un de ceux dont le langage a permis à notre guitariste d'enrichir le sien. En 1989, il reprendra une autre chanson de Buddy Guy dans son album "In Step", mais surtout, il n'hésitera pas à donner sa version de bien d'autres morceaux de tous les musiciens qui ont compté dans sa musique, de Willie Dixon à Freddie King, en passant par Lonnie Mack et Jimi Hendrix. La reprise est chose courante dans le blues, et ce depuis les premiers enregistrements dans les années 1920. Cela montre qu'il ne s'agit pas d'une musique figée, mais qu'elle se transmet et qu'elle vit à travers le style personnel de chacun, profitant au passage des apports dont elle se

¹ Les termes surmontés d'un astérisque sont définis dans le glossaire.

nourrit. En effet, le blues est une musique qui a la faculté de s'adapter. Nous pouvons nous rendre compte de cette adaptabilité jusque dans l'usage des textes.

En effet, les paroles de ce répertoire ont ceci de spécifiques qu'elles tendent à juxtaposer des images qui créent une atmosphère que vient appuyer la musique. Les interprètes prennent des libertés en modifiant les phrases, en inversant les vers, en variant l'accompagnement selon les circonstances ou leur humeur du moment.

Voici les paroles de *Mary Had a Little Lamb*, et une traduction en français :

Mary had a little lamb
His fleece was white as snow, yeah
Everywhere the child went
You know the lamb was sure to go, yeah

He followed her to school one day
And broke the teachers rule
What a time did they have
That day at school

Tisket! Tasket!
A green and yellow basket
Sent a letter to my baby
On my way I past it

*Mary a un petit agneau
Sa toison était blanche comme la neige, ouais
Et partout où l'enfant allait
Tu sais que l'agneau était sur d'y aller, ouais*

*Il la suivit jusqu'à l'école un jour
Et cassa la règle du professeur
Combien de temps avait-il ?
Ce jour à l'école.*

Tisket ! Tasket !
*Un panier vert et jaune
J'envoyais une lettre à ma chérie
Et je passais mon chemin*

Il est difficile de suivre la logique de ce texte. Contrairement aux genres folkloriques, dans lesquels l'aspect narratif domine, les bluesmen se soucient peu de la narration. Ici, le troisième quatrain semble totalement déconnecté du reste du récit. Dans le deuxième, les derniers vers n'ont apparemment aucun sens dans la suite des premiers. Par le biais du texte, c'est plus une musicalité de la langue, des rimes en concordance avec la musique que l'interprète cherche à mettre en avant. Les propos du chanteur Fuddy Lewis prouvent cet état de fait :

« Le premier vers pouvait être le dernier. Comme premier vers, je pouvais prendre n'importe quelle vieille phrase connue et la faire rimer avec d'autres, que j'inventais pour que l'ensemble colle à peu près². »

Le texte de Buddy Guy illustre parfaitement cela. Pour commencer, l'histoire de *Mary Had a Little Lamb* est issue d'une comptine de Sarah Josepha Hale, publiée pour la première fois dans un recueil en 1830. C'est l'histoire d'une petite fille, Mary, qui aime son agneau de compagnie et qui le ramène un jour à l'école, ce qui attire les foudres du professeur. Buddy Guy s'est réapproprié ce texte, disposant les vers de manière à ce qu'ils riment, mais accordant au sens du texte une place tout à fait secondaire. On trouve une version de cette chanson dans laquelle le deuxième vers :

His fleece was white as snow, yeah
Sa toison était blanche comme la neige, ouais

est remplacé par :

His fleece was black as coal, yeah
Sa toison était noire comme du charbon, ouais

Dans cette version, l'interprète fait probablement référence à la population noire, le véritable peuple du blues, en transformant un mouton blanc en mouton noir. De plus, le mot charbon renvoie à l'idée de travail forcé dont ils étaient victimes. Les bluesmen revoient ainsi des images, souvent « destinées à préciser une réalité plus qu'à l'évoquer dans une intention poétique » et qui « s'accordent avec un expressionnisme intense³ ».

² Cité dans Philippe Bas-Raberin, *Le blues moderne depuis 1945*, p. 23.

³ *Ibid.*

Nous constatons également dans ce texte que le mot "yeah" revient de manière récurrente. Ces mots, parfois des phrases entières, commentaires furtifs émis entre deux phrases chantées, sont une spécialité du blues en général. Ils s'accordent parfaitement avec le reste du texte en style direct, dans lequel le chanteur et le narrateur se confondent.

Le troisième couplet de la chanson nous semblait étranger aux deux premiers, et cela est effectivement le cas. *A-tisket, A-tasket* est également une ancienne chanson américaine du XIX^{ème} siècle, dont Ella Fitzgerald enregistre une version en 1938. Le premier couplet de cette chanson est placé en dernier couplet de *Mary Had a Little Lamb*. De plus, les paroles sont légèrement modifiées, puisque là où Stevie Ray Vaughan chante "baby" (chérie), la version originale nous dit "mommy" (maman). Cette inversion montre une fois de plus la liberté prise par les créateurs de blues. Mais plus encore, cette liberté va du simple changement de mot à l'emprunt voire la substitution de couplets entiers. Comme l'examine bien Philippe Bas-Raberin : « la quantité d'inversion de termes que l'on observe entre des blues dont les contenus sont apparentés est un indice d'une malléabilité qui s'érige en principe de création⁴. »

Dans la société où vivent Stevie Ray Vaughan et Buddy Guy, l'usage de ce "principe de création" ferait bondir plus d'un défenseur des droits d'auteurs. Il faut se rendre compte du peu de cas que fait ce genre de la notion d'auteur. C'est en partie grâce à cela que le blues a su s'adapter à la succession des modes musicales (rock'n'roll, rhythm'n'blues, etc.) qui aurait pu lui être fatale et le faire tomber dans l'oubli. L'importance négligeable de cette notion tient aussi au fait que, bien souvent, le bluesman crée en tant qu'interprète.

Stevie Ray Vaughan emprunte cette chanson à Buddy Guy dès le premier disque, et elle participe dans une large mesure au succès de cet album. Quant à Buddy Guy, nous venons de voir qu'il utilise des paroles déjà existantes, qu'il module à sa façon dans la plus pure tradition du blues. Ainsi notre guitariste texan se pose immédiatement en vrai bluesman, en se situant dans la continuité d'un genre qu'il ne cherche pas tant à révolutionner qu'à faire vivre.

B - Dans la tradition du blues

La chanson *Mary Had a Little Lamb* fait usage de la grille de blues standard en douze mesures. Nous sommes ici en Mi Majeur :

⁴ *Ibid.*

E7	E7	E7	E7
A7	A7	E7	E7
B7	B7	E7	E7

Cette grille est un des éléments clé du genre. Elle a été fixée dans les années 1910. Jusque là, et même après, les chanteurs jouaient un nombre de mesures irrégulier et fantaisiste : huit mesures, onze mesures ou même douze mesures et demie. L'interprète faisait comme bon lui semblait, en concordance avec l'esprit du morceau. Au début du siècle, le blues en formation n'avait pas de structure cohérente, de même qu'il n'avait pas encore de nom. C'était un genre hybride, indéfinissable. Giles Oakley précise :

« Vers 1910, le genre s'était suffisamment démarqué pour se voir réserver spécifiquement l'appellation de blues, quoique la plupart des blues ne fussent encore rien de plus que des petits refrains sans titre particulier pour les différencier les uns des autres, si ce n'est leur première ligne⁵. »

Le terme "blues" commence petit à petit à s'appliquer dans les titres des chansons. En 1912, W.C. Handy est le troisième en quelques mois à publier un morceau sous ce nom, le célèbre *Memphis Blues*. Cette année-là, la publication de ce titre ainsi que celle d'autres blues contribue à cristalliser cette musique dans une forme cohérente, utilisant la structure à douze mesures sous laquelle il est encore aujourd'hui le plus connu.

Cette grille utilise les degrés I, IV et V sous la forme I7, IV7 et V7. Chaque triade majeur est agrémentée d'une septième mineur, ce qui donne au blues son ambiguïté tonal/modal, qui s'accorde avec l'ambiguïté des paroles et avec l'inflexion de la voix. Voici la structure du blues telle qu'elle existe en tant que schéma standard depuis les années 1910 :

I7	I7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	V7

Cependant, certains bluesmen se rebellent à l'idée que l'on puisse encadrer leur musique dans une forme fixe. En effet, pour eux, le blues est une musique de l'âme, un *fee-*

⁵ Giles Oakley, *Devil's Music, Une histoire du blues*, p. 51.

ling, un sentiment, une forme de sensibilité en totale opposition à quelque chose que l'on peut schématiser. Pour illustrer cela, voici les propos de T-Bone Walker concernant une célèbre chanson de W.C. Handy :

« Prenez par exemple un morceau comme *St. Louis Blues*. C'est un bon motif, avec comme une tonalité de blues, mais ce n'est pas du blues. On ne peut pas codifier le blues. Je ne dis pas que *St. Louis Blues* n'est pas de la bonne musique, comprenez-moi bien, mais ce n'est pas du Blues⁶. »

Toutefois, cette grille devient un des piliers du blues. Il faut tout de même comprendre qu'il ne s'agit pas d'un carcan. Chaque musicien est libre de l'utiliser à sa manière, de la modifier en enrichissant les accords ou en réalisant des substitutions d'accords, ou libre de ne pas l'utiliser également.

Stevie Ray Vaughan prend lui aussi ses libertés dans *Mary Had a Little Lamb*. Après l'introduction sur la grille standard qu'il répète deux fois, il chante les couplets sur une grille de huit mesures, seulement sous cette forme :

E7	A7	A7	E7
E7	B7	A7	E7

Une autre spécificité du blues est l'improvisation. On peut même dire qu'au départ, il n'est qu'improvisation, que ce soit au niveau de la musique comme au niveau des paroles. Petit à petit, avec la standardisation du genre, le blues a perdu un peu de cette qualité qui, du reste, est toujours fortement ancrée. Dans les anciens blues, c'est surtout à la voix que l'improvisation a lieu. Les instruments prennent le relais et notamment la guitare, un instrument de premier plan dans ce répertoire.

Au fil des décennies, tout un vocabulaire s'est formé dans le cercle des guitaristes, sous la forme de cellules mélodiques et rythmiques. On les appelle des "plans". Ces plans circulent et sont insérés par les improvisateurs dans leur solo. Ils ont tous en commun qu'ils "sonnent blues" et sont guitaristiques dans la mesure où ils épousent un doigté logique sur le manche de la guitare. Là encore, il n'y a pas de carcan : un musicien utilise un plan et le transforme à sa guise dans le cadre d'une improvisation.

Un parallèle intéressant peut être fait de la manière dont sont utilisés ces plans et le traitement des paroles. En effet, les bluesmen n'hésitent pas à insérer dans leurs chants

⁶ Cité dans Giles Oakley, *Devil's Music, Une histoire du blues*, p .53.

des phrases tirées d'autres blues. Rappelons-nous les propos de Furry Lewis cités plus haut : « Je pouvais prendre n'importe quelle vieille phrase connue et la faire rimer avec d'autres. » Le principe des plans à la guitare est similaire à celui-ci.

Stevie Ray Vaughan, comme le bluesman accompli qu'il était, fait usage de ces plans dans ses solos. Dans sa version de *Mary Had a Little Lamb*, on peut noter la présence d'un plan inspiré du musicien T-Bone Walker⁷ :

Un autre plan apparaît, signé Stevie Ray Vaughan celui-ci :

⁷ Dans le cadre de cette étude, les exemples musicaux seront généralement notés sous la forme de partitions classique accompagnées de la tablature pour guitare. En effet, musique de tradition orale, la transcription du blues à la guitare se fait généralement sous cette forme, les musiciens n'étant pas initiés au solfège. De plus, la tablature permet de se faire une idée des doigtés et de comprendre certains choix guitaristiques. Enfin, concernant la transcription, notons que ce qui fait office de partition de le blues est l'enregistrement plus que tout autre trace écrite. L'oralité est une notion essentielle du genre. Pour les signes propres à la guitare, se référer à la définition « codage guitaristique » dans le glossaire.

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The first measure has a 1/2 note rest above it. The bottom staff is a guitar tablature with fret numbers (12, 14) and a 1/2 note rest above the first measure.

Encore une fois, on constate que Stevie Ray Vaughan s'inscrit dans la tradition du blues en utilisant le vocabulaire préexistant et en l'enrichissant par des plans de sa propre création.

Ce que l'on appelle les "blues-notes"* sont un autre marqueur du blues. Elles s'obtiennent par la bémolisation de la tierce, de la septième et de la quinte du mode. Cela contribue à donner ce caractère d'ambiguïté modale, qui est apparemment spécifique au folklore musical noir avant d'être une spécificité du blues. Certains on pu dire que l'origine de ces notes viendrait de l'"inaptitude" que montraient les esclaves noirs à maîtriser la gamme diatonique en vigueur dans les musiques occidentales. Il serait plus juste de dire qu'elles représentent « un mode d'emploi de la gamme diatonique non exploité en dehors des cultures orales⁸ ». Comme le fait justement remarquer Philippe Bas-Raberin, « les artistes de blues, qui recourent à une instrumentation hétéroclite, ont toujours entretenu cette équivoque dans le climat modal, tirant d'elle une authentique science de la suggestion⁹. »

L'utilisation de ces blues-notes va généralement de paire avec la maîtrise de la gamme pentatonique. Une grande majorité des solos dans ce style est à la base de cette gamme. Pour donner la couleur blues, les musiciens se servent d'une gamme mineure pentatonique sur une grille en tonalité majeur.

Dans l'exemple de *Mary Had a Little Lamb*, nous entendons que Stevie Ray Vaughan improvise en mi mineur pentatonique sur un morceau en mi majeur. Ainsi, il joue sur cette gamme : mi sol la si ré. Ces cinq notes forment la gamme pentatonique de mi mineur. Deux blues-notes sont présentes : le sol et le ré, qui sont respectivement la tierce et la septième de mi majeur altérées vers le bas. Si on ajoute à cette gamme le si bémol, autrement

⁸ Ben Sidran, cité dans Philippe Bas-Raberin., *Le blues moderne depuis 1945*, p. 22.

⁹ *Ibid.*

dit la quinte bémolisée et qui est la troisième blues-note, on obtient la gamme dite "gamme blues".

Examinons quelques mesures du solo de Stevie Ray Vaughan dans ce morceau :

The image displays two systems of musical notation for a guitar solo. Each system consists of a treble clef staff with notes and a tablature staff with fret numbers. Annotations include 'full' and '1/2' with arrows indicating bends. The solo consists of two systems of four measures each. The first system shows a sequence of notes with bends, and the second system shows a similar sequence with a chromatic alteration (sharpened note).

Ce solo est exclusivement construit sur la pentatonique mineure de mi. Nous remarquons l'utilisation des trois blues-notes, le sol, le ré et le sib, qui donne une couleur particulière. On retrouve cette dernière sur les mesures 3, 5 et 6. On remarque qu'elle n'est jamais attaquée, mais amenée par un *glissando* d'un demi-ton. Ce mode de jeu guitaristique s'appelle un *bend** : le musicien attaque la note puis pousse la corde perpendiculairement au manche, ce qui a pour effet d'augmenter la tension et donc de modifier la hauteur du son. Au départ, dans le blues, ces modes de jeu étaient utilisés principalement pour imiter les inflexions de la voix.

Stevie Ray Vaughan agrémente la gamme de quelques chromatismes, que nous pouvons apercevoir à la deuxième et cinquième mesure : ré, ré#, mi. Il joue ici sur la septième du mode, qui peut être altéré ou non. Toutefois, il improvise à cet endroit sur une harmonie de SI7 et le ré# peut aussi être analysé comme la tierce de l'accord. En effet, les solistes ne se bornent jamais à suivre uniquement la gamme pentatonique, sans quoi leurs improvisations seraient bien fades et pauvres.

Nous constatons que Stevie Ray Vaughan s'est fortement accommodé du langage du blues, par l'utilisation d'une harmonie spécifique et par un style d'improvisation propre, faisant appel à un vocabulaire qui est celui de tous les bluesmen. Toutefois, il reste un musicien des années 1980 et en cela, sa musique s'adapte aux différentes mutations subies par le genre.

C - Du blues moderne

Dans les années 1950, le blues connaît une mutation à travers l'avènement du rock'n'roll. Bill Haley, Elvis Presley et d'autres ont fait leur réputation en se réappropriant le répertoire des bluesmen. Songeons au célèbre *That's All Right Mama* du King, qui entra dans la légende à la sortie de ce titre en 1954. Pourtant, cette chanson est à la base un blues du dénommé Arthur Crudup, qui l'enregistre pour la première fois en 1946. Malheureusement, la notion d'auteur dont nous disions qu'elle était secondaire chez les bluesmen ne l'est plus dans la nouvelle musique. Crudup mourra dans la misère alors qu'Elvis a récupéré les droits. Par la suite, toute la musique rock aura un rapport étroit avec un certain business économique.

À côté de cet aspect financier, il faut dire que le blues et le rock ne touchent pas le même public. En effet, alors que le premier est l'apanage des Noirs, le second est un succès auprès des Blancs. Mais la population afro-américaine se détourne petit à petit du mode d'expression qu'est le blues. D'une part parce que les Blancs commencent à en tirer la substance pour leur propre musique, ce qui implique qu'il n'est plus un genre réservé à leur communauté, et d'autre part car ils voient dans le blues un passé de soumission qu'ils voudraient oublier. Les Noirs se tournent alors vers de nouvelles musiques qui leur sont propres, le rhythm'n'blues, la soul, le funk.

On a vu en quoi Stevie Ray Vaughan est un véritable bluesman dans les années 1980. Nous allons maintenant constater qu'il intègre les éléments du rock et du rhythm'n'blues.

Le paramètre rythmique est peut être l'aspect le plus important de toutes ces musiques. Le blues est d'essence ternaire. La division du temps par trois restera essentielle chez un autre enfant du blues : le jazz. Cette marque rythmique participe au *groove** caractéristique de ces genres musicaux. Mais le rock et le rhythm'n'blues utilisent un temps binaire, et particulièrement le funk, dont est teinté *Mary Had a Little Lamb*.

Dès l'introduction, nous sommes emportés par ce rythme funky résultant d'un mélange croches-doubles croches :

E7

T
A
B

5

A7

E7

T
A
B

Le rythme binaire de ce morceau est marqué également par les contretemps à la guitare sur l'accompagnement des couplets :

T
A
B

Ma ry ha a lit tle lamb — his fleece was white as snow yeah

Au début du couplet, nous pouvons noter la présence de l'accord E7#9, qui contribue à la sonorité funk. De plus, cette harmonie était chère à Jimi Hendrix, dont l'influence sur Stevie Ray Vaughan est importante, comme nous le verrons. Mais le fait d'entendre en même temps la tierce mineure et la tierce majeure nous replonge dans l'ambiguïté tonale du blues.

D'autre part, notons la présence à la mesure trois d'un *bend* d'un quart de ton. En brouillant volontairement l'exactitude de la note, il nous rappelle que nous sommes malgré tout dans un blues. Il imite ainsi le phrasé vocal du blues. En effet, le chanteur a tendance à arriver sur la note par le bas ou le haut par des *glissandi*, et termine généralement ses fins de phrases en laissant aller sa voix vers le grave.

Stevie Ray Vaughan ne fait pas totalement disparaître l'aspect ternaire. Ici, une partie de son solo est faite de triolets, alors que la basse et la batterie restent sur une rythmique binaire :

The image shows a musical score for guitar and bass in 4/4 time. The top system is labeled 'Guitare' and the bottom system is labeled 'Guitare basse'. The guitar part features a melodic line with triplets and a quarter-tone bend (1/2) in the third measure. The bass part provides a steady accompaniment with triplets and a quarter-tone bend (1/2) in the third measure. The score is written in standard musical notation with treble and bass clefs.

Quant à l'instrumentation choisie, elle est totalement dérivée du rock. Le trio guitare électrique, basse électrique et batterie se retrouve à partir des années 1950 (bien que la guitare fut alors électro-acoustique et non purement électrique, et c'est la contrebasse qui réalisait les basse) jusqu'à aujourd'hui encore. Cette formation reste le noyau de l'instrumentation rock. Pensons à Elvis Presley, aux Shadows, aux Beatles, aux

Rolling Stones ou encore à Jimi Hendrix, qui ont précédé Stevie Ray Vaughan.

Toutefois, il ne fait aucun doute que cette musique sonne blues. Malgré des apports venant du funk ou du rock, c'est bien le blues qui cimente le tout. Comme nous l'avons vu, la faculté d'adaptation de ce genre fait que, en 1982, elle est une musique de son temps. Cela tient au fait qu'elle intègre tous les éléments dont elle peut se nourrir. Le blues est, depuis le début de son existence, un genre métissé. En effet, il s'est d'abord constitué par un mélange de *hollers*, de *ragtime*, de chants de travail, de *minstrels*, de *boogie-woogie*, de musiques populaires blanches américaines et européennes et encore de musique *country*. Avec Stevie Ray Vaughan, le métissage s'enrichit de rock, de funk et nous en verrons davantage.

Avec la chanson *Mary Had a Little Lamb*, nous avons pu nous faire une première idée du style de Stevie Ray Vaughan. À présent, nous allons nous intéresser plus spécifiquement à la musique de l'État d'où est originaire ce guitariste, le Texas.

Chapitre 2 - Le blues texan

A - Aspects historiques

Le Texas, où vécut Stevie Ray Vaughan, a connu un riche métissage de part son histoire. Si le blues n'est pas né dans cet État, il s'y est toutefois élaboré un style spécifique du genre. Un petit détour historique nous permettra de mieux appréhender la formation du blues texan.

Au début du XIX^{ème} siècle, le Texas, région négligée et quasi désertique, appartient encore à l'Espagne. Le Mexique récupère le territoire en 1810, en même temps qu'il acquiert son indépendance, et y instaure ses lois humanistes, parmi lesquelles l'abolition de l'esclavage. Cependant, pour peupler le territoire texan, les Mexicains favorisent l'installation d'éleveurs et de planteurs des États-Unis : en supériorité démographique, ces derniers deviennent alors les maîtres des lieux. Les colons américains se révoltent contre les lois mexicaines qui, ne permettant pas l'esclavage, sont un frein à l'économie de plantation. Avec l'appui de Washington, ils proclament l'indépendance d'une République du Texas en 1836. Bien sûr, l'esclavage est immédiatement légalisé et les Noirs, à leur insu, viennent à leur tour peupler le vaste territoire texan, apportant avec eux et par vagues successives les éléments d'un blues en train de se former.

Au début du XX^{ème}, on découvre au Texas d'énormes gisements de pétrole. L'État voit alors arriver des immigrants européens intéressés par le potentiel économique que cela suscite.

Ainsi, le blues du Texas va s'alimenter de tout un ensemble d'influences dû à la forte mixité de population dont l'État est doté : peuplement de base hispanique, minorité d'anglo-saxon, Noirs venus tardivement, forte présence de colons d'origine germanique. Ajoutons à cela l'influence de la Nouvelle-Orléans "civilisée" et prestigieuse et de la culture cow-boy dans l'Ouest, voire de celle des Cajuns des marécages de Louisiane. Le blues, qui est une musique d'essence propre à absorber son environnement sonore, baigne ainsi dans un milieu richement métissé, bien différent cependant de celui du Sud-Est américain où il a vu le jour.

Au Texas, l'usage de la guitare est important dès l'époque coloniale, alors que dans les autres régions des États-Unis et dans la vallée du Mississippi notamment, il est rarissime avant 1900. Cela tient au fait que la tradition musicale de base y est d'origine espagnole. Le blues arrive toutefois assez tardivement dans cet État, lorsque les ouvriers

agricoles ruinés par le charançon se voient contraint d'exiler. Le nouveau blues texan va se créer alors qu'une certaine technique guitaristique est déjà bien ancrée dans cet emplacement géographique. Les villes de Dallas, Fort Worth et Houston seront les berceaux du blues au Texas.

Dallas, et plus précisément le quartier de Deep Elm, qui est le véritable terreau du blues dans la ville, accueille un certain nombre de bluesmen. Parmi les principaux ayant bien plus tard influencé Stevie Ray Vaughan, citons Lonnie Johnson, Blind Lemon Jefferson, ou encore Lightnin' Hopkins. Mais avec les premiers créateurs que sont Jefferson, Little Hat Jones, Texas Alexander ou encore Funny Paper Smith, le blues texan s'élabore à partir de caractéristiques qui le démarquent nettement des autres formes originales de blues. Le bluesman joue de la guitare avec les doigts (même si Lonnie Johnson utilisera le plectre* très tôt), à la façon du flamenco hispanique, qui avait tant marqué ces anciennes possessions mexicaines : le pouce, voire toute la main, frappe les basses puis les autres doigts décrivent des arpèges rapides avant que le musicien ne s'arrête presque ou totalement pour chanter une phrase puis ne reprenne selon le même déroulement. L'usage du médiator* finira toutefois par être généralisé par l'intermédiaire des solos principalement.

Ces solos n'utilisent pas exclusivement les gammes pentatoniques et favorisent la gamme espagnole/arabe (mode phrygien), et bien des blues texans sont même totalement dépourvus de ces altérations de la gamme appelées "blues-notes". Notons qu'une des particularités du blues texan est cette prééminence d'une guitare jouée note par note au médiator.

La ville de Houston devient également un haut lieu du blues au moment de la première guerre mondiale. Une intense activité commerciale s'y développe suite à la mise en place d'importantes installations portuaires et attire en masse des immigrants du Texas et d'ailleurs. Les Noirs se regroupent dans le troisième arrondissement de la ville, à Dowling Street, qui devient progressivement l'équivalent à Houston de Deep Elm à Dallas. C'est moins le jeu de guitare que le jeu de piano qui s'est développé à cet endroit, où se mêlent les rythmes du *ragtime* venus de La Nouvelle-Orléans, avec le robuste toucher des *barrelhouses*. Ces pianistes, aujourd'hui regroupés sous le nom d'"école de Santa Fe", ont fortement influencé le cours du blues. Le *rhythm'n'blues* leur doit beaucoup.

Le piano et la guitare se nourrissent mutuellement par une influence réciproque.

Les arpèges égrenés sur les six cordes de l'un sont imités par les touches de l'autre, quant aux pompes du dernier présentes dans le *ragtime*, elles sont récupérées par les guitaristes. N'oublions pas que le blues est une musique qui imite : au départ ce sont les inflexions de la voix qui sont transcrites dans les sonorités des instruments, principalement à la guitare et à l'harmonica. Petit à petit, comme nous le voyons, ce sont les différents instruments qui s'imitent les uns les autres. Des modes de jeux propres au genre se créent ainsi, et on repère tout cela jusque dans le jeu de Stevie Ray Vaughan dans les années 1980. De même, le *rhythm'n'blues* que nous évoquions et qui voit une de ses ascendances dans le blues de Houston ne sera pas sans influencer notre guitariste : nous y reviendrons.

Dans une autre partie du Texas, la région de San Antonio voit s'élever un bluesman dont l'influence sera grande sur l'ensemble des guitaristes qui suivront : il s'agit de T-Bone Walker. Il côtoie les plus grands du blues texan, de Blind Lemon Jefferson à Lonnie Johnson, dont le jeu de guitare note par note le séduit. Il poursuivra sa carrière en Californie, État dans lequel la musique s'inscrit dans le prolongement de celle du Texas. Stevie Ray Vaughan fait parti des nombreux héritiers de T-Bone Walker.

Nous nous devons enfin de citer la ville d'Austin. La scène blues y explose soudainement dans les années 1970, grâce à l'action de Clifford Antone, qui ouvre un club de blues pour étudiants et crée son label au nom d'Antone's. De nombreux groupes et artistes y ont fait leurs premières armes avant de devenir célèbres. C'est notamment le cas de Stevie Ray Vaughan et de son frère, Jimmie¹⁰.

B - Stevie Ray Vaughan dans la continuité du blues texan

Nous allons à présent nous concentrer sur un morceau de Stevie Ray Vaughan à partir duquel nous allons tirer la substance texane de sa musique. Cette chanson est tirée de l'album "Texas Flood" et se nomme *Pride and Joy*.

Stevie Ray Vaughan est un des plus grands guitaristes électriques du XX^{ème} siècle. Sa science, il la doit en grande partie à ses prédécesseurs texans. Lightin' Hopkins est l'un

¹⁰ Informations recueillies dans Gérard Herzhaft, *La grande encyclopédie du blues*, Clamecy, Fayard, 1997 et Giles Oakley, *Devil's Music, Une histoire du blues*, Paris, Denoël, 1985 et Sebastian Danchin, *Les couleurs du blues*, Paris, Édition du Laveur, 2000.

des premiers guitaristes électriques de blues, il a contribué à l'innovation dans ce genre par l'exploration des capacités de cet instrument. Lui-même est fortement influencé par la technique de Blind Lemon Jefferson, qui consiste à alterner des basses appuyées avec des arpèges. Lightin' Hopkins se réapproprie cette technique en la modifiant de manière à ce que l'arpège ne soit plus égrené mais véritablement plaqué par un retour rapide de la main droite sur le contretemps ternaire. Cette façon de faire accentue considérablement le *groove*.

Stevie Ray Vaughan est adepte de cette technique, présente dans *Pride and Joy* dès l'introduction :

On voit qu'un motif se dessine dans les basses, ce qui donne une allure *boogie-blues* au morceau. Cette manière typique du blues texan se retrouve chez bien d'autres guitaristes, notamment Freddie King, qui appréciait ces riffs. De même, les breaks en forme de question/réponse, que l'on peut observer dans le refrain de *Pride and Joy* sont

communs à tous ces musiciens du Texas :

The image shows a musical score for guitar and voice. The guitar part is written in 4/4 time and D major. It features a melodic line with triplets and a TAB section below it. The TAB section shows the following fret numbers: 0 3, 0 2 0, 1 2 1, 0, 1, 2, 3 2 0, 2, 2, 2, 3 2 0, 2, 2. The voice part has lyrics: "Yeah, I love my la dy to belong and lean jou mes with".

Quant aux couplets, la guitare y marque les contretemps et par cela imite la section cuivre, qui avait pris de l'importance, particulièrement à Dallas dans les années d'après guerre. Freddie King est très souvent accompagné d'un orchestre de cuivres lors de ses nombreux concerts. Stevie Ray Vaughan intègre ce pupitre directement dans sa guitare, de même que les percussions, dans une certaine mesure, en marquant les temps par des *dead-notes** (c'est à dire qu'il étouffe le son des cordes à la main gauche tout en les jouant avec sa main droite).

Le jeu de Vaughan tout comme celui de Freddie King et de Lightin' Hopkins avant lui est d'une rare puissance expressive, qui n'est pas sans rappeler le Chicago Blues, et porteur d'un swing incroyable.

Nous pouvons apprécier également les cascades de notes improvisées par Stevie Ray qui sont, là aussi, une marque de fabrique texane avant de s'être propagées dans tous les styles de blues. Ici, à la manière de Freddie King encore une fois, nous entendons une ligne mélodique claire. Pour Vaughan, on appellera cela un son "clean", par opposition à un son saturé par la distorsion comme le faisait Jimi Hendrix. Voici un détail du solo contenant des notes en cascades :

À l'écoute du solo en entier, on se rend compte de l'importance que prennent les doubles cordes. On reviendra sur ce mode de jeu typique de Stevie Ray Vaughan.

Cette manière d'utiliser la guitare en jouant les notes les une après les autre est une innovation d'un autre Texan appelé Lonnie Johnson. Il fût le premier bluesman à appliquer ce style "note par note" avec un plectre, en imitant exactement ce qu'il faisait au violon. Cette manière de faire s'est rapidement propagée à l'ensemble des musiciens blues.

Évidemment, il serait naïf de croire que les bluesmen du Texas utilisent uniquement des techniques issues de leur État. Tout se qui s'est fait avant, notamment dans la région du delta du Mississippi, véritable berceau du blues, est réinvesti par les musiciens texans. Les premières mesures de *Pride and Joy* utilisent un style propre au delta, que l'on retrouve particulièrement dans le jeu de Robert Johnson :

On note l'utilisation des doubles cordes, des *bends* d'un quart de ton ainsi que des *slides** (rapides *glissandi* en début ou en fin d'attaque) mesures 1 et 3.

Stevie Ray Vaughan emprunte même un *turnaround** à Robert Johnson. Un

turnaround, un peu à l'égal des plans dont nous avons déjà parlé, est une formule qui permet de clore un cycle. Voici celui présent à la fin de l'introduction :

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is guitar tablature. The music consists of three measures. The first measure has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4). The second measure has a triplet of eighth notes (A4, G4, F#4) followed by a triplet of eighth notes (E4, D4, C4). The third measure has a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) followed by a triplet of eighth notes (F#4, E4, D4). The tablature below shows the corresponding fret numbers: 2 0 3 2 0 3 2 0 2 for the first measure; 0 1 2 0 2 1 0 1 0 3 0 3 for the second measure; and 0 0 1 3 3 3 3 3 3 1 3 4 4 4 4 4 4 2 1 2 for the third measure.

Stevie Ray Vaughan est véritablement un enfant du blues. Il intègre les leçons des maîtres passés et s'inscrit dans la continuité du blues venant du Texas, dont il est originaire. Le style texan a pris tellement d'ampleur qu'on le confond parfois avec l'idée même du blues. En tout cas, cet État a permis à l'instrument qu'est la guitare d'asseoir sa place spécifique dans le blues.

Partie 2

Un guitariste de son temps

Chapitre 3 - Des sixties aux années1980

On ne pourrait comprendre la musique de Stevie Ray Vaughan sans évoquer le blues blanc marquant la vingtaine d'années qui le précède. Le genre prend de nouvelles racines en Europe, lui insufflant un nouveau départ, qui permettra l'émergence du guitariste texan.

A - Le blues britannique

De tous les territoires hors des États-Unis, c'est au Royaume-Uni que le blues a retrouvé ses adeptes les plus fervents, mais sur des bases sociologiques différentes. Ce n'est pourtant pas dans les communautés noires, dont le parcours historique en Grande-Bretagne est bien différent de celui des Afro-Américains, mais au sein de la population blanche que ce genre s'est implanté. Il faut dire que, même si l'Afrique demeure une lointaine origine commune, les conditions d'arrivées, de vie, d'urbanisation et de travail ont peu de points communs avec celles des Afro-Américains du Mississippi.

Au départ, le blues britannique est une affaire de fans, d'amateurs, de collectionneurs fascinés par les États-Unis, le jazz, le rock'n'roll, qui ressentent le désir et la nécessité de remonter aux sources. Par un curieux paradoxe, ce sont les Anglais qui remettent au goût du jour ce patrimoine tombé en désuétude pour la plupart des Américains.

Après la guerre, c'est la présence de GI's noirs en Europe qui amène cet extraordinaire courant d'intérêt pour le blues. Partageant la langue, ce sont les Britanniques qui vont, les premiers, concrétiser cet engouement en interprétant la musique. Si Lonnie Donegan popularise surtout le répertoire folk d'un Leadbelly, le guitariste Alexis Koerner et l'harmoniste Cyril Davies sont les véritables précurseurs du blues britannique. C'est sur leur modèle que John Mayall fonde ses « blues-breakers », qui vont compter certains des meilleurs stylistes du genre, notamment le guitariste Eric Clapton.

Sur les îles britanniques, le modèle est plutôt le blues électrique de Chicago : Muddy Waters, Howlin' Wolf, Jimmy Reed ou Chuck Berry « qu'on admire et qu'on imite avec, souvent, un enthousiasme brouillon tout en militant farouchement pour obtenir d'un vaste public sa reconnaissance de leur importance musicale¹¹ ».

¹¹ Gérard Herzhaft, *La grande encyclopédie du blues*, p. 48.

Les groupes de blues des années 1960 (Yardbirds, Moody Bles, Animals, Them, Who, Zombies et, surtout, les Rolling Stones) lancent en fait un mouvement qui dépasse leur objectif initial. Sans le vouloir, ils se retrouvent à la tête d'une nouvelle musique rock, bien plus ancrée dans le blues que le rock'n'roll original que nous avons évoqué dans la première partie. Leur énorme succès international fait qu'ils citent ouvertement leurs sources et recherchent le contact avec les bluesmen noirs en Amérique, ce qui aura pour effet de changer considérablement le cours de la musique populaire américaine.

Le blues britannique connaît, lui aussi, des hauts et des bas. L'imitation des débuts laisse place petit à petit à une démarche plus réfléchie qui, généralement, s'est éloignée du blues. Les meilleurs représentants de ce blues britannique sont Peter Green, Jeremy Spencer, Tony Mc Phee, Stan Webb et Christine Perfect (au sein du Chicken Shack), Alvin Lee, Duster Bennett, Spencer Davis, Stevie Winwood, les Irlandais Van Morrison et Rory Gallagher, etc... Presque tous les noms du rock britannique on en fait effectué leurs débuts en blues.

Des noms tels que Eric Clapton, Peter Green, John Mayall ou encore les Rolling Stones évoquent plus une carrière ancrée dans le rock, alors que leur musique est constituée de nombreux allers et retours dans le blues. Toutefois, leur importance dans l'histoire de ce genre est considérable et sans eux, le blues ne serait probablement pas connu au-delà d'un cercle restreint d'amateurs.

On se rend compte que tous ces bluesmen britanniques ont pris comme modèle les mêmes musiciens que Stevie Ray Vaughan quelques années plus tard, à savoir Muddy Waters, B.B. King, Freddie King, Buddy Guy, ou encore T-Bone Walker, pour ne citer qu'eux. Ces personnages sont devenus à leurs yeux de véritables prophètes du blues. Ils organisent pour eux de grandes tournées à travers l'Europe, ce qui est à l'avantage de tous : pour les Européens, c'est l'occasion de faire connaître le véritable blues américain, pour les bluesmen américains c'est l'occasion d'un nouveau départ sur ce continent, leur carrière devenant difficile dans leur pays d'origine.

En effet, l'Amérique commence à oublier le blues au profit du rock et d'un rhythm'n'blues prenant des chemins différents. Dès lors, le territoire n'est pas propice à la réincarnation du genre dans la personnalité d'un Stevie Ray Vaughan. C'est par l'invasion du blues britannique que le pays va renouer des liens avec le genre qu'il a vu naître. Une anecdote narrée par Gilles Blampain montre bien à quel point le blues était devenu marginal aux États-Unis. Il explique que les groupes britanniques cherchaient à profiter du mar-

ché américain pour donner une nouvelle ampleur à leur carrière alors naissante, ce qui, pour ces jeunes formations, était aussi l'occasion d'un retour aux sources :

« Mais une fois sur place, ils s'aperçoivent rapidement que cette musique qu'ils aiment et qu'ils jouent n'est pas connue dans l'Amérique blanche. Lors de leur première visite en 1964, les Rolling Stone, en interview, à la question "que souhaitez-vous voir en Amérique ?" répondent : "Muddy Waters et Howlin' Wolf !". Le journaliste ignorant demande : "Où est-ce ?" Les voilà obligés d'expliquer à un Américain qui sont ces deux géants du blues totalement ignorés du public blanc¹². »

Gilles Blampain parle du public blanc mais, comme nous l'avons déjà évoqué, la population noire des États-Unis commence également à se détourner du blues, dans lequel ils voient un passé de soumission et se tournent vers la nouvelle musique soul et certains rocks.

B - Retour du blues en Amérique

Le fulgurant succès des Rolling Stones en Amérique attire l'attention sur les bluesmen électriques de Chicago, dont très peu de Blancs du Nord s'étaient jusqu'alors préoccupés, sinon pour les enregistrer ou leur soutirer leurs droits d'auteurs. Il permet également à une poignée de jeunes musiciens blancs, qui hantaient les clubs des ghettos de Chicago depuis quelques années, de faire surface. Ces artistes sont rapidement passés du folk blues acoustique au blues électrique du ghetto, dans lequel ils perçoivent une pulsion irrésistible, qu'ils vont tenter de reproduire dans leur musique. La plupart d'entre eux, comme Mike Bloomfield, Elvin Bishop, Norman Dayron, Paul Butterfield, ou encore Barry Goldberg, mène une vie frénétique et dangereuse dans les ghettos noirs et désirent avant toute chose devenir bluesmen. Muddy Water notamment prend sous son aile un certain nombre d'entre eux, alors qu'il constate la désaffection croissante des jeunes Noirs pour sa musique. Son exemple est alors largement suivi par les bluesmen noirs qui vont donner en l'occurrence plus qu'ils n'ont jamais reçu de l'Amérique blanche.

Ces nouveaux artistes deviennent le parallèle américain des groupes britanniques pour les grands labels à l'affût d'une part de ce business. Dès la fin des années 1960, de nombreux groupes de blues voient le jour. Bien qu'il émerge plus tardivement, au début des années 1980, Stevie Ray Vaughan profitera de cette vague. Parmi ses prédécesseurs

¹² Gilles Blampain, *British Blues*, p. 57.

qui l'auront marqué, nous pouvons citer le guitariste Mike Bloomfield, dont beaucoup le considèrent comme le premier *guitar hero*. Son jeu de guitare transporte l'auditeur par son attaque sèche, sa fluidité extraordinaire qui semble nous projeter dans un monde irréel, avec un toucher faisant preuve d'un grand sens du *feeling* et des sonorités limpides. Il n'utilise que peu les effets spectaculaires tels que la distorsion*, le *fuzz* ou autres, qui voient pourtant leur utilisation exploser dans les sixties. Toutes ces qualités sont aussi celles de Stevie Ray Vaughan à plus ou moins haut degré, comme nous le verrons plus en détail dans la dernière partie de ce mémoire. Toutefois, les jeux des deux guitaristes sont très différents l'un de l'autre. Vaughan, se montre beaucoup plus incisif, utilisant un jeu plus percussif, avec une utilisation récurrente des *doubles-stops*, ce que Bloomfield ne fait que rarement. Ce dernier se montre tout de même plus mélodique dans ses solos que Stevie Ray. La différence de *feeling* tient aussi du fait de la différence de matériel utilisé : notre célèbre Texan est adepte de la Fender Stratocaster, alors que Mike Bloomfield préfère le son chaud d'une Gibson ou d'une Télécaster.

Il ne fait aucun doute que Roy Buchanan a également eu une ascendance sur Stevie Ray Vaughan. Ce guitariste de blues, adepte lui aussi de la Télécaster, est plus proche encore du jeu du Texan, à travers l'utilisation de plans similaires, issus de vieux bluesmen, mais aussi de modes de jeux guitaristiques, tels que les *bends* ou le *vibrato*. Il élabore toutefois un jeu novateur et personnel, emprunt de sonorités hawaïennes, venant du fait qu'il ait été spécialisé un certain temps dans la *lap steel guitar*.

Une influence de ce nouveau boom du blues américain, et décisive pour Stevie Ray Vaughan, est celle de Lonnie Mack. Il est un des guitaristes fondateurs du blues rock et innove, non seulement en mélangeant les genres, mais aussi par l'approche technique de l'instrument et de ses possibilités. Pendant son apprentissage, il assimile aussi bien les techniques venues du blues, du country, du rhythm'n'blues que du jazz. Il ouvre de nouvelles voies pour les guitaristes, par l'utilisation du *tremolo* et du *vibrato* combinée à une puissance démultipliée des solos comme des parties rythmiques : on reconnaît Vaughan dans cette description.

Le jeune Stevie Ray le découvre en 1963. Il n'a que neuf ans lorsqu'il écoute *Wham!*, un des grands succès de Lonnie Mack, qu'il transcrit à l'oreille et joue en boucle sur la guitare de son frère. Ce premier morceau qu'il apprend le marquera à vie et il l'interprétera régulièrement en concert avec la présence du compositeur sur scène avec lui.

« Le premier enregistrement que je n'ai jamais acheté était le *Wham!* de Lonnie Mack en 1963. Je suis content que ce ne fût pas les Monkees ou autre chose. C'est un très bon enregistrement. Je le jouais tellement que mon père n'en pouvait plus et l'a cassé. Je jouais *Wham!* encore, encore et encore et quand je pensais que le son n'était pas encore assez fort j'empruntais le Master Shure Vocal P.A.¹³ de quelqu'un, installais des micros en face et mettais le volume à fond. Le son était très fort dans ma chambre. Après que mon père ait cassé l'enregistrement, je suis simplement allé en chercher un autre ailleurs¹⁴. »

Le caractère de ce morceau, plus rock que blues, contient certains éléments qui feront plus tard le jeu de Stevie Ray. Le caractère rock du *riff* d'introduction, avec ce rythme caractéristique : ♪♪♪♪ ainsi que la présence de *slides*, l'utilisation des cordes à vide et la puissance du jeu de main droite, sont des marqueurs du style Vaughan. Ci-dessous, la partition du début du morceau, avec l'introduction rythmique sur une montée chromatique et le début de la grille harmonique qui reprend, on s'en doute, celle du blues :

On remarque sur l'accompagnement après l'introduction, mesures 9 et 11, la syncope avec le contretemps marqué par un retour du médiator sur les cordes main droite ainsi

¹³ Il s'agit d'un amplificateur créé dans les années 1960.

¹⁴ Cité dans Craig Hopkins, *Stevie Ray Vaughan, day by day, night by night* vol. 1, p. 9.

que l'arrivée par *glissando* (*slide*) sur le deuxième temps qui donne au morceau un caractère *funky* que l'on a déjà pu constater dans le jeu de Stevie Ray Vaughan.

C - Vers un "blues contemporain"

Au milieu des années 1970, le blues n'est plus un idiome appartenant essentiellement à la culture noire américaine, mais un genre musical universel, pratiqué sur tous les continents. Philippe Thieyre montre toutefois que la population noire a bien tournée la page du blues :

« Paradoxalement, dans le même temps, à partir des années 1980, les jeunes Afro-Américains de Chicago, Detroit, New York, Los Angeles et tout le pays ne se tournent plus vers le blues de leurs parents mais vers un R'n'B affadi, gage d'une ouverture vers un large public, ou vers le rap, le hip-hop, nouveaux modes d'expression de la colère et de la révolte mêlant dénonciation des conditions de vie et affirmation d'une identité¹⁵. »

Effectivement, les jeunes Noirs en difficultés se reconnaissent plus dans le rap que dans le blues dont, la plupart du temps, ils ignorent tout. Il faut également dire que, au delà de l'émergence d'un style, il est plus facile de gagner sa vie par la pratique du rap que par celle du blues, d'autant plus qu'il demande moins de temps d'apprentissage, moins d'investissement. Pour la population noire américaine, si le blues fut un moyen de s'extraire de leur condition et de subvenir à leurs besoins, les disques de blues n'ont jamais atteint des chiffres de vente considérables, à quelques exceptions près. De plus, les musiciens afro-américains ne prédominent plus, et le Mississippi n'occupe plus une place centrale dans la création musicale, mais devient simplement une référence historique.

Après être passé par les îles britanniques, où il a trouvé un souffle nouveau, avant de retrouver sa place sur le territoire américain, le blues est devenu un genre pratiqué par des Blancs aussi bien que par des Noirs. Ce mouvement du blues blanc continue de s'amplifier dans les années 1970, et pas seulement aux États-Unis : il se développe aussi en Europe, en Australie, au Japon et dans le monde entier, ce qui montre une reconnaissance internationale du blues. Le genre est dorénavant un passage obligé pour tout aspirant rocker.

Cependant, on peut se demander dans quelle mesure il est encore possible de parler de blues "blanc" ou "noir" dans ces années-là. La ségrégation a pris fin dans les années 1960 et le blues s'en faisant l'écho voit alors son importance reculer parmi les Noirs. À l'exception d'aires géographiques de traditions blues et soul, comme le Sud profond ou cer-

¹⁵ Philippe Thieyre, *Parcours blues en 150 albums*, p. 294.

tains quartiers de quelques grandes villes américaines, le blues "ethnique" n'existe plus. Les nouveaux bluesmen, blancs ou noirs, ont eu le même parcours, le même apprentissage et, sauf exception, la même absence de racines dans la tradition du blues ethnique.

Le "blues contemporain", tel qu'il est appelé par les critiques américains d'aujourd'hui, voit le jour dans les années 1980 à travers le style de Robert Cray. Il précède Stevie Ray Vaughan en tant que *guitar hero* du nouveau blues. Il incarne le renouveau du genre, à la fois stylistiquement et commercialement, avec un jeu faisant état d'une fluidité, d'une aisance, d'inflexions soul et de mélodies accrocheuses, qui repousse encore les limites du blues et gagne un large public. C'est avec l'album "Bad Influence" qu'il rencontre le succès, par ses solos de guitare incisifs et un admirable sens du *groove* des parties vocales et de la section rythmique. Il se produit avec les plus grands noms du blues, Albert Collins, Eric Clapton, mais aussi Stevie Ray Vaughan.

Toutefois, certains semblent sceptiques vis-à-vis du blues de Robert Cray, comme le critique Gilles Verlant, qui le compare ci-dessous à Stevie Ray :

« Le problème avec le blues moderne, [...] c'est qu'il est devenu professionnel. Scolaire. Lisse et sans âme, en somme. Prenez un gars comme Robert Cray, dont on claironna partout qu'il incarnait le renouveau du blues ; il joue bien, compose correctement, connaît tous les codes... et ne nous a jamais filé le moindre frisson. Or, si le blues sert à quelque chose, c'est bien à faire monter les larmes, dresser le poil, briser le cœur, exorciser le cafard, non ? Avec Stevie Ray, on passe dans une autre catégorie, où la virtuosité a toute sa place, mais jamais aux dépens de l'âme¹⁶. »

Si les reproches formulés à l'encontre de Robert Cray sont discutables, Gilles Verlant pointe du doigt le problème d'un blues devenu "scolaire". Rappelons-nous les propos de T-Bone Walker, cités dans la première partie de cette étude, dans lesquels il expliquait que le blues ne pouvait pas être "codifié", critiquant ainsi le *St Louis Blues* de W.C. Handy. Les critiques envers Robert Cray sont ici du même ordre, soixante ans plus tard.

Le groupe Fabulous Thunderbirds aura un certain impact sur Stevie Ray Vaughan. Et pour cause, le guitariste de ce groupe texan, Jimmie Vaughan, n'est autre que le grand frère de Stevie Ray. Certains points communs sont d'ailleurs très clairement audibles entre la manière de jouer et de chanter des deux frères. On retrouve dans les compositions du groupe un style oscillant entre rhythm'n'blues, blues et rock'n'roll, avec un son et des *riffs* de guitare propres, sans fioritures inutiles mais non sans subtilité.

¹⁶ Gilles Verlant & Thomas Caussé, *La discothèque parfaite de l'odyssée du rock*, p. 199.

Nous ne pouvons nous montrer exhaustifs sur les influences de Stevie Ray Vaughan parmi ses contemporains. Cependant, nous voyons que les vingt années qui précèdent le début de son succès ont projeté le blues vers une nouvelle place que le guitariste texan saura occuper magistralement. Nous avons précédemment constaté qu'il est un digne héritier du genre, nous pouvons maintenant préciser que c'est un musicien résolument moderne, qui a su absorber les innovations de ses contemporains. Il est temps de rendre compte de sa modernité à travers le matériel de pointe dont il fait usage, ainsi que par une autre influence qui vient, à l'époque, de révolutionner le jeu de guitare : Jimi Hendrix.

Chapitre 4 - Un produit du monde moderne

A - Instruments et matériel

Stevie Ray Vaughan est un adepte de la guitare Stratocaster. Cet instrument, dessiné par Léo Fender en 1954, connaît un vif succès auprès de nombreux interprètes. Le son de cette guitare se prête mieux aux sonorités du blues que celui de la Télécaster, issue de la même compagnie, car il est moins "claquant", plus neutre, ce qui lui permet d'ailleurs de s'insérer dans des genres musicaux bien distincts. La Stratocaster a connu un tel succès qu'il n'est pas concevable de la séparer de l'évolution de la musique populaire occidentale depuis 1950.

Le choix de l'instrument est une chose primordiale pour un guitariste qui cherche une personnalité à travers un son particulier qu'il va s'approprier et qu'il va enrichir d'un toucher et d'un jeu qui lui sont propres. Comme bien d'autre, Stevie Ray Vaughan fait le choix de la Stratocaster. Bien qu'il en possède plusieurs, il en utilise surtout quelques-unes, sur lesquelles il opère différentes modifications, jusqu'à trouver le son qui lui convient. Avec son jeu particulièrement agressif, il dévisse quasiment les manches de ses guitares. Des manches qui sont régulièrement remplacés tout au long de sa carrière, donnant à chacune de ses guitares une personnalité propre, si bien qu'il les a toutes baptisées.

Celle qu'il affectionne le plus, un instrument désormais célèbre au panthéon des guitares sous le nom de *Number One*, ainsi nommée par son propriétaire, est une Stratocaster qui a subi bon nombre de modifications. Elle a été fabriquée à partir d'un corps datant de 1959 et d'un manche de 1962 et possède un son "grondant" immédiatement identifiable. Stevie Ray acquiert cette guitare en 1973. Le manche en palissandre a une forme inhabituelle, très large, particulièrement bien adaptée aux grandes mains du musicien. Aux cours des années, Vaughan et René Martinez (son technicien) ont remplacé la plaque de protection, le vibrato, le chevalet et le manche. Ces modifications sont parfois purement esthétiques, parfois techniques. Il s'agit à l'origine qu'une guitare de série, dont le style s'apparente à celui du début des années 1960, avec un plaque de protection blanche, un vibrato pour gaucher et des micros de 1959. Notons que les modèles de Statocaster originaux des années 1950 et début 1960 ont atteint de telles côtes de popularité dans les années 1980 que Fender a décidé de rééditer des modèles reprenant les spécificités de leurs aînés, sous le nom de "*re-issue*". Ces rééditions continuent à être commercialisées de nos jours.

Stevie Ray customise sa guitare d'une manière bien personnelle, notamment en ajoutant ses initiales "SRV" en lettres brillantes. Ceci peut sembler anodin mais pour le *guitar hero* qu'il est, il est important de donner à son instrument un "costume" propre en relation avec sa personnalité.

Il fait installer le vibrato version gaucher sur sa guitare de droitier. Il trouve en effet que cela lui permet un meilleur accès à la manette, mais on a pu constater lors de ses concerts une tendance à se coincer les manches dedans.

Entre autres modifications, il a également fait remplacer les frettes par des frettes de basse, ce qui augmente considérablement le *sustain** et permet à Stevie Ray de tirer sur les énormes cordes qu'il utilise. Lui-même affirme qu'avec les petites frettes, « la note meurt quand on tire une corde, avec les grosses frettes elle s'amplifie¹⁷ ». Il accorde sa guitare un demi-ton en dessous, ce qui contribue à créer le son "Vaughan". L'accordage standard de la guitare qui est mi / la / ré / sol / si / mi se retrouve ainsi transformé en mib / lab / réb / solb / sib / mib, ce qui fait que toutes les partitions et toutes les grilles s'entendent un demi-ton en dessous dans ses interprétations.

Petit à petit, Stevie Ray Vaughan s'est mis à utiliser des cordes plus légères, mais toujours très lourdes en comparaison des standards actuels. En 1984, le tirant de ses cordes est le suivant : .013, .015-.016, .019, .028, .038 et .056-.060. Au cours des années 1970, sa corde mi aiguë allait jusqu'à .018. Vers 1989, René Martinez le convainc de n'utiliser que du .011 ou du .012, pour lui éviter de s'abîmer les doigts. Il met ses mains à si rude épreuve qu'il va jusqu'à s'arracher la corne qu'il recolle ensuite avec une colle forte.

Vaughan a tendance à infliger un mauvais traitement à ses guitares, en les jetant, les cognant ou leur faisant tomber dessus une multitude de choses parfois involontairement. *Number One* a subi tant de refrettings et de réparations qu'elle a fini par devenir injouable. René Martinez a fini par remplacer son manche par celui de *Scotch*, une Stratocaster de 1963, sur laquelle est tombée une partie du décor lors d'un concert dans le New Jersey en 1990. Martinez commande alors un manche directement chez Fender et reçoit une copie de 1963, semblable à celui qui a été détruit au moment de l'accident. *Number One* n'aura manqué qu'un seul concert, et cette guitare est restée la préférée du musicien.

Sans faire une description détaillée de toutes les guitares du maître, nous ne pouvons passer sous silence une autre Stratocaster qu'il affectionne particulièrement, dans les tons orange-brun, datée de 1963-1964 et dotée d'un manche en érable. Celle-ci se nomme

¹⁷ Cité dans *Guitare World* n°31, *Histoire de guitare : Stevie Ray Vaughan*, p. 9.

Lenny, du nom de son ex-femme. Nous pouvons particulièrement apprécier le son doux, chaleureux et cristallin de cet instrument dans les titres *Lenny* et *Riviera Paradise*.

La guitare avait à l'origine un manche en palissandre assez fin, qui a été remplacé par un manche plus épais en érable, qui n'est pas un manche Fender. Stevie Ray Vaughan conserve le vibrato pour droitier, fixant celui-ci de sorte à pouvoir tirer et pousser dessus, contrairement à celui de *Number One*, sur laquelle il ne peut que pousser. Lenny est également équipée de cordes d'un tirant un peu plus faible et de quatre ressorts, ce qui la rend plus malléable.

Le son doux de cette guitare vient également des micros de série, que Stevie Ray a conservés, qui produisent une vibration particulièrement sensible dès que l'on tape sur le corps de la guitare¹⁸.

Nous passerons sur les autres guitares de Stevie Ray Vaughan, des Stratocaster pour la plupart, aux noms de Charley, Red, Main, Scotch ou encore Yellow. Ce qu'il est important de retenir, c'est qu'il n'hésite pas à retoucher son instrument pour lui donner une personnalité, un son et une allure spécifique, au service à la fois de sa musique et de son image. En plus de maîtriser parfaitement la guitare, il connaît les procédés techniques de fabrication, qui lui permettent de modifier la structure même de l'instrument. Le son particulier qu'il a créé provient des guitares hybrides confectionnées pour lui.

Aujourd'hui, l'entreprise Fender sort des guitares portant la signature de tel ou tel musicien. Une signature SRV existe, qui imite l'instrument du Texan, avec lequel un amateur de Stevie Ray Vaughan peut retrouver le son du maître.

Cependant, la guitare seule ne suffit pas. Les musiciens modernes doivent aussi établir des choix concernant les amplificateurs, qui sont primordiaux dans le rendu sonore. En effet, une guitare d'exception ne pourra jamais sonner parfaitement si l'amplification est médiocre.

Vaughan joue sur scène avec deux Fender Super Rever et deux Fender Vibroverb. Ces amplificateurs possèdent plusieurs canaux permettant d'obtenir des effets de réverbération et de *vibrato*. Le guitariste peut passer d'un canal à l'autre à tout moment en fonction du son qu'il désire. Souvent, il change quand il passe de la guitare d'accompagnement à un passage de chorus.

¹⁸ Se reporter à l'annexe 3 pour une représentation photographique des guitares *Number One* et *Lenny*.

Nous éviterons d'établir une liste des nombreux amplificateurs dont Vaughan peut faire usage. Il est simplement important de retenir que, tout comme l'instrument, les choix dans ce domaine sont déterminants pour le rendu sonore qui va être obtenu.

Stevie Ray affectionne particulièrement les combinaisons d'amplis. Cela lui offre une multitude de possibilités et sa palette sonore s'enrichit davantage. Celle qu'il utilise le plus est néanmoins la combinaison des deux Fender Super Reverb et d'un Howard Dumble.

Le principe est encore le même concernant les effets. Vaughan invente des combinaisons inédites, en reliant entre elle plusieurs pédales d'effet. On retrouve ainsi une *wha-wha* reliée à une octavia et une distorsion¹⁹.

Toutes ces expérimentations sonores lui sont insufflées par l'influence considérable de Jimi Hendrix. L'ascendance de ce dernier porte également sur bien d'autres paramètres.

B - L'influence d'un maître : Jimi Hendrix

Stevie Ray Vaughan est adolescent lorsque Jimi Hendrix occupe le devant de la scène. Ce dernier a révolutionné la musique moderne, au point qu'il sera imité par bon nombre de guitaristes. Le guitariste texan restera un fervent admirateur du rocker psychédélique, reprenant sur scène ses principales œuvres telle que *Voodoo Child*. Toutefois, s'il s'inspire considérablement de son jeu, il ne reste pas dans la simple imitation. Il sait au contraire s'approprier les manières du maître, pour les insérer dans son touché bel et bien personnel. Comme il l'avoue lui-même, « Le toucher d'Hendrix est incroyable, c'est la plus grande influence de ma vie ».

Jimi Hendrix n'est pas connu pour être musicien de blues. Sa musique est en effet liée au psychédélicisme, mouvement né dans les années 1960 et récupéré par les hippies, qui prônent la paix, l'amour et la liberté. Cependant, en écoutant ses productions telles que *Red House*, *Little Wing* ou encore *If 6 was 9*, il apparaît évident qu'il est difficile de passer sous silence ses racines blues. De même que Stevie Ray Vaughan, les bluesmen américains lui ont servi de modèles et d'inspirateurs : citons Muddy Waters, B.B. King, T-Bone Walker, Chuck Berry et Robert Johnson. Tous deux ont le don de reprendre le blues à ses racines et de le réinterpréter en repoussant ses limites encore plus loin.

Mais contrairement à un T-Bone Walker, Hendrix n'a rien inventé, ni dans les techniques ni dans les gestuelles du guitariste. Toutefois, aidé par le contexte de son

¹⁹ Pour des renseignements supplémentaires concernant l'usage des amplis et effets, se reporter à l'interview de Stevie Ray Vaughan, en annexe 2.

époque, il a su aborder toutes les innovations et les techniques pour se projeter en avant, repousser les barrières et aller au-delà des limites admises.

Vaughan tient de Jimi Hendrix son amour pour la Stratocaster. Comme ce dernier était gaucher, il utilisait une guitare de droitier tournée dans l'autre sens. C'est une des raisons qui ont poussé Stevie Ray à installer un vibrato pour gaucher sur sa guitare de droitier prise à l'endroit, comme nous le signalions précédemment. Il reprend aussi à Jimi Hendrix le fait d'accorder sa guitare un demi ton en dessous et d'utiliser un fort tirant des cordes.

Il retient également les "délires sonores" du rocker et les combinaisons de pédales : deux *wha-wha* en interface ou deux distorsions ou encore une distorsion combinée à un amplificateur saturé et toutes sortes d'expériences de ce genre. Nous pouvons constater cela dans le morceau *Say What!*, tiré de l'album "Soul to Soul", dans lequel il utilise la *wha-wha* en série :

« En combinant des *Fuzz Faces* à deux *wha-wha* et en les branchant directement du préampli à la table, j'ai découvert les sons de guitares synthétisées que Hendrix utilisait. Les *wha-wha* s'interconnectent et certaines fréquences en annulent d'autres. Sur *Say What!*, je jouais assis et j'entendais deux fréquences, chacune allant dans une direction opposée à l'autre.²⁰ »

Ce dispositif doublé d'un jeu basé sur la pentatonique en insistant sur la troisième blues-note (la quarte augmentée, ici le la#), en utilisant des motifs qui se répètent et de nombreux *bends* forme un solo fortement hendrixien dans l'ambiance sonore qu'il dégage :

²⁰ Interview pour le magazine *Guitar World* n° 5 - interview retranscrite en annexe 2.

The image displays a musical score for guitar, consisting of a melody line and a guitar tablature. The score is divided into two systems. The first system contains four measures, and the second system contains five measures. The melody line is written in a 7/8 time signature and features a mix of eighth and quarter notes, including triplets and half-note chords. The guitar tablature provides fret numbers (12, 14, 15) and chord diagrams for triads, with some measures marked with a '3' for a triplet. The tablature also includes a 'T A B' label at the beginning of the first system.

Vaughan reprend la formule trio qui est chère à Hendrix. Tous deux trouvent leur expression au sein d'un orchestre formé seulement d'une guitare et d'une section rythmique, composée d'une basse et d'une batterie. Cela permet au guitariste de trouver la place de s'exprimer largement et de rester au premier plan. Hendrix avait formé le groupe The Jimi Hendrix Experience Trio, alors que Stevie Ray Vaughan s'est épanoui au sein de son Stevie Ray Vaughan and Double Trouble.

Hendrix transmet également son goût pour les ballades. Songeons au célèbre *Little Wing*, qui marque profondément Stevie Ray Vaughan. Lui-même en a composé quelques unes, dont la plus connue est probablement *Lenny*, dernier titre de l'album "Texas Flood". Tout comme le guitariste des sixties, celui des années 1980 fait preuve d'un véritable sens du touché, du phrasé, du *feeling*, mais aussi un sens aiguë de l'harmonie, sans mettre de côté toutefois les racines blues qui les unissent. Hendrix et Vaughan chérissent tous les deux les accords enrichis de treizième ou de sixte, comme on peut l'entendre dans

Lenny, mais aussi les subtiles substitutions d'harmonie réalisées sur la base de la grille de blues traditionnelle.

Nous proposons ici de nous intéresser à la grille harmonique de ce morceau, ce qui nous permettra de constater l'évolution et la réadaptation de la suite d'accords du blues par les modernes.

Voici ci-dessous la grille de *Lenny* :

E Maj13	A6	EMaj13	A6
EMaj13	A7/A6	EMaj13	A6/B6/Bb6
B6	D6	G6	Bb6/A6

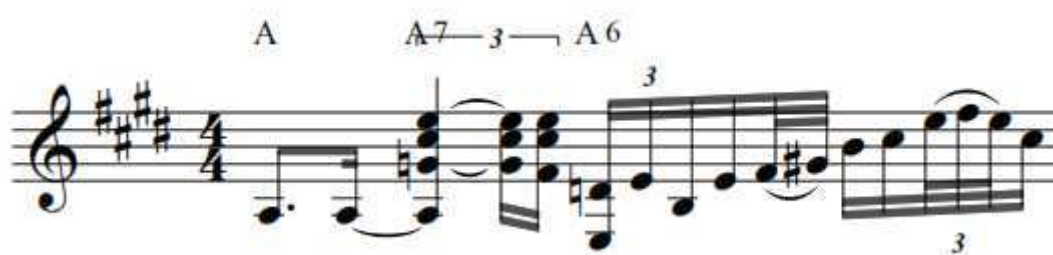
Tout d'abord, nous constatons qu'il s'agit d'une grille standard de douze mesures, dans la tonalité de mi majeure. Les degrés I, IV et V sont présents aux mêmes moments caractéristiques.

Les huit premières mesures sont un balancement sur les degrés I et IV. Rappelons que le blues est, à la base, constitué des mêmes harmonies sur ces deux premières phrases, ordonnées de la manière suivante : I I I I, IV IV I I. Cependant, il est fréquent de briser la monotonie de la première phrase, qui reste sur la même harmonie pendant quatre mesures, en remplaçant le premier degré par le quatrième, ce qui transforme la grille en : I IV I I, IV IV I I. Stevie Ray Vaughan élargit le principe sur l'ensemble des deux phrases, pour obtenir : I IV I IV, I IV I IV.

La septième mineure qui, d'habitude, est appliquée sur chaque degré et qui donne sa couleur au blues est ici supprimée au profit de la septième majeure. Elle est présente dans l'accord de EMaj13 par la note ré# et sous-entendue dans le A6 car le sol# est présent dans la mélodie sous cette harmonie. De plus, ce sol#, qui est la tierce du premier degré, continue à résonner lors du passage du quatrième degré en tant que septième majeure. Il nous faut constater la parenté de ces deux harmonies, EMaj13 et A6, qui donnent à ce balancement une couleur modale particulièrement savoureuse. En effet, certaines notes caractéristiques du A6 sont présentes dans le EMaj13. Ce dernier accord est constitué des notes mi/sol#/si/ré#/do#. La tierce (do#) et la quinte (mi) du La Majeur y sont insérées en tant que treizième et tonique. Pour obtenir la tonique du la, il suffit d'augmenter le sol#. Quant à la sixte de ce quatrième degré, fa#, elle est sous-entendue dans le EMaj13. De plus, Vau-

ghan utilise une mélodie à base de gamme pentatonique majeur, ce qui fait que ce fa# se retrouve dans la mélodie sous les deux harmonies.

La couleur du blues est donc largement transformée dans cette séquence. Non seulement les septièmes mineures sont absentes, ce qui implique que certaines blues-notes ne sont plus utilisables, mais en plus, la pentatonique mineure est remplacée par la pentatonique majeure, qui n'en contient aucune. Cependant, on retrouve la présence du A7 dans la mesure 6. En effet, pendant un court instant, le sol bécarré va passer avec une certaine insistance, pour se résoudre sur le fa#. Cette méthode est bien une résurgence du blues :



Le cinquième degré, à la mesure 9, garde sa place comme dans la grille du blues. Toutefois, la septième est absente et remplacée par la sixte. On constate que ce B6 est anticipé deux temps avant le début de la mesure et que Stevie Ray Vaughan ajoute un jeu chromatique en passant par le Bb6. Cette manière d'anticiper les harmonies, de même que ce chromatisme, est typique du genre blues et Jimi Hendrix s'est également approprié la méthode.

Les deux accords suivants sont une modulation en sol, en passant par un cinquième degré, toujours dénué de septième, au profit d'une sixte. Le G6, mesure 11, est un substitut du premier degré, qui occupe habituellement cette place. En effet, ce dernier est constitué des notes suivantes : mi-sol#-si-ré# alors que G6, son substitut, est formé de : sol-si-ré-mi. Nous retrouvons alors dans le substitut l'essentiel des notes de l'accord fondamental de la grille, avec une altération de la tierce et de la septième. Or, rappelons que les blues-notes correspondent justement à ces notes-là. Cette modulation donne donc une couleur nouvelle à ce passage, tout en respectant l'esprit blues.

Enfin, la grille harmonique se termine sur un quatrième degré (A6), au lieu du cinquième, plus habituel dans le blues. Cette cadence plagale renforce encore les sonorités modales de cette ballade. On remarque que ce dernier accord est amené par un Bb6. Cet

usage du chromatisme comme substitut de dominante est courant dans le blues, mais aussi dans le jazz ou encore le rock.

Pour conclure sur l'harmonie de ce morceau, on peut dire qu'elle est à la fois proche et éloignée du blues. Tout comme Jimi Hendrix, Vaughan se sert de la grille de blues comme point de départ et la modifie à sa guise. Cependant, les sonorités de blues sont quelques peu annihilées par la suppression des septièmes mineures et donc des blues-notes typiques du genre. L'utilisation des sixtes et des treizièmes est une manière typiquement hendrixienne dans les ballades. Ce qui n'empêche pas que des effets blues ne soient pas appliqués sur d'autres paramètres, au niveau des inflexions, de l'intention musicale, tout au long de ce morceau. Cette œuvre est un instrumental dans laquelle la guitare s'exprime, improvise, comme si elle était une voix humaine. Stevie Ray Vaughan sait faire chanter son instrument dans cette ballade, dans un jeu qui lui est personnel, mais dans lequel l'intégration du blues et l'influence de Jimi Hendrix sont décelable.

Pour terminer sur l'influence du rocker des sixties, citons les mots de Jean-Jacques Rébillard, pour le journal *Guitar Collector* :

« Comme pour beaucoup de guitaristes de sa génération la comète Hendrix fut un choc incroyable pour Stevie Ray Vaughan. Il y avait l'avant Hendrix et l'après Hendrix mais notre ami s'en tira plutôt bien et fut l'un des rares à ne pas copier servilement le maître. Il en retira judicieusement l'essentiel, et du reste, Stevie avait suffisamment de talent pour que le *Voodoo Child* ne soit qu'une composante de son style.

En tout cas il était le seul à pouvoir véritablement réinterpréter la musique de Jimi "comme un film éclairé de l'intérieur", commentèrent unanimement les spectateurs et les journalistes lors du concert-révélation de Montreux en 1982²¹. »

Stevie Ray Vaughan est bien un produit du monde moderne. Il a su profiter des avancées technologiques récentes au niveau du matériel, des guitares, des amplificateurs, mais aussi des maîtres de la guitare qui l'ont précédé dans ce nouveau blues, de la vague britannique à l'influence énorme de Jimi Hendrix. Il est temps de s'orienter vers une analyse plus précise de son jeu personnel.

²¹ Jean-Jacques Rébillard, *Guitar Collector* n°48, *Faire un bon effet*, p. 14.

Partie 3

Étude d'un style

Nous avons vu que Stevie Ray Vaughan hérite de tout un passé de blues et qu'il en a imprégné toute sa musique, sans pour autant tourner le dos à la musique de son temps, dans laquelle il a puisé de quoi réaliser un son qui lui est propre. Nous allons voir à présent quelles en sont les caractéristiques, en s'attardant dans un premier temps sur les différentes composantes de son style et, dans un second temps, nous nous pencherons sur la variété des genres de blues qui constituent son répertoire.

Chapitre 5 - Les caractéristiques d'un jeu personnel

A - Les chorus

Stevie Ray Vaughan est un redoutable technicien de la guitare électrique. Cependant, comme tout bon bluesman, il privilégie avant tout l'expression, qui ne se fait jamais au détriment d'une quelconque virtuosité. Son touché et son *feeling* sont uniques.

Nous avons déjà évoqué quelques aspects du jeu du texan. L'utilisation de cordes à fort tirant ou l'accordage en mib de l'instrument, ainsi que le choix de la Stratocaster font partie intégrante du son Vaughan et sont indissociables de son jeu. Il utilise tous les clichés guitaristiques, qu'il s'agisse de *slide*, *hammer**, *pull-off**, *taps* main gauche, *slap**, vibrato, trille, ou encore de *bends*, dont l'accordage un demi-ton plus bas rend plus facile leur réalisation et leur donne une couleur unique.

Nous avons vu dans la première partie de ce mémoire que le blues fait un usage massif de la gamme pentatonique. Intéressons-nous aux différentes manières d'aborder cette gamme par Stevie Ray Vaughan.

L'utilisation la plus courante est la forme mineure de la pentatonique. Cette dernière contient les notes que l'on classifie de blues-notes n°1 et n°2, qui correspondent respectivement à la tierce mineure et à la septième. Nous ne reviendrons pas plus sur l'usage de cette gamme, que nous avons déjà détaillée dans le premier chapitre, à travers l'exemple de *Mary Had a Little Lamb*.

La gamme pentatonique majeure est maîtrisée par Stevie Ray, même si elle est moins souvent utilisée. Celle-ci sonne moins blues que la pentatonique mineure, puisque cette fois-ci, les blues-notes ne sont pas présentes. Toutefois, rien n'empêche le guitariste de les réaliser de temps et temps, en usant de chromatismes. Il va de soi qu'un instrumentiste du niveau de Vaughan ne se laisse pas emprisonner dans une gamme, il sait

s'en échapper et prendre ses libertés à tout moment.

Dans la ballade nommée *Lenny*, que nous avons déjà pu étudier, l'harmonie induit une utilisation de cette pentatonique majeure. En tonalité de mi, celle-ci est constituée des notes suivantes : mi-fa#-sol#-si-do#, elle est la relative de do# mineure, qui est formée des mêmes notes dans cet ordre : do#-mi-fa#-sol#-si. Les guitaristes utilisent généralement une pentatonique en pensant à son relatif car, les notes étant les mêmes, les positions sur le manche de l'instrument sont identiques. Mais surtout, cela permet de passer rapidement d'une gamme à son relatif, au sein d'un même chorus, ce que l'on peut souvent entendre chez Stevie Ray Vaughan.

La gamme pentatonique majeure est utilisée plus couramment par les musiciens de folk, country ou rock'n'roll. C'est pourquoi Vaughan en fait usage dans ses chansons les plus proches du style rockabilly. On peut l'entendre de manière très claire dans *Rude Mood*, un morceau tiré de l'album "Texas Flood" :

The image displays a musical score for the song "Rude Mood" by Stevie Ray Vaughan. It consists of two systems of music. The first system shows a melody in the treble clef and a corresponding guitar tablature in the bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some slurs. The tablature indicates fret numbers for each string, including bends and slides. The second system continues the melody and tablature, starting with a measure number of 5. The tablature shows various fret positions and techniques like bends and slides.

Cette mélodie est construite sur la pentatonique majeure, agrémentée de quelques blues-notes : le sol bécarré de la troisième mesure est la blues-note n°1, la tierce mineure jouée sur l'accord de Mi Majeur. La deuxième blues-note qui correspond à la septième mineure de l'accord est audible mesure 7.

L'utilisation des blues-notes est toujours utilisée, qu'il s'agisse de la pentatonique mineure ou majeure. La troisième blues-note, la quinte altérée vers le bas, est aussi courante dans le jeu de Stevie Ray, et on reconnaît là l'influence de T-Bone Walker. Encore une fois, nous avons déjà détaillé cette technique dans la première partie de cette étude.

Vaughan s'applique la plupart du temps à croiser les différentes gammes, pentatoniques (majeures et mineures), myxolydiennes, avec les notes caractéristiques des accords avec leurs extensions. Il enrichit souvent sa gamme blues (constituée de la pentatonique mineure avec les trois blues notes) d'une seconde majeure et, de temps en temps, de la sixte majeure dans ses chorus les plus hendrixien. Cette dernière donne une teinte particulière, comme on peut l'entendre dans le slow blues *Texas Flood*, qui donne son nom au premier album. Le morceau est en Sol Majeur et le guitariste fait passer à plusieurs reprises la note mi :

G

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a melodic line with eighth notes and a guitar TAB below it. The TAB is labeled 'T', 'A', and 'B' for Treble, Alto, and Bass strings. The bass string has fret numbers 5, 2, 5. The treble string has fret numbers 3, 5, 3. Above the staff, there are two chords: a G major triad (G-B-D) and a G major chord with a flat fifth (G-Bb-D).

Par la suite, on peut entendre un trille sur la neuvième bémol, qui est aussi une marque du style Vaughan :

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. The notation includes a melodic line with eighth notes, a trill on the ninth flat (Bb), and a guitar TAB below it. The TAB is labeled 'T', 'A', and 'B' for Treble, Alto, and Bass strings. The bass string has fret numbers 5, 3, 6, 3, 5, 3, 4, 3, 6, 3, 6, 3, 3, 5, 6, 4, 0, 0. The treble string has fret numbers 3, 3, 6, 3, 5, 3, 4, 3, 6, 3, 6, 3, 3, 5, 6, 4, 0, 0. Above the staff, there are trill markings (1/2) and a triplet marking (3).

Dans ce passage, on constate aussi l'utilisation de la blues-note n°1, avec le sib, la tierce de la gamme avec laquelle le guitariste joue, en faisant également entendre le si

bécarre. Notons que nous sommes ici sur une harmonie de C9. Cette pratique peut donc aussi bien être analysée comme un jeu sur la septième de l'accord. Cependant, Stevie Ray reste sur la gamme de sol mineure pentatonique et le do# résonne bien comme la troisième blues-note correspondant à la quinte altérée.

De même que le trille sur la neuvième bémol est une caractéristique de son style, le trille sur la quinte bémol est aussi très fréquemment utilisé par l'artiste.

Connaissant parfaitement l'harmonie et le manche de sa guitare, Stevie Ray Vaughan, en bon improvisateur, s'évertue à faire ressortir les notes fortes des accords, pour appuyer des degrés spécifiques. Il aime surtout utiliser la neuvième sur le V^{ème} degré, pour renforcer cette harmonie. Il utilise beaucoup ce procédé, comme nous pouvons le voir dans cet exemple tiré du solo de *Travis Walk*, dans l'album "In Step" :

The image shows a musical score for a guitar solo. The top staff is a treble clef in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody consists of eighth and quarter notes, including triplets and a 1/2 note trill. The bottom staff shows guitar tablature with fret numbers 1, 2, 3, 4, 1, 3, 1, 3, 4, 1.

Ce passage est joué sur un accord de C7, dans une tonalité de fa majeur. La neuvième du V^{ème} degré, ici la note ré, est présente avec insistance. Cela permet en outre de s'échapper de la gamme pentatonique mineure de fa, qu'il utilise pour son improvisation. Il est possible d'analyser l'utilisation du ré comme un bref passage dans la pentatonique majeure de fa, d'autant plus que le la bémol est présent également. Toutefois, dans l'environnement sonore duquel est tiré ce passage, ces notes, ré et la, sonnent moins comme un changement de gamme que comme un appui sur la neuvième et la treizième de l'accord.

Nous avons vu que Stevie Ray Vaughan se sert de la gamme pentatonique de plusieurs manières, qu'elle soit majeure ou mineure, en insérant des notes extérieures à la gamme à des moments spécifiques. Une dernière façon d'utiliser la pentatonique mineure que nous allons étudier est celle qui consiste à construire des lignes mélodiques basées sur la gamme partant de la fondamentale de chaque accord. L'exemple le plus pertinent est probablement l'introduction de *Couldn't Stand The Weather*. La grille est la suivante : Bm /

A7 / G7 / F#7. Après avoir fait entendre l'accord, le guitariste développe une mélodie sur les gammes correspondant à chaque harmonie :

The image displays a four-part musical score for guitar, each system corresponding to a different chord: Bm, A7, G7, and F#7#9. Each system includes a melodic line in the treble clef and a guitar line in the bass clef with fret numbers. The Bm system features a triplet of eighth notes. The A7 system includes 'full' accents on notes and a '1/2' marking. The G7 system also has 'full' accents and a '1/2' marking. The F#7#9 system shows a chord progression in the treble clef and a guitar line with fret numbers.

Encore une fois, notons la présence de notes extérieures à la gamme pentatonique mineure pure, à l'aide de chromatismes notamment. Nous voyons également apparaître un F#7#9. Tout comme l'ambiguïté tonale que peut procurer l'utilisation d'une gamme mineure sur des harmonies majeures, cet accord présente à la fois la tierce majeure et la seconde augmentée, qui n'est autre que la tierce mineure. C'est une harmonie couramment

utilisée dans ce genre de blues-funk et c'est également un accord que Jimi Hendrix affectionnait beaucoup.

Par ses usages des gammes du blues, Stevie Ray Vaughan se montre comme un expert du genre à tous les stades de son évolution. Mais le guitariste est aussi un grand virtuose. Le morceau *Scuttle Buttin'* de l'album "Couldn't Stand The Weather" est reconnu pour sa rapidité d'exécution :

Nous pouvons constater un jeu de guitare qui se répond, alternant parties mélodiques et parties rythmiques. Cette pratique est souvent usitée par le guitariste.

Dans la première partie, nous avons évoqué l'utilisation des plans blues que les guitaristes s'échangent les uns les autres pour construire leurs choruses. Stevie Ray Vaughan s'est, bien sûr, largement servi de cette méthode. Toutefois, lui-même est à l'origine de certains plans qui ont fait école. Sans avoir l'intention de réaliser une liste, concentrons-nous sur un seul de ses plans qui, sur plus d'un point, est réellement typique de Vaughan :

Ce plan est utilisé à de nombreuses reprises par le guitariste. En fonction du contexte, il varie le tempo, le rythme, les modes de jeux, la mélodie également, mais le

plan reste à tout moment reconnaissable. Dans l'exemple ci-dessus, il est intégré à une ballade en 12/8, nommée *Tin Pan Alley*, d'où son apparente complexité : il est ici agrémenté de triolets, de *slides* et de *bends*. Dans d'autres genres, nous le retrouverons dans une forme plus simplifiée. Nous avons pu examiner une variante de ce plan dans *Mary Had A Little Lamb*, dans la première partie de cette étude (voir page 16).

Ce plan contient des modes d'attaques propres à Stevie Ray : un jeu à la fois au doigt et au médiator, ainsi qu'une importance des doubles cordes. L'étude de ces techniques est l'objet de la suite de ce chapitre.

B - Les attaques

Le jeu de Stevie Ray Vaughan est reconnu pour la qualité de ses attaques d'une grande diversité, qui donnent une grande variété de nuances. Il possède un jeu légato exceptionnel, alors qu'il peut dans le même temps se montrer très incisif.

C'est particulièrement de sa main gauche que vient le légato de son jeu. Ses plans sur la gamme pentatonique semblent en effet « aussi liés que s'il maintenait en permanence un barré avec son index²² », comme le dit bien Jean-Jacques Rébillard.

Sa main droite exceptionnelle attaque les notes parfois avec force, n'hésitant pas à *slaper* les basse, à la manière de Bukka White, ou en enfonçant le médiator bien au fond des cordes, allant jusqu'à toucher le corps de la guitare. Cette dureté, en apparence contradictoire avec la possibilité d'un jeu légato, est renforcée par le fort tirant des cordes, associé à un accordage en mib, dont nous avons déjà parlé. Cependant, il peut se montrer beaucoup plus doux, avec des attaques d'une grande subtilité.

Vaughan fait usage à la fois de *flatpicking* et de *fingerpicking*. Le picking* est une technique guitaristique dont on peut voir l'origine dans l'imitation des pianistes de *ragtime*. Les bluesmen en ont tous fait un grand usage. Par cette technique, le guitariste assure la ligne de basse, qu'il joue avec le pouce et qui donne aussi un aspect rythmique, en même temps qu'il joue une mélodie avec les quatre autres doigts. Bien sûr, il ajoute un accompagnement en égrenant de temps en temps certaines notes et il peut se servir des cordes ou de la caisse de l'instrument comme percussion, avec la paume de sa main ou son pouce. À la base, cette technique est réalisée avec les doigts seuls, d'où l'appellation de

²² Jean-Jacques Rébillard, *Guitar Collector* n°48, *Faire un bon effet*, p. 15.

fingerpicking. L'apparition du plectre a permis sa réadaptation au médiator, que l'on nomme *flatpicking*.

Vaughan utilise les deux techniques, assurant la diversité de ses attaques au sein d'un même morceau, au même moment. En effet, alors qu'il est capable de *slaper* les basses, il peut réaliser en même temps un chorus ou une mélodie très liés, tout en marquant le rythme sur des accords en début de cycle. Certaines de ses démonstrations sont restées dans la mémoire commune des guitaristes.

Il est fréquent que Stevie Ray utilise en même temps le médiator et ses doigts. Reprenons le dernier exemple qui illustre un plan propre du virtuose (p.53). Au moment des doubles notes, les plus graves sont attaquées à l'aide du plectre, alors que les aiguës (notes piquées sur si) sont *slapées* avec le majeur : on parle alors d'*hybridpicking*. La suite du plan est réalisée uniquement par les doigts (le pouce remplace le médiator), alors que le chorus dans lequel il est inséré est interprété au médiator dans sa globalité. Cela montre encore la diversité des attaques et nuances dont est capable ce grand virtuose.

Le *sweeping* est une technique utilisée pour les arpèges, consistant à attaquer plusieurs cordes dans un mouvement de balayage descendant ou ascendant du médiator. Stevie Ray Vaughan a révolutionné cette technique dans *Tin Pan Alley*. Il se base sur la pentatonique et sa main droite, qui balaie les cordes avec le médiator, fait des allers-retours réguliers, produisant une ambiance sonore particulière. Par la suite, certains guitaristes ont donné à cet usage du *sweep* le nom de "*sweeping en cascade*" :

Ce mode d'accompagnement original n'est pas la seule innovation de Vaughan. Dans le même genre d'ambiance sonore propre aux blues lents ou aux ballades, il utilise parfois une technique toute personnelle, qui consiste à balayer les cordes à la main droite.

Sans médiateur, elle consiste à les effleurer avec le dos du majeur, qui est plié et la pulpe de l'annulaire qui, lui, est tendu. Cela crée une sorte de nuage sonore, que nous pouvons entendre dans *Dirty Pool*, où ce "moulin" est magnifiquement réalisé. Nous remarquons que c'est dans les morceaux lents que Stevie Ray Vaughan se montre le plus inventif, dans la diversité des modes de jeux utilisés. Certains classent même *Tin Pan Alley* parmi les plus grands chefs-d'œuvre du rock. Le guitariste y fait preuve d'une extrême sensibilité, d'un *feeling* remarquable et d'une technicité redoutable.

Dans les blues plus rapides, ce balayage revient également de manière récurrente. Lorsqu'il veut faire sonner une série de notes sans souligner véritablement l'attaque, il balaie les six cordes de la guitare en bloquant de la main gauche celles qui ne doivent pas être entendues.

De même, l'étouffement des cordes à la main gauche produit un son percussif, souvent utilisé à des fins musicales par Stevie Ray. On les appelle les *dead-notes* (notes mortes) ; elles sont symbolisées par des croix sur la partition :

The image shows a musical score for guitar in 12/8 time. The top staff is a treble clef with notes and rests. The bottom staff is a bass clef with fret numbers. The fret numbers are: 10 10 10 10, 10, 13, 13, 12, 12, 12, 10, 12, 10, 10, 10, 10, 10. A '3' is written under a triplet of notes in the bass staff. A '10' is written under a note in the bass staff, indicating a dead note. There are also some symbols that look like 'X' or 'crosses' on the bass staff, indicating dead notes.

Sur cet exemple tiré de *Dirty Pool*, les notes mortes sont visibles, de même que la technique dite du "moulin", que nous avons décrite juste avant, appliquée sur les notes longues.

L'utilisation des *doubles-stops* est un des principaux marqueurs du style de Stevie Ray Vaughan. Aussi appelé "doubles-cordes", elles sont extrêmement importantes dans le blues, car elles représentent un son traditionnel, qui prend sa source dans le delta blues. Il n'est pas une œuvre de Vaughan dans laquelle il n'en fait usage. Les *riffs* sont toujours construits sur des doubles-stops et des solos entiers peuvent être réalisés de la sorte.

Stevie Ray Vaughan possède une incroyable maîtrise de son instrument, qu'il sait parfaitement mettre au service du blues. Un aspect reste toutefois important : son sens inouï du rythme, qui lui permet d'intégrer le blues dans différents genres.

Chapitre 6 - Au service d'une variété de genre

On peut définir quatre modèles principaux de rythmiques et *riffs* dans l'œuvre de Stevie Ray Vaughan. Tout d'abord, les formules simples du *shuffle* blues, à base de croches ternaires et de triolets avec syncopes, qui sont très fréquentes. Ensuite, nous pouvons constater des formules plus sophistiquées de *shuffle*, à base de *dead-notes* et de contretemps, ces derniers étant toujours très marqués et légèrement retardés. Ces formules sont les plus typiques du style Vaughan.

Les *riffs* et rythmiques funk rock avec un caractère "hendrixien" assez marqué sont encore un autre modèle. Elles sont basées sur des mélanges de croches, doubles croches, *dead-notes*, syncopes et autres contretemps ponctuant fréquemment le discours musical. Enfin, les ballades avec une harmonie sophistiquée, aux accents parfois très jazzy.

Ces différentes rythmiques se répartissent à leur tour au sein de trois grandes familles du blues : les rythmiques avec *riff* transposables, les rythmiques avec *larsens* mélodiques et les rythmiques en accords. Stevie Ray Vaughan aime, encore une fois, les combinaisons, car il mélange souvent deux formules pour obtenir une rythmique de type hybride.

Nous analyserons ces aspects à travers les différents genres auxquels Vaughan a mis au service son talent, qu'il s'agisse des *shuffles*, des blues binaires, des *slow blues*, des blues funk, marqués de *rhythm'n'blues*, des ballades et du jazz.

A - *Shuffle*

C'est la division ternaire du temps qui définit le *shuffle*. Cette rythmique est la caractéristique première du blues. Nous l'avons évoquée dans la première partie à travers le morceau *Pride and Joy*, dans lequel le *riff* d'introduction joué à la guitare marque le temps par une mélodie dans le grave et les contretemps ternaires avec des notes de l'accord par un retour de la main droite. Pour accentuer le groove, le guitariste marque les deuxième et quatrième temps de chaque mesure :

La rythmique peut aussi accentuer le contretemps en faisant entendre les *dead-notes* sur les temps, comme dans cet exemple :

Le chromatisme fortement marqué sur les derniers temps de toutes les deux mesures permet de faire avancer le discours ; c'est une énergie qui emmène la mesure suivante, tout en évitant la monotonie. Cette technique est très utilisée dans le blues.

Nous remarquons également que Stevie Ray Vaughan enrichit ses accords de neuvième et de treizième (E9 et A13), ce qui donne plus de poids au chromatisme que s'il s'était contenté de simples harmonies de septième.

Inversement, il se peut que ce soit les contretemps qui soient marqués par les *dead-notes*, comme ici dans l'accompagnement de *Cold Shot*, un blues mineur :

Un autre mode d'accompagnement, plus lié cette fois-ci, est utilisé par le guitariste, et plus généralement par tous les bluesmen :

Dans cet exemple tiré d'*Empty Arms*, issu de l'album "In Step", Vaughan reste sur une harmonie de Do Majeur, qu'il utilise dans différentes positions pour obtenir d'abord un do7, puis un do9 et un do6. Ces deux derniers accords sont formés de manière à ce qu'ils aient la même position sur le manche de la guitare, à deux cases d'écart, permettant de réaliser des *glissandi* par des *slides*.

Un dernier exemple sur rythmique *shuffle* est tiré d'un plan typique que pratique tout apprenti bluesman, faisant alterner, pour chaque accord, une quinte et une tierce majeure. Stevie Ray Vaughan, en transformant ce rythme pour un blues mineur, lui donne un aspect plus dur, d'autant qu'il utilise un accord de F7#9, accentué sur un contretemps. On retrouve ce mode d'accompagnement dans *Change It*, de l'album "Soul to Soul" :

Stevie Ray Vaughan accompagne le *shuffle* avec une grande diversité de *riff* et rythmique, de la manière la plus liée à la plus dure, mais toujours dans un *groove* exceptionnel.

C'est dans les morceaux lents que Stevie Ray Vaughan fait le plus état de son extraordinaire sens du *groove*. Dans *Cold Shot* par exemple, il pousse le contretemps au bout des limites du *shuffle*, avec les proportions 74% - 26%, au lieu de 66% - 33%.

Nous avons déjà évoqué les autres modes d'accompagnement des ces *slow blues*, avec la technique du moulin ou du *sweeping* en cascade.

B - Blues binaire

Nous avons déjà pu évoquer la rythmique binaire dans la première partie, à travers *Mary Had A Little Lamb*, dont on a pu constater l'influence du rock'n'roll et du funk. Généralement, ces blues de Stevie Ray Vaughan sont teintés de rockabilly.

L'introduction de *Love Struck Baby*, premier titre de "Texas Flood", est tout à fait typique. On peut y voir une influence de Chuck Berry. Elle débute sur le 5^{ème} degré, après le troisième temps. Toutes les croches sont marquées, de manière à mettre en valeur les silences. Ce genre de *riff* d'introduction énergique donne une véritable impulsion :

Plus tard dans ce titre, Stevie Ray Vaughan propose un accompagnement à base de *bends*, tout en faisant résonner une quarte (ré-la) dans le grave. L'accord, un A7, est fait à la main gauche une case plus bas et il réalise des *bends* d'un demi-ton pour atteindre les bonnes notes :

L'aspect binaire peut enfin être mis en valeur à travers l'utilisation de *riffs* mélodiques, où les temps sont marqués avec parfois un rythme syncopé qui appuie le contretemps. Nous en avons un exemple dans *Travis Walk* :

Ce *riff* est basé sur l'arpège de Fa7. Il est ainsi transposé sur les accords de Sib7 et Do7, qui forment la grille de ce morceau.

C - Funky blues

Un nombre important de titres de Stevie Ray Vaughan montrent une grande influence du funk et du rhythm'n'blues. *Couldn't Stand The Weather* est probablement le plus célèbre de tous. Après l'introduction, que nous avons déjà étudiée précédemment pour son usage de la pentatonique (p.52), le guitariste continue avec un *riff* en ré mineur assez "hendrixien" dans le grave, en unisson avec la basse. Le son se durcit soudainement et l'atmosphère change d'un coup :

The image shows a musical score for a guitar riff. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The riff is written in a style that suggests a blues-influenced funk. The notes are G4, A4, B4, A4, G4, with accents (>) above each note. There are also some syncopated rhythms indicated by dots above the notes. Below the staff is a guitar tablature (TAB) with the following fret numbers: 5 3 5 1 3 4 5 3 5 3 5 2 3 4 5. There are also some accents (>) above the tablature. The piece is in the key of D minor (one sharp, F#).

Chaque note est accentuée, et nous pouvons apprécier les nombreuses syncopes qui participent au climat funky. Les nombreux et parfois longs silences participent à tendre encore plus le climat de ce passage.

Le guitariste présente ensuite un *riff* d'une grande difficulté, alors que la basse continue seule à jouer ce dernier motif :

The image shows two systems of musical notation for guitar. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth notes, with some notes beamed in groups of two (doublets) and three (triplets). There are accents (>) and dynamic markings (>1/4). The guitar tablature below the staff shows fret numbers: 13 13 13 13 13, 10, 12 12, 10, 12 12, 10, 12 12, 10, 12 12, 10, 11 11, 12 7, 12 12, 10, 10. The second system continues the melody with a triplet of eighth notes marked with a '3' and an accent. The tablature for this system includes fret numbers: 12 10, 7 7, 12 10, 10 12, 10 11, 12 12, 12 12, 12 12, 12 12, 10 10, 12 10.

Si l'aspect mélodique de ce *riff* est peu perceptible, c'est le paramètre rythmique qui est ici le plus important. Dans un mouvement régulier de la main droite marquant les doubles croches, le guitariste accentue certaines d'entre elles, sur les temps ou sur les contretemps. Les *dead-notes* sont importantes et participent à l'aspect percussif. Une sorte de transe s'installe avec la répétition de ce motif soutenue par la basse.

L'accompagnement sur le chant suit ce même principe. Il est plus simple toutefois, afin de ne pas prendre le dessus sur la voix :

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. The treble clef staff contains a melody of eighth notes, some beamed in pairs. The guitar tablature below the staff shows fret numbers: 10, 10 10, 10, 6 10 10, 1 10 10, 1 1, 10, 10 10, 10, 6 10 10, 10 10, 10, 10 10, 10, 10, 5 10 10, 5 5, 10, 10 10, 10, 10, 10 10.

D'autres titres de ce type ont été enregistrés par Stevie Ray Vaughan, comme *Tightrope* ou *Testify*. Cependant, des aspects funky existent dans nombre de ses blues, comme nous avons pu le voir à propos de *Mary Had A Little Lamb*.

D - Jazz

Nous terminerons cette étude en évoquant un dernier aspect de Stevie Ray Vaughan. Il s'agit du jazz, genre auquel il a peu contribué dans son œuvre. Toutefois, il a prouvé par des œuvres telles que *Stang's Swang* ou le fameux *Riviera Paradise* qu'il le maîtrisait parfaitement.

Dans les accompagnements, Vaughan marque quelque temps ou contretemps, de manière discrète, sans aucun effet, mais avec un sens du swing exceptionnel. Pour exemple, voici la présentation de grille après l'introduction dans *Stang's Swang* :

The image shows a musical score for the first part of the jazz accompaniment in *Stang's Swang*. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The melody is written in eighth notes with accents. Above the staff, the following chords are indicated: G7#9, Gb9, F#9, E9, and Eb7#9. Below the staff is a guitar tablature with six lines labeled T, A, B, G, D, and E from top to bottom. The fret numbers are: 11, 10, 9 for G7#9; 9, 8 for Gb9; 9, 8 for F#9; 7, 7 for E9; and 7, 6, 6 for Eb7#9.

Plus loin, la rythmique qu'il utilise imite les *riffs* des cuivres tels qu'on peut les retrouver dans certains orchestres de jazz :

The image shows a musical score for the second part of the jazz accompaniment in *Stang's Swang*. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The melody is written in eighth notes with accents. Above the staff, the following chords are indicated: C13, F9, Bb13, Eb9, Ab13, G13, and G. Below the staff is a guitar tablature with six lines labeled T, A, B, G, D, and E from top to bottom. The fret numbers are: 10, 9, 8 for C13; 9, 7 for F9; 6, 6 for Bb13; 6, 5 for Eb9; 4, 4, 5 for Ab13; 4, 4, 5 for G13; and 3, 0 for G.

Nous pouvons également nous rendre compte de la richesse de la grille harmonique, avec des accords enrichis de neuvièmes et de treizièmes.

L'introduction de *Riviera Paradise* est construite sur un tempo *rubato*, avec la seule guitare. Stevie Ray Vaughan utilise de nombreux modes de jeux (*slides*, *dead-notes*, usage des harmoniques et du vibrato) au service d'une expression tout en retenue mais d'une couleur inouïe :

Rubato

Dm9 Cm9 Bb9 F#9/C Em add9

8va
Harm.

T
A
B

10 12 10 8 10 8 6 8 6 4 2 0 0 0 0
10 10 8 8 6 6 4 4 0 0 0 0
9 8 6 6 2 2 0 0 0 0 0 0
12 9 12 7 12 5 3 3 7 7 4 7 0

Stevie Ray Vaughan est indéniablement un virtuose de son instrument, dont il met la maîtrise au service de l'expression. C'est d'ailleurs en cela qu'il est un vrai bluesman : jamais la technique ne prend le pas sur l'expressivité de son jeu. Les genres qu'il maîtrise et auxquels il a su intégrer le blues prouvent l'étendue de son talent.

Conclusion

Stevie Ray Vaughan restera comme un des plus importants bluesmen de notre siècle. Il trouve légitimement sa place aux côtés de W.C. Handy, T-Bone Walker, Lonnie Johnson, Blind Lemon Jefferson, ou encore de Lightnin' Hopkins, B.B. King et bien d'autres. Comme eux, il a su inscrire le blues dans son temps, à une période qui, pourtant, ne met pas le genre en valeur. Si cette musique se veut avant tout un "reflet de l'âme", le guitariste texan ne tombe jamais dans la facilité d'un blues devenu scolaire. Sa technique exceptionnelle est toujours au service de l'expression, cela même car il est doté d'un *feeling* incomparable. Il ne s'est pas servi du blues pour se valoriser lui-même mais il s'est mis lui-même au service du genre pour le faire survivre. On reconnaît bien là la noble attitude du bluesman, dont la personne s'efface derrière la musique, qui appartient à tous. Peut-être est-ce pour cela que, tout comme ses prédécesseurs, son nom se fait petit à petit oublier du grand public, pour rester une référence dans le cœur des passionnés et des spécialistes.

Ces mots de B.B. King sont peut être le plus bel hommage fait à Stevie Ray Vaughan et à son apport au blues :

« J'ai toujours dit que jouer du blues, c'est comme être Noir deux fois. Stevie a manqué les deux fois, mais je ne m'en suis jamais rendu compte. Il a changé à jamais la façon de jouer le blues²³. »

Effectivement, le Texan participe à émanciper le genre dans l'ensemble des couches sociales et l'ensemble des communautés, aidé pour cela par la vague britannique qui l'a précédé. Après lui, l'universalité du blues ne fait plus aucun doute.

Stevie Ray Vaughan est aussi un grand guitariste. Sa maîtrise et sa technique seront imitées par nombre de guitaristes, quelque soit leurs orientations musicales. Son nom est inscrit au palmarès des plus grand *guitar heros*, aux côtés de musiciens aussi différents que Mike Bloomfield, Eric Clapton, Jimmy Page, Mark Knopfler ou Jimi Hendrix, qu'il admirait tant. Deux aspects sont alors visibles chez le musicien Vaughan, le bluesman et le guitariste, l'un et l'autre s'alimentant mutuellement.

À partir de la fin des années 1980 naît un important courant de *blues revival* qui

²³ Cité dans Guitar Collector n°48, article de Sandra Salazar, *L'homme qui a changé le cours du blues*, p. 9.

secoue toute l'Amérique. Stevie Ray Vaughan aura été le plus important artisan de ce mouvement, qui se veut comme un retour aux sources, tout comme on l'a connu à la fin de la période *sixties*.

Malheureusement, le virtuose quitte se monde en 1990. Il trouve la mort dans un accident d'hélicoptère, alors qu'il revient d'un concert où il a joué en compagnie des plus grands bluesmen de son temps, parmi lesquels B.B. King, Eric Clapton et Robert Cray. Stevie Ray Vaughan entre alors dans la légende. Vingt ans plus tard, la postérité lui rend toujours hommage, confirmant son statut de musicien d'exception.

Si Vaughan a su raviver le blues dans les années 1980, le genre n'a pourtant jamais réellement disparu du devant de la scène. En effet, il prend une part considérable dans la construction des genres phares qui ont animé la seconde partie du XX^{ème} siècle. Le rock, le psychédéisme, le rhythm'n'blues, le métal, le rap : tous ces genres trouvent dans le blues un des fondements qu'on ne peut ignorer, dans une proportion plus ou moins importante. On peut se demander à quoi ressemblerait le monde musical d'aujourd'hui si le blues n'avait pas vu le jour. La musique de Stevie Ray Vaughan résonne comme un rappel des fondamentaux.

Bibliographie

Ouvrages spécifiques

Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011

Craig Hopkins, *Stevie Ray Vaughan, day by day, night after night, His early years, 1954-1982*, New York, Hal Leonard, 2010

Craig Hopkins, *Stevie Ray Vaughan, day by day, night after night, His final years, 1983-1990*, New York, Hal Leonard, 2010

Franck Bergerot et Arnaud Merlin, *Du blues au bop, l'épopée du jazz, Volume 1*, Paris, Gallimard, 1991

Gérard Herzhaft, *La grande encyclopédie du blues*, Clamecy, Fayard, 1997

Giles Oakley, *Devil's Music, Une histoire du blues*, Paris, Denoël, 1985

Gilles Verlant, Thomas Caussé, *La discothèque parfait de l'odyssée du rock*, Paris, Hors Collection, 2009

Gilles Blampain, *British Blues 1958-1968, la décennie fabuleuse*, Mercuès, "Castor music", Le castor astral, 2011

LeRoi Jones, *Le peuple du blues*, Saint-Amand, Gallimard, 1968

Philippe Bas-Raberin, *Le blues moderne depuis 1945*, Paris, Albin Michel, 1986

Philippe Thieyre, *Parcours blues en 150 albums*, Gémenos, Le mot et le reste, 2011

Sebastian Danchin, *Les couleurs du blues*, Paris, Édition du Layeur, 2000

Stéphane Koechlin, *Le blues*, Paris, Libro musique, E.J.L., 2000

Documents pédagogiques

Vidéo : Dominique Dazin, *La guitare selon Stevie Ray Vaughan*, Play Music Publishing, imineo.com

Wayne Riker, *Méthode complète de Guitare Électrique Blues*, Courbevoie, Nationan Guitar Workshop, Alfred

Articles de magazines spécialisés

Bruno Mezcalero, *Stevie Ray Vaughan, Au revoir gringo...*, Line-up magazine n°12, octobre 1990

Christian Séguret, *Histoire de guitare, Stevie Ray Vaughan*, Guitar world n°31, février 1992

Christian Séguret, *Stevie Ray Vaughan, life in the fast lane*, Guitare collector n°48, septembre 2006

Frédéric Lecomte, *Stevie Ray Vaughan, l'ange sans ailes*, Guitare & claviers n° 206, avril 1999

Isabelle Devarieux, *East Troy. Le 27.08.1990... BYE*, Guitar World n°16, octobre 1990

Jesse Nash et George Flowers, *Stevie Ray Vaughan, sa dernière interview*, Line-up magazine n°12, octobre 1990

Jimmie Vaughan, interview, *Jimmie & Stevie Ray Vaughan, Histoire de blues Brothers*, Guitarist magazine n°75, décembre 1995

Matt Resnicoff et Joe Gore, *Jeff Beck & Stevie Ray Vaughan*, Guitare & claviers n°127, février 1992

Max-Pol Delvaux, *Étude de style*, Guitare collector n°48, septembre 2006

Philippe Boncœur, *Stevie Ray Vaughan*, Guitar & Bass n°18, mai 1995

Rick Gould, *Stevie Ray Vaughan*, Guitarist magazine n°75, décembre 1995

Sandra Salazar, *L'homme qui a changé le cours du blues*, Guitar collector n° 13, janvier 1998

Partitions

Jesse Gress, *Stevie Ray Vaughan, Texas Flood*, New York, Hall Leonard, 1995

Jesse Gress, *Stevie Ray Vaughan, Couldn't Stand the Weather*, New York, Hall Leonard, 1995

Jesse Gress, *Stevie Ray Vaughan*, New York, Hall Leonard, 1995

Discographie sélective

Stevie Ray Vaughan and double trouble, "Texas Flood", 1983, Epic

Stevie Ray Vaughan and double trouble, "Couldn't Stand the Weather", 1984, Epic

Stevie Ray Vaughan and double trouble, "Soul To Soul", 1985, Epic

Stevie Ray Vaughan and double trouble, "Live Alive", 1986, Epic

Stevie Ray Vaughan and double trouble, "In Step", 1989, Epic

Stevie Ray Vaughan and double trouble, "Family Style ", 1990, Epic

Table des annexes

<u>Annexe 1</u>	
<u>Éléments biographiques.....</u>	<u>73</u>
<u>Annexe 2</u>	
<u>Interview de Stevie Ray Vaughan pour le magazine Guitar World.....</u>	<u>75</u>
<u>Annexe 3</u>	
<u>“Number One” et “Lenny”.....</u>	<u>78</u>

Annexe 1

Éléments biographiques

Stevie Ray Vaughan naît le 3 octobre 1954 d'un père couvreur et d'une mère au foyer. Jimmie, de trois ans son aîné, est un guitariste en herbe et ramène à la maison des disques de Jimmy Reed, Buddy Guy, Lightning Hopkins, Muddy Water et, bien sûr, les trois King (B.B. King, Freddie King, Albert King), qu'il fait découvrir à son frère.

Stevie se fait offrir une guitare à l'âge de sept ans et c'est sur cet instrument rudimentaire qu'il plaque ses premiers accords pour accompagner Jimmie. Puis il acquiert *Wham!* (1963), de Lonnie Mack, guitariste au son et au style révolutionnaire, ayant notamment influencé Clapton, Mike Bloomfield et Duane Allman. Il passe en boucle son morceau fétiche, jusqu'à ce que son père craque le vinyle.

Nouveau choc pour Stevie : son frère ramène un disque qu'il trouve dans une poubelle : il s'agit de *Purple Haze* de Jimi Hendrix ! En bon autodidacte, il élabore une méthode très personnelle pour assimiler les plans de l'enfant vaudou. Il écoute attentivement chaque titre et, quand il ne parvient pas à reproduire les accords sur le manche, il apprend le morceau en le chantant, essayant d'en définir le son à l'aide de sa bouche et ses lèvres. Ensuite, il n'a plus qu'à retranscrire sur son manche les sons émis.

Dès neuf ans, il écume les Talent Shows. Adolescent, il continue de jouer au gré de formations au personnel fluctuant et mène une vie de bohème dans l'univers malsain des squats. Le jeune homme s'adonne abondamment aux vertiges de l'alcool et de la drogue, perdant peu à peu pied, avant de se ressaisir en 1978, année où il envisage de fonder son propre groupe.

Stevie Ray enrôle son copain batteur Chris "Whipper" Layton et propose à une vieille connaissance, Tommy Shannon, de devenir son bassiste. Ils fondent le trio Double Trouble, d'après le titre d'un célèbre morceau d'Otis Rush. Le groupe écume les festivals, les concerts, et est partout plébiscité. C'est le fantôme de Jimi Hendrix qui semble se dégager du guitariste. Mick Jagger envisage même de faire signer Stevie Ray Vaughan sur Rolling Stones Record. C'est au festival de Montreux que David Bowie, dans le public, repère le guitariste prometteur et lui propose un solo sur son prochain disque "Let's Dance". Jackson Browne, également dans le public, offre à Double Trouble la possibilité d'enregistrer dans le studio qu'il possède à Los Angeles.

L'album "Texas Flood" est réalisé à la hâte. Rythmiques et solos sont mis en boîte en live, au *feeling*, une expérience totalement naïve, innocente et spontanée, donnant un résultat d'une parfaite pureté. C'est un raz-de-marée médiatique, le disque se vend comme des petits pains et chaque titre inonde les ondes radiophoniques. Le monde de la guitare est en pleine effervescence, le blues possède enfin un nouveau souffle, au moment où les *guitar heroes* de années 1970 deviennent marginaux. Les tournées s'enchaînent, les concerts, soir après soir, face à un public hypnotisé par les prouesses de Stevie Ray Vaughan, le placent en héritier de Hendrix.

Un important budget est aloué à la réalisation de "Couldn't Stand The Weather". À sa sortie en 1984, le disque est un succès phénoménal et les ventes dépassent largement celles du précédent. Double Trouble tourne sans relâche, ne quittant la route que pour entrer en studio. C'est à ce rythme effréné qu'est concocté "Soul To Soul", en 1985, avec l'apport de Reese Wynans aux claviers. Mais entre temps, Stevie est devenu dépendant de la cocaïne.

Double Trouble reprend la route immédiatement, d'abord aux États-Unis puis en Europe, où l'on attend Stevie comme le Messie. Cependant, à bout de souffle, abusé par la drogue, le guitariste s'écroule après quelques dates, annule la tournée et retourne au Texas se faire désintoxiquer dans une clinique privée. Face à son incapacité d'enregistrer et de tourner, Epic publie "Live Alive", pour faire patienter les fans. Il faudra trois ans pour remettre d'aplomb Stevie Ray Vaughan.

Le grand retour s'effectue en 1989, avec "In Step". Ce disque demande près de quatre mois de travail forcené, mais le résultat est à la hauteur des attentes. Les tournées recommencent, en compagnie de Jeff Beck. Puis les frères Vaughan enregistrent ensemble "Family Style".

Malheureusement, le destin de Stevie Ray bascule tragiquement quelques semaines plus tard, le 27 août 1990, à Alpin Valley, dans le Wisconsin, où il est venu en hélicoptère avec son frère, Buddy Guy et Robert Cray, invités par Clapton, qui veut faire une surprise au public en clôture de sa tournée. Au retour, l'hélicoptère transportant Stevie Ray Vaughan s'écrase à cause de mauvaises conditions météorologiques²⁴.

²⁴ Texte repris pour une large partie de Frédéric Lecomte, *Stevie Ray Vaughan, l'ange sans ailes*, Guitar & Claviers n°206, avril 1999.

Annexe 2

Interview de Stevie Ray Vaughan pour le magazine *Guitar World*²⁵

Interview réalisée à l'occasion de la sortie de l'album "In Step", en 1989.

[...] *Riviera Paradise* fût enregistré entièrement en live, la première prise était la bonne. C'est une prière dédiée à tous ceux que j'ai pu blesser par le passé. J'ai joué ce titre dans l'obscurité complète, dos aux musiciens. Ce qui est amusant, c'est que le producteur Jim Gaines, qui était derrière la console durant l'enregistrement, devenait fou et essayait d'attirer l'attention de Chris Layton (le batteur) car nous arrivions à la fin de la bande ! Nous l'ignorions et nous avons joué le morceau jusqu'au bout. À huit secondes près, nous étions *out, out...*

Comment avez-vous enregistré le nouvel album ?

Entièrement live, nous avons juste réalisé un re-re du Rain Stick (percussion reproduisant le battement de la pluie), tout le reste est live, première prise. À chaque fois que nous refaisons un titre, nous avons l'impression de nous copier. Il ne faut pas trop jouer une chanson, il faut l'interpréter dans un climat d'urgence quand c'est un besoin. C'est comme à la fin d'un concert, je m'assois sur scène et je joue tel ou tel morceau par besoin. Le public le ressent.

Et vous atteigniez la perfection ?

Au contraire, il m'arrive de trébucher pendant un solo, de me concentrer sur la main gauche et d'oublier la main droite. Ça m'énerve énormément, alors je passe à autre chose. Je me plante comme tout le monde et je préfère ça plutôt que d'être parfait, stérile... Sur certains de mes disques préférés, les mecs sont à côté. Buddy Guy, que j'adore est souvent complètement faux..., je n'ai pas dit toujours faux, sacré Buddy ! Mais personne n'arrive à être aussi "justement faux" que Buddy Guy.

Le timbre de votre Strato est toujours identifiable, il reste intact. Comment l'expliquez-vous ?

J'essaye toujours d'obtenir le meilleur timbre possible. Je le nuance selon les besoins de la chanson ou mon humeur. Sur *Leave My Girl Alone* par exemple, j'utilise quatre amplis. Chaque chanson sonne différemment car les amplis ont souvent rendu l'âme pendant l'enregistrement ! Ce fut un disque difficile. L'ampli le plus utilisé est un Fender Bassman Tweed x10 dont j'ai percé le secret chez moi. C'est l'ampli le plus clean que je connaisse, il me vient de Cesar Diaz. Il me l'a d'abord prêté, je n'osais pas l'utiliser avec une guitare, j'avais peur de l'abîmer. Un jour, rentrant de studio, j'emmène l'ampli chez moi et je me

²⁵ Interview de Stevie Ray Vaughan dans *Guitar World* n°5

décide à le brancher. Le son était propre mais les fréquences basses maximales et aiguës maximales s'avéraient trop fortes. Je ne l'ai donc utilisé que sur les fréquences basses-médiums. J'ai baissé les réglages de 3 ou 4, j'en ai même mis certains à zéro et j'ai mis le volume à 5. Ça sonnait comme un rêve...

Vous avez d'autres recettes de ce genre ?

Ouais ! En combinant des *Fuzz Faces* à deux *wha-wha* et en les branchant directement du préampli à la table, j'ai découvert les sons de guitares synthétisées que Hendrix utilisait. Les *wha-wha* s'interconnectent et certaines fréquences en annulent d'autres. Sur *Say What* ("Soul To Soul"), je jouais assis et j'entendais deux fréquences, chacune allant dans une direction opposée à l'autre. La façon dont j'enregistre les guitares paraît peu orthodoxe aux yeux de certains, beaucoup de musiciens jouent sur un seul ampli réglé à faible volume quand ils enregistrent. C'est une règle, je ne procède pas ainsi.

Quels sont les autres amplis que vous utilisez ?

J'utilise parfois un Super Reverb et un Jazz Chorus Roland branchés à un mètre l'un de l'autre. Je n'utilise un ampli que pour un son spécifique qui m'intéresse. Je joue aussi sur un préampli Groove Tube quand je veux un son net. Mais c'est encore mieux si je le combine avec le Roland (qui possède vraiment un son clean), avec un Bassman et avec un Marshall. J'utilise également deux Tube Screamers branchés en série. Il est inhabituel de faire piloter une distorsion par une autre distorsion qui elle-même pilote un ampli ! Mais j'aime tout essayer.

Les deux premiers albums de Double Trouble étaient produits par John Hammond à qui vous dédiez "In Step". Vous avez travaillé avec Jim Gaines sur cet album. Quel fut le changement ?

John était un producteur exécutif, le fait de travailler avec Jim Gaines nous a beaucoup apporté car nous n'avions jamais eu de producteur dans le sens musical du terme. Sa collaboration fut vitale à l'album. Chaque fois que nous entrons en studio nous apprenons quelque chose, c'est comme si nous braquions un microscope sur notre musique après l'avoir jouée sur scène. Je m'intéresse à l'évolution technologique des studios, nous devons y faire face même si nombre de nos idées relèvent de la "vielle école".

Vous avez finalement fait plus de re-re pour le double live que pour "In Step" album studio enregistré live...

"Live Alive" fut enregistré sur trois concerts, les 17, 18 et 19 juillet mais à deux ans d'écart. Nous étions en tournée, je devais passer les nuits en studio à travailler, je rentrais l'après-midi et devais prendre l'avion pour le prochain concert, puis de nouveau retourner en studio. Je déraillais complètement, aucun être humain ne peut fonctionner à ce rythme ! Je sentais que j'allais craquer. Nous devions ensuite nous rendre en Europe et j'ai craqué. Je suivais un traitement et je devais travailler en même temps. J'ai eu beaucoup de chance de

pouvoir me désintoxiquer avec toute cette pression. Ca fait deux ans et demi que je m'en suis sorti et Dieu merci je n'ai jamais replongé.

Ce ne sont pas les occasions qui ont dû manquer.

Non, et c'est un miracle, dans ce business il y a toujours un enfoiré pour te pousser « Pour te relaxer, prends ceci... » ou « Essaie ça, tu monteras encore plus haut... ». J'ai vraiment beaucoup de chance [...]

Et maintenant quels sont vos projet ?

Un duo de guitares avec mon frère aîné Jimmie.

Oh ! Et avec quel groupe accompagnateur ?

Après en avoir beaucoup discuté, nous pensons tout faire nous-mêmes mais je dois me remettre à la batterie, il faut que je m'entraîne.

Et Double Trouble ?

Ça reste la priorité absolue, bien que mon nom et ma photo dominant les pochettes, les chansons appartiennent à mon groupe et nous sommes un groupe avant tout. Si je me mets en avant, c'est pour exprimer ce que je ressens intérieurement, sinon j'explose. Un truc comme *Riviera Paradise* m'apaise et apaise ceux qui l'écoutent, et je ne prétends pas être un guérisseur, ce sont les sensations et les émotions véhiculées par la musique qui apaisent. C'est grâce à la musique si je suis vivant, je ne parle pas de la satisfaction de jouer sur scène, d'être applaudi, du succès, non je parle de la musique tout court, sans elle, je serais mort depuis longtemps !

Annexe 3 “Number One” et “Lenny”

Number One



Lenny

Glossaire

Bend : Technique de guitare consistant à tirer ou pousser la corde perpendiculairement au manche pour obtenir un *glissando*. Il peut être d'un quart de ton à plus d'un ton et demi.

Blues-note : Note typique du blues, qui donne au genre sa couleur spécifique. On en compte trois, qui sont l'altération vers le bas de la tierce, la septième et la quinte.

Dead-note : Ou "note morte", mode de jeu qui, à la guitare, se traduit par l'étouffement d'une corde pour obtenir un aspect percussif.

Distorsion : Effet consistant à obtenir un son par saturation de l'amplificateur.

Codage des modes de jeux guitaristiques :

Les guitaristes ont trouvé des codages spécifiques pour enrichir les partitions des modes de jeux propres à leur instrument :

- *Slide* : Un trait avant la note, montant ou descendant en fonction que le *slide* vienne du grave ou de l'aiguë, après ou avant la note, en fonction que le *slide* parte de la note ou arrive sur la note. Il peut être écrit "sl" en dessus du trait. Exemple :



- *Bend* : Sur la note, une flèche montante avec la hauteur du *bend*. Exemple pour un bend d'un demi ton :



Pour les bends d'un ton, il peut être écrit "*full*" :



- *Dead-note* : Symbolisée par une croix sur la partition :

Feeling : Intuition musicale propre à chaque musicien, participant à sa personnalité. C'est le niveau d'expressivité qu'un interprète est capable de rendre musicalement. Il ne peut se mesurer, c'est quelque chose d'intérieur. Difficile à définir, le feeling est un exclusivement affaire de ressenti personnel.

- Full :** Il s'agit d'un bend d'un ton.
- Groove :** Sensation induite par le rythme et la dynamique générale insufflés à une musique. Dans le blues, il se caractérise généralement par un appui sur les deuxième et quatrième temps d'une mesure en 4/4, ainsi que par un contretemps ternaire bien au fond du temps. Dans les funky-blues, on peut le définir par les accents sur des rythmes syncopés. Cependant, la difficulté à définir cette notion tient du fait qu'elle est surtout une affaire de ressenti.
- Guitar Hero :** Titre, non officiel, donné à certains guitaristes qui ont marqué l'histoire par leur virtuosité. Ce phénomène naît avec les nouvelles possibilités et les effets surprenants que permet la guitare électrique. Il permet un classement des meilleurs guitaristes qui, tout à fait subjectif, sert plus l'industrie musicale que la musique elle-même.
- Hammer :** Technique de guitare consistant à faire sonner une note en posant le doigt sur la touche sans l'attaquer à la main droite.
- Médiator :** Plectre du guitariste, petit accessoire tenu entre le pouce et l'index pour pincer ou gratter les cordes de la guitare.
- Picking :** Technique guitaristique consistant à jouer à la fois la ligne de basse, la mélodie, l'accompagnement et le rythme. Aux doigts seuls, on appelle cette technique *fingerpicking* ; au médiator on l'appelle *flatpicking*. Lorsque les doigts et le médiator sont utilisés simultanément, on parle d'*hybridpicking*.
- Plectre :** Dispositif permettant de pincer ou gratter les cordes d'un instrument. Il en existe de différentes formes et de différentes matières en fonction de l'usage qui en est fait et du son que l'on cherche à obtenir. Le plectre utilisé pour la guitare prend le nom de médiator.
- Pull-off :** Technique de guitare consistant à faire sonner une note en pinçant la corde avec les doigts de la main gauche directement sur la touche, sans attaquer à la main droite.
- Slap :** Mode de jeu inspiré des bassistes consistant à frapper d'un coup sec et rapide les cordes graves.
- Slide :** Technique de guitare consistant à réaliser un rapide *glissando*, en faisant glisser la main gauche parallèlement au manche après l'attaque.

Sustain : Capacité d'un instrument à conserver et maintenir le son d'une note.

Turnaroud : Phrases mélodiques communes dans le répertoire des bluesmen, permettant de conclure un cycle.

RÉSUMÉ

Dans les années 1980, un guitariste de génie va révolutionner le blues. Né dans la douleur de l'esclavage des Afro-Américains, le genre n'a pas traversé le XX^{ème} siècle sans péripéties. D'abord ignoré des Blancs, il a pourtant permis l'éclosion du rock. Délaissé par les Noirs, il a trouvé une continuité dans le rhythm'n'blues. C'est sur les terres britanniques qu'il trouve un souffle nouveau, et les Blancs d'Europe ravivent cette flamme dans une Amérique qui se passionne alors de nouveau pour cette musique. Mais elle doit se faire une place parmi toute la diversité de genres qui lui font concurrence, dans un business musical qui n'a jamais été aussi important. De plus, le blues tend à s'uniformiser et à perdre sa substance expressive, au profit d'un certain académisme. Toutefois, quelque chose a changé : d'une musique réservée à une population soumise, elle est passée à une musique d'envergure internationale, suscitant des passions chez les Blancs, les Noirs et dans toutes les couches sociales.

Stevie Ray Vaughan, de son Texas natal, s'est formé tout seul à cette musique et à son instrument qu'est la guitare. Il absorbe les styles des vieux maîtres du blues, mais il s'initie aussi aux musiques plus récentes, du rock psychédélique au funk, du rockabilly au jazz. Tout ceci va lui permettre de révolutionner le genre sans le dénaturer, lui insufflant une nouvelle jeunesse. À travers cette étude, nous étudierons la manière dont Stevie Ray Vaughan a mis ses extraordinaires talents de guitariste au service de la rénovation du blues, tout en s'inscrivant dans une tradition qu'il tient à préserver et transmettre.

MOTS CLÉS : Stevie Ray Vaughan, Blues, Guitare électrique, Texas- blues, rock.

SUMMARY

In the eighties, a fabulous guitarist revolutionized the blues. Born throughout the pain of African American's enslavement, the blues didn't go through the XX's century without some events. In a first time, White people ignored it. Nevertheless, it permitted the rock's blossoming. Abandoned by the Black people, it found continuity in the R&B. It knew a second birth in Great Britain. Thanks to the European White people's infatuation, the Americans had a passion for this music again. However it must attempt to emerge throughout the music's diversity it is in competition with. At this time, the musical business was very important. Moreover, the blues got to standardize itself and to lose its expressiveness. However, something has changed: from a music reserved for a submissive population, it went to an international music. White people, Black people and every social class are passionate about it.

From his native Texas, Stevie Ray Vaughan learned this music and guitar as a self-taught person. He integrates old blues masters styles, but, he also learns recent music's, like psychedelic rock, funk, rockabilly or jazz. With all his knowledge, he revolutionized the blues without distorting it, giving it a new life. Throughout this dissertation, we will study how Stevie Ray Vaughan gave his extraordinary talents to the blues, while being a part of a tradition that he wants to preserve and transmit.

KEY TERMS: Stevie Ray Vaughan, Blues, electric guitar, Texas- blues, rock.