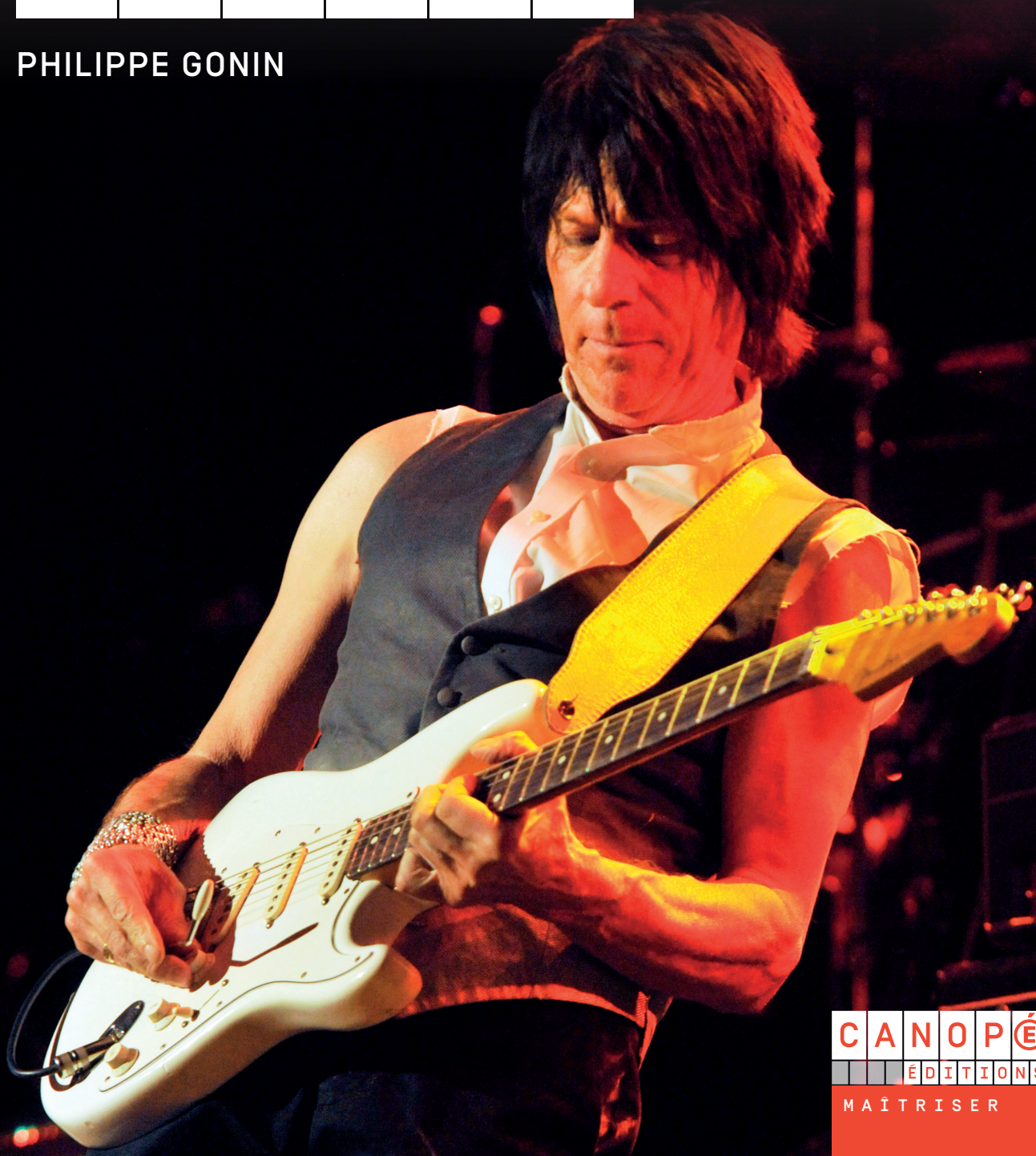


J	E	F	F		B	E	C	K	
Y	O	U		H	A	D		I	T
C	O	M	I	N	G				

PHILIPPE GONIN



PHILIPPE GONIN

Philippe Gonin est guitariste, spécialiste de l'histoire et de l'analyse des musiques actuelles et enseigne à l'université de Bourgogne.

Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

Déléguée aux arts et à la culture

Anne Gérard

Chargée de mission musique et danse

Aude Gérard

Responsable artistique

Isabelle Guicheteau

Coordination éditoriale

Tania Lécuyer

Suivi éditorial

Sophie Roué

Iconographie

Laurence Geslin

Mise en pages

Michaël Barbay

Conception graphique

DES SIGNES

studio Muchir et Desclouds

**Sous la conduite de l'Inspection générale de l'Éducation,
du Sport et de la Recherche**

Vincent Maestracci

IGESR en charge de l'éducation musicale et du chant choral

Photographie de couverture

Jeff Beck sur scène, Pearl at The Palms, Las Vegas, Nevada,
18 octobre 2013.

© Photo Robert Knight Archive/Redferns via Getty images

ISSN : 2416-6448

ISBN : 978-2-240-04035-0

© Réseau Canopé, 2021

(établissement public à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

AVANT - PROPOS

La musique rock est déjà de longue histoire. Populaire, est-elle pour autant moins savante ? Certainement pas, elle est juste savante... autrement.

Au départ de l'album de Jeff Beck, *You Had It Coming*, au programme du baccalauréat, ce dossier vous invite à voyager dans l'histoire de la musique rock où se croisent l'exploration de territoires esthétiques nouveaux, l'invention de technologies instrumentales issues de la toute-puissance de l'électricité et de nouvelles pratiques, certes de création, mais aussi de diffusion et de consommation musicales.

Une première partie interroge la possibilité même d'analyser le rock. Après avoir identifié les spécificités qui font « l'œuvre rock », elle interroge les supports de sa diffusion et comment leur évolution a pesé et pèse encore sur les formes musicales, celles d'un titre, celles d'un album. Tirant ce fil, elle souligne l'importance d'un « instrument » peu considéré par ailleurs, le studio, condition de l'existence de l'œuvre... enregistrée. Et c'est logiquement que sont ensuite abordées, dans la deuxième partie, les inventions organologiques qui jalonnent cette riche et encore brève histoire.

Ayant ainsi posé quelques repères temporels, la troisième partie du dossier se plonge dans la longue carrière de Jeff Beck jusqu'à *You Had It Coming*. C'est que celle-ci épouse une grande partie de l'histoire du rock et nous permet de suivre, à travers le parcours d'un artiste singulier, nombre d'évolutions qui font la richesse de cette histoire et des créations qui la jalonnent.

À cette lumière, une dernière partie s'attache à donner quelques clefs d'écoute (clefs « d'analyse auditive ») de plusieurs titres représentatifs de *You Had It Coming*. Elles sont enrichies de quelques tutoriels analytiques permettant d'entrer, par l'exemple, dans la facture formelle et les techniques instrumentales complexes mobilisées par Jeff Beck dans cet album.

Cet ensemble est aussi éclairé par des témoignages de première main apportés par des partenaires de Jeff Beck, que ce soit une instrumentiste (Jennifer Batten), un producteur (Andy Wright) ou encore l'arrangeur de *You Had It Coming* (Aidan Love). Car si nos sociétés de l'image, des médias et de la communication sont en quête de « héros », les créations rock, comme beaucoup d'autres aujourd'hui, sont le fruit d'associations vertueuses entre compétences artistiques complémentaires !

Nul doute que ce dossier viendra nourrir l'enseignement de spécialité musique en cycle terminal. Dans un premier temps, les éléments d'analyse proposés comme les nombreuses références à écouter permettront de mener un travail d'écoute (analytique et comparée) renouvelé et approfondi. Dans un second temps, les trois champs de questionnement présentés par les programmes y trouveront matière à réflexion, recherches, découvertes, échanges et débats. Et sans doute les techniques créatives dont témoignent les pièces analysées engageront-elles les élèves à explorer leur transposition avec d'autres outils instrumentaux alimentés, eux aussi, à l'électricité et au numérique !

Vincent Maestracci,

IGESR en charge de l'éducation musicale et du chant choral

S O M M A I R E

5	ANALYSER LE ROCK ?
5	Qu'est-ce qu'une œuvre musicale rock ?
7	Le développement du disque et la notion d'album
11	Le temps du studio
13	CONSTRUIRE UN SON : MATÉRIEL ET EFFETS
13	Question d'effets : la distorsion, la wah-wah
13	Brève histoire de la distorsion
16	Brève histoire de la pédale wah-wah
17	Les amplis Marshall
17	Jeff Beck, un <i>guitar hero</i> ?
20	JEFF BECK, UN PARCOURS EN CINQ ALBUMS
21	1960's : <i>Truth</i>
22	1970's : <i>Blow by Blow</i>
23	1980's : <i>There and Back</i>
23	Aux portes des 1990's : <i>Guitar Shop</i>
23	1999 : <i>Who Else!</i>
24	ÉLÉMENTS D'ANALYSE DE <i>YOU HAD IT COMING</i>
24	La scène musicale électro rock
25	Explorer la forme
27	Présence/absence de la voix
27	Deux relectures : « Nadia » et « Rollin' and Tumblin' »
30	« Blackbird », un duo virtuel
32	La pochette
33	TUTORIELS ET ENTRETIENS
34	RÉFÉRENCES

ANALYSER LE ROCK ?

« L'étude sérieuse de la musique populaire n'est pas une affaire d'intellectuels à la mode ou de Mods et rockers devenus universitaires. Elle recouvre pour ceux qui la mènent l'enjeu d'une réunion de deux parties essentielles de l'expérience, l'intellectuelle et l'émotionnelle, dans nos propres têtes, et celui de se rendre capable de faire face à des étudiants à qui on a présenté la musique sérieuse comme une musique dont tout divertissement était exclu, et la musique de divertissement comme une musique incapable d'aucune implication sérieuse. »

Philip Tagg, « Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice », *Popular Music*, vol. 2, *Theory and Method*, 1982, p. 37-67. Traduit par Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris, Philharmonie de Paris/La Découverte, 2018.

Il existe aujourd'hui encore une tendance très forte intégrant l'analyse des musiques rock dans le cadre d'une analyse « traditionnelle », héritière de l'analyse tonale appliquée aux musiques savantes voire au jazz. Mais ce type d'étude, toujours utile pour déterminer ici des parcours harmoniques, là des conduites mélodiques, s'avère être impuissant à retranscrire, à décrire l'ensemble du phénomène sonore constituant ce que nous appellerons ici une « œuvre musicale rock ». Il existe bien entendu des études réalisées par des acousticiens, révélant des phénomènes sonores liés à la production, au mixage, mais qui, la plupart du temps, font abstraction de « l'écriture » musicale même. Il est une chose que l'on peut affirmer : par son mode de production, l'analyse des musiques populaires enregistrées pose des questionnements nouveaux, faisant entrer en ligne de compte des phénomènes qu'une musique écrite et transmise via un média différent (la partition) ne pose pas avec la même acuité. Il semblait donc important, avant d'aborder l'étude de l'intégralité de l'album de Jeff Beck intitulé *You Had It Coming*, produit au tout début du *xxi*^e siècle, de poser quelques jalons méthodologiques et d'interroger la question de l'œuvre (qu'est-ce qu'une « œuvre musicale rock » ?), de son support (l'avènement de l'enregistrement et le développement de l'industrie

du disque comme mode de transmission) et de ses modes de production (la question du studio comme outil de création)¹.

QU'EST-CE QU'UNE ŒUVRE MUSICALE ROCK ?

Traiter la question de la mise en œuvre d'une production musicale dans le cadre des musiques rock exige, en préalable, de tenter de fixer les contours de ce que l'on appelle une « œuvre rock ».

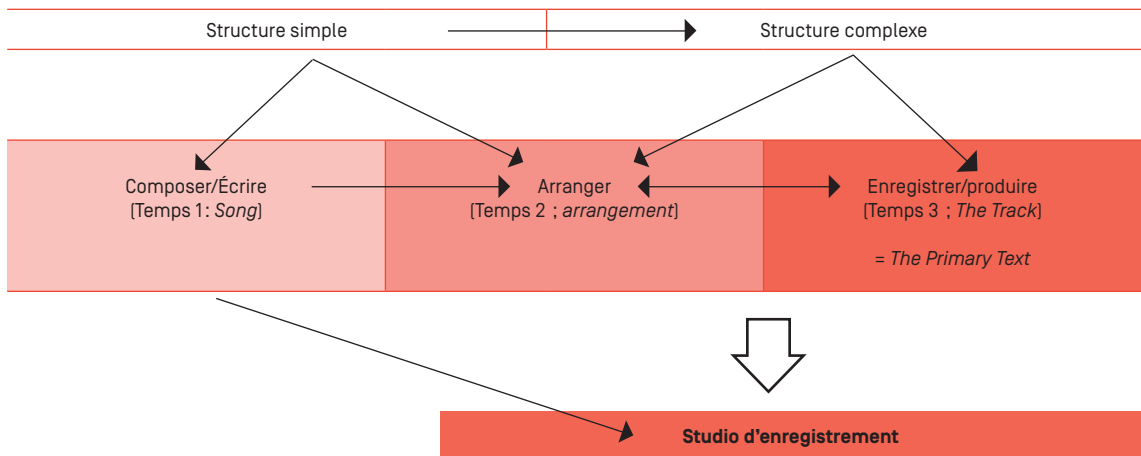
Œuvre musicale, elle agence des sons, des hauteurs, des durées et des timbres, ce qui, en soi, ne la différencie guère de la plupart des œuvres musicales. Elle est, dans la plus grande majorité des cas, une musique non écrite au sens où l'on entend le terme d'écriture dans le cadre de la musique savante (on trouve bien entendu quelques exceptions). « Non écrite », elle n'est pas pour autant une musique de tradition uniquement « orale ». Elle est aussi, et c'est là tout l'enjeu des musiques populaires enregistrées, transmise via un enregistrement phonographique (c'est par le disque que la musique circule).

Dans *Philosophie du rock*, Roger Pouivet, dans sa recherche d'une ontologie du rock, définit l'œuvre musicale rock ainsi : « x est une œuvre musicale rock si et seulement si : (1) x est constituée d'un enregistrement ; (2) x entre dans le système de production artistique des arts de masse². » L'œuvre musicale rock est par conséquent un « artefact enregistrement » et ne saurait exister en dehors de cette condition. « Quand l'enregistrement est utilisé non pas simplement pour reproduire des sons, mais pour créer des œuvres musicales, ajoute le philosophe, il existe alors un nouveau type de choses. Des œuvres musicales qui n'existaient pas auparavant³. »

1 La réflexion menée ici emprunte largement à deux des articles déjà publiés par l'auteur : *Musurgia*, 2017 et *Musicologies nouvelles*, *Opus 4*, 2017 (cf. Références en fin de dossier).

2 Voir Roger Pouivet, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010, p. 13.

3 *Ibid.*



Source : Philippe Gonin, « De l'esquisse à l'œuvre enregistrée : regard sur une poétique du rock », *Musicologies nouvelles*, Lyon, Éditions musicales Lugdivine, 2017, p.117-125.

De fait, il est communément reconnu que le « texte premier » (*the primary text* comme l'a notamment défini Allan F. Moore) n'est autre que l'enregistrement : c'est bien cet objet que l'on analyse. La transmission de l'œuvre rock – à l'image du jazz – est essentiellement phonographique, son analyse est donc intimement liée à l'enregistrement. Il est fréquent que la transcription sur papier soit réalisée *a posteriori* et ne soit pas du fait même des compositeurs, mais d'un transcripateur autre. L'œuvre rock est, par nature, une interprétation, la fixation d'un geste, celui du musicien ou des musiciens participant à son élaboration, et réalisée dans les conditions particulières d'un enregistrement de type « constitutif⁴ », c'est-à-dire dont les éléments sont apportés les uns après les autres dans le cadre d'un processus d'enregistrement en studio puis fixés par le mixage.

L'œuvre musicale rock devient donc ainsi la représentation d'un geste que Philippe Gonin, auteur de ce dossier, compare à une forme métaphorique d'écriture et appelle « le geste-écriture ». Mais par les choix qui y sont faits, résultant soit de la volonté, soit du hasard, par les traitements qui sont appliqués aux sons enregistrés – qui ne sont pas livrés à l'état brut, il ne s'agit pas là d'un enregistrement-témoignage – l'œuvre musicale rock est un produit réalisé en studio. Le temps du studio ne se situe pas sur un niveau neutre, mais représente une action donnant à ce studio le statut d'outil de création.

Structure simple vs structure complexe

L'œuvre rock est, dans la plupart des cas, le résultat (la résultante) d'un processus de modification, de mise en espace, d'une structure préexistante appelée par Philippe Gonin « structure simple ». Cette structure simple est constituée (majoritairement) de trois éléments musicaux fondamentaux :

- la ligne mélodique ;
- la grille harmonique (succession des accords) ;
- la structure formelle.

Éléments auxquels s'ajoute un autre dont l'importance est variable, mais qui est parfois inexistant : le texte.

Les trois éléments purement musicaux énoncés sont la base même de l'écriture d'une chanson de type rock. On peut y ajouter la notion de riff (structure qui peut être mélodique, rythmique, harmonique ou une combinaison de tout ou partie de ces éléments). Ils ne sont pas immuables et peuvent, lors du processus de création, donner lieu à des modifications substantielles lors de leur mise en œuvre en studio.

L'œuvre rock ne saurait donc se résumer à sa structure simple dont nous verrons qu'elle peut être très succincte et que, parfois, l'œuvre n'existe que par la mise en œuvre d'une structure complexe rassemblant en un tout cohérent des éléments épar⁵.

4 *Ibid.*, p. 56.

5 Voir « Le temps du studio », p. 11.

Ainsi, pour passer d'un état à l'autre, le processus de création s'avère être plus ou moins complexe entre le temps de la composition (celui de l'élaboration de la structure simple ou des éléments qui seront ensuite rassemblés pour créer l'œuvre) et celui de sa réalisation en studio. Un processus que l'on pourrait résumer par le schéma page précédente et dont l'importance de chacun des éléments est modulable selon que l'on étudie telle ou telle œuvre.

Pour prendre un exemple simple (emprunté à l'article dont est issu le schéma en question) : c'est bien John Lennon qui a composé et écrit « Strawberry Fields Forever » (structure simple), mais ce sont les Beatles auxquels il faut ajouter l'ingénieur du son, le producteur, voire l'ingénieur du son spécialement chargé du mastering, sans oublier l'arrangeur ayant écrit les parties de cuivres et de cordes (certains acteurs pouvant être confondus) qui, au final, ont façonné l'œuvre telle qu'elle est ensuite présentée sous sa forme enregistrée, mixée et fixée sur un support (structure complexe).

Analyser la « structure simple » est bien entendu toujours utile pour déterminer quelles sont les habitudes d'écriture de tel ou tel musicien de rock, une écriture liée, dans la plupart des cas, au « geste » du musicien et qui permet de souligner, par exemple, certaines redondances d'enchaînements d'accords ou de contours mélodiques. C'est pourtant essentiellement à la structure complexe que nous allons nous intéresser ici : au son, à la texture, à la manière dont ces textures ont été mises en œuvre, réalisées et finalisées dans un objet-disque intitulé *You Had It Coming*.

LE DÉVELOPPEMENT DU DISQUE ET LA NOTION D'ALBUM

Il ne fait aucun doute que l'apparition de l'enregistrement et le développement de l'industrie musicale ont eu un impact fondamental sur la diffusion de la musique en général et des musiques populaires en particulier. Le jazz, le rock ont aussi pu se répandre sur l'ensemble de la planète grâce à ce qu'il est convenu d'appeler la **transmission phonographique**, une transmission qui de « orale » devenait « aurale ». Le disque, élément du souvenir, objet du désir aussi, tout comme la radio, modifié les habitudes d'écoute et de transmission. Louis Aragon, dans *Les Voyageurs de l'impériale* (1947) décrit dans le chapitre XXXVII, « l'intrusion » du phonographe dans le cercle familial et amical. L'action se situe au début du xx^e siècle :

« Sur la table de fer, sous les arbres, était déballé le cadeau que le Lyonnais avait apporté aux siens. Un gramophone ! [...] C'était une boîte d'acajou rectangulaire sur laquelle est placé un cylindre, au-dessus du cylindre il y a un pavillon de métal, et devant, une mécanique qu'on remonte avec une grosse clef. Et toute une collection de cylindres dans des boîtes de fer rangées en rangs de cinq dans un grand écrin. On les fit jouer. »

Louis Aragon, *Les Voyageurs de l'impériale*, Paris, © Gallimard, 1947, Livre de Poche, 1961, p. 205.

Les morceaux entendus allaient de « La Marseillaise » à « L'air du Toréador » de *Carmen* en passant par « Il pleut, il pleut, bergère ». Paulette, personnage du roman, a alors cette réflexion significative :

« C'est charmant, ce gramophone ! Voilà comment je comprends la musique : des morceaux pas trop longs, qu'on peut arrêter si on en a assez... Et puis on panache... Du sérieux, du léger, un monologue... »

Ibid., p. 205-206.

Objet d'une écoute libérée des contraintes, il devient aussi objet du souvenir, recréant une émotion d'un bonheur passé. Il y a cette scène admirable du film réalisé par Julien Duvivier en 1937, *Pépé le Moko*, avec Jean Gabin, où apparaît une Fréhel vieillissante et oubliée du public se souvenant avec émotion de sa splendeur passée en réécoutant une de ses chansons de 1926 intitulée « Où est-il donc », paroles de André Decaye et Lucien Carol, musique de Vincent Scotto⁶. Un autre exemple intéressant de cette notion de « transmission » est ce court métrage datant de 1932 avec en vedette Louis Armstrong, intitulé *A Rhapsody in Black and Blue* (réalisation d'Aubrey Scotto, scénario de Phil Cohan)⁷. L'histoire est introduite par une séquence montrant un homme jouant de la batterie sur des ustensiles de cuisine et mimant la rythmique du disque de Louis Armstrong qu'il est en train d'écouter sur un phonographe (qui est d'ailleurs l'objet du premier plan du film). Sa femme, fâchée de le voir ne rien faire tandis qu'elle se tue à la tâche, finit par l'assommer alors qu'il lui annonce le titre du morceau

6 Voir la scène sur YouTube : <https://youtu.be/NLufu3yR7LU>.

7 Voir le court métrage sur YouTube : <https://youtu.be/ThudMtzD3Io>

« I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You » (que l'on peut traduire par « J's'rai content quand tu seras mort, vieille canaille »). Il part dans un rêve qui lui fait rencontrer son héros en chair et en os.

L'apprentissage par la transmission phonographique est un autre phénomène lié à la diffusion de la musique par le disque. C'est exactement ce que raconte Keith Richards, guitariste des Rolling Stones, dans son autobiographie :

« Tout ce que je jouais, je l'apprenais dans les disques. Je pouvais jouer quelque chose immédiatement, sans passer par les contraintes terribles de la musique écrite, la prison des mesures et des cinq lignes. La musique enregistrée a libéré un paquet de musiciens qui ne pouvaient pas forcément s'offrir des cours de solfège, comme moi. »

Keith Richards, in Keith Richards, James A. Fox, *Life*, traduction Bernard Cohen, Paris, Robert Laffont, 2010.

Le jazz, le rock et le blues se sont répandus de cette manière : sans les enregistrements des bluesmen américains importés en Angleterre, pas de British Blues, pas de Rolling Stones, Yardbirds ou autres formations de cette première moitié des sixties destinées à écrire une page importante de l'histoire des musiques populaires du xx^e siècle, et dont Jeff Beck est l'un des acteurs majeurs.

« Les enregistrements, poursuit Richards, ont permis d'accéder à l'expression, au feeling de la musique [...]. Ça a donné naissance à un type entièrement nouveau de musiciens, en une génération. »

Ibid., p. 100.

Mais le disque ne véhicule pas uniquement « l'expression et le feeling », il véhicule aussi un **son**, une manière d'enregistrer qui peuvent devenir tout aussi marquants que la musique elle-même. Keith Richards, dont le témoignage est décidément précieux :

« L'important, c'était le son. Quand j'ai entendu "Heartbreak Hotel"⁸ pour la première fois, ce n'est pas que j'aie immédiatement

voulu devenir Elvis Presley. Je ne savais même pas qui c'était, à l'époque. J'ai tout simplement entendu le son, l'utilisation d'une autre manière d'enregistrer [c'est nous qui soulignons]. Comme je l'ai découvert par la suite, le responsable était Sam Philips, le génie visionnaire de Sun Records. L'utilisation de l'écho, l'absence de toute interférence extérieure. On avait l'impression d'être dans le studio avec les musiciens, d'entendre exactement ce qui s'était passé, sans chichi. »

Ibid., p. 101.

Du 78 tours à l'album 33 tours

Rouleau (avec le gramophone d'Edison) puis disque avec l'invention d'Emil Berliner, la durée d'enregistrement disponible imposée par le support a sans doute aucun influé sur la durée des œuvres enregistrées. Les disques 78 tours 30 cm, plus ou moins réservés à la musique classique, pouvaient contenir un maximum de cinq minutes de musique, tandis que les 78 tours 25 cm étaient limités à plus ou moins trois minutes, généralement destinés à la « variété ». S'il était difficile de modifier la durée d'un mouvement de symphonie (sinon en jouant sur le tempo), en revanche, un enregistrement de jazz, par exemple, devait se conformer à la durée disponible : du New Orleans au bebop, les morceaux n'excèdent guère la durée imposée par ce que l'on nomme une « face » : trois minutes. Mais cette durée, malgré la disparition progressive du 78 tours dans les années 1950, devient pratiquement un format-type, sinon obligé, reproduit par le 45 tours. On peut sans peine imaginer que celle-ci est fortement liée aux contraintes de durée imposées par les radios. L'arrivée du vinyle microsillon avec ses 20-25 minutes disponibles par face et le développement de la bande magnétique ont modifié les pratiques. C'est une lapalissade que de dire que « My Favorite Things⁹ », morceau enregistré en 1960 par John Coltrane, n'aurait pu voir le jour, avec ces quelque 13 min 43 s de long, au temps exclusif du 78 tours.

Difficile donc, à l'époque du 78 tours de parler « d'album » même s'il est probable que le mot aujourd'hui utilisé pour désigner un album 33 tours ou un CD dérive de ces classeurs où l'on « stockait » (souvent par douze disques) sa collection de disques. Une œuvre « classique » pouvait ainsi être contenue dans un seul et même « classeur » devenant, comme

8 Écouter « Heartbreak Hotel » : <https://youtu.be/e9BLw4W5KU8>.

9 Écouter « My Favorite Things » : https://youtu.be/KNmplA_bLcE.

pour des photographies, une sorte « d'album sonore ». C'est bien au temps du microsillon et du développement du format 33 tours que se développe également la notion « d'album ».

L'industrie musicale et, par conséquent, les artistes « pop » n'en sont pour autant pas venus immédiatement à l'idée d'album : « De 1962 à 1966, écrit Iddir Zebboudj, les groupes pop donnaient la priorité au *single* (45 tours), qui était alors l'argument promotionnel par excellence¹⁰. » Et même à l'époque de « l'album-roi » (les années 1970), le 45 tours n'avait rien perdu de son attrait promotionnel comme l'explique Bhaskar Menon à propos du « Money » des Pink Floyd¹¹. Les albums ont d'abord été conçus comme des collections de chansons regroupant en un tout dix-douze chansons d'un même artiste ou d'un même groupe. Les Beatles même, au début de leur carrière, étaient contraints de produire un 45 tours tous les trois mois, un album (de treize titres) tous les six mois. Rythme imposé à la fois par leur manager (Brian Epstein) et leur producteur (George Martin) tel qu'en témoigne ce dernier dans le film de Ron Howard, *Eight Days a Week* : « Brian Epstein et moi travaillions étroitement à planifier leur avenir. On avait convenu de sortir un 45 tours tous les trois mois et un album tous les six mois. »

Les marchés n'étant pas encore totalement « mondialisés », il arrivait fréquemment qu'un album publié au Royaume-Uni sorte aux États-Unis avec non seulement un certain décalage mais aussi un *track listing* sensiblement différent. Par exemple, si l'on compare les titres présents dans les versions UK et US de *Are You Experienced?* de Jimi Hendrix (même titre générique mais pochettes différentes), *The Piper at the Gates of Dawn* de Pink Floyd (même titre générique et même pochette) et de *Aftermath* des Rolling Stones (pochettes différentes), on ne peut que constater la distorsion existante entre les versions proposées au public de chaque côté de l'Atlantique (voir tableaux page suivante). La pratique s'atténue dans les années 1970 mais perdure jusque dans les années 1980 puisque l'album *Sulk* (1982) du groupe anglais The Associates subit le même sort. Même pochette, même titre, mais contenu sensiblement différent entre la version anglaise et l'américaine.

10 Iddir Zebboudj, « Le concept album : une vaste "escroquerie" ? », *Volume !*, vol. 4, n° 2, 2005.

11 Voir le DVD *Classic Albums: The Making of The Dark Side of The Moon*.

Pourtant, dès la fin des années 1960 se développe l'idée d'« album-concept ». Une idée qui cherche à créer une unité et désigner l'album comme un tout, un « disque dont les différentes plages sont reliées entre elles par une idée directrice. Ce principe, utilisé pour la première fois dans l'album *Sergeant Pepper* des Beatles, contrastait avec la pratique habituelle consistant à regrouper sur un disque quelques titres sans liens particuliers. Comme pour le 78 tours [...] le support dictait la forme¹² ». Pirenne cite alors *The Lamb Lies Down on Broadway* de Genesis, *Tales from Topographic Ocean* de Yes, et il aurait pu ajouter *Histoire de Melody Nelson* de Serge Gainsbourg ou bien encore *Les Aventures de Simon et Gunther Stein* de Daniel Balavoine : autant d'albums dont le concept passe en premier lieu par la trame littéraire. On raconte une histoire ou bien on se sert d'une thématique particulière comme fil conducteur (l'absence dans *Wish You Were Here* de Pink Floyd). Il est difficile, malgré ce que dit Pirenne, de dire quel fut réellement le premier album concept : nous pourrions même envisager qu'au fond, un album regroupant en un tout des chansons de Noël est déjà une sorte de concept, qu'il soit l'œuvre d'un même artiste ou une compilation d'artistes sur un même thème. En élargissant un peu le propos, il est d'autres unités qui peuvent être dégagées : la construction formelle envisagée en dehors de toute continuité « littéraire » ou du son, de la production, l'ensemble des critères pouvant bien entendu être présents dans un seul et même disque. La présence d'une structure formelle étant une évidence dans un album-concept guidé par une « trame » littéraire, elle n'en est pas moins structurée autour d'une dynamique conçue face par face.

La forme

Parmi les nombreux exemples d'albums que l'on peut considérer comme conceptuels dans leur forme, citons *Atom Heart Mother* (1970) et *Meddle* (1971) de Pink Floyd, tous les deux construits sur un schéma comprenant un morceau sur une face entière (en A pour *Atom Heart Mother* avec le morceau éponyme et en B pour *Meddle* avec « Echoes »). Même « concept » autour de la forme de l'album *Low* de David Bowie (1977) qui présente deux faces différentes dans leur construction (de même que *Heroes*) : la première rassemble sept titres au format plutôt « pop » (dont le premier est un instrumental), la seconde est constituée de quatre morceaux plus « expérimentaux ».

12 Christophe Pirenne, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Paris, Minerve, 1994.

THE ROLLING STONES <i>AFTERMATH</i> (1966) UK VERSION	THE ROLLING STONES <i>AFTERMATH</i> (1966) US VERSION
A1 Mother Little Helper	A1 Paint It Black
A2 Stupid Girl	A2 Stupid Girl
A3 Lady Jane	A3 Lady Jane
A4 Under My Thumb	A4 Under My Thumb
A5 Doncha Bother Me	A5 Doncha Bother Me
A6 Goin' Home	A6 Think
B1 Flight 505	B1 Flight 505
B2 High and Dry	B2 High and Dry
B3 Out of Time	B3 It's Not Easy
B4 It's Not Easy	B4 I am Waiting
B5 I am Waiting	B5 Going Home
B6 Take It or Leave It	
B7 Think	
B8 What to Do	

JIMI HENDRIX EXPERIENCE <i>ARE YOU EXPERIENCED?</i> (1967) UK VERSION	JIMI HENDRIX EXPERIENCE <i>ARE YOU EXPERIENCED?</i> (1967) US VERSION
A1 Foxy Lady	A1 Purple Haze
A2 Manic Depression	A2 Manic Depression
A3 Red House	A3 Hey Joe
A4 Can You See Me?	A4 Love or Confusion
A5 Love or Confusion	A5 May This be Love?
A6 I Don't Live Today	A6 I Don't Leave Today
B1 May This Be Love?	B1 The Wind Cries Mary
B2 Fire	B2 Fire
B3 Third Stone From the Sun	B3 Third Stone From the Sun
B4 Remember	B4 Foxy Lady
B5 Are You Experienced?	B5 Are You Experienced?

PINK FLOYD <i>THE PIPER AT THE GATES OF DAWN</i> (1967) UK VERSION	PINK FLOYD <i>THE PIPER AT THE GATES OF DAWN</i> (1967) US VERSION
A1 Astronomy Domine	A1 See Emily Play
A2 Lucifer Sam	A2 Pow R. Toc H.
A3 Matilda Mother	A3 Take Up Thy Stethoscope and Walk
A4 Flaming	A4 Lucifer Sam
A5 Pow R. Toc H.	A5 Matilda Mother
A6 Take Up Thy Stethoscope and Walk	
B1 Interstellar Overdrive	B1 The Sacrecrow
B2 The Gnome	B2 The Gnome
B3 Chapter 24	B3 Chapter 24
B4 The Scarecrow	B4 Interstellar Overdrive
B5 Bike	

Source: discogs.com

Le son

Il est certain que *Seventeen Seconds* de The Cure (1980) dégage à son écoute une certaine « unité » par le son, la texture sonore, volontairement morne d'un bout à l'autre de l'album, qui y a été créée¹³. De la même manière, à défaut d'une « unité » créée par une continuité du propos à travers les thèmes abordés dans les textes, un album comme le troisième opus délivré par Peter Dinklage – souvent distingué des autres opus par sa pochette « Melt » – est, grâce à la « couleur » apportée par la production de Steve Lillywhite assisté par Hugh Padgham, significatif : par le choix de ne pas utiliser les cymbales mais uniquement les peaux de la batterie mais aussi par le mode d'enregistrement de cette batterie, par les arrangements, le musicien et le producteur sont parvenus à créer une sorte de « concept » sonore¹⁴.

Construire une dynamique

Quoi qu'il en soit, un album, qu'il soit « simple » collection de chansons ou bien plus conceptuel, se construit. Il y a une dynamique qui, au temps du vinyle (temps qui tend à revenir), se répartissait sur deux faces. Chaque face se devait d'avoir sa propre dynamique d'écoute. Si l'on veut faire très simple : une ouverture qui accroche et une fermeture qui donne envie de retourner le disque. On peut aussi réfléchir à une construction et un enchaînement des morceaux qui vont tenir compte des tonalités de chacun d'entre eux (tout en conservant la dynamique le cas échéant). C'est bien entendu le cas dans la quasi-totalité des albums-concept.

Cette notion de dynamique conçue pour un vinyle disparaît dès lors que les albums ont été réédités en version CD. Et pour cause ! les deux faces enchaînées peuvent détruire cette dynamique et/ou la rendre complètement obsolète. Prenons un exemple : *Abbey Road* des Beatles (1969). La face A se termine par « I Want You (She's so Heavy)¹⁵ », titre de John Lennon dont toute la fin n'est qu'un long et répétitif crescendo augmenté par l'apparition d'un bruit blanc (joué sur un synthétiseur Moog) qui envahit peu à peu

l'espace sonore avant que le morceau ne soit brutalement coupé, interrompu alors même que la boucle harmonique n'est pas achevée. La sensation qui, normalement, atteint l'auditeur est, après cette saturation de l'espace et de la texture sonore, celle d'un vide soudain. Si l'on écoute le vinyle, la face s'achève ainsi et l'auditeur doit faire l'effort d'aller retourner le disque pour entendre les harmonies plus apaisantes de « Here Comes The Sun ». Sur le CD, le commencement de « Here Comes The Sun » suit presque immédiatement l'arrêt brutal de « I Want You (She's so Heavy) » cassant ainsi cette dynamique voulue par les Beatles et George Martin. C'est peu ou prou le même effet (saturation de l'espace, coupure brutale) que l'on retrouve à la fin de la face B de l'album *Pornography* de The Cure (1982)¹⁶. L'effet achevant cette fois le disque, il reste aussi puissant en vinyle ou en CD. C'est, dans ce cas, la construction symétrique des deux faces qui est plutôt mise à mal par l'édition CD.

LE TEMPS DU STUDIO

Revenons au processus de création. Si le choix de la construction peut n'intervenir qu'à la toute fin du processus, le studio apparaît très rapidement comme un outil de création qui va, au fil des années, acquérir une place de plus en plus importante dans le processus créateur, au point que certains albums sont de purs produits de studio. On rappellera ici le travail des Beatles avec, à nouveau, l'exemple de « Strawberry Fields Forever » mais aussi de « A Day in The Life », « Tomorrow Never Knows » et même du fameux « Medley » d'*Abbey Road* dont la structure (la forme) a été élaborée en studio à partir d'éléments épars.

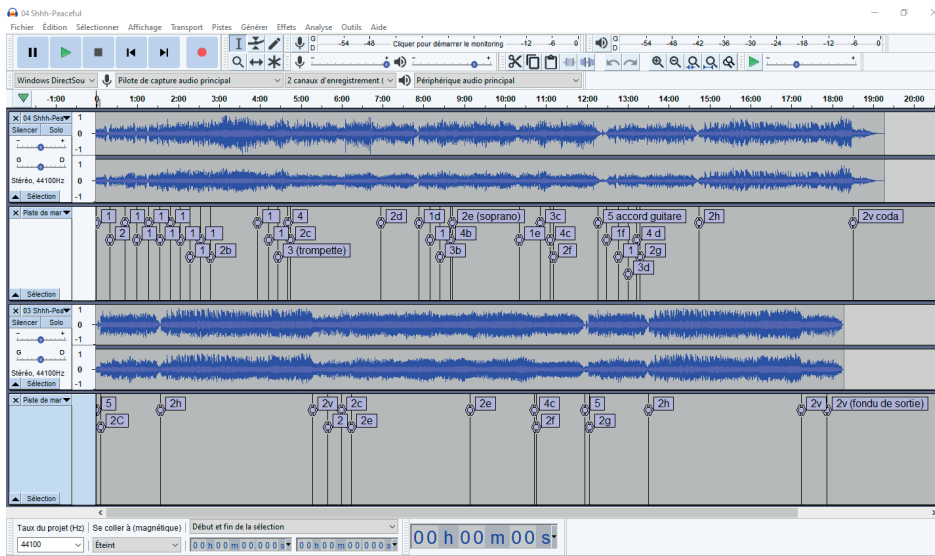
Il est un autre exemple dans laquelle le studio apparaît bien comme un outil de création : tournons-nous vers le jazz et en particulier vers Miles Davis. Deux albums (au moins) sont des exemples parfaits d'œuvres entièrement élaborées en studio : *In a Silent Way* (1969) et *Bitches Brew* (1970). Dans *Électrique Miles Davis, 1968-1975*, Laurent Cugny rapporte ce témoignage du bassiste Dave Holland qui évoque vraisemblablement un album datant de la même période, *Filles de Kilimanjaro* :

13 Écouter, par exemple, « Secrets » : <https://youtu.be/vDpxleEjFIY>. Un article intéressant (en anglais) sur la production de l'album est d'ailleurs accessible en ligne : Richard Buskin, « CLASSIC TRACKS: The Cure "A Forest" », décembre 2004. En ligne : soundonsound.com/techniques/classic-tracks-the-cure-a-forest.

14 Écouter, par exemple, « The Intruder » : https://youtu.be/vAzUu_H7yV0.

15 Écouter la fin de la face A avec « I Want You (She's so Heavy) » : https://youtu.be/tAe2Q_LhY8g.

16 Écouter la fin de la face B : <https://youtu.be/8904LrXrtWo>.



Forme comparée de deux montages de « Shhh/Peaceful » de Miles Davis.

« [Ces] morceaux étaient comme des esquisses ; vous aviez souvent un bout de papier avec une chose écrite là et une autre à la moitié de la page [...], une petite figure à répéter, une ligne de basse, ou un groupe d'accords de trois notes qui pouvaient être écrits avec une figure rythmique. Et il [Miles Davis] pouvait dire : «OK Dave tu joues cette ligne de basse ici. Chick [Corea], c'est une figure pour toi là. Vous jouez ça contre ça.» Et à la fin de la séance, Miles pouvait prendre un extrait de cette prise et le relier à celle-là puis en rajouter une autre. »

Dave Holland, in Laurent Cugny,
Électrique Miles Davis, 1968-1975, Dijon,
 Éditions universitaires de Dijon, 2019, p. 61.

L'image ci-dessus montre deux versions du morceau intitulé « Shhh/Peaceful » extrait de *In a Silent Way*. La forme d'onde en haut est celle d'un premier montage de la pièce, utilisant des éléments identifiés par un numéro (1, 2, 3...) et une lettre (2a, 2b...) soulignant divers états de cette séquence.

La forme d'onde en dessous est celle du titre tel que publié sur l'album. On constate, dans le choix final, la disparition totale des séquences 1 et 3, tandis que la très brève séquence 5 sert d'introduction et de point structurel de relance aux alentours de la 12^e minute. On voit que l'élément qui, dans un premier montage, semblait être le cœur même du propos (la séquence 1) est évincé au profit de l'élément 2.

QUELLE PLACE POUR
 YOU HAD IT COMING
 DANS CE SCHEMA ?

Le processus de création de *You Had It Coming* substitue à la structure simple telle que couramment définie un cheminement autre, beaucoup plus proche, dans son esprit sinon dans sa méthode, de celle employée par Miles Davis, mais qui, dans les musiques construites sur des samples, est monnaie courante. Il n'y a pas ici de plan préétabli. Ce sont les divers éléments récoltés durant les séances d'enregistrement qui vont servir de base à l'élaboration, la construction, la structuration finale des différents titres de l'album, reproduisant le modèle de construction élaboré dans le cadre des musiques électro : accumulation d'éléments qui se superposent, jeu sur la texture...

Dans sa méthode même d'élaboration, dans le choix, à travers celui du producteur (Andy Wright), d'un « son » spécifique (aidé en cela par les éléments apportés par Aidan Love), *You Had It Coming* présente une cohérence sonore indéniable et une construction (élaborée avec la conscience du format CD) qui vont être étudiées dans la quatrième partie de ce dossier.

CONSTRUIRE UN SON : MATÉRIEL ET EFFETS

QUESTION D'EFFETS : LA DISTORSION, LA WAH-WAH

Chorus, *flanger*, *reverb*, *delay*, *phasing*... les effets applicables à la guitare sont nombreux et variés. S'il n'est pas question de les passer tous en revue, nous focaliserons notre attention sur deux effets fondamentaux dans l'histoire de la guitare électrique et abondamment utilisés par Jeff Beck :

- la distorsion ;
- la pédale wah-wah.

Il fut – et est encore – l'un de ceux qui exploitèrent au maximum les possibilités d'expérimentation sonore qu'ils offrent. Distorsion et wah-wah sont très utilisés par Jeff Beck dans *You Had It Coming*.

Si l'on veut résumer tout cela dans un schéma simple (et non exhaustif), les effets peuvent être produits de deux manières :

- par les effets obtenus ou présents dans l'amplificateur ;
- par l'ajout de pédales d'effets.

L'ensemble pouvant bien évidemment se cumuler.

On peut additionner ces effets avec l'apport d'éléments extérieurs divers tels un bottleneck (utilisé par Beck dans divers morceaux de l'album¹⁷), un archet¹⁸ ou tout autre objet mettant les cordes en vibrations, utilisé de manière plus ou moins conventionnelle¹⁹.

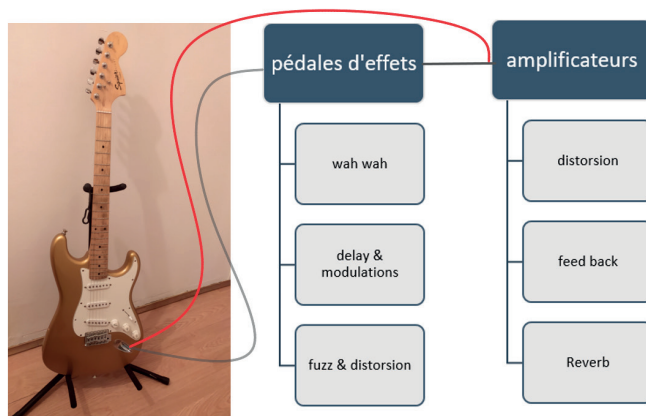


Schéma simplifié des effets possibles avec une guitare. En gris, chemin 1 : guitare → pédales → ampli. En rouge, chemin 2 : guitare → ampli (donc sans « effets » extérieurs à ceux de l'ampli). Guitare « Squier Strat Affinity », 2002.

© Photo Philippe Gonin

BRÈVE HISTOIRE DE LA DISTORSION

L'usage et l'intégration de la distorsion dans la musique rock sont sans doute l'un des plus grands paradoxes sonores qui ait existé depuis l'invention de l'enregistrement : « Au moment précis où la haute-fidélité prenait son envol, écrit Greg Milner, une nouvelle musique se développait autour d'une esthétique qui mettait en valeur la basse-fidélité²⁰. » Autrement dit, au lieu de chercher à obtenir un son le plus pur possible, il était question, au contraire, de le « salir », le rendre plus rude, plus âpre, moins lisse.

Obtenir un son pur était pourtant l'objectif de l'un des inventeurs parmi les plus célèbres de l'histoire de la guitare électrique, Les Paul. Comme le souligne Steve Waksman :

17 Voir notre tuto de « Rosebud » sur ce sujet : reseau-canope.fr/jeff-beck-you-had-it-coming/tutoriels.html.

18 Voir Jimmy Page notamment dans « Dazed and Confused » : <https://youtu.be/ZToAqD2dUs4>.

19 Voir le workshop du guitariste Fred Frith pour un usage de la guitare comme générateur de sons très bien mis en valeur : https://youtu.be/skd_70BINEQ.

20 Greg Milner, *Perfecting Sound Forever. Une histoire de la musique enregistrée*, Paris, Le Castor Astral, coll. « Castor Music », 2014, p. 169.

« La guitare *solid-body* électrique, telle que conçue par Les Paul, était principalement destinée à réguler le bruit, et à assurer que la pureté mélodique ou tonale ne serait pas dépassée par le désordre sonore. [...] Le son propre et soutenu produit par ses innovations allait devenir un élément clé du “new sound” qu’il créa avec sa femme et sa partenaire d’interprétation, la chanteuse Mary Ford²¹. »

Steve Waksman, *Instrument of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 53, notre traduction.

Le but de Les Paul était donc de créer une guitare d’où toute vibration impure serait bannie. Pourtant c’est bien à une quête d’un son « basse-fidélité », pour reprendre les termes de Milner, que l’on va assister au cours des années 1950 et pas uniquement dans le rock naissant. Ainsi, si l’on note avec Waksman (p. 129) que l’usage du feedback et de la distorsion commencent à faire leur chemin, notamment dans les clubs de Chicago, l’histoire du rock veut retenir comme date de naissance de l’usage de la distorsion celle de l’enregistrement en 1951 de « Rockin’ 88 » par Jackie Brenston accompagné par Ike Turner and his Kings of Rhythm²². Ce jour-là, l’ampli Fender Tweed du guitariste Willie Kizart serait tombé, endommageant le haut-parleur et engendrant de la saturation. Devant l’impossibilité de pouvoir le réparer dans des délais raisonnables, Sam Phillips (fameux propriétaire des studios Sun qui découvrit Elvis Presley) et les musiciens décidèrent de « faire avec ». Ce son, finalement, pouvait être exploité.

Mais ce fait du hasard, s’il fait date, est suivi d’autres mésaventures du même acabit qui vont installer définitivement ce type d’effet dans l’histoire et le son du rock. C’est ainsi que quelques années plus tard, Paul Burlison, guitariste de Rock’n’roll Trio de Johnny Burnette connut le même genre d’incident. C’est cette fois-ci une lampe mal enclenchée qui donna naissance à de la distorsion. Burlison raconta plus tard, qu’après le concert, il était allé voir sur son ampli ce qui n’avait pas fonctionné et se rendit compte que la troisième lampe (tube) s’était un peu débranchée. Il la remit en place et tout refonctionna parfaitement.

Il tenta alors de la redébrancher pour voir si la distorsion revenait, ce qui fut le cas. Il décida alors, lors de la séance d’enregistrement de « Train Kept A-Rollin’ », d’user de ce nouvel effet²³. Nous sommes alors en 1956.

En 1958, ce n’est plus un incident mais une dégradation volontaire qui donne au « Rumble » de Link Wray²⁴ ce son dégradé (on note également sur ce titre l’usage du trémolo, autre effet intégré à certains amplis). Mais c’est peut-être Dave Davies qui, au début des années 1960, obtient la palme avec le riff de « You Really Got Me ». À l’image de Link Wray, il s’était en effet appliqué à lacérer au rasoir la membrane de son ampli Elpico. Un titre repris au milieu des années 1970 par le groupe d’un autre guitariste emblématique du son « heavy », Eddie Van Halen²⁵.

On pourrait narrer encore de nombreuses « défaillances » de matériels ayant donné naissance à ces heureux hasards qui font aussi l’histoire du rock. La « disto » est ainsi devenue, d’abord grâce à quelques bricoleurs puis à l’industrie musicale, l’une des composantes essentielles du son rock. Si la saturation a connu une certaine évolution, de la distorsion/fuzz des musiciens du British Blues et du rock garage des années 1960 au « gros son » des années 1970 jusqu’à l’avènement de celle surcompressée du metal, le principe « physique » d’obtention de la distorsion, qu’on l’appelle « saturation », « fuzz », « distorsion » ou « overdrive » (chaque terme recouvrant un « type » de grain particulier), reste le même. Dans le numéro que le magazine *Guitar Part* a consacré il y a quelques années à « La fabuleuse histoire de la distorsion » (n° 265, avril 2016), Flavien Giraud explique qu’il s’agit d’une « déformation du son et écrêtage (*clipping* en anglais) plus ou moins prononcé du signal ».

21 Voir aussi la vidéo de Les Paul évoquant ses inventions (en anglais) : <https://youtu.be/J3r9FLLBpEO>.

22 Écouter « Rockin’ 88 » : <https://youtu.be/260hXID0Yo0>.

23 Écouter « Train Kept A-Rollin’ » : <https://youtu.be/Q2nCdvdHAN7Y>.

24 Écoutez « Rumble » : <https://youtu.be/ucTg6rZJCu4>.

25 Écouter la version des Kinks de « You Really Got Me » : <https://youtu.be/fTTsY-oz6Go> ; et celle de Van Halen : <https://youtu.be/HB8WHA3WWz0>.



FOCUS SUR LA NAISSANCE DES PÉDALES « DISTO » : LA MAESTRO FUZZ-TONE FZ-1 ET LA ARBITER FUZZ FACE

Deux éléments peuvent être à la source d'un effet de distorsion dans le chaînage d'effets d'un guitariste : le choix de l'ampli, d'une part (un ampli VOX ne sonne pas comme un Fender, qui ne sonne pas comme un Marshall), et le choix d'insérer ou non une pédale d'effet, d'autre part. Depuis 1962 et l'apparition sur le marché de la FZ-1, plusieurs dizaines de pédales overdrive, distorsion, fuzz sont disponibles sur le marché. Impossible d'en faire ici un inventaire, que l'on trouve par ailleurs assez complet dans le numéro de *Guitar Part* cité précédemment.

Keith Richards et la Maestro Fuzz-Tone FZ-1

Deux modèles « historiques » sont produits dans les années 1960 avec, en premier lieu, la Maestro Fuzz-Tone FZ-1 de 1962. Sous-marque de Gibson, ce premier modèle de pédale fuzz ne rencontra pas son public jusqu'en 1965, date à laquelle un certain Keith Richards enregistre un riff destiné à un brillant avenir : celui de « (I can't get no) Satisfaction ». L'ambition de Richards était de retrouver avec cette fuzz un son de cuivres : « Tout ça à cause d'une petite pédale fuzz Gibson, une petite boîte qu'ils venaient de mettre sur le marché [...]. En composant "Satisfaction", j'avais pensé à des cuivres, j'avais essayé d'en imiter le son pour pouvoir le rajouter ensuite sur la piste, quand on l'enregistrerait. J'avais le riff dans ma tête, dans le style de ce qu'Otis Redding a fait ensuite – je me disais : "Les cuivres vont faire comme ça"²⁶. » Le succès du titre fit la fortune de la pédale, Gibson se retrouvant très vite en rupture de stock.

Jimi Hendrix et la Arbiter Fuzz Face

Il suffit d'écouter « Purple Haze » : tout le son de Jimi Hendrix est dans cette fuzz emblématique, modifiée par Roger Mayer²⁷ [qui en fait une fuzz octaviée – doublée à l'octave supérieure, voir la fin de « Purple Haze »].

J E F F B E C K , L E F E E D B A C K E T L A D I S T O R S I O N

Distorsion, feedback ont toujours nourri le son de Jeff Beck. Il y a bien entendu cette scène du film *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni (1966) où l'on voit le guitariste s'énerver d'un bruit parasite émanant de son ampli (un VOX) et finir par détruire sa guitare²⁸. Geste de *guitar hero* qui, de Pete Townshend (The Who) à Paul Stanley (Kiss), a fait fortune. Mais l'usage de la distorsion et du feedback est devenu un mode de jeu signifiant dans le son de Jeff Beck : « J'ai commencé à travailler les sons vers 1963 ou 1964, explique le guitariste [...]. Je posais juste la guitare sur un ampli et ça produisait ces feedbacks étonnants, qui fascinaient les gens. Tout était bon. Tu pouvais jouer des solos de vingt minutes, juste en créant ces sons-là, comme un peintre qui aurait pétié les plombs avec son rouleau²⁹. »

26 Keith Richards, *Life*, op. cit., p. 232. Écouter la version des Rolling Stones de « (I can't get no) Satisfaction » : <https://youtu.be/nrIPxIFzDi0> ; et celle d'Otis Redding évoquée par Keith Richards : <https://youtu.be/y55qpkmlNfc>.

27 Écouter « Purple Haze » : <https://youtu.be/WGoDaYjdfSg>.

28 Voir la scène sur YouTube : <https://youtu.be/R18qCKNLQdM>.

29 In Demian, « Beck Around the Clock », *Guitar Collector : Jeff Beck*, n° 20, sept-nov. 1999, p. 14-19.

BRÈVE HISTOIRE DE LA PÉDALE WAH-WAH

Le son de Hendrix, c'est aussi la maîtrise d'un autre effet, celui de la pédale wah-wah. Cet effet « wah-wah » n'est pas spécifique au monde du rock et/ou de la guitare électrique. Il remonte en effet au moins au début du xx^e siècle et aux musiciens de jazz. La « wah-wah » (parfois orthographiée « wa-wa ») est, à l'origine, une sourdine à piston utilisée par les cuivres. Insérée dans le pavillon de l'instrument, elle offre une variété de sons divers selon la position du tube coulissant (piston) dont elle est équipée :

- « enfoncé, c'est la "wa-wa" normale, que l'on fait "parler" en déplaçant la main devant l'orifice du tube ;
- tiré [...], le son est plus fermé ;
- enlevé, la sourdine devient une "harmon mute", popularisée par Miles Davis³⁰. »

L'un des premiers trompettistes à utiliser cet effet fut Clyde McCoy, dès la fin des années 1920, dans un titre intitulé « Sugar Blues », ou bien encore dans le non équivoque « Wah-Wah Lament³¹ » datant, lui, du 25 avril 1935 exactement.

L'effet « wah-wah » devient dès lors une « marque de fabrique » sonore dans le jazz de la Swing Era.

Mais c'est un « hasard » électronique qui donna naissance à cette pédale abondamment utilisée par les guitaristes. Hugues Cornière (*Les Objets Cultes du rock*, p. 54) raconte que la marque anglaise VOX, créée par la firme Jennings Musical Industries (JMI) au sortir de la Seconde Guerre mondiale, s'allie en 1964 aux Américains de la Thomas Organ Company, basée en Californie. C'est l'époque où se développent les appareils munis de transistors, moins onéreux, en lieu et place des lampes. VOX trouve dans cette alliance des débouchés commerciaux et la Thomas Organ Company travaille à ses propres améliorations sur les appareils importés. C'est ainsi qu'en 1966, alors qu'ils travaillent sur le VOX Super Beatle, une modification est apportée à un des effets destinés à augmenter les fréquences médium : le *medium range booster* (MRB). Brad Plunkett, un jeune ingénieur, décide de remplacer les composants anglais par un petit circuit de tonalité emprunté à un orgue électrique maison³².

30 <http://la.trompette.free.fr/sourdines.htm>.

31 Écouter « Sugar Blues » : <https://youtu.be/hMYD-6M0qw0> ; « Wah-Wah Lament » : <https://youtu.be/B7cTV700wrk>.

32 Voir cette histoire racontée par Plunkett (en anglais) : uaudio.com/webzine/2005/october/text/content3.html.

« Lors des tests sur haut-parleur, tout le monde est surpris par l'extrême amplitude de modulations lorsqu'on actionne le potentiomètre de gauche à droite. » (Hugues Cornière) Le problème est qu'ainsi installé, l'effet est peu pratique. On décide donc de monter ce circuit dans une pédale de volume actionnée avec le pied. Une pédale à laquelle la firme VOX donne le nom de... Clyde McCoy avant de devenir la célèbre Cry Baby.

Le patron de la Thomas Organ Company demande alors à un ami guitariste (Del Casher) de tester ce nouvel appareil. Le guitariste est séduit, retrouvant peu ou prou les sonorités des trompettes utilisant la sourdine wah-wah et enregistre même un disque de démonstration³³.

Reste un de ces éternels débats : qui le premier enregistra avec une wah-wah ? Frank Zappa avec « Flower Punk », titre extrait de *We're Only in It for The Money* ? Cream avec « Tales of Brave Ulysses » extrait de *Disraeli Gears* ? Au fond peu importe. La wah-wah entrait dans l'histoire et trouvait en Jimi Hendrix l'un de ces plus ardents promoteurs³⁴.

De nombreux riffs joués avec une wah-wah sont devenus des incontournables. Citons-en deux³⁵ :

- « Voodoo Chile (Slight Return) » de Jimi Hendrix (1968) ;
- « Main Theme from Shaft » d'Issac Hayes (1971). On l'entend ici et sur le riff et sur les accords joués par la seconde guitare.

Sans oublier ce détournement réalisé par David Gilmour dans la partie centrale de « Echoes ». La pédale avait été (fortuitement ?) branchée à l'envers : la guitare dans la sortie et l'ampli dans l'entrée, ce qui a eu pour résultat de donner de curieux sons de baleines (ou de mouettes, c'est selon)³⁶.

33 Voir une vidéo de Del Casher faisant une démonstration du son « wah-wah » : <https://youtu.be/kqBJVGphVH0>.

34 Écouter « Flower Punk » de Zappa : <https://youtu.be/HQfZmMI87P4> ; « Tales of Brave Ulysses » de Cream : <https://youtu.be/J2CCfxiQ5QY>. Voir aussi la technique wah-wah de Hendrix : <https://youtu.be/7sjecFtInv8>.

35 Écouter les riffs de « Voodoo Chile (Slight Return) » : <https://youtu.be/lZBlqcbpmxY> ; et ceux de « Main Theme from Shaft » : https://youtu.be/Q429AOpL_ds.

36 Écouter « Echoes » : <https://youtu.be/p89kAp4rzBE>.

La wah-wah, devenue has been, a connu une période de purgatoire dès la fin des années 1970 et l'explosion punk. On ne la retrouve qu'à la fin des années 1980 avec des guitaristes comme Slash ou Stevie Ray Vaughan.

JEFF BECK ET LA PÉDALE WAH-WAH

Dire que Jeff Beck est l'un de ceux qui maîtrisent le mieux le jeu à la pédale wah-wah est presque une lapalissade. Certes, il y eut Hendrix, mais la subtilité que l'on trouve dans le jeu de main droite de Beck se retrouve dans son jeu au pied avec la wah-wah.

Il a aussi une particularité que l'on retrouve dans *You Had It Coming* : la wah-wah enclenchée est stabilisée à plus ou moins la moitié de sa course. Nous évoquons la pédale wah-wah dans notre tuto consacré à « Dirty Mind³⁷ ».

LES AMPLIS MARSHALL

C'est dans les années 1960 que Jim Marshall produit ses premiers amplificateurs. Bien qu'au départ il se base sur les spécifications des amplis conçus par Leo Fender, Marshall s'en distingue pratiquement dès le début en choisissant de séparer la tête du corps. Fender avait fait le choix de monter ses amplificateurs et leurs quatre haut-parleurs de 10 pouces dans une seule et même boîte ouverte à l'arrière (ce que l'on appelle un « combo »). Marshall scinde les deux éléments et développe une « tête » désormais détachée d'une enceinte fermée comportant quatre haut-parleurs de 12 pouces. Il utilise également des lampes de préamplification différentes de celles installées par Fender qui permettent à l'amplificateur de saturer beaucoup plus vite.

LE JCM 800 DE JEFF BECK



Ampli Marshall JCM800. Spécifications : égalisation 3 bandes ; contrôles de gain, volume et master volume ; 14 préamplis ; 4 amplis de puissance ; 8 simulateurs de haut-parleur ; 18 effets ; 100 presets ; écran LCD ; connectivité Bluetooth et USB ; entrée audio et sortie casque ; logiciel fourni pour ordinateurs et appareils mobiles. Dimension : 590 x 210 x 300 mm ; Poids : 11 kg. Source : woodbrass.com

Le JCM 800, utilisé par Jeff Beck dans *You Had It Coming*, mais aussi, et entre autres, par Slash, Zakk Wylde ou Tom Morello, est une évolution des modèles d'ampli fabriqués par Marshall. Sorti en 1981, développant 100 watts de puissance, il est typique du son hard rock des années 1980. La fabrication du JCM 800 s'est arrêtée en 1989. Le modèle a alors cédé la place au JCM 900³⁸. Une nouvelle série de JCM 800 a vu le jour en 2002.

JEFF BECK, UN GUITAR HERO ?

« Durant les 20 mois qu'a duré sa présence au sein des Yardbirds, la candidature de Jeff Beck au poste de *guitar hero* a été scrutée, estampillée, approuvée puis diffusée dans le monde entier » écrit Martin Power³⁹. Jeff Beck apparaît bien, par exemple, dans la liste « The 100 Greatest Guitarists of All Time », éditée par le site guitarworld.com (en anglais)⁴⁰. Mais qu'est-ce qu'un *guitar hero* ?

37 Voir notre tuto : reseau-canope.fr/jeff-beck-you-had-it-coming/tutoriels.html.

38 Celui que nous utilisons dans nos tutos disponibles en ligne : reseau-canope.fr/jeff-beck-you-had-it-coming/tutoriels.html.

39 Martin Power, *Hot Wired Guitar: The Life of Jeff Beck*, Londres, Omnibus Press, 2014, p. 115, notre traduction.

40 « The 100 Greatest Guitarists of All Time », 6 juillet 2020 : guitarworld.com/features/the-100-greatest-guitarists-of-all-time.

C'est d'abord un guitariste qui évolue dans le monde du rock et, très souvent, le hard rock ou le metal. En principe, un guitariste de jazz, aussi bon techniquement qu'il soit, est rarement considéré comme un *guitar hero* (John Mc Laughlin en est pourtant incontestablement un dans l'esprit de Jeff Beck). Le phénomène est donc typique du rock. Être considéré comme un *guitar hero* n'est pas donné à tout musicien, fut-il techniquement irréprochable. Encore faut-il qu'il ait un impact réel sur le monde de la guitare et que sa technique, allant de pair avec une évidente virtuosité, soit irréprochable, et que ses prestations scéniques correspondent à ce statut de « héroïque ».

Les « classements », dont les revues spécialisées se font régulièrement l'écho, sont parfois plus larges : si David Gilmour est rarement considéré comme un *guitar hero*, il est généralement présent dans ces classements qui n'ont en réalité qu'une valeur tout à fait relative mais qui, très souvent, placent Jimi Hendrix sur la première marche du podium. Pour Beck, « Hendrix a tout fait. Il a refermé le livre. Après sa mort, il n'y avait plus à faire ». Interrogé par Alain de Repentigny pour *La Presse* (journal canadien), Beck estime qu'un « *guitar hero* peut jouer n'importe quel style de musique. Il sait que la technique ne fait pas foi de tout et qu'il y a souvent une part d'esbroufe dans le jeu des soi-disant *guitar heroes*. "L'important, c'est que le guitariste y croit vraiment, dit Beck. Tant que c'est fait avec honnêteté et que ce ne sont pas que des imitations kétaires [kitsch]"⁴¹ ».

Et c'est à une guitariste, Carmen Vandenberg, que nous allons laisser le dernier mot : « On peut reconnaître Gilmour et Hendrix, comme on peut reconnaître Jeff en une phrase, une note. Il n'y aurait pas d'icônes de la guitare s'ils n'avaient pas leur marque⁴². » Tout est dit : un *guitar hero*, au-delà de la « posture » c'est d'abord un « geste », un « son ».

41 In Alain de Repentigny, « Les guitar heroes », *La Presse*, 27 juin 2009 : lapresse.ca/arts/musique/entrevues/200906/27/01-879363-les-guitar-heroes.php.

42 In Matthew Longfellow, *Still on the Run: The Jeff Beck Story*, DVD, Eagle Vision, Universal, 2018.



FOCUS : LES GUITAR HEROES, UN MONDE D'HOMMES ? LE « CAS » JENNIFER BATTEN

On ne peut pas aborder la question du *guitar hero* sans évoquer la question du genre. Rares sont les femmes guitaristes atteignant le statut de *guitar hero*. Une d'entre elles est pourtant considérée comme une pionnière : Jennifer Batten.

Steve Waksman, dans *Instruments of Desire* (p. 5-6), explique, par exemple, que « pour Hendrix, la guitare électrique était essentielle à la création d'un personnage sexuellement démonstratif ». Et démonstratif, il le fut, affichant sans ambiguïté l'aspect « phallique » dévolu à son instrument, tout comme furent sans ambiguïté aucune les allusions sexuelles à travers un « geste » scénique.

Mais au fond, que signifie « être une femme *guitar hero* » ? Nous avons posé la question à Jennifer Batten, guitariste de Michael Jackson lors de ses ultimes tournées⁴³. Non contente de participer étroitement à *Who Else!*, elle devient également la guitariste du groupe de Jeff Beck au tournant du millénaire. Elle semble ne pas attacher une grande importance à ce titre-là⁴⁴. Il n'empêche que rares sont encore les femmes qui atteignent une telle notoriété et que, parmi elles, Jennifer Batten apparaît bien comme une pionnière. Un fait que souligne Steve Waksman, citant justement le « cas » Jennifer Batten, un exemple révélant à quel point l'idée de la guitare électrique, comme instrument masculin, est profondément enracinée.

« C'est un choc pour certaines personnes de voir une femme jouer de la guitare, explique-t-elle dans *Guitar Player*. Partout dans le monde, lors de la tournée de Michael Jackson, les gens me demandaient si j'étais un homme ou une femme. Juste parce que je jouais de la guitare, ils supposaient que j'étais un homme⁴⁵. » Le public, ajoute-t-elle, préférerait voir en elle un homme ayant un look de femme plutôt que de reconnaître en elle une « véritable » femme. Waksman explique que la guitariste « fait référence à la prévalence d'une sorte d'ambiguïté de genre parmi les groupes de hard rock masculin dans les années 1980, qui a été conçue pour ne pas remettre en question la masculinité mais plutôt pour ajouter un air d'excitation aux débats, en jouant sur la question sexuellement chargée du "est-il ou n'est-il pas"⁴⁶ ». Jennifer Batten revient sur cette question dans notre entretien en ligne.

Pour Beck, Batten est une guitariste d'exception : « Elle exprime tout ce qui est un peu retenu par les mecs. Elle a son propre style et une grande énergie... Même quand elle joue des solos, elle a une touche très personnelle ; elle est très mélodique mais elle sait aussi produire des sons horribles⁴⁷. »

Si nous abordons cette question du « genre », c'est aussi parce que, d'un avis unanime, Jeff Beck ne s'est guère préoccupé de cette question et a collaboré avec de nombreuses femmes durant sa carrière : un point de vue clairement exprimé dans le DVD *Still on the Run: The Jeff Beck Story*.

Jeff Beck s'est, dans les deux dernières décennies, souvent entouré de femmes d'exception. Il y a les chanteuses : « Jeff a toujours su choisir les chanteuses, par exemple Imelda May, Joss Stone et Beth Hart. C'est l'exemple parfait de trois jeunes femmes extraordinaires qui vont avec son style⁴⁸. » Et il y a les musiciennes : les guitaristes avec Jennifer Batten et Carmen Vandenberg. Puis les bassistes qui l'ont accompagné ces dernières années : Rhonda Smith et Tal Wilkenfeld. « Le critère n'a pas été simplement d'être une femme mais d'être une femme et d'avoir du talent. »

Un talent que Jeff Beck s'emploie depuis plus de cinquante ans à entretenir.

43 Voir, par exemple, le live de « Dirty Diana » à Rome en 1988 : <https://youtu.be/5Hvopq0A5GE>.

44 Voir notre entretien avec Jennifer Batten : reseau-canope.fr/jeff-beck-you-had-it-coming/entretiens.html.

45 Jennifer Batten, in *Guitar Player*, 7, juillet 1989, p. 96.

46 Steve Waksman, *Instrument of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, op. cit., p. 6.

47 In Demian, « Beck Around the Clock », op. cit.

48 In Martin Longfellow, *Still on the Run: The Jeff Beck Story*, op. cit.



J E F F B E C K , U N P A R C O U R S E N C I N Q A L B U M S



Jeff Beck (mains) au « World Rock Festival », Korakuen Stadium, Tokyo, Japon, 7 août 1975.

© Photo Koh Hasebe/Shinko Music/Hulton Archive/Getty Images

La discographie de Jeff Beck est assez conséquente. Des Yardbirds des années 1960 aux albums solos, plus de cinquante ans de carrière ont donné lieu à de nombreux choix, voire de virages esthétiques. Le parcours musical du guitariste n'est pas linéaire mais montre une volonté de renouvellement permanent. Passer en revue l'intégralité de sa discographie eut été difficile. Nous avons donc procédé à un choix subjectif de cinq albums ayant précédé *You Had It Coming*. Pas véritablement « d'analyse » au sens strict du terme mais, en revanche, après une brève présentation générale de l'album, un focus sur un titre incontournable extrait de chaque album retenu.

Notre subjectivité est toute relative d'ailleurs tant les albums sélectionnés sont presque systématiquement une pierre angulaire de son œuvre, ouvrant ou refermant un genre, un style, une expérimentation. Comme le souligne fort justement le guitariste de jazz Pierrejean Gaucher dans *Jazz Magazine* (n° 706, juin 2018), « interprète dans l'âme, Jeff Beck n'est pas concentré sur ce qu'il joue mais sur **comment le jouer**. Transcrire son jeu sur une portée à peu de sens, vu que son toucher et les effets qui l'accompagnent comptent autant que les notes ». C'est pour cela que le lecteur trouvera très peu de transcription dans les textes qui suivent. Comme notre première partie le

souligne, ce qui compte dans un disque rock est le son et l'espace, c'est cela qu'il faut garder en premier lieu à l'esprit et que nous répétons ici : un disque est une musique enregistrée, mise en forme, mise en sons et en espace dans un studio. Et c'est bien un album construit en studio qui doit nous préoccuper ici.

Ce « parcours », qui couvre cinq décennies, débute par le premier album enregistré par Jeff Beck sous son nom : *Truth*.

1960'S : TRUTH

Ken Scott, ingénieur du son ayant travaillé avec, entre autres, les Beatles, David Bowie et Supertramp, raconte dans *Abbey Road to Ziggy Stardust* qu'à peine le *Magical Mystery Tour* des Beatles achevé, EMI lui confia l'enregistrement du premier album du Jeff Beck Group, *Truth*, « qui comptait les futures superstars Rod Stewart au chant et le futur guitariste des Faces et des Rolling Stones Ron Wood à la basse ». Un disque qui ne prit qu'une semaine et demie pour être enregistré et qui fut pratiquement capté live. Dans « Blues Deluxe » par exemple, on entend du public, mais c'est un faux live qui ne trompe personne. Une idée de Peter Grant qui, avec Ken Scott, est allé chercher des ambiances live dans la bibliothèque sonore d'EMI et les a ajoutées par la suite. Ce fut aussi la première fois que Ken Scott eut à enregistrer des cornemuses (*bagpipes*) que l'on entend dans « Morning Dew » (où l'on notera l'usage intensif de la wah-wah).

On note aussi la présence d'un titre de Willie Dixon et J. B. Lenoir que transcende Led Zeppelin dans son premier album : « You Shook Me ». Déjà repris par les Yardbirds (période Jimmy Page), le titre figure bien sur le *Led Zeppelin I*, un groupe managé par un certain Peter Grant qui fut l'assistant de Mickie Most, producteur de *Truth*. « De nombreux critiques ont affirmé que le son de Led Zeppelin était principalement dérivé de cet album de Jeff Beck, mais on peut se demander si Peter y est pour quelque chose », commente Ken Scott⁴⁹. *Truth* est parfois présenté comme l'album exposant les « prémices du hard rock, sur fond de fuzz et de wah-wah⁵⁰ ». Il parvient à se hisser à la 15^e place du Billboard et reste 33 semaines dans les charts.



FOCUS : « BECK'S BOLERO »

Truth contient le fameux « Beck's Bolero », pièce maîtresse du répertoire beckien et l'un des morceaux favoris du guitariste⁵¹. Inspirée par le *Boléro* de Ravel, la pièce reprend peu ou prou la séquence rythmique du compositeur français et construit à la guitare rythmique 12 cordes (vraisemblablement une Fender Electric XII) une suite harmonique sur une pédale de *la* [*la* majeur, *do* majeur/*la*, *ré* majeur/*la*, *sol* majeur 6 – c'est-à-dire avec la note *mi* ajoutée(A)]. Des accords parfois enrichis mais dont la base (il ne s'agit là que des accords joués à la guitare) est celle de l'exemple qui suit.

Accords de la guitare rythmique utilisés dans le « Beck's Bolero ».

Une suite harmonique qui s'interrompt uniquement lors de l'interlude. Formellement, nous avons l'exposition du thème « boléro » avec, lors de la reprise, des effets de *slide* – on glisse un bottleneck le long du manche de la guitare – noyés dans de l'écho. De caractère plus « heavy », l'interlude qui suit s'échappe complètement du schéma « boléro ». Il précède le retour également « heavy » du thème « boléro » [abrégi]. Une coda achève un morceau qui ne dépasse pas les trois minutes.

49 In Demian, « Beck Around the Clock », *op. cit.*

50 *Ibid.*

51 Écouter le Boléro de Beck : <https://youtu.be/Q8y-066wr4c>.

1970'S : *BLOW BY BLOW*

Avec *Blow by Blow*, Beck explore un tout autre genre : la fusion. C'est en entendant le *Jack Johnson* de Miles Davis et surtout la guitare de John McLaughlin sur ce disque qu'il a un déclic : voilà la voie qu'il souhaite prendre⁵². Produit par George Martin (celui des Beatles), l'album sort le 31 mars 1975 aux États-Unis et un mois plus tard en Europe. C'est George Martin qui donna à l'album son titre, *Blow by Blow*, « parce que le mot "blow" a beaucoup de sens. Mais je l'utilisais dans le sens du jazz. Si on fait un truc hors tempo, on parle d'un "blow"⁵³ ».

« Pour moi, explique Beck, George était comme un parent de bon conseil : quelqu'un qui pourrait m'aider à cristalliser mes visions les plus extrêmes de manière à les rendre plus accessibles au grand public. Et ça a plutôt bien fonctionné. Certains de mes solos préférés ont été jetés parce qu'il pensait qu'ils étaient horribles, sans musicalité. »

Jeff Beck, in Demian, « Beck Around the Clock », *op. cit.*

De fait, le rôle de George Martin dans la conception même de l'album apparaît comme fondamental. Selon Jimmy Page, la méthode employée par le producteur rappelait également le procédé utilisé par Teo Macero et Miles Davis : « [Jeff] m'a raconté que George le laissait jouer et improviser. Il enregistrast tout puis faisait la version finale⁵⁴. » Martin renforce le côté « concept » de l'album en reliant les morceaux entre eux. Il a également tenté de dompter le côté « immédiat » de Beck en « arrondissant » les angles et donnant une couleur plus « pop » à l'ensemble.

« J'essayais constamment de mettre du funk dans le disque, mais George voulait des orchestrations "beatlesques" et des mélodies fortes. J'étais sous l'influence du premier album de Graham Central Station [groupe fondé par Larry Graham qui venait de quitter Sly and the Family Stone] que j'écoutais en

boucle dans ma voiture. Je ne me rendais pas compte de tout le bien que me faisait George. »

Jeff Beck, in BECK 01, Guilford, Genesis Publications, 2016.

Véritable succès commercial, *Blow by Blow*, album instrumental, atteint la 4^e place du Top 30 albums.



FOCUS : « CAUSE WE'VE ENDED AS LOVERS »

Titre composé par Stevie Wonder⁵⁵, ce choix est, entre autres, guidé par la communauté de jeu, voire de son, avec « Nadia ». C'est aussi, comme dans « Nadia », une relecture à la guitare d'une ligne vocale. La version originale est chantée par Syreeta Wright, artiste parrainée par le musicien (et son épouse durant une brève période), et publiée en 1972 dans un album intitulé *Stevie Wonder presents Syreeta*. C'est la voix de Syreeta qui a marqué Jeff Beck : « Sa voix était comme un flot de cristal. J'ai commencé à jouer "Cause We've Ended as Lovers", la mélodie que Syreeta chantait. Max Middleton [le claviériste de l'album] a dit "C'est magnifique qu'est-ce que c'est ?". Je lui ai joué la chanson de Syreeta et il a dit : "Pourquoi on n'en fait pas un instrumental ?"⁵⁶ »

Beck développe un jeu très proche de celui de « Nadia ». Un jeu que l'on peut d'ailleurs décortiquer dans la version enregistrée live en 2007 au Ronnie Scott's⁵⁷. Le « geste » beckien (jeu aux doigts, action sur la barre de vibrato et le bouton de volume) et le « son » qui en résulte sont parfaitement mis en valeur par le réalisateur.

52 Écouter l'album *Jack Johnson* de Miles Davis : <https://youtu.be/an7WPGZzStA>.

53 In Matthew Longfellow, *Still on the Run: The Jeff Beck Story*, *op. cit.*

54 *Ibid.*

55 Écouter la version de Jeff Beck : <https://youtu.be/xi0Pv0Bd8IA> ; la version originale chantée par Syreeta : <https://youtu.be/jEWXYc46f8E> ; la version live enregistrée au Ronnie Scott's : <https://youtu.be/VC02wGj5gPw>.

56 In Matthew Longfellow, *Still on the Run: The Jeff Beck Story*, *op. cit.*

57 Voir aussi notre tuto « introduction » : reseau-canope.fr/jeff-beck-you-had-it-coming/tutoriels.html.

1980'S : *THERE AND BACK*

George Martin parti, Beck retrouve Ken Scott et continue d'explorer la voie de la fusion, et sort, en 1980, *There and Back*, beaucoup plus expérimental. Après Jan Hammer, cet album est aussi l'occasion d'une nouvelle rencontre importante dans le parcours musical de Jeff Beck : celle du claviériste Tony Hymas.



FOCUS : « STAR CYCLE »

Dans ce foisonnement qu'est *There and Back*, « Star Cycle », avec ses sonorités typiques de la fusion genre Weather Report, est le titre qui nous rapproche le plus de *You Had It Coming* avec cette boucle de synthé (qu'on pourrait croire emprunté aux Who de « Baba O'Riley ») qui a servi de support à la construction de l'ensemble⁵⁸. « "Star Cycle" était intéressant parce que j'ai enregistré tout le morceau ici, dans le vieux studio, avec un séquenceur et j'ai joué de la batterie. J'ai emmené la bande à Rampart, le studio des Who à Londres. Et on a ajouté tous les leads par-dessus, » explique Jan Hammer⁵⁹. Les crédits des musiciens, pour ce titre, se résument à Jeff Beck, guitares, et Jan Hammer, claviers et batterie.

AUX PORTES DES 1990'S : *GUITAR SHOP*

Beck traverse les années 1980 sans rien produire de véritablement transcendant. Même sa collaboration avec Nile Rodgers, qui produit des albums pour Bowie, Madonna et même Sheila, en 1985 (*Flash*) tourne court. L'album qui en résulte ne satisfait guère le musicien. « La matière était inexistante. Qu'est-ce qu'on a eu ? Un recueil de mauvaises chansons de Nile Rodgers. Une seule valait le coup, "Ambitious". » (*Guitar Collector*) La qualité du *line up* (Hammer, Hymas, Carmine Appice...) n'y change rien. L'album est un échec. Il faut attendre 1989 pour entendre à nouveau un bon album de Jeff Beck.

Accompagné de Terry Bozzio (batterie) et de Tony Hymas (claviers), Beck enregistre *Guitar Shop*, unanimement salué comme l'album du retour. La pochette (que Beck dit adorer) est un résumé saisissant de ce que le guitariste est : cette guitare posée sur un pont dans un garage est l'image même de ce

58 Écouter « Star Cycle » : <https://youtu.be/FfbNve6eJOM>.

59 In Matthew Longfellow, *Still on the Run: The Jeff Beck Story*, op. cit.

guitariste-mécanicien. « C'était un trio puissant avec un clavier au lieu d'une basse⁶⁰. »



FOCUS : « WHERE WERE YOU »

« C'est un morceau impossible. Il y joue une mélodie avec des harmonies. Il a l'oreille assez sensible pour savoir exactement quand c'est le ton⁶¹. »

C'est encore une fois une mélodie proche de « Nadia » qui guide ici ce choix. On y retrouve le son, noyé dans l'écho et la réverb, et cette manière d'aborder la mélodie tout à fait singulière et significative de son « geste » instrumental. La version *Live at Ronnie Scott's* est à nouveau éloquente⁶².

1999 : *WHO ELSE!*

You Had It Coming est en réalité au cœur d'une sorte de trilogie techno-rock qui débute avec *Who Else!* en 1999, album instrumental tendance hard rock industriel, produit par le pianiste (de jazz) Tony Hymas et nommé aux Grammy Awards, et qui se termine par *Jeff* en 2003.



FOCUS : « SPACE FOR THE PAPA »

Plus qu'à l'aspect « électro » de l'album, le choix de ce titre⁶³ est ici guidé par une influence qui n'est pas sans incidence sur l'ensemble du jeu de Beck, mais aussi sur ce qu'on entend dans *You Had It Coming*. C'est Martin Power qui souligne l'influence du guitariste indien Vishwa Mohan Bhatt, spécialiste de la *slide* et de l'usage du bottleneck. Il offre à Beck une double influence, à la fois dans le choix de thèmes « indianisants » et dans un mode de jeu dont il use fréquemment⁶⁴.

60 Jeff Beck, *ibid.*

61 Jennifer Batten, *ibid.*

62 Écouter « Where Were You » : https://youtu.be/qz2L504Hu_A ; la version live enregistrée au Ronnie Scott's : <https://youtu.be/howz7gVecjE>.

63 Écouter « Space for the Papa » : <https://youtu.be/Q0KpPIXz4I8>. Voir par exemple, « Raag Kirwani » (<https://youtu.be/gyEW-aWuTQ0>), pour comprendre l'influence Vishwa Mohan Bhatt sur Beck.

64 Martin Power, *Hot Wired Guitar: The Life of Jeff Beck*, op. cit., p. 364-365.

ÉLÉMENTS D'ANALYSE DE YOU HAD IT COMING

LA SCÈNE MUSICALE ÉLECTRO ROCK

Pour comprendre l'esthétique de *You Had It Coming*, il faut évoquer l'un des mouvements dominants de la musique populaire au seuil des années 1990 et l'explosion de l'électro (terme générique recouvrant plusieurs courants). Deux albums, particulièrement influents à la fois dans l'univers des musiques populaires et chez Jeff Beck, sont à retenir :

- *The Fat of the Land* de The Prodigy ;
- *No Geography* de The Chemical Brothers (groupe que cite Andy Wright comme référence pour *You Had It Coming*).

« En phase avec le nouveau millénaire, puisque combinant chant d'oiseau (celui d'un merle), mélodies indiennes, *drum loops* et technologie numérique à son célèbre jeu de guitare épileptique », *You Had It Coming* apparaît bien comme la continuité du travail débuté avec *Who Else!* et la tournée qui a suivi. Dans l'article de Loupien, Beck disait de son nouvel opus :

« C'est la suite logique du travail que j'effectue sur scène avec mon orchestre. Grâce à celui-ci, j'ai retrouvé ma motivation au terme d'une longue période de doute. Après avoir rencontré un tel enthousiasme durant ma tournée, je me suis dit que le moment était propice à la confection d'un nouvel enregistrement. Même sans chanteur. Je n'ai plus vingt ans, et par conséquent pas de temps à perdre. »

In Serge Loupien, « Je n'ai pas encore tout donné », *Libération*, 13 février 2001.

Pour ce nouvel opus, Jeff Beck prend la décision de se séparer d'un complice pourtant présent depuis *There and Back*, Tony Hymas :

« Tony est un type formidable qui a été l'initiateur de plusieurs de mes disques. Il est aussi cinglé que moi, c'est sans doute la raison pour laquelle cela fonctionne aussi bien entre nous. Mais il y avait longtemps que j'avais envie de voir ce que j'étais capable de faire sans lui. C'est pourquoi j'ai choisi de travailler avec Andy Wright, que je ne connaissais que de réputation, et qui a tout de suite saisi ce que je voulais. Les bandes magnétiques sont ma hantise. Elles invitent à recommencer sans cesse, à figner indéfiniment au point de gommer toute trace de spontanéité. Là, nous nous sommes contentés d'utiliser la technologie dans un but d'efficacité. Sans jamais nous laisser déborder par elle. »

Ibid.

Pour Beck, « un disque n'est rien d'autre que le fruit d'une humeur que vous fabriquez et fixez. Un mensonge. Tout le monde le sait. Cet album est réussi parce qu'on fait beaucoup de bruit, c'est aussi simple que cela ».

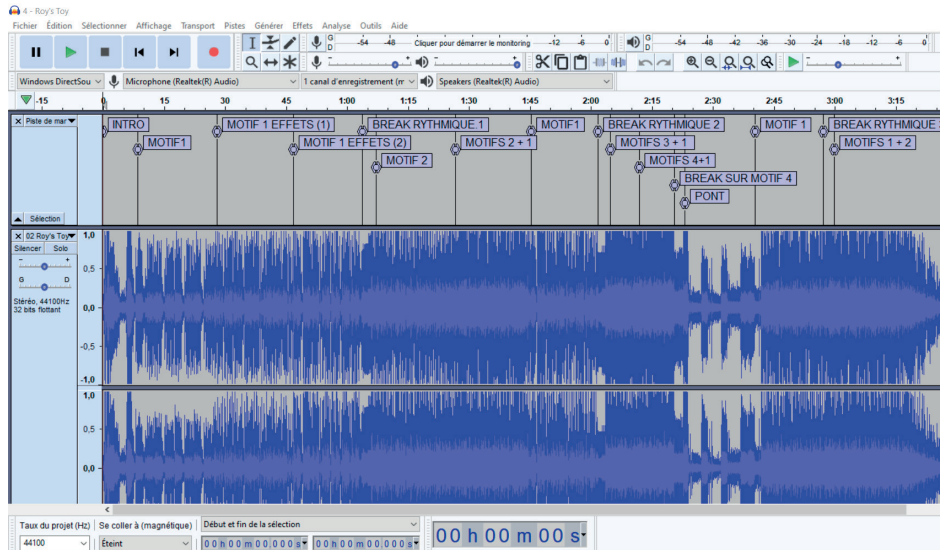
Le « mensonge » est cette fois-ci basé sur l'usage et la manipulation d'échantillons (*samples*). De fait, l'ensemble des titres qui composent *You Had It Coming* fonctionnent pratiquement tous de la même manière. Un principe clairement exposé à la fois par Andy Wright et Aidan Love dans les entretiens qu'ils nous ont accordés⁶⁵.

65 Voir nos entretiens avec Andy Wright et Aidan Love : reseau-canope.fr/jeff-beck-you-had-it-coming/entretiens.html.

EXPLORER LA FORME

Les quelques images des sonagrammes présentées ici viennent confirmer ce procédé. De « Roy's Toy »,

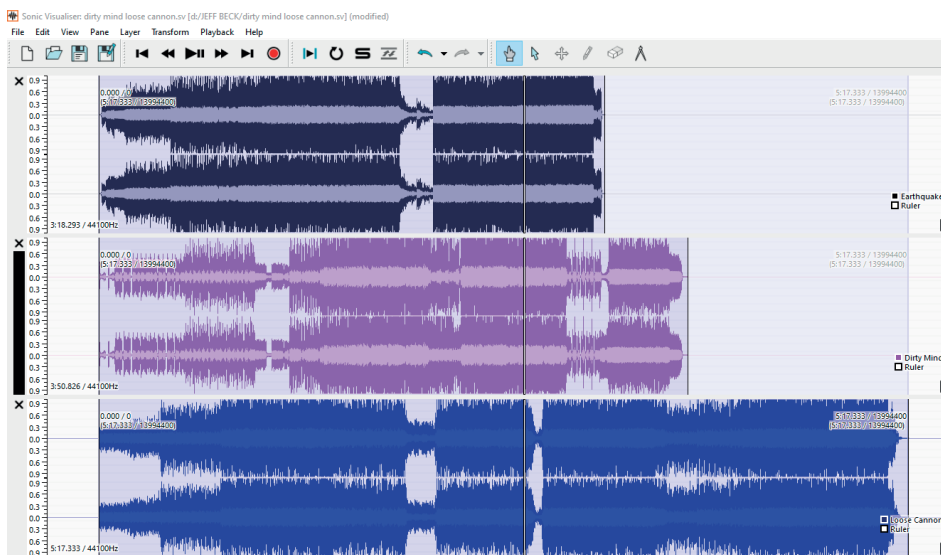
on peut même dire qu'il est, dans cet album, la quintessence de cette méthode (voir notre tuto en ligne, cf. p. 33).



Sonagramme réalisé avec Audacity avec découpage formel de « Roy's Toy » (version animée visible ici : <https://youtu.be/t17QBAYu-Gc>).

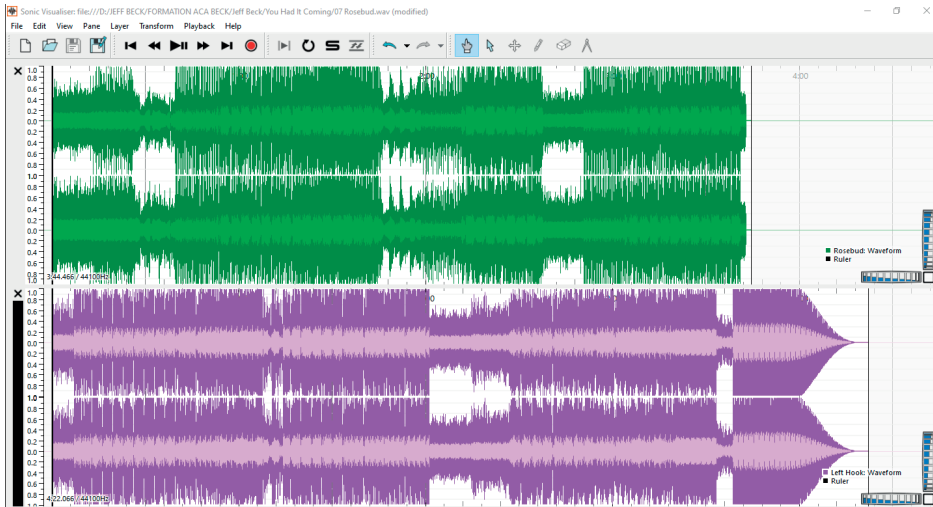
« Dirty Mind (voir notre tuto en ligne, cf. lien p. 33) », « Loose Cannon », « Left Hook » et « Rosebud (voir notre tuto en ligne, cf. lien p. 33) » fonctionnent, peu ou prou, tous de la même manière : motifs ou riffs qui se succèdent, se superposent, enrichissant une texture de plus en plus dense ; souvent un ou

plusieurs ponts dans lesquels cette texture s'allège, créant un moment de « repos » avant de repartir et s'achever soit en fondu de sortie, soit avec une coda finale. Tous ne sont pas agrémentés d'un solo. Les *waveforms* ci-dessous de ces morceaux parlent d'elles-mêmes.



Comparaison des *waveforms* de « Earthquake » (en noir), « Dirty Mind » (en rose) et « Loose Cannon » (en bleu).

Chris Cannam, Christian Landone and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.



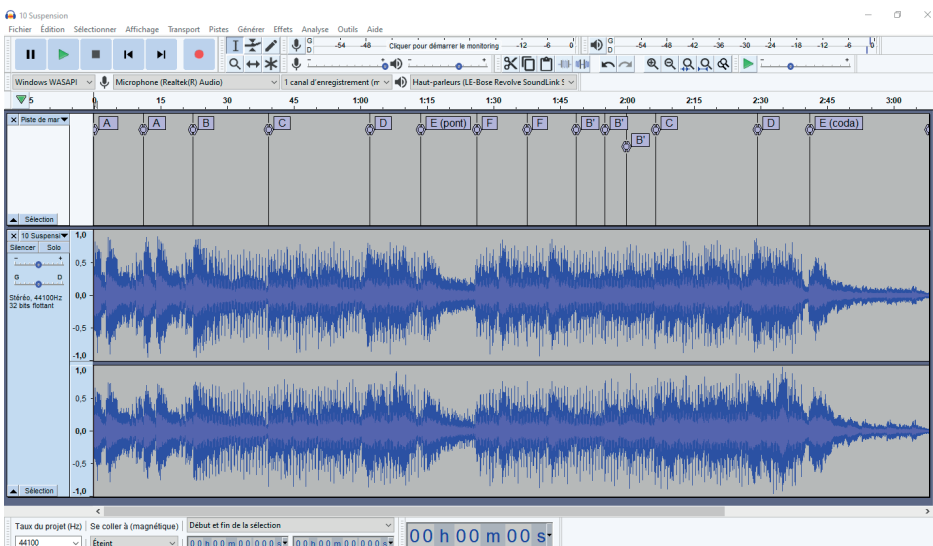
Comparaison des waveforms de « Dirty Mind » (en vert) et « Left Hook » (en rose).

Chris Cannam, Christian Landone and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.

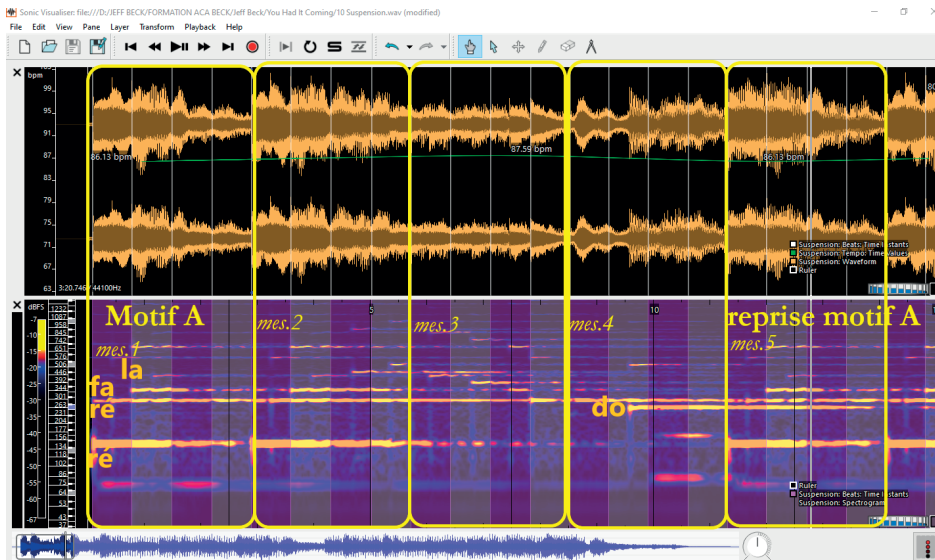
On voit bien apparaître sur ces images les introductions conduisant vers un épaississement de la texture qui remplit tout l'espace sonore et les moments (parfois un seul, parfois plusieurs) où la texture s'allège pour laisser en quelque sorte « respirer » le morceau. On soulignera toutefois une particularité pour deux d'entre eux : tous ont une métrique régulière (4/4) sauf « Earthquake », dont le riff principal, signé Jennifer Batten, se déploie sur 11 temps et « Left Hook » à 5 temps.

Avec « Suspension » (cf. sonagramme ci-dessous), on constate toutefois que, si la méthode est systématique, le résultat peut être sensiblement différent. Le morceau procède ainsi :

- pas de superposition de motifs (ou très ponctuelle) ;
- les différents éléments constituant la matière musicale même du morceau sont énoncés les uns après les autres, parfois repris, parfois n'ayant qu'une seule occurrence ;
- les « cellules » sont plus longues, jouées pour la plupart en arpèges d'où se dégagent des lignes mélodiques ;
- on dénombre sept phrases (A à F) pratiquement toutes construites à partir d'un accord de ré mineur joué en barré sur la case 10 du manche de la guitare et parfois (c'est le cas de B) réentendue partiellement.



Sonagramme avec découpage formel de « Suspension ».



« Suspension ». Motif A, découpage du motif (mesures et tempo). La figure du haut est une waveform. La figure du bas, intitulée « melodic range », montre les hauteurs et les fréquences.

Chris Cannam, Christian Landone and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.

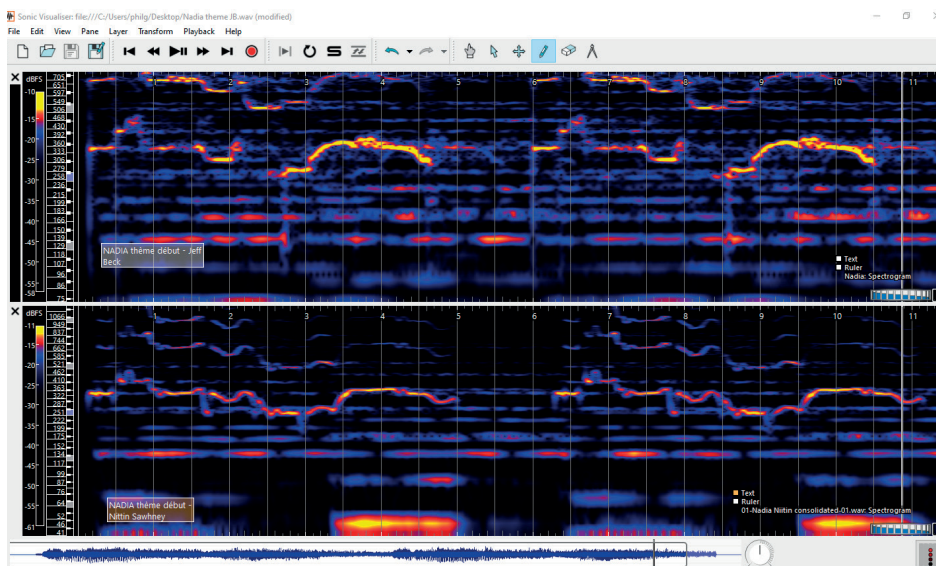
PRÉSENCE/ABSENCE DE LA VOIX

You Had It Coming est un album essentiellement instrumental. Il y a pourtant quelques interventions de la voix. Qu'elle soit utilisée comme une sorte de riff (« Earthquake ») ou source d'éléments bruitistes (souffle, soupirs... dans « Dirty Mind »), voire comme chant (« Rollin' And Tumblin' »), son rôle n'est pas négligeable. Elle est même bien présente dans des pièces sans voix tant la guitare de Beck épouse les contours vocaux des chants qu'il cherche à imiter, comme dans « Nadia ».

DEUX RELECTURES :

« NADIA » ET « ROLLIN' AND TUMBLIN' »

Deux titres de *You Had It Coming* sont des relectures, des reprises (on dit aussi, dans les musiques actuelles, des « covers ») de morceaux préexistants. « Nadia » est une reprise d'un titre de *Beyond Skin*, quatrième album de Nitin Sawhney paru en 1999 sur le label Outcaste, et « Rollin' and Tumblin' », un blues traditionnel.



Comparaison entre le début de « Nadia » joué par Jeff Beck (en haut) et le chant de Swati Natekar (en bas).

Chris Cannam, Christian Landone and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.

« Nadia »

Unanimement encensé par la critique à sa sortie, *Beyond Skin* est un album engagé s'ouvrant, dans le premier titre, avec la voix du premier ministre indien Vajpayee annonçant le Premier test nucléaire indien et s'achevant avec celle de Robert Oppenheimer citant le *Bhagavad Gita*. « Je crois en la philosophie hindoue. Je ne suis pas religieux. Je suis un pacifiste. Je suis un Asiatique britannique. Mon identité et mon histoire ne sont définies que par moi-même – au-delà de la politique, de la nationalité et de la peau [*beyond politics, beyond nationality and beyond skin*] » ainsi se définit lui-même Nitin Sawhney⁶⁶. C'est Swati Natekar qui chante dans la version originale de « Nadia⁶⁷ ». La reprise de ce titre est un souhait de Jeff Beck :

« J'ai un gros système audio dans la voiture, et "Nadia" a commencé. Le truc le plus extraordinaire que j'aie jamais entendu. Et je le jouais en boucle en allant au studio. J'ai dit "Écoute ça, je vais imiter cette chanteuse". C'était le truc le plus dur que j'aie jamais fait. »

Jeff Beck, in Matthew Longfellow, *Still on the Run: The Jeff Beck Story*, op. cit.

Les chanteurs indiens, explique encore Beck, font de « vraies acrobaties. C'est incroyable ce qu'ils peuvent faire, sautant d'une note à l'autre dans les gammes qu'ils chantent ». C'est bien la voix, la ligne vocale qui inspire le musicien. Une sorte de challenge consistant à retrouver une nouvelle fois les inflexions de la voix humaine dans son jeu. Les voix indiennes, jouant sur des micro-intervalles, sont difficiles à imiter.

« Je lui ai fait des boucles de petits bouts de mélodies et je les ai mis en boucle dix ou quinze fois pour qu'il puisse se concentrer seulement sur ça. Je ne crois pas qu'il avait fait ça avant, décomposer aussi scientifiquement. Mais bien sûr, il se l'ait appropriée. »

Jennifer Batten, in Matthew Longfellow, *Still on the Run: The Jeff Beck Story*, op. cit.

La comparaison entre le début du chant de Swati Natekar et la restitution de cette ligne de voix par Jeff Beck est éloquente : nous avons un mimétisme presque parfait non seulement dans la ligne mélodique, mais aussi dans les inflexions comme en témoigne l'image réalisée avec Sonic Visualiser ci-dessus.

66 In Joe Lockard, « Review: Nitin Sawhney, *Beyond Skin* », *Bad Subjects*, 16 novembre 2000.

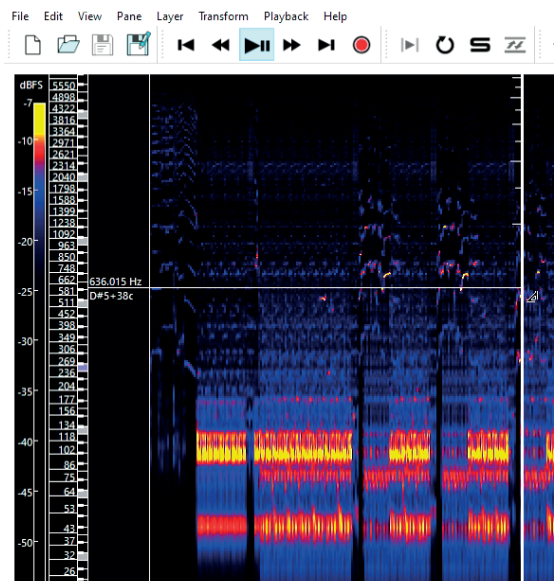
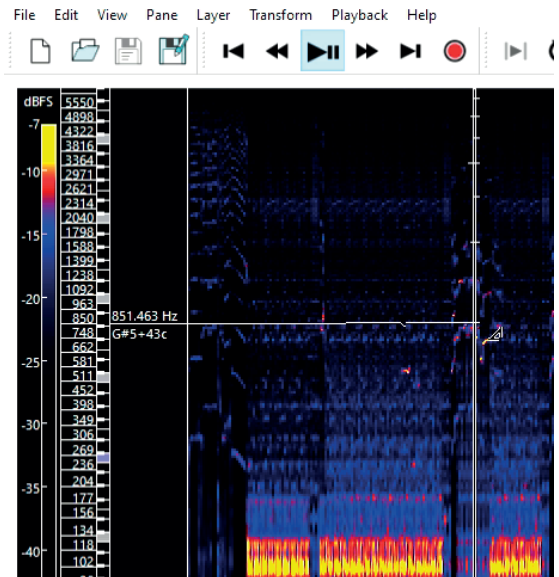
67 Écouter la version originale de « Nadia » : <https://youtu.be/1-jkSjstwdw>; la reprise de Jeff Beck : <https://youtu.be/2t0BLzHCAb4>.

« Rollin' and Tumblin' »

Ce titre est un standard de blues dont les origines (enregistrées) remontent à la fin des années 1920. C'est en 1929 que Hambone Willie Newbern enregistre pour le label Okeh un morceau intitulé « Roll and Tumble Blues ». Si le titre a connu de nombreux avatars, parfois avec d'autres paroles et même un autre titre (dont une version enregistrée en 1967 par The Yardbirds sur leur album *Little Games* et intitulée « Drinking Muddy Waters » (le guitariste était alors Jimmy Page), c'est la version « électrique » de Muddy Waters qui sert de référence à Jeff Beck⁶⁸. Enregistrée en 1950 pour le label Aristocrat, cette version est officiellement créditée comme étant composée par McKinley Morganfield, vrai nom de Muddy Waters.

C'est un blues en *la* dont la structure est assez classique (AAB = ici A sur *lab* et B – la phrase chantée – en *mib* puis retour sur *lab* – guitare) comme le montrent les deux images ci-dessous réalisées avec Sonic Visualiser (melodic range: l'outil a été placé sur la note chantée par Imogen Heap, son nom et sa fréquence apparaissent à gauche de l'image. Image 1 = A – G# = *lab*; image 2 = B – D# = *mib*).

Il s'agit d'un jeu responsorial classique dans le blues: la phrase vocale précède le riff joué (souvent à la guitare) qui, lui, est immuable. L'exemple de « Mannish Boy » de Muddy Waters est significatif. On retrouve le même principe dans de nombreuses chansons de blues rock ou hard rock typées blues comme les couplets de « Whole Lotta Rosie » de AC/DC qui est, basiquement, la même chose que ce que l'on entend chez Muddy Waters⁶⁹.

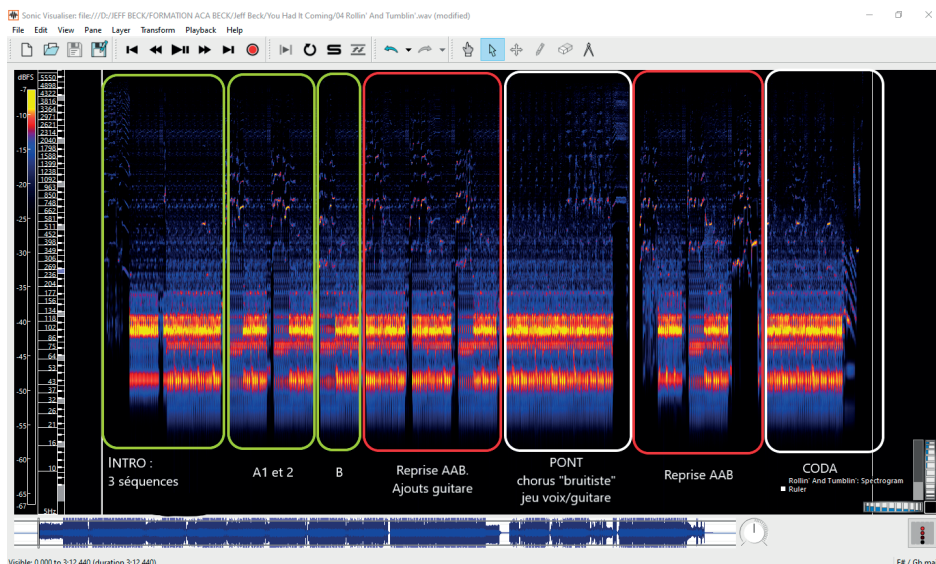


Structure AAB de la phrase musicale de « Rollin' and Tumblin' ».

Chris Cannam, Christian Landone and Mark Sandler, Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.

68 Écouter la version originale de « Rollin' and Tumblin' » : <https://youtu.be/OIARZkfGDOE>; la version des Yardbirds : <https://youtu.be/QaO3LXzsT8A>; et celle de Muddy Waters : <https://youtu.be/O0AtMa2UBA8>.

69 Écouter « Mannish Boy » de Muddy Waters : <https://youtu.be/bSfqNEvykv0>; « Whole Lotta Rosie » de AC/DC : <https://youtu.be/bA0wDZoWXRI>.



Forme générale de « Rollin' and Tumblin' ».

Chris Cannam, Christian Landone and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.

La structure AAB des sections chantées apparaît très clairement ci-dessus. On note l'introduction en trois sections : phrase mélodique de la guitare/riff seul/riff + batterie. La fin du pont est marquée par un assez long silence avant que ne reprenne le chant (toujours AAB). La coda est construite sur le même principe que le pont.

Une remarque s'impose. Il est fréquent de lire des analyses de morceau de rock relevant ce qui est *entendu*. On trouve ainsi des morceaux prétendument joués en *mib* mineur. Il faut pourtant se méfier des tonalités en bémols lorsque l'on a affaire à un guitariste. Il arrive en effet fréquemment que la guitare, pour diverses raisons, soit accordée un demi-ton plus bas (de la corde grave à la corde aiguë : *mib* – *lab* – *réb* – *solb* – *sib* – *mib*). Ce que l'on entend n'est pas forcément ce que le guitariste *joue*. L'incidence est dans le geste et le doigté : ainsi accordée, l'auditeur entend bien des accords de *lab* mais le guitariste joue en réalité en *la* (voir notre tuto en ligne « Dirty Mind » pour un exemple d'accordage, cf. p. 33). Il est possible que ce soit le cas ici et que Jeff Beck use d'un accordage abaissé mais joue en réalité des doigtés de *la*.

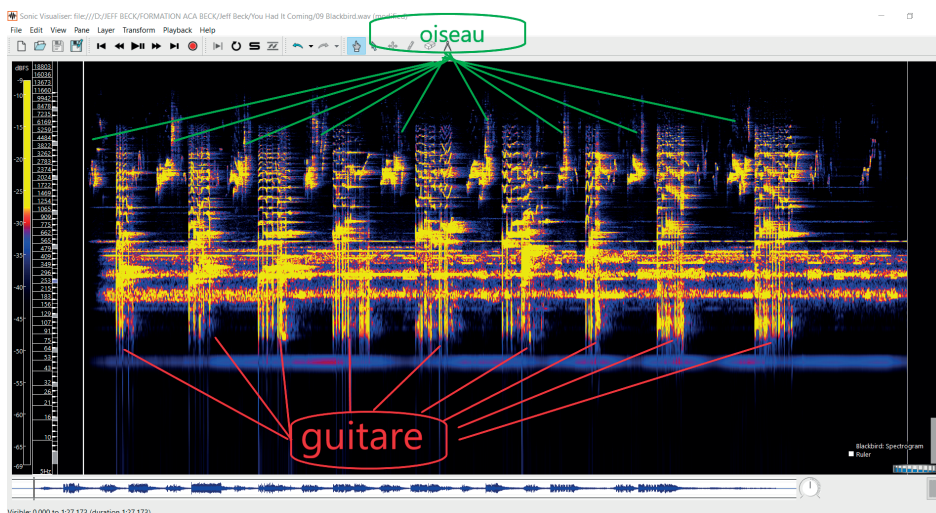
On pourra comparer la version de Beck avec celle, quasi contemporaine, enregistrée par Eric Clapton et B.B. King en 2000⁷⁰.

« BLACKBIRD », UN DUO VIRTUEL

Le principe de composition ayant conduit à l'élaboration de « Blackbird » est clairement expliqué par Andy Wright dans l'entretien qu'il nous a accordé (voir notre entretien en ligne, cf. p. 33), de fait, nous n'en dirons que quelques mots dans cette partie. C'est plutôt vers des expériences similaires de compositions avec chants d'oiseaux que nous allons nous intéresser ici.

L'image le montre, « Blackbird » est de type « responsorial » : le guitariste réagit à la phrase « musicale » de l'oiseau. Les deux entités apparaissent clairement dans le spectrogramme présenté page suivante et l'on constate que les deux protagonistes évoluent dans deux champs de fréquences différents.

70 Écouter la version de « Rollin' and Dumblin' » de Clapton et B.B. King : https://youtu.be/sTt7m96r_C4.



Spectrogramme de « Blackbird ».

Chris Cannam, Christian Landone and Mark Sandler, *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*, in Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference.

Les oiseaux ont été une source d'inspiration pratiquement inépuisable pour les compositeurs. Sans remonter à Janequin et son *Chant des oiseaux*, nous proposons ici des pistes pour mettre en regard le travail de Beck et Wright sur « Blackbird » avec trois exemples issus du répertoire du xx^e siècle.

1. Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du Temps* (1941)

On pourra comparer « Blackbird » avec deux extraits du *Quatuor pour la fin du Temps* composé par Olivier Messiaen : « Abîme des oiseaux » et « Liturgie de cristal »⁷¹. Le « traitement » ici est purement « solfégique » : on intègre les chants d'oiseaux dans une langue musicale en tentant, malgré les « réductions » auxquelles oblige cette transcription, de ne pas styliser mais rester fidèle au chant originel, même si celui-ci est, là aussi, manipulé, ralenti. Par absence de « stylisation », nous entendons ne pas « faire oiseau » comme dans Janequin (*Le Chant des oiseaux*) mais bien en transcrivant de vrais chants d'oiseaux. On peut d'ailleurs s'amuser à extraire du fichier son un de ces chants de merle et, en augmentant la vitesse dans Audacity ou tout autre outil de traitement, tenter de retrouver une figure sonore proche du chant d'oiseaux originel.

⁷¹ Écouter « Abîme des oiseaux » : <https://youtu.be/3ktuyeINDsY> ; « Liturgie de cristal » : <https://youtu.be/i6caajULp8>.

2. Einojuhani Rautavaara, *Cantus Arcticus, concerto pour oiseaux et orchestre* (1972)

L'œuvre mêle chants d'oiseaux enregistrés et orchestre symphonique⁷².

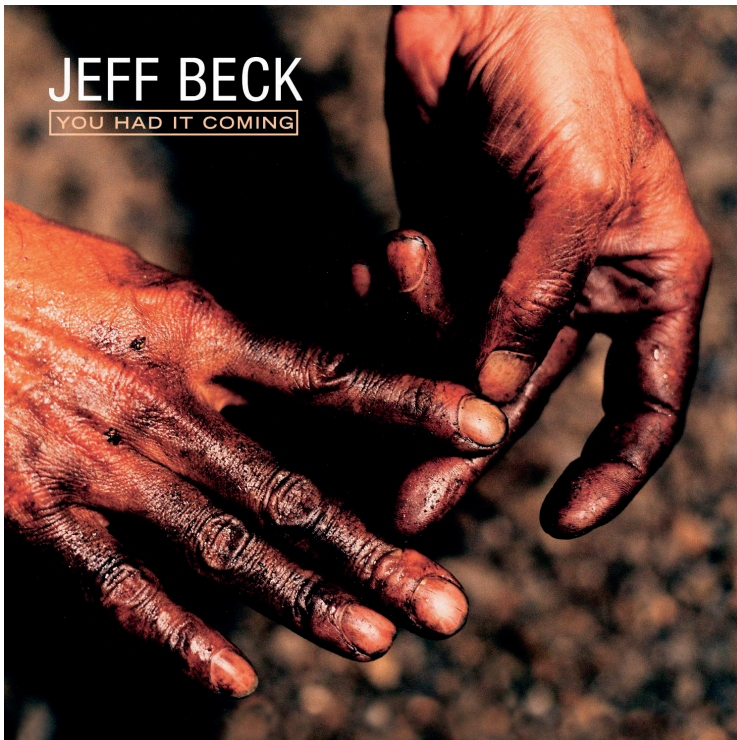
3. Les compositions ornithologiques de Bernard Fort

Ce type de composition « responsorial » avec au cœur du projet, les chants d'oiseaux, est l'origine du *Miroir aux oiseaux* de Bernard Fort. Compositeur acoustique qui s'est très tôt intéressé à l'ornithologie et la matière musicale que pouvaient représenter les chants d'oiseaux, Bernard Fort s'est en quelque sorte spécialisé dans la composition ornithologique⁷³.

⁷² Écouter *Cantus Arcticus* : <https://youtu.be/T03YRZWLvQo>.

⁷³ Sa démarche est très clairement expliquée dans une vidéo réalisée pour les Éditions Lugdivine : <https://youtu.be/eBSd01uxED8>. Cette vidéo est particulièrement intéressante en ce qu'elle décrypte également la structure d'une phrase chantée par un rossignol.

LA POCHETTE



Jeff Beck, *You Had It Coming*, huitième album studio, Epic Records-Sony Music, 2001.

© Epic Records/Sony Music Entertainment
© Photo Kevin Westenberg

La pochette de *You Had It Coming* mérite que l'on s'y arrête un instant. La photo (de Kevin Westenberg) de ces mains aux ongles sales recouvertes de cambouis n'a d'ailleurs guère besoin d'être décryptée et est le simple symbole de ce que Beck est : un guitariste passionné de mécanique. Si on peut vouloir y lire tout un tas d'autres significations (mains noircies symbolisant les mains des Noirs aux origines du blues), il semble qu'une lecture basique est, comme l'était celle de la pochette de *Guitar Shop* signifiant peu ou prou la même chose, suffisante.

ET APRÈS YOU HAD IT COMING?

Après *You Had It Coming*, Beck travaille à nouveau avec Andy Wright sur *Jeff*. Mais l'album à retenir est *Loud Hailer*. Sorti en 2016, il est enregistré avec Carmen Vandenberg et Rosie Bones des Bones, groupe de tendance « garage ». Le titre d'ouverture plutôt « heavy », « The Revolution Will Be Televised », semble faire écho à celui enregistré un demi-siècle plus tôt par Gil Scott-Heron, « The Revolution Will Not Be Televised⁷⁴ ».

La dernière production en date de Jeff Beck est un titre de John Lennon enregistré avec Johnny Depp, « Isolation⁷⁵ ».

74 Écouter « The Revolution Will Be Televised » (<https://youtu.be/7oJ7quLZA9g>), en écho à « The Revolution Will Not Be Televised » (<https://youtu.be/QnJFhu0WgXg>).

75 Écouter « Isolation » : <https://youtu.be/Ma-149FnSN4>.

TUTORIELS

Découvrir l'album *You Had It Coming* (2001) de Jeff Beck avec trois tutoriels qui analysent les motifs des titres suivants : « Rosebud », « Roy's Toy » et « Dirty Mind ».

En introduction, quelques mots sur le matériel utilisé par Jeff Beck (guitare, effets, ampli...).

reseau-canope.fr/jeff-beck-you-had-it-coming/tutoriels.html

ENTRETIENS

Comprendre le processus de création de l'album *You Had It Coming* (2001) au travers de trois témoignages : le producteur de l'album, Andy Wright ; la guitariste-compositrice, Jennifer Batten ; et le compositeur Aidan Love.

reseau-canope.fr/jeff-beck-you-had-it-coming/entretiens.html

RÉFÉRENCES

OUVRAGES, ARTICLES

Cornière Hugues, *Les Objets Cultes du rock*, Paris, Gründ, 2013.

Cugny Laurent, *Électrique Miles Davis, 1968-1975*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019.

Demian, « Beck Around the Clock », *Guitar Collector: Jeff Beck*, n° 20, sept-nov. 1999, p. 14-19.

Giraud Flavien, « Une histoire de la distorsion », *Guitar Part*, n° 265, avril 2016, p. 34-45.

Gonin Philippe, « Analyser les musiques actuelles : jalons pour une proposition de méthodologie », *Musurgia : analyse et pratiques interprétatives*, vol. XXIV, n° 1-4, 2017.

Gonin Philippe, « De l'esquisse à l'œuvre enregistrée : regard sur une poétique du rock » in Miha Iliescu, Murielle Joubert, Laurence Le Diagon-Jacquín, « Les temps de la musique : repères historiques, temps de la création, temps de l'interprétation », *Opus 4, Musicologies Nouvelles : thèmes agrégation 2018*, Lyon, Éditions Lugdivine, 2018, p. 117-125.

Milner Greg, *Perfecting Sound Forever. Une histoire de la musique enregistrée*, Paris, Le Castor Astral, coll. « Castor Music », 2014.

Power Martin, *Hot Wired Guitar: The Life of Jeff Beck*, Londres, Omnibus Press, 2014.

Richards Keith, Fox James A., *Life*, traduction Bernard Cohen, Paris, Robert Laffont, 2010.

Waksman Steve, « The Turn to Noise: Rock Guitar from the 1950s to the 1970s » in Victor Anand Coelho, *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 109-119.

Waksman Steve, *Instrument of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

Zebboudj Iddir, « Le concept album : une vaste "escroquerie" ? », *Volume !*, vol. 4, n° 2, 2005. En ligne : <https://doi.org/10.4000/volume.1397>

DVD

Longfellow Matthew (réalisateur), *Still on the Run: The Jeff Beck Story*, DVD, Eagle Vision, Universal, 2018.