



Quand la guitare [s']électrise !

Benoît Navarret,
Marc Battier,
Philippe Bruguière
& Philippe Gonin

MusiqueS

La guitare électrique serait-elle l'instrument emblématique du xx^e siècle? Son histoire a marqué plusieurs générations de musiciens et d'auditeurs: sa sonorité et sa puissance (qu'elle doit aussi à ses composants externes: pédales d'effets, amplificateurs et haut-parleurs), sa versatilité, son impact visuel et toutes les significations qui lui ont été associées en font un objet incontournable, une véritable icône planétaire.

Et pourtant l'étude scientifique de son histoire, de son répertoire ou de sa technologie n'a fait que commencer, tout en allant en s'amplifiant. Peu connue, la recherche menée autour de cet instrument mérite qu'on s'y attarde, tant les approches possibles sont riches et variées: car l'instrument ne peut s'étudier en-dehors de son contexte, ni sans raconter l'histoire de ces pionniers qui se mirent à bricoler des formes hybrides d'instruments, puisant dans l'organologie classique en la mêlant aux techniques de la radio, du microphone et de tout ce que « la fée électricité » a pu apporter en matière d'innovation sonore. L'on ne peut aussi ignorer la construction symbolique de ces figures mythiques, les *guitar heroes*, qui font rêver les foules et alimentent les fantasmes de nombreux amateurs. Sans oublier la multiplicité de ses usages, du club intimiste aux gigantesques stades ou festivals, de son expérimentation dans la musique contemporaine au refus délibéré de la virtuosité dans des genres plus nihilistes, et même dans certaines pratiques religieuses!

QUAND LA GUITARE [S']ÉLECTRISE !

À la mémoire d'André Duchossoir (1949-2020)

MusiqueS

Série « MusiqueS & Sciences » – Instrumentarium

Issue des travaux interdisciplinaires soutenus par l'Institut Collegium Musicae de l'Alliance Sorbonne Université depuis sa création en 2015, la série « MusiqueS & Sciences » est une collection dont le but est de susciter, développer et valoriser les recherches ayant pour sujet les musiques, passées et présentes, de toutes origines. Elle invite ainsi à mêler les disciplines des sciences humaines et des sciences exactes telles que l'acoustique, les technologies de la musique et du son, la musicologie, l'ethnomusicologie, la psychologie cognitive, l'informatique musicale, mais aussi les métiers de la conservation et de la lutherie.

*

Le Collegium Musicae – institut de Sorbonne Université – regroupe des organismes de recherche et de formation spécialisés dans le domaine musical. Il favorise, depuis sa création en 2015, les travaux menés en interdisciplinarité entre sciences exactes, sciences humaines et pratiques musicales. La collection « Instrumentarium », consacrée aux instruments et familles d'instruments, est la première des séries de publications issues des travaux scientifiques du Collegium Musicae. Suscitant le croisement des regards entre acousticiens, musicologues, musiciens et luthiers, ces travaux permettent la confrontation inédite de données et analyses acoustiques, organologiques et techniques, historiques et culturelles, ainsi que celles relevant de la création et de l'innovation.

Composantes du Collegium Musicae : IReMus, Institut de recherche en musicologie (UMR: CNRS, Sorbonne Université, BnF, ministère de la Culture); équipe LAM, Lutheries, Acoustique, Musique (Institut Jean-le-Rond-d'Alembert, UMR: CNRS, Sorbonne Université, ministère de la Culture); STMS-Ircam, Sciences et technologies de la musique et du son (UMR: CNRS, Ircam, ministère de la Culture, Sorbonne Université); ECR, Équipe conservation recherche-musée de la Musique, Cité de la musique – Philharmonie de Paris (Centre de recherche sur la conservation, USR: CNRS, MNHN, ministère de la Culture); équipe SCC, systématique et catégorisation culturelles (ecoanthropologie et ethnobioogie, UMR: CNRS, MNHN, université Paris VII); BMBI, biomécanique et bioingénierie (UMR: CNRS – UTC); PSPBB, pôle supérieur Paris-Boulogne-Billancourt; COSU, Chœur & Orchestre Sorbonne Université; UFR Musique et musicologie (Sorbonne Université); UFR d'Ingénierie (Sorbonne Université).

Benoît Navarret, Marc Battier,
Philippe Bruguère & Philippe Gonin (dir.)

Quand la guitare [s']électrise !

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours du Collegium Musicae
et de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.
Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.
© Sorbonne Université Presses, 2022
Image de couverture : Music wood photography — pxhere.com

Quand la guitare [s']électrise · édition papier	979-10-231-0714-2
Quand la guitare [s']électrise · PDF complet	979-10-231-2365-4
Éric de Visscher · Avant-propos	979-10-231-2366-1
Marc Battier, Philippe Bruguère, Philippe Gonin & Benoît Bavarret · Introduction	
1 André Duchossoir · Naissance de la guitare électrique : entre progrès technologiques majeurs et quête d'un nouvel idiome musical	979-10-231-2367-8
2 Matthew W. Hill · The hidden history of the electric guitar	979-10-231-2368-5
3 Panagiotis Pouloupoulos · Reflecting the 1950s Popular Lifestyle: The Danelectro 3412 Short Horn Bass	979-10-231-2369-2
4 Arthur Paté · An acoustician's approach of the solid body electric guitar	979-10-231-2370-8
5 Otsol Lähdeoja · Augmenting the Guitar: analysis of hybrid instrument development informed by case studies	979-10-231-2371-5
6 Loïc Reboursière · Traitement sonore polyphonique et contrôle gestuel instrumental : retour sur une mise en œuvre pratique de la guitare hexaphonique	979-10-231-2372-2
7 Régis Dumoulin · Fender et Gibson : de la concurrence au partage du marché	979-10-231-2373-9
8 Steve Waksman · Instruments of Whose Desire? The Electric Guitar and the Shaping of Women's Musical Experience	979-10-231-2374-6
9 Guillaume Gilles · Link Wray, à la recherche du son sale et sauvage	979-10-231-2375-3
10 William Etievent Cazorla · De l'effet de bord à l'effet sonore : la guitare saturée entre performances techniques et performances artistiques	979-10-231-2376-0
11 Viviane Waschbüsch · La guitare électrique puriste et virtuose des années 1940 à 1960 dans les interprétations de Django Reinhardt et George Barnes	979-10-231-2377-7
12 Amy Brandon · Perceptual and visuomotor feedforward patterns as an element of jazz guitar improvisation practice and pedagogy	979-10-231-2378-4
13 Laurent Grün & Pascal Charroin · L'amplification : esquisse d'analyse comparée de l'engagement corporel des bassistes et des guitaristes	979-10-231-2379-1

Direction des publications du Collegium Musicae : Achille Davy-Rigaux
Direction du Collegium Musicae : Benoît Fabre
Mise en page : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris
tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

CHAPITRE 9

LINK WRAY, À LA RECHERCHE
DU SON SALE ET SAUVAGE

*

LINK WRAY, IN PURSUIT
OF THE DIRTY AND WILD SOUND

Guillaume Gilles

Maître de conférences, MUSIDANSE (EA 1572), université Paris VIII

227

RÉSUMÉ

228

Si la guitare électrique est devenue l'instrument symbolique du rock à partir des années 1960, le timbre saturé auquel on l'associe communément dans ce genre musical n'a pas attendu les déluges de larsens de Jimi Hendrix, de Jeff Beck ou de Jimmy Page pour s'imposer dans le rock. Plus tôt déjà, dans le rock'n'roll américain, des guitaristes comme Chuck Berry, Grady Martin, Mickey Baker se sont intéressés aux possibilités sonores et expressives de la distorsion. Par un travail d'expérimentation sur la surcharge de signal, ces guitaristes se sont créé de toutes pièces une identité sonore au cœur des timbres saturés. Ce texte s'attache plus directement à retracer la quête du son sale et sauvage de Link Wray, exemple emblématique des changements survenus entre le rock'n'roll et le rock anglais qui profita de la nouvelle expressivité offerte par ces timbres inouïs. Pour ce faire, nous utiliserons une méthode d'analyse comparative s'articulant autour d'approches complémentaires, de la phénoménologie la plus élémentaire à une lecture sociale des changements musicaux. Après un rapide passage en revue des effets, timbres et modes de jeu de guitaristes électriques des années 1950 (« slapback » de Scotty Moore, trémolo de Bo Diddley, « fuzz » de Grady Martin...), nous observerons comment Link Wray est parvenu à anticiper les nouvelles possibilités offertes par la guitare électrique : la recherche du son saturé, le développement du *power chord* par lesquels Wray illustrait sa posture à l'égard de la dureté du quotidien. Nous verrons finalement par l'analyse de *Rumble* comment la guitare électrique a pu devenir le symbole d'une certaine sauvagerie du rock, à travers le caractère agressif, menaçant, indomptable dont elle a pu donner, tour à tour ou simultanément, l'image.

BIOGRAPHIE

Guillaume Gilles est musicologue, membre du laboratoire MUSIDANSE, musicien et directeur du festival *La Ferme électrique*. Il est depuis 2014 maître de conférences à l'université Paris VIII où il enseigne l'histoire, l'analyse et la pratique des musiques populaires, aussi bien celles du passé que la création actuelle.

Contact | guillaume.gilleso2@univ-paris8.fr

ABSTRACT

While the electric guitar became the symbolic instrument of rock music from the 1960s, the saturated timbre commonly associated with this musical genre did not wait for Jimi Hendrix, Jeff Beck or Jimmy Page's feedback deluge to establish itself in rock music. Earlier in American rock'n'roll, guitarists such as Chuck Berry, Grady Martin and Mickey Baker have already shown interest in the sonic and expressive possibilities of distortion. By experimenting on signal overloads, these guitarists built their own sonic identity from scratch at the heart of saturated timbres. This paper directly focuses on tracing the dirty and wild sound of Link Wray, an emblematic example of the changes taken place between rock'n'roll and English rock, which took advantage of the new expressiveness offered by these incredible timbres. To this end, we will use a method of comparative analysis structured around complementary approaches, from the most elementary phenomenology to a social interpretation of the musical changes that occurred. After a brief overview of the effects, timbres and playing techniques of the electric guitarists in the 1950s (Scotty Moore's slapback, Bo Diddley's tremolo, Grady Martin's fuzz...), we will then observe how Link Wray came to anticipate new opportunities offered by the electric guitar: the search of the saturated sound and the power chord development whereby Wray illustrates his posture in regard to the harshness of daily life. Finally, based on the analysis of Rumble, we will discuss how the electric guitar became the symbol of a certain wildness of rock music through its aggressive, threatening and indomitable nature; an image it alternately or simultaneously gave of itself.

BIOGRAPHY

Guillaume Gilles is a musicologist, member of the MUSIDANSE laboratory, musician and director of La Ferme Électrique festival. From 2014, he is a lecturer at the University of Paris 8 where he teaches the history, analysis and practice of popular music, both past and current creations.

Contact : guillaume.gilleso2@univ-paris8.fr

INTRODUCTION

Si la guitare électrique est devenue l'instrument symbolique du rock à partir des années 1960, le timbre saturé auquel on l'associe communément n'a pas attendu les déluges de larsens de Jimi Hendrix, Jeff Beck ou Jimmy Page pour s'imposer. Plus tôt déjà, des guitaristes comme Chuck Berry à Chicago, Grady Martin à Nashville, Mickey Baker à New York, s'intéressent aux possibilités sonores et expressives de la distorsion. D'une façon plus ou moins expérimentale, ces guitaristes ont créé de toutes pièces un son qui leur était propre autour de l'utilisation toute personnelle des timbres saturés. Provoqués par une surcharge de signal électrique sur les différents accessoires du guitariste (micros, lampes, haut-parleurs), ces timbres résonnent avec l'énergie et l'expressivité du rock. Cette recherche retrace plus directement la quête du son « sale et sauvage » de Link Wray, guitariste emblématique des changements qui s'opèrent dans le rock'n'roll et de l'expressivité offerte par ces nouveaux timbres.

230

Bien connu des amateurs de rock'n'roll sous le pseudonyme inquiétant de « Rumble Man » (« l'homme de la castagne »), instigateur d'un rock'n'roll sombre et défiant, influence déterminante et revendiquée de guitaristes aussi emblématiques que Jimmy Page, Pete Townshend ou Neil Young, le guitariste amérindien Fred Lincoln « Link » Wray Jr. a marqué l'histoire de la « guitare rock'n'roll » autant par une carrière entièrement dédiée au genre que par une approche singulière de la six-cordes. La figure de Link Wray reste cependant méconnue du grand public et entourée d'un certain mystère. Les raisons de son empreinte musicale, aussi bien biographiques, esthétiques que techniques, restent occultées par l'image de « délinquant du rock'n'roll » dont Link Wray est devenu la première représentation (Garnier). Dans la quête perpétuelle de la sphère du rock'n'roll à poursuivre les extrêmes (les musiciens les plus rocambolesques, le son le plus puissant, ou un héros injustement oublié), les anecdotes et les légendes du rock prennent souvent le pas sur la réalité strictement musicale et historique. Le cas de Link Wray n'échappe pas à la puissance de sa légende et peu de textes questionnent l'apport réel de ce guitariste au genre rock'n'roll et à la

guitare électrique. Tantôt gratifié du statut d'« inventeur » du *power chord*¹ (Waksman, 2003 ; Koda ; Fiorentino), d'autres fois érigé en pionnier de l'utilisation de la distorsion et du larsen (Kitts & Tolinski, 2002 ; Christgau), les apports guitaristiques de Link Wray restent néanmoins à démontrer par une analyse historique et musicale que cet article propose de mener en trois temps, aussi bien du point de vue de la démarche de création du guitariste que de la réception interprétative des auditeurs, des journalistes et des musicologues.

Tout d'abord, l'émergence du style guitaristique de Link Wray doit être analysée à travers certains aspects biographiques que cet article tente de mettre au jour. Les conditions de vie misérables et les nombreux problèmes de santé du jeune Amérindien sont ici questionnés, notamment comme des éléments pouvant constituer de potentielles explications à la source de son style. Cet article utilise en ce sens le principe de « narration » (« narrative ») de George Turner² pour comprendre comment l'histoire et la légende ont orienté les interprétations historique et musicale. Répétée, déformée, réduite à certains éléments isolés, la narration des événements et des expériences a directement participé, dans le cas de Link Wray, à différentes interprétations réceptives qui ont minimisé parfois l'importance d'autres facteurs et d'autres collaborateurs subsidiaires. Nous verrons également en quoi l'approche musicale de Link Wray a pu s'inscrire dans le contexte particulier de l'explosion médiatique du

1 « Le terme *power chord* désigne un type particulier d'accords de guitare fréquent dans la musique rock. Un accord de puissance n'est pas réellement un accord puisqu'il ne contient pas trois notes ou plus ; c'est un intervalle de deux notes en quinte juste dans la tonalité majeure : *do* et *sol* en solfège. La note fondamentale est souvent doublée à l'octave supérieure. » (« *The term "power chord" refers to a particular guitar voicing commonly heard in rock music. A power chord is not really a chord, since chords contain three or more notes ; it is a two-note interval of a perfect fifth, which consists of a root note and the fifth note of the major scale : C and G in solfège. The root note is often doubled one octave higher in pitch* », Wayne Eagles, s.v. « *power chord* », dans *Continuum Encyclopedia Of Popular Music Of The World: Performance And Production*, New York, Continuum, 2003, p. 149.)

2 George Turner, « Electric Guitar Performance Techniques: Meaning and Identity in Written Discourse », thèse de doctorat, département de musique, université de Sheffield, 2015, p. 30.

rock'n'roll et de sa cristallisation en tant que manifestation culturelle d'une forme de rébellion adolescente.

En poursuivant dans cette direction narrative, nous aborderons ensuite le traitement des influences musicales du guitariste dans une recontextualisation plus large de la pratique de la guitare électrique dans les années 1940 et 1950. La quête d'identité sonore de Link Wray peut être observée comme étant une expérience idiosyncratique, c'est-à-dire comme une projection sonore de la vie quotidienne du jeune Amérindien marquée par le racisme et la violence de son environnement. Bien qu'elle ait cristallisé le style et la figure de rock star de Link Wray, la question de la création du morceau instrumental Rumble (« Combat de rue ») n'en demeure pas moins mystérieuse. Né d'un concours de circonstances particulières, Rumble sera ensuite discutée autour de sa naissance « sauvage », entre une création « pseudo-sérendipienne » et une recherche expérimentale et spirituelle.

232

Ces différents points amèneront cet article à adopter un regard plus technique pour s'intéresser à la question de la distorsion, du *power chord* et, plus largement, de la singularité expressive de Rumble, qui en a fait un titre légendaire. L'agressivité, la défiance, la profondeur, le caractère tourmenté de ce morceau instrumental, c'est-à-dire l'expression de sentiments encore inédits dans la musique pop de cette époque, se traduisent par des particularités musicales et sonores que l'analyse tentera de mettre en relief. Si Link Wray a développé un style qui a exploité les nouvelles possibilités offertes par la guitare électrique, devenant le symbole d'une certaine représentation sale et sauvage du rock'n'roll, de son caractère agressif, dangereux et indomptable, encore faut-il comprendre par quels moyens musicaux il y est parvenu.

BE WILD, NOT EVIL

ÊTRE AMÉRINDIEN À DUNN, CAROLINE DU NORD, 1958

Nous n'étions pas juste des sales pauvres comme on le dirait d'une famille de Blancs. Nous étions des sales pauvres Shawnees³.

Link Wray et ses deux frères, Vernon Aubrey (l'aîné, multi-instrumentiste et producteur, plus tard connu sous le nom de Ray « Lucky » Vernon) et Doug (le benjamin, batteur des futurs Wraymen, alias The Ray Men), sont nés dans la ville de Dunn, la partie la plus pauvre de Caroline du Nord. Ils ont grandi dans une cabane construite par leur père en bordure d'autoroute, sans électricité, avec de simples lampes à kérosène et des bougies pour s'éclairer⁴. C'est alors pieds nus et avec souvent la faim au ventre que Link part à l'école. Enfant, il contracte une rougeole mal soignée qui va altérer partiellement son ouïe et lui causer une cataracte. Son quotidien est rendu encore plus difficile par les origines ethniques de ses parents, tous deux des Amérindiens natifs de la tribu Shawnee. À la naissance de Link, ils sont encore des prédicateurs de rue presque analphabètes⁵ et vivent dans la rue sous la protection des Cherokees⁶. Le père, Fred Lincoln Wray, est appelé à combattre durant la Première Guerre. Depuis une attaque au gaz moutarde, il est revenu au pays et touche des chèques d'invalidité. Mais il

- 3 Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'auteur et de Lucilia Carriço, « We weren't dirt poor like a white family. We were Shawnee dirt poor. », interview de Sherry Wray (nièce de Link) par Kara Briggs, consultée le 12/04/2012 sur www.americanindiannews.org
- 4 Toutes les informations biographiques sont issues de recoupages entre interviews et notices des compilations de Link Wray. Les sources les plus importantes sont citées dans le texte ou en notes de bas de page.
- 5 Garth Cartwright, « Link Wray », en ligne : <https://www.theguardian.com/news/2005/nov/22/guardianobituaries.artsobituaries> consulté le 11/02/2017.
- 6 « Original Man in Black Rumbles On », *The Pantagrap*, 3 septembre 2002, p.31.

continue à travailler comme poseur de pipelines à pétrole pour subvenir aux besoins de la famille. Lillian, la mère de Link, surnommée « Mee-Maw », cueille le coton et baratte du beurre qu'elle échange contre un peu de nourriture pour sa famille. Victime d'un racisme des Blancs tout aussi viscéral qu'envers les Afro-Américains, elle est estropiée à l'âge de onze ans : une fillette blanche lui casse la colonne vertébrale d'un coup de genou. Le souvenir d'une époque où l'Indien était au mieux un bon sauvage qu'il fallait civiliser, au pire un diable à convertir, à réduire en esclavage, ou à massacrer, n'est pas si lointain. C'est seulement en 1953 que la loi vient conférer aux Amérindiens les mêmes droits et les mêmes responsabilités qu'aux autres citoyens, mettant fin à leur statut de pupilles du gouvernement⁷.

Mais les raids du Ku Klux Klan et le racisme particulièrement virulent dans ces États de Caroline du Nord et de Virginie⁸ rendent la vie de Link difficilement supportable :

Elvis a été élevé dans la pauvreté à Tupelo, Mississippi, mais il était quand même un pauvre Blanc – et les Blancs régnaient sur le monde dans le Sud. Ma mère était Shawnee dans le Sud, t'imagines ? Le pays du Ku Klux Klan. On vivait parmi les Noirs, ils vivaient dans la misère, nous vivions dans la misère, et les pauvres Blancs vivaient dans la même misère (Link rit), mais la seule chose claire à ce propos était que les Blancs nous détestaient, nous et les Noirs⁹.

À la fois fragilisé et endurci par ses conditions de vie difficiles, Link Wray grandit en se protégeant du danger par une attitude bagarreuse,

7 André Kaspi, François Durpaire, Hélène Harter & Adrien Lherm, *La Civilisation américaine*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

8 Anne Garrait-Bourrier & Monique Venuat, *Les Indiens aux États-Unis. Renaissance d'une culture*, Paris, Ellipses, 2002.

9 Jimmy McDonough, *Be Wild, Not Evil: The Link Wray Story*, 2006 : « *Elvis was brought up poor in Tupelo, Mississippi, but he was still a poor white guy – and the whites ruled the world down south. My mother was a Shawnee down south, right? Ku Klux Klan country. Livin' amongst the black people, and they were livin' in misery, we were livin' in misery, and the poor whites was livin' in the same misery* » – Link laughed – « *but the only thing about it was the whites were hating us and the blacks* », en ligne : <http://www.furious.com/perfect/linkwray.html>

feignant si nécessaire de recourir à la violence. Quand Link a seize ans et qu'il quitte Dunn pour Portsmouth, accédant enfin à une vie moins misérable pour s'installer dans une « vraie » maison, il menace par exemple le proviseur de son lycée avec une hache à incendie pour éviter que celui-ci ne lui inflige une correction à la cravache (McDonough). Ce jour-là, le jeune Link n'a fait que lancer des boulettes de papier en classe et n'a porté aucun coup, mais sa peur et ses fragilités l'entraînent déjà à se protéger « sauvagement », en utilisant tous les recours nécessaires, aussi menaçants et agressifs soient-ils. Cette posture aura un rôle indéniable dans la construction sonore et visuelle du rocker. Face à la dureté de la vie, aux peurs accumulées et au racisme quotidien auquel il doit faire face, le rock'n'roll et le contexte particulier propre à cette époque vont ouvrir à Link Wray une voie à l'expression idiosyncratique de sa posture sauvage et agressive.

LA FOI AU CŒUR DE LA CRÉATION

Pour la famille Wray, qui vit dans de misérables conditions de pauvreté et d'exclusion, l'espoir d'une vie meilleure trouve son soutien dans la foi en Dieu. La parole de ce Dieu-là ne s'exprime pas à travers les sermons culpabilisants des prédicateurs évangélistes¹⁰. Il ne s'agit pas non plus d'une foi en l'ancienne déesse créatrice de la religion amérindienne ni d'une de ces Églises qui semblent encore vouloir faire expier aux Amérindiens les prétendus péchés de leurs ancêtres¹¹. Heureusement pour la famille Wray, leur croyance ne se fonde pas sur la repentance. Il s'agit plutôt d'une croyance en un Dieu de compassion et de bonté, une lueur d'espoir dans la misère quotidienne. La foi de

¹⁰ Comme l'Assembly of God, une congrégation que fréquente la famille d'un autre rocker au style sauvage, Jerry Lee Lewis.

¹¹ Dans son *Histoire amérindienne de l'Amérique* (Paris, L'Harmattan, 2005), Georges Sioui, d'origine amérindienne, raconte ses souvenirs d'écolier : « Chaque jour, vous devez demander pardon à Dieu pour les péchés de vos ancêtres et Le remercier de vous avoir fait connaître la foi catholique, de vous avoir arrachés aux mains du diable qui maintenait vos aïeux dans une existence d'idolâtrie, de vol de mensonge et de cannibalisme ».

Link Wray est donc positive, elle lui apporte une aide pour suivre le bon chemin, malgré les embûches dues à ses origines indiennes. Link a déjà mentionné l'importance de la spiritualité dans son rapport à la musique. À de nombreuses reprises, il justifiera l'apparition de son style et la composition de Rumble par la puissance divine : « Je ne suis pas religieux mais je suis très spirituel. Et, en ce qui me concerne, c'est Dieu qui m'a apporté ma musique, le rock 'n' roll¹². »

Link Wray a affirmé plus tard que Rumble avait surgi d'un éclair d'inspiration divine, comme « un flash dévastateur de Jésus-Dieu » (Rodriguez) qui avait hypnotisé les spectateurs, explication qui montre l'importance de sa foi et sa difficulté à conceptualiser un processus créatif aussi diffus et complexe. C'est aussi à travers la foi de Link que l'on constate un autre paradoxe de l'image du rocker rebelle bardé de cuir tel que l'on peut l'observer sur les pochettes de disques : alors que le look de Link Wray pourrait paraître maléfique, diabolique même¹³, Link est en fait certain d'accomplir la volonté de Dieu en jouant son rock 'n' roll et son titre phare¹⁴. Avec Rumble, Link était certain d'accomplir l'œuvre du Seigneur alors que le reste du monde le voyait comme le diable incarné (McDonough).

- 12 « *I'm pretty spiritual... I'm not religious but I'm very spiritual. And, as far as I'm concerned, god gave me rock'n'roll; he gave me my music* » (Steve Roeser, *Audio: Link Wray* [1997], Rock's Backpages Audio, en ligne : <http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/link-wray-1997>, consulté le 01/04/2017).
- 13 « *From the front cover, drenched in yellow with BIG and RED just like the devil, LINK WRAY letters behind this leather dressed from head to toes rebel figure...* » (« De la pochette, peinte en jaune avec, en GRAND, et ROUGE comme le diable, le nom LINK WRAY, vêtu de la tête aux pieds de cuir comme une figure rebelle... ») Commentaire posté par Mihaleez (blogueur), en référence à une compilation de Link Wray, sur whitetrashsoul.blogspot.com; blog consulté le 13/08/2016.
- 14 « *Link was certain that with Rumble he was doing the work of the Lord ("I'm rumblin' against Satan"; he'd tell me), yet the rest of the world thought he was the devil himself* », Jimmy McDonough, *Be Wild, Not Evil, op. cit.*

La posture de Link Wray n'est pas sans rappeler les films miroirs de la délinquance juvénile¹⁵, un phénomène en pleine recrudescence à cette époque qui va d'une certaine façon permettre à ces musiciens ruraux et marginaux de s'imposer dans le marché de la musique. Bien à l'image de la société de l'époque, *The Blackboard Jungle* ou *Rebel Without A Cause* sont deux films fédérateurs et inspirateurs des manifestations culturelles qui témoignent d'une forme de rébellion adolescente, agressive et défiante vis-à-vis des adultes. Après la guerre de Corée de 1950 à 1953 et avant celle du Viêt Nam à partir de 1959, la génération de « l'âge d'or » du rock'n'roll américain (1954-1959) est la première du XX^e siècle à ne pas vivre de conflit guerrier. Cette jeunesse s'épanouit moins dans l'engagement patriotique qui fait des vétérans de guerre des héros nationaux que dans la volonté d'accomplir ses propres désirs. La réussite par la prospérité et la normalité prônées à travers l'American dream ne sont plus des priorités et un mélange trouble d'insatisfaction et de quête du plaisir s'empare de cette génération. L'accomplissement individuel est désormais lié à des actes de bravoure et de virilité, duels au couteau (*Rebel Without A Cause*), défi de l'autorité éducative (*The Blackboard Jungle*) qui peuvent même conduire à la mort, comme dans la scène de course de voitures de *Rebel Without A Cause*, mais bel et bien mortelle pour

15 Dans son article intitulé « La délinquance juvénile aux USA » publié dans *Le Monde*, Claude Julien rapporte le bilan d'une commission d'enquête du Sénat américain sur ce phénomène. Il y est fait état d'une augmentation de 45 % du nombre d'infractions à la loi commises par des enfants ou par des adolescents entre 1949 et 1954. Cette dernière année, plus d'un million de jeunes Américains ont eu affaire à la police, et ce chiffre, d'après les statistiques officielles, en tenant compte de l'élévation prodigieuse du taux de natalité depuis la fin de la guerre, était supposé doubler dans les cinq ans. En 1953, près de cent cinquante mille jeunes ont volé des automobiles, représentant une valeur totale de cent millions de dollars, inscrivant à leur actif plus de la moitié des vols de voitures dans la même année. Il ne nous a pas été possible de remonter si loin dans les archives du Monde. Néanmoins, l'article en question a été consulté le 13/09/2016 sur : <http://sevres2006.over-blog.com/article-28618563.html>

James Dean à bord de sa Porsche *Spyder*¹⁶. Si l'attitude de Link Wray rejoint en tous points cette tendance des adolescents à la violence et à la rébellion, les raisons de ce positionnement dues à ses origines ethniques et sociales sont néanmoins très éloignées de celles des jeunes Blancs de la classe moyenne pour lesquels la vie n'a jamais été aussi aisée. Combattre le mal par l'agressivité, c'est là qu'intervient une distinction chère au guitariste : un Link Wray « sauvage » (*wild*) comme il le revendique, et pas « maléfique » (*evil*) (McDonough), une distinction intéressante pour mieux comprendre la dynamique et l'unicité de son style à venir :

238

On peut être sauvage sans être maléfique. Ma vie entière, je n'ai jamais recherché le frisson en cherchant les problèmes ou la bagarre. Si un chien t'attaque, tu essaies de te protéger, non ? [...] Tu vois Pierre, l'un des disciples préférés de Jésus, eh bien ce gars-là était du genre à avoir un couteau, à boire, et à poignarder et à blesser les gens à tour de bras. C'était un pécheur de métier et il était sauvage, sauvage comme l'Enfer. Jésus en a bavé pour le dompter. Tu vois, il y a ceux qui sont maléfiques et ceux qui sont sauvages. Moi, j'étais sauvage¹⁷.

Pour Link Wray, c'est précisément cette attitude de défense par l'attaque qui semble trouver une partie de son sens à travers le mot *wild*. Link distingue ce qui est *wild* – ces réactions instinctives mais justifiables qui résultent de l'instinct de survie – de ce qui est *evil* – manifestation

-
- 16 La voiture – et la Cadillac en particulier – devient l'écrin symbolique des désirs de vitesse, d'amour passionné, d'une vie vécue intensément. « *Live fast, die young, and leave a good-looking corpse* » (« Vivre vite, mourir jeune et laisser un beau cadavre. »), dira James Dean reprenant cette réplique d'un film de Nicholas Ray (*Knock On Any Door* – Les Ruelles du malheur), qui s'est avérée prophétique dans son cas.
- 17 « *You can be wild, but not evil. My whole life, I've never gone out in thrills lookin' for trouble and wantin' to fight. If a dog attacked you, you try to protect yourself, right? Well, I look at a wild human being as somethin' that's gonna attack me. [...] Peter, one of Jesus's favorite disciples, man, he got a knife and he was goin' around cuttin', stabbin', he was a drinker and a wild fisherman, wild as hell. It took Jesus a lot to tame him down. There's an evil, and there's wild. And I was wild.* » (Jimmy McDonough, *Be Wild, Not Evil*, op. cit., en ligne : www.furious.com/perfect/linkwray.html consulté le 05/01/2017.)

d'une volonté de « faire le mal ». À défaut d'autres solutions, Link Wray accède à cet état de défense par la brutalité, comme une transgression morale et religieuse vitale qui, bien qu'elle ne soit pas tolérable, justifie son excessivité. Dans sa difficulté, l'attitude sauvage de Link Wray tombe néanmoins durant cette époque particulière où la rébellion est devenue un phénomène de mode, le rock'n'roll en constituant la principale représentation culturelle avec le cinéma d'exploitation et les teenage movies¹⁸. Il n'est donc aucun hasard à ce qu'une première figure agressive et sauvage ait pu s'imposer en 1958, deux ans après l'explosion nationale du genre rock'n'roll aux États-Unis. Chez Link Wray, le mot wild devient ainsi une bannière, une sorte de devise essentielle qui s'affiche par exemple sur les titres des albums, comme *Link Wray, Born To Be Wild* (« Link Wray, né pour être sauvage »), *King Of The Wild Guitar* (« Le roi de la guitare sauvage »), ou les titres de chansons : « The Wild One » (« Le sauvage »), « Deuces Wild » (« Duo sauvage »), « Wild Party » (« Soirée sauvage »). Par le contexte particulier du rock'n'roll et par les éléments biographiques de Link Wray, le guitariste arrivait au moment idéal pour faire de la sauvagerie une posture au cœur de la dynamique créative et expressive du rock'n'roll.

LE CHOIX DU ROCK'N'ROLL

LES PREMIÈRES INFLUENCES, ENTRE VIRTUOSITÉ ET PUISSANCE DES SENTIMENTS

Au début des années 1940, trop pauvre pour posséder une radio, Link Wray découvre la musique à l'église dans laquelle sa mère prêche et où il chante avec ses frères. Link est également marqué par les chants que sa mère fredonne durant le travail. Peut-être s'agissait-il de chants

¹⁸ Les « teenage movies » sont un genre particulier de films d'exploitation, ou exploitation film, spécifiquement destinés aux adolescents. Ces films d'exploitation visent à attirer un public ciblé grâce à des scénarios souvent basés sur les interdits et les tabous de la société, dans l'unique but d'en tirer un maximum de bénéfices financiers. Produits et réalisés à moindres coûts, les films d'exploitation comptent bien plus sur une publicité racoleuse que sur leurs qualités propres pour être rentables.

shawnees¹⁹, mais les témoignages ne le précisent pas. À l'âge de huit ans, en se promenant avec ses frères, Link rencontre un certain « Hambone », un musicien afro-américain de spectacles itinérants qui lui enseigne quelques rudiments de guitare.

Link a appris à se débrouiller avec sa guitare. Je ne sais pas comment il a fait, mais il l'a fait. Il y avait cet homme noir, pour moi il s'appelait Hambone, et il voyait les mômes qui essayaient de jouer de la guitare. Alors il est venu et il a montré à Link comment jouer quelques accords, s'accorder et comment utiliser le bottleneck pour jouer de la guitare slide. Il lui a appris tout ça en un après-midi²⁰.

240

Link joue de la guitare sérieusement depuis son adolescence. En 1949, il s'achète sa première guitare électrique de marque Vega, plutôt typée jazz, équipée d'un unique *pickup* (Finnis), et il continue à développer sa technique. Le déménagement de la famille Wray pour la Virginie dans une résidence gouvernementale près des chantiers navals de Portsmouth permet ensuite à Link d'accéder à une vie meilleure et de découvrir d'autres musiques plus proches de son nouvel environnement social. Ainsi, vers l'âge de quinze ans, il rejoint un quintet de jazz dans lequel son frère Vernon, déjà musicien professionnel dans divers groupes, officie à la batterie. Link bénéficie alors des conseils d'un certain Gene qui lui apprend les accords mineurs, augmentés, et des techniques de guitare pour jouer du jazz. Stimulé par ces nouvelles connaissances, Link intègre

-
- 19 En 1973, Link a enregistré une chanson avec des consonances amérindiennes qui pourraient lui venir de son enfance, Shawnee Tribe (album *Beans and Fatback*). C'est une sorte de longue mélodie de chant et guitare acoustique à l'unisson et de bruits de médiator qui crissent sur les cordes de sa guitare. Avec *Comanche* et *Genocide*, ces instrumentaux rendent un hommage émouvant aux origines de Link.
- 20 Interview de Sherry Wray, la fille de Vernon (guitariste rythmique puis bassiste) et manageuse des *Ray Men*, consultée le 14/04/2012 et disponible à l'adresse suivante www.americanindiannews.org/2011/01/music-link-wray/ : « *Link got a hold of a guitar. I don't know how he did, but he did. There was this black man, the only name I ever had was Hambone, and he saw the boys trying to play the guitar. So he came over and showed Link how to play a few chords and how to tune his guitar. He showed Link how to use the bottleneck slide. He taught him for one afternoon, total.* »

pendant quelques mois un big-band qui joue du swing dans le style de Tommy Dorsey ; un genre de jazz qui, selon ses propres mots, l'ennuie au plus haut point (McDonough). Ce tromboniste, trompettiste et chef d'orchestre, semble jouer les figures propres au swing (riffs, mises en place, stop-times) avec l'amour des notes et surtout un sentiment de bon ton, celui d'une musique qui « reste sage » en ce sens où elle ne saurait brusquer ou déranger qui que ce soit²¹. Le rejet de ce type de jazz dénote chez Link la recherche précoce d'une musique qui lui permettrait d'affirmer des sentiments particuliers, plus transgressifs, plus en phase avec sa propre vie. Les trouvailles sonores à venir de Link ne sont en ce sens pas simplement le fruit d'un hasard ou d'une intervention divine, mais bien le résultat d'une démarche intérieure esthétique et symbolique.

Hormis ce swing assagi de Tommy Dorsey, les autres découvertes musicales durant les années d'adolescence de Link ne semblent pas l'avoir plus comblé, tout du moins en tant qu'instrumentiste. Impressionné par les guitaristes virtuoses de la country, Link ressent la frustration de ne pas être assez habile pour jouer aussi bien qu'eux : « J'ai commencé à écouter Chet Atkins, Grady Martin, tous les gars de Nashville. J'essayais de jouer de la country, comme Chet Atkins. Mais je n'y arrivais pas²². »

Link mentionne ici Chet Atkins et Grady Martin, deux guitaristes importants des années 1950²³ qui ont en commun la maîtrise de

21 « Au fur et à mesure que le jazz se diffusait et se diluait au sein de la culture populaire de la majorité blanche des années 1920 et 1930, il tendait à adopter un style plus inoffensif et dénué de plus-value érotique. [...] L'apogée de ce processus de blanchissement est incarné par l'ère du swing : rassurant, peu dérangeant, jouissant d'une vaste audience, le swing était un produit aseptisé dépourvu de toutes les connotations subversives véhiculées par ses sources noires originelles. » (Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, Zones, 2008.)

22 « *I started listenin' to Chet Atkins, Grady Martin, all the Nashville people. I was tryin' to play country, play like Chet Atkins. I couldn't do it.* » (Jimmy McDonough, *Be Wild, Not Evil*, *op. cit.*, en ligne: www.furious.com/perfect/linkwray.html, consulté le 05/01/2017.)

23 Si nous prenons un exemple qui convoque la country et le jazz en un même lieu, comme la version télévisée de Mr. Sandman par Chet Atkins en 1954, il est clair qu'entre cette application particulière à jouer proprement, le jeu subtil sur les intensités à un volume raisonnable et les harmonies

différentes techniques de finger picking. Aussi à l'aise dans le jeu aux doigts, au médiator ou aux ongles, ils sont par exemple capables de jouer un thème jazz ou une mélodie du répertoire country en s'accompagnant rythmiquement et harmoniquement. Par-delà l'incapacité technique de Link Wray à disposer de la même virtuosité que ces musiciens, la rupture se trouve dans la source même de leur musique : les disques signés sous les noms de ces stars de la guitare n'expriment pas suffisamment les sentiments que Link recherche, sans savoir encore les nommer.

Mettant de côté ces influences guitaristiques trop frustrantes d'un point de vue technique, Link oriente son intérêt vers certains chanteurs de country, notamment Hank Williams, souvent cité dans les histoires du rock'n'roll pour la puissance émotionnelle de ses interprétations mais peut-être également pour sa vie excessive et son funeste destin²⁴. Les chansons de Hank Williams, à l'exécution technique facilement accessible,

242

enrichies, tout confère à cette version un goût pour un raffinement tout à fait appréciable d'un certain point de vue, mais qui a sérieusement vieilli depuis l'arrivée du rock'n'roll et des nouveaux désirs adolescents. Quant à Grady Martin, c'est un guitariste qui témoigne idéalement de l'importance de l'implication de certains musiciens country dans le rock'n'roll et dans les innovations guitaristiques du genre. Pour les enregistrements de Johnny Burnette & The Rock'n'Roll Trio, Grady Martin remplace le guitariste officiel, Paul Burlison, notamment pour enregistrer la guitare de *The Train Kept A Rollin'*. Les recherches de deux férus passionnés, Vince Gordon et Peter Dijkema, montrent que dans cette chanson, Grady Martin, en technicien d'avant-garde, avait rabaisé sa corde de *mi* grave plus près des micros pour obtenir une distorsion du son de cette corde précise. Grâce à sa maîtrise du finger picking, il opte pour un jeu à deux doigts qui lui permet de jouer une partie totalement et « doublement octaviée », attaquant uniquement la première et la dernière corde simultanément. Combinée à la voix fiévreuse de Burnette, toute en hoquettements de frustration (*hiccup*), la guitare de Grady Martin est tout à fait extraordinaire par son aspect minimaliste (il n'utilise que les notes *mi*, *fa#* et *sol*), son caractère frénétique (il joue toute sa partie et son solo en croches *straight*) et ce son particulier et inédit qui mélange la distorsion des graves au son clair des aigus.

24 Hank Williams décède à l'arrière de sa Cadillac à l'âge de 29 ans. La légende dit qu'il serait mort des suites de son alcoolisme avéré et de son goût pour le whisky, mais il est plus probable que son décès ait été causé par un mauvais traitement administré par un médecin pour calmer ses douleurs de dos, un mélange de vitamines et de morphine, qui, associé à quelques bières, lui aurait été fatal.

accordent au feeling bien plus de valeur et d'importance que n'importe quelle mélodie astucieuse et sophistiquée des guitaristes virtuoses. Link Wray parle de la force de sentiment des chansons de Hank Williams :

Il ressentait la douleur. J'aimais sa voix, la façon dont il vivait la douleur. Je pourrais dire qu'à travers ces gémissements, il la ressentait vraiment. Il ressentait vraiment ce qu'il racontait. Il chantait la douleur, parce que sa nana le trompait tu vois, elle se tapait tout ce qui bougeait sans se cacher, Your Cheatin' Heart [« Ton cœur tricheur »]. J'ai encore plus aimé Ray Charles, même s'il avait un côté jazzy. Tout comme Hank Williams, je l'entendais gémir et ça me touchait droit au cœur²⁵.

Hank Williams chante à pleins poumons, sans retenue et avec ferveur. Le sentiment, il le transmet avec sa voix perçante et nasale qui porte ses longues tenues de notes déchirantes. Link Wray cite « Your Cheatin' Heart », une chanson célèbre dans le répertoire de Hank Williams, mais qui n'est peut-être pas l'exemple le plus approprié pour souligner cette expression de la douleur. Sur un texte comme celui de Ramblin' Man, une chanson extraordinairement fataliste et triste, Hank transmet le sentiment que lui inspire sa propre vie de vagabondage et d'excès, avec la douleur et l'amertume du sentiment d'échec. Deux accords, une mélodie immuable et une interprétation qui transmet le frisson. « C'est le feeling qui vient en premier. Le secret est dans le feeling, pas un son enjoué et dansant quelconque²⁶. »

L'expression intense et sensible du sentiment délivré par le feeling est donc au centre des attentions de l'écoute de Link Wray. La technique

25 « *He got the pain. I loved his voice, the way he was in pain. I could tell through those moans, man, that he really meant it. He really meant what he was saying. And he was singin' out of pain, his old lady was fuckin' out on him, y'know, fuckin' everybody in sight: Your Cheating Heart. I really fell in love with Ray Charles more, even though he was jazzy. Just like Hank Williams, I could hear him moan. It just struck a nerve in my heart.* » (Jimmy McDonough, « Be Wild, Not Evil: The Link Wray Story », 2006, en ligne : www.furious.com/perfect/linkwray.html consulté le 05/01/2017.)

26 « *The feeling comes first. Feeling is the secret, not some jumped up sound.* » (Link Wray cité par Simpson Frank, « Link Wray Opened Up The Guitar to Distortion... And Pete Townshend Listened », *Hit Parader*, 1971.)

guitaristique virtuose n'étant pas à sa portée, c'est vers cette autre direction que la musique de Link Wray va s'orienter et il est en ce sens logique de retrouver une palette de sentiments encore inédits dans Rumble, de l'agressivité et du danger, une forme de gravité et de noirceur qui n'appartiennent encore qu'à lui à ce moment-là. Il ne manquait que la découverte du rock'n'roll pour donner à Link toutes les armes nécessaires à l'élaboration de son propre style.

LA DÉCOUVERTE DU ROCK'N'ROLL

244 En 1951, les progrès musicaux de Link sont interrompus par deux ans de service militaire qui l'entraînent en Allemagne une année, puis en Corée. À son retour en 1953, Link Wray rencontre le « nouveau » genre musical lors d'un concert du chanteur Curtis Gordon qui joue cette sorte de western swing (dans le style de Bob Wills) avec un backbeat²⁷ renforcé, dans un style comparable à celui de Bill Haley, une musique à la saveur sauvage dans la musique de la culture dominante – jouer vite, avec un « gros son ». « C'est là que j'ai commencé à faire ma propre tambouille musicale, Tennessee Waltz, avec Doug qui jouait vite. On jouait simplement toutes les chansons country avec un son musclé – Je crois qu'on peut appeler ça du rock'n'roll, mais on ne savait pas qu'on en jouait²⁸. »

27 Temps deux et quatre d'une mesure à quatre temps. Howard Grimes, batteur chez Stax, en donne une définition musicale et spirituelle : « Le backbeat, c'est l'ambiance de l'église, les gens qui frappent des mains. Quand ils n'avaient pas de pianos dans les églises, on entendait les gens qui tapaient du pied ou qui frappaient des mains. Le bruit des pieds était sur le beat, et les mains frappaient les "et". Chez moi, ça venait de ma mère. Elle faisait des fêtes à la maison, et je l'entendais claquer des doigts. Tout le monde était très joyeux, et moi, je ne savais pas que c'était ça, le backbeat. », citation recueillie au Stax Museum, Memphis, août 2010.

28 « *I just started makin' up my own little musical thing there, jazz up Tennessee Waltz, have Doug play fast. Just play all the country songs with a beefed-up sound – I guess you could call it rock'n'roll, but we didn't know we were playin' it.* » (Jimmy McDonough, *op. cit.*, en ligne : www.furious.com/perfect/linkwray.html consulté le 05/01/2017.)

Probablement pour obtenir lui-même un son « musclé », Link s'achète alors du matériel plus adapté à ses ambitions musicales : une guitare Gibson *Les Paul* de 1953 et un amplificateur de marque Premier, le modèle *Premier 71*²⁹, dont les spécificités vont également avoir une importance notable dans les innovations sonores de Link.

En 1954, les trois frères Wray forment leur propre groupe, Lucky Wray and the Lazy Pine Wranglers³⁰. Link est à la guitare soliste, Vernon (également ingénieur du son) au chant et à la guitare rythmique, Doug à la batterie ; et ils embauchent Brantley « Shorty » Horton, un cousin contrebassiste un peu plus âgé qu'eux. Ce groupe va constituer la base des expérimentations et des trouvailles de Link Wray et prend pour repère esthétique la figure d'Elvis Presley. Comme il est peu probable que Link Wray ait eu accès aux disques d'Elvis, ni même qu'il les ait entendus à la radio puisque ce dernier n'était encore diffusé que dans les États du Sud à cette époque, il est possible qu'il l'ait découvert en concert le 15 mai 1955, lors de l'unique concert d'Elvis Presley en Virginie, dans l'amphithéâtre de Norfolk, quelques mois seulement avant son explosion médiatique. Elvis joue alors son rockabilly typique fraîchement enregistré chez Sun Records, celui de *That's All Right* ou de *Mystery Train* :

J'ai vu Elvis et Scotty Moore qui m'ont mis ce tout nouveau truc en tête. Hank Williams, Hank Snow – j'aimais ces gars-là, mais quand Elvis est arrivé avec son « Train I riiiiiiiiiiiide », avec la guitare de Scotty Moore derrière Elvis – chank chunka chunk. J'ai dit « Waw, c'est quelque chose de tout nouveau », le rock'n'roll était nouveau et Elvis l'a apporté au monde³¹.

29 Comme de nombreux adolescents fans de rock'n'roll, Link Wray se constitue son set-up en commandant son matériel dans les magazines de vente par correspondance comme Sears & Roebuck qui ont largement facilité l'accès des jeunes aux instruments bon marché.

30 Également connu sous le nom de Lucky Wray and the Palomino Ranch Hands.

31 « I saw Elvis with Scotty Moore, that put a whole new thing to my head. Hank Williams, Hank Snow – I loved those guys, but when Elvis came playing this 'Train I riiiiiiiiiiiide,' and then there's Scotty Moore with his guitar behind Elvis – chank chunka chunk – I said, 'Wow, that's somethin' brand new.' Rock'n'roll was brand new. Elvis brought it to the world. » (Jimmy McDonough, *op. cit.*, en ligne : www.furious.com/perfect/linkwray.html consulté le 05/01/2017.)

Nul besoin d'aller plus loin dans sa quête, Link trouve son style de référence à travers celui d'Elvis Presley, le musicien qu'il saluera plus qu'aucun autre à travers sa carrière, lui inspirant notamment une certaine énergie, une fraîcheur de sentiments, une personnalité et un look dans lesquels il se reconnaît. Les photos d'époque montrent que Link adopte le look d'Elvis dès le début de sa carrière, une combinaison des styles des Afro-Américains et des Blancs du Sud. Il imite autant que possible son style « Memphis Flash », ces costumes aux tons criards qui habillent aussi bien les vedettes du rhythm 'n' blues que les maquereaux et les voyous divers, qui se mélangent avec la chemise à carreaux, le blouson de cuir et les rouflaquettes des camionneurs blancs. Avec une coupe de cheveux qui semble avoir été influencée par la star des écrans Tony Curtis pour parachever le tout, Elvis a jeté les bases du look rebelle du rock 'n' roll qui définit le style extrême et éternel du rock (Guralnick) auquel Link Wray ne pouvait que succomber compte tenu de ses origines rurales et de sa posture rebelle : « C'est un gars de la campagne, j'en suis un, moi aussi, on est tous les deux des bouseux. Avant Elvis, il n'y avait pas de rock 'n' roll³². »

Link a largement entretenu le mythe persistant que le rock 'n' roll serait apparu grâce à Elvis Presley. Parle-t-il de sa découverte personnelle du rock 'n' roll en 1955 ou pensait-il vraiment cette idée d'un point de vue empirique ? Le positionnement de Link Wray à ce propos est en soit très étonnant de la part d'un authentique amateur de rock 'n' roll. Jamais Link Wray ne parle de Chuck Berry ni d'aucune figure du rock 'n' roll / rhythm 'n' blues afro-américain, des genres et des artistes pourtant bien plus tapageurs et bruyants que dans le rockabilly. Certes, en habitant en Virginie, Link Wray est assez éloigné des épicentres du rock 'n' roll et du rhythm 'n' blues de Memphis et Chicago, mais il est tout de même très étonnant, voire malhonnête, qu'il cite de nombreux guitaristes méconnus de country sans jamais évoquer des guitaristes aussi marquants et bien plus proches de sa recherche comme Chuck Berry ou Bo Diddley qui ont directement contribué à l'évolution du rock 'n' roll, du son saturé et des

32 « *He's a country boy, I'm a country boy, we both came from dirt. [...] Before Elvis, there's no rock 'n' roll.* » (propos de Link Wray en 1996 recueillis par John Bentham, *The Rumble Man*, DVD, 2003.)

modes de jeu spécifiques au genre. Cela est d'autant plus vrai que tous deux sont largement connus à une échelle nationale pendant les années de recherche sonore de Link Wray. En passant sous silence l'influence potentielle de ces guitaristes majeurs, Link Wray brouille les pistes. Il est possible qu'il ait lui-même amplifié sa propre légende d'innovateur, laissant penser qu'il se positionnait finalement dans une histoire sélective du rock'n'roll, entre guitaristes de country et de rockabilly.

Les enregistrements de cette époque sont restés introuvables jusqu'à ce que le label Norton les trie et en édite une partie en 1990³³. Ces enregistrements témoignent de la variété stylistique du répertoire joué par les frères Wray. Ils s'inspirent de la plupart des genres assimilés au rock'n'roll dans la seconde moitié des années 1950 et il ne fait nul doute qu'ils ont déjà une sérieuse culture musicale en la matière. On peut ainsi distinguer :

- des titres de rockabilly, plus ou moins calqués sur le style Presley, comme « Boo Hoo » (avec au chant Marvin Rainwater, lui aussi amérindien, chanteur de rockabilly au timbre grave et guttural, presque robotique) ;
- des titres hillbilly comme « Gotta Go Get My Baby » et d'autres calqués sur différents genres de country comme le honky-tonk : « It's Music She Says » ;
- des chansons sentimentales influencées par le doo-wop : « Sleep Tight », « Flirty Baby » ;
- des reprises et des chansons plus typées rhythm'n'blues : « Lawdy Miss Clawdy » (Lloyd Price), « I'm Gonna Sit Right Down And Cry Over You » (Elvis Presley) ;
- un titre de swing avec une improvisation de Link particulièrement habile : « Turn Me Loose » ;
- des titres instrumentaux annonciateurs du style personnel de Link : « Vendetta », un blues proche de Rumble mais moins radical, Pancho Villa et ses accords hispanisants (qui annonce également le style surf-rock des Trashmen, Chantays et de Dick Dale), et un instrumental pop, « The Stranger », qui rappelle fortement le « Words Of Love »

33 Link Wray, *Missing Links*, vol. 1: Hillbilly Wolf, Norton Record, 1990.

de Buddy Holly dont Link reprendra d'ailleurs plus tard certaines chansons sous forme instrumentale³⁴.

Déjà, dans ces enregistrements de l'époque de Rumble, tous les genres abordés sont confondus en un style énergique, avec une batterie très présente qui marque le backbeat, une guitare électrique au son sale (dirty) qui contraste avec le son clean des guitaristes de country, une fraîcheur et une énergie qui parviennent à actualiser les genres les plus anciens sous l'étiquette actuelle de rock'n'roll. Il ne manquait plus qu'un son spécifique au style de Link Wray pour s'illustrer.

L'histoire de la musique populaire montre que les handicaps physiologiques ne jouent pas forcément contre la musique et qu'ils peuvent être parfois à l'origine d'une trouvaille stylistique personnelle innovante du point de vue sonore. Parmi les exemples les plus célèbres, on pense à Django Reinhardt (qui développe une technique particulière pour pallier la perte d'usage de deux doigts de sa main gauche après l'incendie de sa roulotte), ou à Bo Diddley (qui développe une technique unique à cause de ses énormes mains qui l'empêchent de faire preuve de subtilités sur le manche³⁵). Dans le cas de « Hound Dog » Taylor et ses six doigts, de Gene Vincent et sa jambe de bois, le handicap a également contribué à nourrir certaines légendes ou à développer un style scénique particulier. Mais s'il y a bien un nom à retenir dans le classement des « estropiés du rock'n'roll », c'est bien celui de Link Wray. « À ma naissance, raconte-t-il, ils ont dit à ma mère qu'ils devaient me tuer pour lui sauver la vie. Elle leur a répondu "par pitié, ne tuez pas mon bébé", alors ils m'ont sorti de ma mère au forceps. Cela m'a causé des troubles de l'apprentissage

34 Les versions de « Peggy Sue » et « That'll Be The Day » (Buddy Holly) figurent dans le coffret *Link Wray, Mr. Guitar: Original Swan Recordings*.

35 « Il [Bo Diddley] développe ainsi une technique très personnelle, axée sur une rythmique jouée frénétiquement sur un accord en *mi* "open" qui lui permet de former un accord en barrant le manche avec un seul doigt. Son style est aussitôt unique. » (Bruno Blum, *The Indispensable Bo Diddley, 1955-1960*, Frémeaux & Associés, 2012, p. 4.)

parce qu'ils m'ont attrapé comme ça, avec le forceps. Je suis quelqu'un qui apprend lentement³⁶. »

Une naissance difficile mais également une rougeole mal soignée sont à l'origine d'affections qui témoignent des conditions de vie misérables de la famille Wray :

J'ai toujours voulu être un chanteur et j'aurais voulu être capable de jouer comme Chet [Atkins], mais j'ai eu la rougeole lorsque j'étais enfant et ça m'a rendu partiellement sourd et aveugle – j'ai de mauvais yeux, et je n'entends pas vraiment bien donc j'ai dû jouer fort parce que je ne pouvais pas jouer proprement. Je n'ai jamais pu jouer comme Chet ou Grady Martin ou Tal Farlow donc j'ai créé mon propre style³⁷.

En plus de ces troubles déjà sérieux qui auraient découragé bon nombre de musiciens à tenter carrière, Link contracte une tuberculose en 1956 qui lui coûte l'ablation du poumon gauche, un nouveau handicap qui éloigne cette fois son rêve de devenir chanteur de rock'n'roll : « J'étais malade et le diable a essayé de me tuer, il a essayé de me détruire, puis les docteurs mon retiré mon poumon. Dieu m'a ensuite sorti de cette maison de la mort et m'a donné Rumble³⁸. »

On identifie clairement dans ces citations l'importance des deux faits physiologiques qui feront, de manière idiosyncratique, la marque

36 « *“They told my mother when I was born that they'd have to kill me to save her life. And she said ‘please don't kill my baby’, so they pulled me out of my mother with prongs,” he said. “So it made me a slow learner, because they pulled me out with prongs. I am a slow learner.”* » (« Man in Black Rumbles On », *The Pantagraph*, 03/09/2002, p. 31.)

37 « *I had always wanted to be a singer and I always wanted to be able to play like Chet but I had measles when I was a kid and it gave me bad hearing and took my eyes – I've got bad eyes and I can't hear real good so I had to play loud' cause I couldn't play clean. I never could play like Chet or Grady Martin or Tal Farlow so I just formed my own style.* » (Rob Finnis, notice de « White Lightning: Lost Cadence Sessions' 58 ».)

38 « I was sick and the Devil tried to kill me in the death-house and tried to destroy me and the doctors took out my lung, and then God took me out of that death house and gave me “Rumble”. » (Steve Roeser, *Audio: Link Wray. Rock's Backpages Audio*, en ligne : <http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/link-wray-1997> consulté le 01/04/2017.)

de fabrication de Link Wray. Quand Link explique qu'il devait jouer fort parce qu'il ne pouvait jouer proprement, il témoigne d'une réaction qui va avoir une incidence résolument innovante sur son son de guitare. La question du volume comme substitut à la technique instrumentale prend tous les repères à l'envers et la musique en elle-même s'en trouve redéfinie. En jouant « dans le rouge », le son sale obtenu brouille le discours du guitariste, ajoute également du sustain, l'autorisant à une technique moins raffinée et plus minimaliste que celle de ses modèles stylistiques dans la country. Avant une tout autre raison esthétique ou visionnaire, il semble donc que ce handicap physiologique particulier ait eu un rôle important dans la quête d'un son puissant et saturé que Link est sur le point de découvrir.

L'ablation du poumon a eu une autre incidence idiosyncratique majeure dans la naissance de son style. Avec une audace et un certain culot, plutôt que de rechercher un chanteur ou de mettre un de ses frères derrière le micro, Link Wray choisit de s'imposer en tant que guitariste leader d'un groupe de rock'n'roll instrumental ; et le fait est en lui-même suffisamment innovant et audacieux pour être souligné. Effectivement, à cette époque et dans le domaine du rock'n'roll, il n'y a guère que Duane Eddy qui l'ait concurrencé de ce point de vue avec son style twangy³⁹. En tant qu'instrumentiste soliste, on peut penser également au succès de Chet Atkins qui, parallèlement à son travail de producteur, enchaîne quelques

39 Duane Eddy est un guitariste comparable à Link Wray, parce qu'il a tout misé sur des titres instrumentaux qui mettent en relief un son et un style guitaristique résolument personnels. Son style de guitare dite twangy, un son « nasillard » concocté avec l'aide de Lee Hazlewood, lui vaut une grande notoriété ; il s'est répandu dans le surf rock et toute la pop au point où on en oublie qu'il en a été l'initiateur. Ce style twang dépend à la fois d'un matériel spécifique (une réverbération poussée, une guitare Gretsch demi-casse) et d'une façon particulière de jouer les riffs et les walking basses au médiator, au niveau du chevalet pour avoir un son clair et brillant. Duane Eddy utilise également la technique du bend descendant qui lui permet d'attaquer les notes des riffs par des appoggiatures au demi-ton supérieur et le vibrato de la guitare, qui lui permet d'atteindre, en détendant les cordes, des notes plus graves que l'instrument ne le permet. *Rebel Rouser* est l'exemple à la fois le plus célèbre et peut-être le plus représentatif de cette guitare dite twangy en 1958.

tubes instrumentaux à la fin des années 1940, début 1950. Mais il est bien plus salué pour sa technique de styliste de la country et de ses trouvailles sonores que pour un quelconque rapport au rock'n'roll, genre qu'il ne portait d'ailleurs pas spécialement en estime (Guralnick). Du côté du rock'n'roll, avec Maybellene puis Johnny B. Goode, Roll Over Beethoven et une flopée d'autres succès, Chuck Berry avait bien sûr déjà imposé la guitare électrique au cœur de l'instrumentation du genre. De leur côté, Jerry Lee Lewis et Little Richard ont également réussi, par leurs prouesses pianistiques, glissandi et autres pilonnages frénétiques, à faire valoir le piano comme un instrument de choix du rock'n'roll. Mais jusqu'ici, tous bénéficient néanmoins du statut roi de chanteur. Les musiciens qui accompagnent les chanteurs de rock'n'roll sont alors systématiquement identifiés en tant que backing bands, un groupe d'accompagnateurs aux individualités plus ou moins anonymes pour le grand public. Sur scène, les groupes doivent en quelque sorte suivre et flatter leur leader⁴⁰ et la promotion d'un groupe de rock'n'roll s'établit sur la seule notoriété du nom des chanteurs⁴¹. Le seul fait d'avoir créé un groupe de rock'n'roll instrumental a donc permis à Link Wray de découvrir une autre facette du rock'n'roll, prouvant à la fois que la voix, qui est jusqu'ici son principal instrument, n'est pas indispensable et que la guitare électrique peut exprimer des sentiments aussi forts et puissants.

LE CONCERT DE FREDERICKSBURG, OU LA CONVERGENCE SÉRENDIPIENNE DES ÉLÉMENTS

En janvier 1958, Link et ses Wraymen sont conviés par Milt Grant (un DJ, présentateur d'un show télévisé et d'une émission radio dans la région de Washington DC), pour participer à un bal qu'il organise à Fredericksburg, dans le Maryland, à l'attention des lycéens des environs. Link Wray et son groupe remplacent au pied levé les Diamonds, un quartet vocal canadien

40 Bill Black, le contrebassiste d'Elvis, était par exemple plutôt excentrique mais il devait se tenir convenablement pour laisser la part belle au chanteur.

41 Les noms de groupes du rock'n'roll américain distinguent d'ailleurs généralement le chanteur du groupe accompagnateur : Bill Haley & The Comets, Gene Vincent & The Blue Caps, Buddy Holly & The Crickets...

supposé avoir joué l'après-midi même leur version à succès du phénomène The Stroll en playback à la télévision (les versions divergent, certaines attestant de la présence du groupe ce soir-là). Littéralement intitulée « La promenade », cette danse (et la chanson qui l'accompagne) est une mode popularisée depuis quelques mois par le présentateur télévisé Dick Clark pour adapter la danse rock'n'roll aux slows. Les garçons, alignés d'un côté, et les filles de l'autre se rencontrent en couple au milieu de la piste pour la traverser sous le regard des jeunes du sexe opposé, en procédant à des pas de danse précis, appliqués, ne laissant guère de spontanéité aux danseurs. Du point de vue musical, il s'agit d'un blues ternaire de douze mesures, joué shuffle, avec les triolets de piano caractéristiques, comme on en entend des dizaines à cette époque dans le doo-wop. Milt Grant a demandé aux Wraymen de jouer The Stroll, dont seul Doug avait une vague idée : il sait que le rythme de la promenade à la mode est sur une carrure en 12/8. Pour le reste du groupe, c'est l'improvisation la plus totale. Peut-être parce qu'il fallait couvrir le brouhaha du public adolescent (les chiffres de fréquentation du concert fluctuent de plusieurs centaines à plusieurs milliers de spectateurs), peut-être aussi parce que les Wraymen, qui ne sont pas spécialement attendus ce soir-là, ont bien du mal à capter l'attention du public, Ray Vernon place le micro destiné à un éventuel chanteur devant l'amplificateur de la guitare de Link. Le volume sonore et la distorsion du son de la guitare de Link obtenue par cet acte audacieux transforme totalement la prestation du groupe et les réactions du public. Le succès est tel que le groupe doit jouer sa version improvisée de The Stroll plusieurs fois de suite. Jimmy McDonough raconte et rapporte le témoignage de Link Wray de ce concert essentiel :

Link attaqua avec un écrasant vrombissement de trois accords. Puis Ray ajouta la cerise sur le gâteau. Inspiré par le vacarme de son frère, il planta un micro juste en face du haut-parleur de l'ampli Premier de Link – pas vraiment à la façon dont ça se faisait en 1958, une époque au volume modéré. « Au cœur de cette nuit, Ray a placé le micro dans mon ampli, dit Link, les haut-parleurs font du bruit parce qu'ils ne supportent pas ce jeu si lourd, ils sont petits, et je suis en train de jouer vraiment fort, tu vois ? » Donc ils répandent ce bruit un peu partout et ces gamins commencent à s'agglutiner et à se ruer vers la scène. Milt a eu peur. Je crois que les

Diamonds ont eu peur et sont partis. Mon frère Doug a quitté sa batterie et a explosé de rire. Milt dit : « Vous avez joué ici toute la soirée et ces gamins n'ont montré aucune attention, et maintenant que vous jouez cette chose-là, ça les rend complètement dingues. » Nous l'avons joué environ quatre ou cinq fois. Forcément, Milt a flairé le succès et a dit à Ray qu'il fallait qu'on trouve un studio⁴².

Nous n'avons aucune trace sonore de cette première version de Rumble qui permettrait d'avoir une idée précise du volume et de la distorsion obtenue ce soir là, mais il a dû être suffisamment bruyant et inconvenant pour diviser l'audience, entre l'excitation du public qui danse et le départ d'une partie de l'assistance probablement choquée par ce vacarme. Le phénomène de double amplification de la guitare de Link Wray a transformé un instrumental peu original – essentiellement support à une danse en ligne pour les adolescents – en une version menaçante et agressive qui rejoint l'attitude sauvage de Link Wray. De la même manière, Link a improvisé en jouant simplement quelques accords ouverts sur une grille blues, se dégageant de toute contrainte technique trop stricte ou virtuose. Le résultat sonore obtenu, inédit, donne l'idée à Milt Grant d'enregistrer cette version du titre qui n'a plus rien de la « ballade » originale, version que Link nomma alors Oddball (« Bizarrerie »), un premier titre significatif de la surprise provoquée par cet objet sonore inédit.

42 « Link started in with a grinding, three-chord drone. Then Ray put the icing on the cake. Inspired by his brother's racket, he planted a mike right next to the speaker on Link's Premier – not the way it was done in the low-volume days of 1958. "In the heat of that night, Ray stuck the microphone in my amplifier", said Link. The speakers are rattling because they can't take that heavy playin', they're small, and I'm playin' really hard, see? So they're rattlin' all over the place and these kids started swarming, rushin' to the stage. Milt got scared. I think the Diamonds got scared and left. My brother Doug got off the drums and started laughin' his ass off. Milt said, "Y'know, you've been playin' here all fuckin' night and these kids haven't been payin' a bit of attention, and now yer playin' this thing and they're going completely apeshit." We played it about four or five times. So Milt smelled a dollar and tells Ray, "We gotta find a studio". » (Jimmy McDonough, art. cit.)

Pour synthétiser la façon dont s'est constitué le style guitaristique de Link Wray cristallisé à travers Oddball, il faut retenir que les éléments idiosyncratiques en sont les principales causes. Les origines ethniques et les conditions de vie du jeune Amérindien l'ont poussé à une attitude sauvage et une posture rebelle en lien avec l'image du rock'n'roll en vogue durant cette époque. Ses déficiences visuelles et auditives l'ont poussé à jouer fort, et l'ablation du poumon l'a conduit à fonder un groupe instrumental. Mais ce qui a permis à Link Wray de donner un sens et une consistance à ces éléments malheureux s'est produit durant le concert de Fredericksburg, grâce à une improvisation autour de quelques accords et au geste décisif de son frère Vernon, quand celui-ci place le micro chant devant l'amplificateur de la guitare pour suramplifier le son et lui donner un timbre inouï. « Ce qui s'est (ensuite) passé est une de ces confluences étranges et merveilleuses des événements apparemment aléatoires⁴³. »

L'interprétation de Jimmy McDonough, qui ne tranche pas entre l'idée d'une innovation aléatoire ou d'une démarche consciente et volontaire, est donc tout à fait pertinente. L'auteur montre que ce monde de l'étrange, des événements aléatoires, est finalement une combinaison qui explique l'impulsion cruciale vers les innovations stylistiques développées par la suite par Link Wray. Il existe un mot anglais qui semble pouvoir représenter la découverte de ce son, à ce moment précis où les éléments idiosyncratiques se sont condensés autour du son de Fredericksburg. J'entends parler du terme de *serendipity*. Pek Van Anandel et Danièle Bourcier donnent une définition très claire au mot français « sérendipité », un néologisme calqué sur le mot anglais : « La sérendipité est le don de faire des trouvailles ou la faculté de découvrir, d'inventer ou de créer ce qui n'était pas recherché dans la science, la technique, l'art, la politique et la vie quotidienne, grâce à une observation surprenante⁴⁴. » Le terme de « pseudo-sérendipité », forgé par Royston R. Roberts, nous semble peut-être le plus ajusté à cette représentation sauvage d'une naissance « sérendipienne » du

43 « *What happened next was one of those weird and wondrous confluences of seemingly random events.* » (Jimmy McDonough, art.cit.)

44 Pek Van Anandel & Danièle Bourcier, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit. Leçons de l'inattendu*, Chambéry, L'Act Mem, 2009.

rock'n'roll : « J'ai forgé le terme de pseudo-sérendipité pour décrire, dans les découvertes accidentelles, différentes manières d'arriver à un but recherché, en contraste avec la signification de la (vraie) sérendipité, qui décrit la découverte accidentelle de choses non recherchées⁴⁵. »

En reconnaissant les éléments fortuits et le récit historique comme des éléments catalyseurs d'une découverte sonore, sans pour autant affirmer que cette découverte soit un fait purement accidentel (ne serait-ce par la reconnaissance de l'innovation en elle-même), le terme de « pseudo-sérendipité » semble le plus à même de traduire ce moment particulier.

ANALYSE DES PROCÉDÉS MUSICAUX DANS *RUMBLE*

DE *ODDBALL* À *RUMBLE*, ENREGISTREMENT ET REPRÉSENTATION

À la suite du succès du concert de Fredericksurg, Milt Grant flaire le succès et demande au groupe d'enregistrer l'instrumental. À une époque durant laquelle le rock'n'roll développe ses moyens de production, aussi bien chez les labels indépendants que chez les majors qui ont dû changer leur fusil d'épaule et signer des musiciens de rock'n'roll pour ne pas passer à côté d'une aubaine financière, la démarche de Link Wray et ses Wraymen relève beaucoup plus d'une forme d'amateurisme et d'une démarche do it yourself. Profitant d'une séance de Vernon, qui enregistre alors des chansons pop pour le label Cameo Records, Link décide d'enregistrer Oddball. La session a lieu dans une salle dédiée à l'enregistrement de discours politiques sur un simple enregistreur d'une seule piste de marque Grundig. La session aura duré seulement le temps de trois prises et coûté en tout et pour tout cinquante-sept dollars.

Toujours aussi enthousiaste après le succès du concert de Fredericksburg, Milt Grant commence à distribuer l'instrumental chez les professionnels. Après quelques échecs auprès des labels qui, selon Link, sont alors peu

45 « I have coined the term pseudoserendipity to describe accidental discoveries of ways to achieve an end sought for, in contrast to the meaning of (true) serendipity, which describes accidental discoveries of things not sought for. » (Royston M. Roberts, *Serendipity. Accidental Discoveries in Science*, New York, John Wiley, 1989, p. 10.)

habitué à la « laideur » de tout cela (Finnis), une copie atterrit entre les mains d'Archie Bleyer, un musicien arrangeur fondateur du label Cadence. Le disque languit un moment dans une pile de démos chez le producteur jusqu'à ce que sa fille, Jackie, le diffuse durant une soirée entre adolescents. L'instrumental lui rappelle la scène du duel au couteau de *West Side Story*, scène appelée « The Rumble », parce qu'elle oppose deux gangs d'adolescents, les Jets et les Sharks (un autre témoignage de la délinquance juvénile après *The Blackboard Jungle* et *Rebel Without A Cause*). À ce moment de *West Side Story*, c'est bien la peur, le sentiment de danger, mais aussi l'excitation du suspense qui captivent le spectateur. En l'occurrence, l'instrumental de Link Wray n'a rien à voir avec la bande originale du film de Leonard Bernstein et c'est bien la musique qui, à elle seule, revêt certains aspects capables de symboliser les sentiments de peur, d'agressivité et de tension ressentis par Jackie. La fille du producteur lui suggère de renommer l'instrumental par le titre « Rumble » (« Combat de rue ») et parvient ainsi, d'un point de vue uniquement réceptif, à mettre un nom sur le feeling intérieur de Link Wray, cette agressivité qui exprime un danger en phase avec la rébellion adolescente qu'il ne parvient pas lui-même à définir autrement que par un titre évocateur de sa propre surprise. Un nouvel événement fortuit a donc orienté le choix du titre même de l'instrumental, récupéré par Link Wray comme si Jackie était parvenue à nommer le sentiment qu'il voulait signifier. C'est ainsi que l'instrumental Rumble vient rencontrer le thème du combat, un aspect important dans la reconnaissance et la quête de respect des adolescents, surtout durant cette période d'après-guerre prospère et bien trop calme et ennuyeuse pour eux. À partir de là, l'instrumental ayant trouvé une nouvelle représentation en phase avec les maux de l'époque, Rumble a toutes les raisons d'effrayer les adultes, si ce n'est par sa musique, au moins par son titre⁴⁶. Le feeling exprimé et le titre Rumble dégagent une profondeur et une puissance qui donnent vie à des pulsions défendues. George P. Pelecanos, originaire de

46 Le thème du combat reviendra quelques années plus tard dans *Street Fighter*, un instrumental de Link Wray qui exploite les spécificités de Rumble avec beaucoup d'aisance. En 1968, on retrouve également la figure du combattant dans *Street Fighting Man* des Rolling Stones.

Washington, romance l'atmosphère d'un concert de Link Wray dans ce contexte particulier :

C'était un son que personne d'autre ne semblait pouvoir obtenir, un genre de rock'n'roll primaire qui vous donne un coup de fouet et qui électrisait la pièce. Les gens dansaient en se rentrant les uns dans les autres, et bientôt des coups de poings ont commencé à partir, alors que beaucoup de ceux qui se battaient avaient toujours le sourire aux lèvres. On disait de Link qu'il était un homme pacifique. C'est juste que, parfois, sa musique peut inciter à une violence moralement justifiable⁴⁷.

Le sentiment de George Pelecanos vient prolonger celui que Jackie Bleyer a pu ressentir à l'écoute de « Oddball ». En exprimant un sentiment de menace et de défi, et bien qu'aucun texte ne vienne l'appuyer, la musique instrumentale de Link Wray peut effectivement inciter à la violence. Bien que Bill Haley, Elvis ou Alan Freed se soient défendus des aspects dangereux du rock'n'roll, Link Wray vient révéler la nature de cette musique au grand jour avec Rumble: « Le son torride de la guitare de M. Wray dans *Rumble* a représenté une attitude différente dans la musique rock. Il a ajouté plus d'entrain, plus de délinquance au rock'n'roll, si vous voulez⁴⁸. »

Bien qu'il s'agisse d'un titre instrumental, de nombreuses radios américaines bannissent Rumble, même dans certaines grandes villes comme Boston et New York où les disc-jockeys estiment que le titre de Link Wray risque d'aggraver les problèmes de délinquance juvénile. Sherry Wray témoigne :

47 « *It was a sound that no one else could seem to get, a primal, blood-kicking kind of rock'n'roll, and it energized the room. People were dancing into one another, and soon punches were thrown, and many of the people who were fighting still had smiles on their faces. Link himself was said to be a peaceable man, but sometimes his music incited righteous violence.* » (George P. Pelecanos, *Hard Revolution, Mass Market Paperback*, 2005, p. 78.)

48 « *The raunchy sound of Mr. Wray's guitar in Rumble represented a different attitude in rock music. It added more of a zing, more of a delinquency, if you will, to rock'n'roll.* » (Dan Del Fiorentino, historien du musée Making Music (Carlsbad), cité par Dennis McLellan, « He invented power chord on hit "Rumble" », *Los Angeles Times*, 22 novembre 2005.)

Je m'appuie sur ce que disait mon père. C'était un historien remarquable. Il disait que c'était diffusé à la radio, mais pas dans toutes les villes. À Boston, le DJ l'avait enlevé de la platine et l'avait cassé en disant : « Ça ne sera plus jamais joué sur cette station. » Mais la semaine d'après il fut joué car le disque grimpa au Billboard. Le phénomène de gang était quelque chose de sérieux, les gens en avaient peur, mais les Wrays n'en faisaient pas partie. Ils essayaient juste d'être innovants dans leur musique⁴⁹.

258

Si nous n'en savons pas plus sur les disc-jockeys en question, Link Wray se rappelle d'une interview avec Mark E. Smith, le leader du groupe The Fall, réputé pour ses bagarres avec ses musiciens, journalistes et membres du public. Il n'est plus wild selon la définition de Link Wray, mais serait plutôt maléfique : « Rumble a été banni des ondes à cause des bagarres des gangs d'adolescents à New York. Il y avait les Dukes et les Sharks, toutes ces rixes, et les journaux avaient pour gros titres "RUMBLE!" Hé hé, Mark, le marché de la musique a fait bien du chemin⁵⁰ ! »

C'est à notre connaissance un cas unique dans l'histoire de la musique enregistrée qu'un disque uniquement instrumental puisse représenter un danger pour la société. Cette analogie entre la musique et le nouveau titre va donc renforcer les sensations de violence et d'agressivité déjà bien présentes par la simple écoute de Rumble. Désormais, le titre et le son ne font plus qu'un, magnifiant ainsi le feeling intérieur de Link Wray, cette agressivité grondante et menaçante qu'il n'aurait pas mieux définie par lui-même et qui prend tout son sens pour le public adolescent du rock'n'roll. Au final, la censure a été favorable à la notoriété de Rumble qui

49 « I rely on what my dad said. He was an amazing historian. He said it got airplay, but not in every city. In Boston the DJ took it off the record player and broke it and said: « It will never get played on this station again. » But the next week it did because it was climbing the Billboard chart. Gang activity was a big deal, people were afraid, but that wasn't what they [the Wrays] were doing. They were just trying to be innovative with their sound. » (Citation relevée le 13/07/2012 sur www.americanindiannews.org/)

50 « It was banned because of the teenage gang fights in NYC. You had the Dukes and the Sharks, these big fights, and the newspapers were yelling RUMBLE! Heh, heh. The music business has come a long way, Mark! » (Danny Frost, « Grouch Rumble », *New Musical Express*, 10 juillet 1993, p. 17.)

réussit à atteindre la seizième place au Billboard⁵¹ et se vend à un million d'exemplaires en quatorze semaines (Turner). Quarante ans après sa sortie, Rumble continue d'ailleurs à trouver une place de choix particulièrement significative dans une esthétisation de la violence, dans le film *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino par exemple.

Dans *It Might Get Loud*, un documentaire célèbre sur la guitare électrique, une scène présente une interview de Jimmy Page qui revient sur certaines influences marquantes, jouant notamment « Rumble », le fameux instrumental de Link Wray⁵². Cet extrait particulièrement intéressant illustre on ne peut plus directement la rencontre entre la musique originale de ce disque et les sentiments qu'il a pu procurer chez toute une génération de jeunes guitaristes à sa sortie. Avec son propre 45-tours de « Rumble », édité par London-American⁵³, Jimmy Page semble revivre à l'écran les sentiments que le titre lui avait procurés durant sa jeunesse, un moyen idéal pour percevoir les sensations et les sentiments que cette musique inspire. À travers son large sourire et un mime de plaquage d'accord flamboyant typique, on retrouve l'évocation gestuelle de la puissance sonore et de la posture rebelle du rock anglais des années 1960, le tout constituant un ensemble de sentiments encore peu explorés dans la musique pop de l'époque.

-
- 51 En 1955, le Billboard, le magazine professionnel de l'industrie musicale américaine, publiait à la fois le Billboard Top 100 et trois listes générales rendant compte de l'état de l'industrie de la musique populaire dans le pays : celle des vingt disques les plus vendus la semaine précédente, celle des disques les plus passés dans les jukeboxes, et celle des disques les plus souvent diffusés par les disc-jockeys. Un autre classement distinguait les trois principaux genres musicaux sous les termes de : « popular », « country and western » et « rhythm and blues ». Les chiffres y étaient scrutés à la loupe par les maisons de disques et par le public également.
- 52 Davis Guggenheim, *It Might Get Loud*, un documentaire sur la guitare électrique du point de vue de trois rockers : the Edge (U2), Jimmy Page (The Yardbirds – Led Zeppelin) et Jack White (The White Stripes) (Sony Pictures Music, 2008, 1 h 38).
- 53 London-American est une filiale de la maison de disques Decca qui a permis aux jeunes anglais de découvrir la musique américaine au début des années 1960.

Au cours des années 1950, les guitaristes disposent de plus en plus de moyens techniques et technologiques pour créer un son qui leur soit propre, une signature sonore décisive pour s'imposer au milieu des innombrables guitaristes de talent. Le son d'un guitariste est souvent représenté comme le résultat d'une expérimentation personnelle et considéré comme une opportunité pour témoigner de son individualité (Waksman, 1999). Dans le genre rock'n'roll tel qu'il est médiatisé à cette époque, la guitare électrique ne cesse de se développer et apparaît régulièrement au centre du discours, notamment dans le genre rockabilly qui fait la part belle aux guitaristes solistes. Chez la plupart d'entre eux, le son reste étonnamment clean et ce, malgré l'influence des guitaristes de blues et de rhythm'n'blues chez qui la distorsion est déjà introduite depuis longtemps⁵⁴. À cette époque, les amplificateurs ne sont pas encore équipés de deux canaux – un canal pour le son clair (clean) et un canal pour le son saturé (dirty). La distorsion est obtenue en jouant sur du matériel endommagé ou, la plupart du temps, en jouant à un volume excessif, quand les haut-parleurs sont trop petits pour supporter le signal émis par l'instrument et le jeu du musicien. Hormis les incartades de Grady Martin sur des titres comme « The Train Kept A Rollin' » ou « Honey Hush », certains passages particuliers du jeu de Scotty Moore où l'attaque des cordes libère un léger son crunch (« Hound Dog »), ou certains autres

54 Déjà à la fin des années 1940, alors que les techniques d'enregistrement offrent un certain confort, les musiciens de blues, même quand ils enregistrent en solo, jouent suffisamment fort pour faire saturer les amplificateurs, preuve qu'avant même les multiples exemples cités sur les articles consacrés à la distorsion dans le rock'n'roll, l'effet était pleinement intégré à l'esthétique du blues. Prenons le cas du seul « Lightnin' » Hopkins en solo. Son *Nightmare Blues* de 1948 sature à tous les niveaux et laisse même entendre quelques larsens qui ne semblent d'ailleurs pas encore volontaires et maîtrisés. Quatre ans plus tard, avec une section rythmique, Hopkins enregistre *Hobo*, signé par le chanteur J.D. Edwards, dont l'effet de distorsion pourrait défier les distorsions du rock dit « garage » des années 1960.

guitaristes qui ont délivré quelques titres explosifs⁵⁵, les guitaristes mettent leur patte sonore par d'autres effets que la distorsion. Scotty Moore (le guitariste d'Elvis) joue avec un son clair jazzy rapidement caractérisé par l'effet slapback (écho) qu'il intègre à son amplificateur, Buddy Holly et son style brush joué avec un son aigu et aigrelet (« Maybe Baby »), Mickey Baker qui opte pour un son clair et réverbéré pour percer dans le marché de la pop (« Love Is Strange »), Bo Diddley qui accorde sa guitare en quintes comme un violon et y applique une pédale de trémolo (de marque DeArmond), ou encore Duane Eddy qui joue des riffs sur les cordes graves de sa guitare Gretsch en ajoutant trémolo, vibrato et réverbération pour moderniser le son (« Rebel Rouser »).

Parmi les stars du rock'n'roll, seul Chuck Berry, dans l'élan de Muddy Waters et des autres guitaristes blues électrique, exploite la distorsion avec son amplificateur. Mais même chez Chuck Berry, le son *crunch* est relativement contenu et n'atteint pas les seuils de distorsion d'autres guitaristes qui l'ont précédé. Goree Carter dans *Rock Awhile* (1949), Joe Hill Louis avec *Boogie In The Park* (1950), Willie Johnson pour le « How Many More Years de Howlin' » Wolf (1951), Guitar Slim avec « The Things That I Used To Do » (1953), Willie Kizart et son walking bass fuzz pour *Rocket 88*, sont quelques-uns des exemples qui témoignent de la prégnance de la distorsion dans le rock'n'roll afro-américain avant qu'il n'accède à une médiatisation plus large. Il ne semble pas pour autant que ces guitaristes aient résolument recherché la distorsion en tant que timbre spécifique. Le son saturé est alors simplement le son de la guitare électrique tel que reproduit par les petits amplificateurs de cinq watts bon marché ou du matériel défectueux utilisé par des musiciens qui n'ont pas les moyens de s'acheter du matériel plus puissant. Ce qui est certain, c'est que la médiatisation massive du rock'n'roll blanc au milieu des années 1950 en tant que « nouveau genre » a eu une nette tendance à passer sous silence ses influences afro-américaines. Il n'est en ce sens pas illogique que le son de Link Wray ait fait l'effet d'un révélateur auprès du public pop en 1958. En revanche, là où beaucoup de guitaristes jouaient avec un son saturé par la nature même du matériel utilisé considérant le timbre saturé comme

55 Coffret *Rockin' Bones*, Rhino, 2005.

le son « naturel » de la guitare électrique, la démarche de Link Wray témoigne d'une recherche en ce domaine tout à fait spécifique.

Lors de l'enregistrement de Rumble (encore titré Oddball donc), l'amplificateur *Premier 71* ne restitue pas la sonorité particulière obtenue par la double amplification du concert de Fredericksburg, ce son sale et saturé qu'il espère retrouver. La réaction de Link Wray qui suit est à la base d'une innovation cruciale du rock'n'roll : la création d'un timbre saturé par la détérioration volontaire du matériel d'amplification :

J'ai dit à Ray : « Ça le fait pas. C'est trop propre ! » Je n'arrivais pas à obtenir le son en studio. Ray a dit : « Qu'est-ce qu'on va faire ? » J'ai dit : « J'vais m'en occuper de cet ampli et j'vais le retrouver ce putain de son de concert. » J'avais un stylo sur moi et j'ai commencé à percer des trous dans les tweeters. Je n'ai pas bidouillé le grand haut-parleur. Puis j'ai commencé à jouer et j'ai obtenu ce son distordu, en plus du trémolo. En gros, j'avais obtenu un son propre sur les grands haut-parleurs et un son sale sur les tweeters. Et je leur ai dit : « Faites-moi un bon mixage et débrouillez-vous pour que ça soit chaud, vraiment dans le rouge⁵⁶. »

L'amplificateur *Premier 71*, muni de deux tweeters de trois pouces et d'un boomer de douze pouces était un ampli peu onéreux qui devait concurrencer les amplis Fender. Les caractéristiques de cet instrument ont permis à Link Wray d'expérimenter. En perçant les deux tweeters avec un stylo, Link Wray obtient un effet de distorsion (le bruit causé par la vibration mécanique du haut-parleur) qui ne nécessite plus la double amplification du concert pour être restitué. Il réussit ainsi à retrouver l'effet

56 « I told Ray, "It ain't makin' it. It's too clean!" I couldn't get that sound in the studio. Ray said, "What are we gonna do about it?" I said, "I'm gonna fuck with the amplifier, like it was fuckin' up at the live gig". I got me a pen and started punchin' holes in the tweeters. I didn't mess with the big speaker. So I started playing and got that distorted sound, plus I had a tremolo. This meant I got a clean sound on the big speakers and a dirty sound on the tweeters. And I said "give me a good mix and mix it hot, really over the red." » (Rob Finnis, notice de « White Lightning, Lost Cadence Sessions '58 », *Sundazed Lp 5254*.)

de puissance du son du concert de Fredericksburg, ce timbre particulier qui revêt la connotation de *dirty sound*, un son généralement qualifié de *raunchy* par les guitaristes et les journalistes, sale par sa nature qui altère le timbre acoustique de l'instrument, rugueux dans sa texture et vulgaire dans sa représentation. Rappelons-nous que la technique de Link Wray, moins virtuose et habile que celle d'un Chet Atkins, devait trouver son habillage sonore pour s'imposer fougueusement, ne plus avoir à craindre la comparaison avec ses héros et surtout imposer son feeling sombre et menaçant. « Le son était trop propre » : voilà l'analyse, le diagnostic expressif de Link Wray qui a désormais cerné le problème, ce qui a manqué à sa musique pour exprimer ses sentiments. Au même titre que le *slapback* de Sam Phillips avait permis aux erreurs techniques du trio d'Elvis Presley de disparaître dans le son global, le procédé les autorisant à se concentrer uniquement sur le feeling exprimé, le procédé de modification brutale du matériel de Link Wray lui permet de jouer lui-aussi avec son feeling impétueux et menaçant, et ce, avec ses handicaps. Le guitariste entend mal et il doit donc jouer fort et, d'une certaine façon, plus fort encore que le matériel le permet, grâce à une représentation majeure du bruit dans le son électrique, celle des parasites traditionnellement évités dans une approche musicale académique.

L'innovation originellement sauvage du concert de Fredericksburg a permis à Link Wray de développer un processus technique particulier au rock'n'roll : grâce à ses modifications qui passent par une destruction partielle et volontaire du matériel (ce qui par exemple n'a pas été le cas de Willie Kizart pour *Rocket 88* dont l'ampli est tombé accidentellement du pick-up qui l'amenait au studio), le volume sonore n'a plus besoin d'être « suramplifié » pour que l'effet de puissance excessive existe. En permettant au guitariste de ne pas se sentir en rivalité avec ses héros de la guitare à la technicité nettement plus sophistiquée, le son de la distorsion devient pour Link Wray un élément de décomplexion technique et un outil d'expressivité à son propre feeling. Il est impossible d'affirmer avec certitude que cette sauvagerie s'est manifestée en réaction au sentiment de danger dans sa vie quotidienne, mais il est en revanche certain que Link a intégré la potentialité expressive de la distorsion et possédait l'ingéniosité nécessaire à l'aboutissement de sa

recherche. On dit que Link aurait également bricolé une pédale wah-wah longtemps avant son invention, réussissant à produire cet effet grâce à un tuyau de caoutchouc relié du haut-parleur à sa bouche⁵⁷. Le processus technique de la distorsion et, surtout, la façon dont Link Wray l'utilise confèrent une singularité inédite à son style par une agressivité qui correspond bien aux sentiments transgressifs tant attendus par le public du rock'n'roll.

264

On entend également l'application particulière que met Link Wray à intégrer au son de guitare le trémolo de son ampli *Premier 71* sur la dernière minute de *Rumble*, un effet qui, comme l'explique Jimmy Page dans *It Might Get Loud*, ajoute de l'« intensité » au sentiment exprimé. Cet élément sonore saccadé et intrigant, qui s'ajoute à la distorsion, participe au ressenti global de *Rumble* comme un titre porteur d'une tension palpable grâce au « tremblement » caractéristique qu'il évoque. Le sourire de Jimmy Page et la gestuelle qu'il utilise quand il mime le jeu de Link Wray en écoutant ce 45-tours qui l'avait particulièrement marqué dans sa jeunesse sont tout à fait révélateurs de ce sentiment : « Gamin, j'écoutais tout ce qui avait de la guitare. Toutes ces approches et les échos... Mais la première fois que j'ai entendu *Rumble*, c'était quelque chose de tellement profond... » Puis à Jack White de surenchérir : « C'est vraiment profond, c'est vraiment ça. »

L'effet trémolo est une marque de l'attention toute particulière que Link Wray accorde à son instrumental mais la profondeur du feeling n'aurait pas pu également passer sans le sustain parfaitement calibré au tempo de la chanson. Chaque accord résonne longuement pour s'éteindre totalement juste au moment de l'attaque de l'accord suivant. Certes, il ne faut guère plus de quelques mois de pratique de la guitare pour jouer *Rumble*, mais certainement pas si peu de temps pour atteindre à la fois une telle maîtrise du son et une capacité à exprimer ce feeling avec autant de profondeur.

57 Frank Simpson, « Link Wray Opened Up The Guitar to Distortion... And Pete Townshend Listened », *Hit Parader*, 1971.

D'un point de vue formel et harmonique, la grille de Rumble est bluesy dans le sens où elle conserve la formule narrative et cyclique du blues. Mais contrairement au pré-texte de la chanson *The Stroll*, qui applique la recette « à la lettre » de la grille de douze mesures et des trois accords, les accords et la forme de Rumble proposent des éléments inédits.

Le mode de jeu de Link Wray est en lui-même tout à fait original. Link n'essaie pas de reproduire les lignes vocales qu'aurait interprétées un chanteur, de jouer les mélodies typiques en *finger picking* des musiciens de country, ni même d'improviser autour des trois accords à la façon d'un bluesman. Sur le strict plan de son mode de jeu, Link Wray se démarque avec une approche plus dépouillée : il joue un peu comme il l'aurait fait en tant que guitariste rythmique accompagnant un chanteur, sauf qu'il assure lui-même la position de leader. Link ne joue plus en single notes⁵⁸ comme par le passé ou en intervalles de deux notes sur deux cordes comme les joue régulièrement Chuck Berry pour épaissir le son de ses solos, mais joue autour d'un système d'accords mélodiques particulièrement intéressant et caractéristique de son nouveau style.

L'aspect cyclique de la grille, présumé du discours blues, n'existe plus vraiment en tant que tel. La grille devient effectivement le support sous-jacent au thème trouvé par Link Wray qui ne comporte pas douze mesures, mais plutôt onze avec un allongement notable de deux temps sur la neuvième. Comme pour intensifier la tension sur le V^e degré, cette mesure particulière souligne ce moment de tension paroxysmique en la prolongeant de deux temps (de 0'26 à 0'28 pour la première occurrence), avant d'envoyer une longue descente mélodique note à note sur une gamme pentatonique mineure qui va jusqu'au bout du manche de la guitare (de 0'28 à 0'32). L'aspect répétitif de cette mélodie fait qu'elle devient au bout du compte un thème, répété de façon quasi immuable tout au long de l'instrumental. Autant dire que c'est réellement l'élément mélodico-harmonique qui l'emporte sur le prétexte blues.

58 Ou « jeu note-à-note », c'est-à-dire un jeu mélodique, principalement monodique.

Le fait de tronquer ou d'ajouter des temps à la grille est fréquent dans le blues, mais d'une façon improvisée, pour suivre le feeling du chanteur, rarement d'une façon si figée et systématique⁵⁹. Ici, pas de reformulation du discours ni d'improvisation, le thème d'accords mélodiques prend le dessus sur la fonction harmonique de la grille qui disparaît dans les soubassements du discours, comme un vestige sur lequel Link Wray reconstruirait un bâtiment moderne. Une seule trace évidente qui rende clairement hommage au genre afro-américain : le *bend* (entre *sol* et *sol#*) joué en bas de la descente mélodique qui conclut le thème. Link Wray modifie ainsi l'aspect formel du blues en lui apportant un aspect urgent et déstabilisant. Le *bend* acquiert une fonction symbolique à ce moment précis, entre majeur et mineur, reflétant d'une certaine manière le sentiment de danger. C'est dans cet unique tressaillement que l'on peut entendre plus qu'ailleurs l'anxiété dont parle Robert Hilburn, critique pop au Times : « M. Wray était quelqu'un qui a su orienter la sensualité et le mystère du blues vers un son surchargé, à la fois étrange et anxieux. Ses œuvres clés étaient alimentées par une force et même, parfois, par une brutalité qui ont encouragé des générations de musiciens à explorer les frontières de l'émotion humaine et des possibilités sonores⁶⁰. »

Typologie de l'accord de *ré*

En plus des trois accords de la grille blues classique en mi, Link Wray en ajoute un quatrième. L'accord de *ré* crée une tension qui se relâche sur chacun des accords de l'inspiration blues. Cet accord déplace l'intérêt de la grille blues en lui conférant la fonction d'un thème mélodique. En d'autres termes, la grille blues n'est plus le prétexte à l'improvisation ou

59 Un contre-exemple notable : *Sitting On Top Of The World*, Howlin' Wolf, 1957.

60 « *Mr. Wray was someone who turned the sensuality and mystery of the blues into a supercharged sound that was both eerie and anxious. His key works were powered by a force and, even at times, a brutality that encouraged generations of musicians to explore the extreme boundaries of human emotion and sonic possibility.* » (Robert Hilburn cité par Dennis McLellan, « He invented power chord on hit "Rumble" », art. cit.

à une expression rythmique comme dans le blues, mais devient l'élément mélodique moteur d'un instrumental rock'n'roll. Loin des clichés réducteurs auxquels il est associé dans les articles consacrés, l'accord de *ré* en question se décline de trois façons au long du thème de *Rumble* : (1) le *power chord* au sens contemporain et technique du terme en tant qu'accord de quinte ; (2) le *power chord* avec ajout d'une 9^e majeure (sus2) ; (3) l'accord majeur (avec tierce). Derrière une certaine idée de la simplicité et de l'évidence de ce thème se cache donc une certaine « subtilité » qui participe à la qualité sensible et expressive de *Rumble*.

D5: Le *power chord* ou l'accord de quinte

Cet accord qui crée la tension à l'ouverture du thème de *Rumble* n'est pas joué tel qu'on peut l'entendre dans la country, en accords majeurs ou mineurs, ou dans le blues, avec la souplesse des *blue notes*, notamment sur le III^e et le VII^e degré. Link joue cet accord de *ré* dans ce que l'on qualifie aujourd'hui de *power chords*, ces accords « de puissance ». L'« accord » d'ouverture D5 qui est joué sur quatre cordes fait vrombir des doublures de fondamentales et de quintes (*la/ré/la/ré*) et crée une tension qui se relâche sur l'accord maître de mi majeur. C'est l'admission la plus répandue du *power chord* tel qu'il s'est défini par la suite dans le punk rock et le metal. Généralement jouée à la guitare électrique sur le canal saturé d'un amplificateur, la quinte juste apporte un son puissant – d'où le terme de *power chord* (Eagles). En revanche, si les guitaristes utiliseront par la suite les *power chords* pour éviter les dissonances provoquées par les harmoniques de la tierce avec un son saturé⁶¹, le taux de distorsion

61 « L'utilisation répandue du *power chord* remonte à l'utilisation des effets de distorsion. Les *voicings* d'accords élaborés ne sonnent pas nécessairement bien avec un son saturé. Les *power chords* ont donc permis aux guitaristes de jouer des accords, sans les dissonances provoquées par la saturation » (« *The widespread use of the power chord can be traced to the use of distortion effects; elaborate chord voicings do not necessarily translate well in distorted sound, so power chords allow guitarists to give a sense of the music's harmony, but with less dissonance.* » — notice de « Wayne Eagles », *Continuum Encyclopedia Of Popular Music Of The World: Performance And Production*, New York, Continuum, 2003, p. 149.)

de *Rumble* n'est pas suffisamment important pour causer ce type de dissonances. Dans ce cas précis, en évitant la tierce, il semble surtout que Link ait souhaité renforcer l'aspect martial et dur de la mélodie par cet accord en soulignant la note *ré* dans l'aigu. Précisons également que ce *D5* est l'accord du VII^e degré mineur et qu'il participe déjà, avant même le son et sa nature d'accord de puissance, à créer une tension⁶².

Au sens strict du terme, c'est-à-dire en tant qu'accord de quinte, le *power chord* n'est donc joué qu'une seule fois durant *Rumble*. Quant à la question de savoir si Link Wray serait l'inventeur du *power chord*, si tant est que l'on considère comme possible d'inventer un accord, les exemples antérieurs à *Rumble* attestent que ce n'est pas le cas. Des guitaristes comme Willie Johnson et Pat Hare ont déjà utilisé le *power chord* et la distorsion avant Link Wray (Palmer)⁶³. Mais, ce qui est déterminant et qui donne une grande part au style de Link Wray, c'est que si ces bluesmen utilisent le *power chord* dans ces titres, ils ne sont qu'un élément du discours parmi d'autres, entourés d'improvisations blues en single notes et de la présence du chanteur. Chez Link Wray, le *power chord* utilisé comme un accord mélodique de tension devient l'élément central du discours guitaristique. Il est l'élément harmonique et mélodique à la fois. Le *power chord* suggère que la mélodie, l'harmonie et le son forment un tout homogène, capable de soutenir l'expression du feeling de Link Wray.

Dsus2: Le *power chord* ou l'accord ouvert

Il s'agit une nouvelle fois d'un accord sans tierce donc par définition d'un *power chord*, avec l'ajout d'une seconde à l'octave (*Dsus2* = la/ré/la/mi). Dans ce cas précis, il s'agit également d'un open chord⁶⁴ (un « accord

62 Link Wray réexploite l'utilisation du VII^e degré dans d'autres instrumentaux remarquables, comme *Genocide* et *Ace Of Spades*.

63 Deux exemples : le guitariste Willie Johnson, dans *How Many More Years* de Howlin' Wolf (1951), Pat Hare dans *Cotton Crop Blues* de James Cotton (1954). Les deux utilisent également de la distorsion (Robert Palmer, *Church Of The Sonic Guitar, Present Tense*, Durham, Duke UP, 1992, p. 24-27).

64 On parle d'open chord (« accord ouvert ») pour désigner les accords qui comportent une ou plusieurs cordes jouées à vide. C'est le cas par exemple

ouvert »), et un des plus simples à jouer car il a la particularité de faire résonner des cordes à vide (trois cordes sur l'accord *Dsus2*) et sonne donc « puissamment » surtout quand il est brossé largement à grands coups de médiator. De plus, étant joué en haut⁶⁵ du manche, la longueur de corde est la plus grande, ce qui la fait résonner avec plus d'intensité. Il s'agit donc, au sens littéral, de *power chords*, des accords puissants résonnant avec force et un long sustain (renforcé par les cordes à vide). Dans le cas de Rumble, l'accord avec seconde suspendue jouée dans les aigus (en jouant la corde de *mi* aigu à vide) produit la texture d'un accord « totalement ouvert », à la différence de l'accord avec tierce qui donne une couleur luxuriante (Fisher). L'accord *Dsus2* crée également une pédale de *mi* aigu au long de la grille qui confère de la profondeur au thème.

D: L'accord classique de ré majeur

Troisième et dernière occurrence de cet accord de ré joué cette fois en accord majeur en toute fin de grille. La couleur de la tierce apporte une variante qui souligne l'aspect « cadentiel », une façon pour Link de relancer la grille par la tension du *fa#*. On constate ici que l'utilisation de la tierce ne nuit pas à la clarté du discours mélodico-harmonique.

La diversité des couleurs apportée par l'utilisation de ces trois accords de *ré* offre également l'avantage d'être extrêmement simple dans son exécution technique. Tout réside dans le jeu sur la corde aigüe :

- étouffée pour jouer le *power chord*, l'accord de tension ;
- jouée à vide pour obtenir l'accord de 2^{de} suspendue 9^e, le *mi* créant une liaison ;
- jouée sur la deuxième case (*fa#*) pour l'accord majeur « classique ».

Si la tierce du blues est flottante et celle de la country très souvent figée, on voit par cet exemple l'évolution du rock'n'roll vers une prise de distance avec la tierce des accords. Avec les groupes anglais tels que les Kinks (« You Really Got Me »), les Troggs (« Wild Thing »), ou

de la plupart des positions d'accords joués à la guitare sur les trois premières frettes du manche.

65 C'est-à-dire près du sillet de tête.

les Who (« My Generation »), le rock va généraliser cette pratique des *power chords* qui s'imposeront ensuite comme un élément harmonique fondamental dans les genres musicaux faisant usage des sons saturés (heavy metal, punk rock...).

Le solo de guitare de Link Wray (solo parce que cette partie contraste avec le thème immuable, entre 1'10 et 1'21) amène le sentiment de danger et de tension du thème vers l'expression d'une agressivité et d'une violence placée au centre du discours. Durant les quatre premières mesures, comme une attaque par surprise, le guitariste concentre toute son intensité et son énergie sur un accord de mi majeur dans les aigus (1^{2e} case), joué trémolo et staccato, de façon frénétique, dont le seul contraste est marqué rythmiquement par un slide au ton inférieur, d'abord tous les deux temps, puis tous les temps de la dernière mesure. C'est encore un écho direct au blues : on pense notamment à la technique de John Lee Hooker qui utilise très fréquemment le même procédé d'appoggiature en guise d'introduction⁶⁶ ; mais le feeling n'est ici pas du tout le même. À travers ce seul accord appoggiature empli de tension, Link Wray déploie une énergie qui vient attaquer l'auditeur par surprise. Le discours est univoque, ne laisse aucune ambiguïté quant à son interprétation ; c'est une sorte de climax brutal qui trouve son relâchement au milieu du thème, mesure 5, au retour sur le IV^e degré.

270

LE GROUPE

Le jeu des deux musiciens qui accompagnent Link Wray sur Rumble, Doug Wray à la batterie et Brantley « Shorty » Horton à la contrebasse, est également déterminant dans la cohérence du feeling exprimé.

La batterie est caractérisée par son aspect immuable qui se combine habilement au style du guitariste. La cymbale ride qui joue les croches du 12/8 s'adapte à la raideur rythmique du rock'n'roll en croches straight. Doug impose surtout un rythme de grosse caisse martial et dur (trois noires pointées et trois croches en fin de mesure), un rythme de marche qui peut éventuellement évoquer un boléro. Mais, ce qui est surtout

66 Écouter par exemple Hobo Blues.

innovant dans le rythme, c'est l'adaptation du 12/8, traditionnellement utilisé pour exprimer des sentiments très différents de ceux de Rumble. À l'instar de « The Stroll », le 12/8 est la carrure privilégiée des chansons sentimentales, des bluettes adolescentes que l'on retrouve dans un genre comme le doo-wop, chez les Flamingos par exemple, qui se sont fait des spécialistes du slow dans cette carrure⁶⁷. Leur « I Only Have Eyes For You », est un archétype du genre. Un 12/8 très prononcé par l'harmonie jouée au piano sur toutes les croches, le jeu aux balais du batteur et la profondeur d'une longue réverbération. À l'image du texte, « Je n'ai d'yeux que pour toi », la carrure en 12/8 en appelle au romantisme et aux bons sentiments. Chez Link, au contraire, le 12/8 est détourné pour exprimer des sentiments plus sombres et dangereux, au point où danser un slow sur Rumble vouerait une quelconque tentative de séduction à l'échec.

Le jeu de contrebasse de « Shorty » Horton est assez approximatif et le commentaire de Jimmy McDonough à ce sujet est intéressant : « N'oublions pas l'idiosyncratique Shorty et son étonnante contrebasse désaccordée, enregistrée à travers un trou percé sur le côté de l'instrument, lors d'un concert dans un de ces bars en bord de route⁶⁸. » Pour obtenir une bonne définition des hauteurs de notes de contrebasse, il est souhaitable de placer un micro à hauteur du chevalet, mais le trou dans la caisse de contrebasse de « Shorty » a dû donner l'impression à l'équipe de pouvoir palper les profondeurs des basses de l'instrument plus intensément. Le résultat est plutôt opaque, mais pas autant que l'on pourrait l'imaginer. Sur l'accord du premier degré, Shorty Horton joue un motif plutôt étrange dans le contexte de l'époque (*mi, fa#, sol, sol#*), un walking bass chromatique assourdi et confus qui participe au climat inquiétant de la chanson et s'éloigne des formes conventionnelles du procédé⁶⁹. Résultat probable du

67 On peut également citer les Platters avec Only You et The Great Pretender ; les Cadillacs, Gloria ; les Clovers, Devil Or Angel ; les Five Keys, Close Your Eyes ; les Moonglows, Sincerely...

68 « Let's not forget the idiosyncratic Shorty and his wondrous, out of tune acoustic bass, recorded through a hole that had been kicked in its side during a gig in some country roadhouse. » (Jimmy McDonough, art. cit.)

69 Les deux walking basses les plus courants du rock'n'roll sont ceux-ci : Fondamentale – Tierce – Quinte (Hound Dog) / fondamentale – tierce – quinte – sixte (Whole Lotta Shakin' Goin' On) / L'utilisation du walking

jeu approximatif de Brantley « Shorty » Horton, ce chromatisme confère à Rumble un aspect insaisissable et mystérieux qui s'accorde à merveille avec le jeu tout en tension de Link Wray. Cette bizarrerie instrumentale déplaît fortement à Archie Bleyer qui aurait souhaité que le groupe vienne réenregistrer une prise plus « conventionnelle » aux studios Cadence de Manhattan. Link Wray défend alors sa conception du rock'n'roll, une musique qui se passe de justesse et de propreté : « Je lui ai dit : “Bon, soit vous acceptez le truc tel quel, soit vous ne l'aurez pas du tout. Si vous ne voulez pas de cette version, allez vous faire voir, je ne viendrai pas à New York.” Alors il a pris le truc tel quel, avec les fausses notes de Shorty⁷⁰. »

272

Cette prise de position radicale est fondamentale. Par son intransigeance, les caractéristiques approximatives de cette ligne de contrebasse demeurent préservées et Link Wray montre une nouvelle fois le caractère sale et sauvage de son rock'n'roll, qui préfère se satisfaire des éléments idiosyncratiques qui ont mené à sa singularité plutôt que de devoir répondre aux convenances d'une approche musicale prédéterminée.

CONCLUSION

C'est une véritable attirance pour les sentiments et les sonorités transgressives qui a incité la relève à jouer à la façon de Link Wray : Pete Townshend des Who, Jeff Beck⁷¹, les Troggs, les frères Davies des Kinks, ou Neil Young aux États-Unis, tous ces guitaristes représentatifs du rock des sixties ont développé un style inspiré par le son sale et les riffs en accords mélodiques que Link Wray a découverts et popularisés avec Rumble.

La véritable innovation de la pratique de Link Wray réside dans l'association des procédés du son sale et des accords ouverts (dont le

avec la septième mineure (fondamentale – tierce – quinte – sixte – septième mineure) est délaissée pour une utilisation plus fréquente de l'octave.

70 « *I said, “Well, you either accept this or you don't get it all – If you don't want this one, fuck you. I'm not comin' to New York”. So he took the whole thing, with Shorty's bad notes.* » (Jimmy McDonough, art. cit.)

71 Avec Joe Meek et Screaming Lord Sutch.

power chord). Par ce moyen, il a redéfini le sens harmonique et mélodique de la guitare électrique en utilisant les accords pour jouer des riffs, un procédé essentiel qui va se systématiser dans le rock. Avec *Rumble*, son titre instrumental inspirateur, sa « terre d'accueil⁷² », Link Wray a trouvé une formule aussi sombre et puissante qu'accessible dans sa technicité. En détournant le *rhythm'n'blues*, notamment avec l'ajout du VII^e degré, l'accord ouvert de ré polymorphe et puissant, il apporte au rock'n'roll un aspect obscur et fascinant. Dans le rock, un genre qui s'appuie plus sur le feeling que sur la virtuosité, le nouveau mode de jeu incarné par Link Wray a participé à démocratiser l'approche de la guitare pour de nombreux guitaristes.

C'est principalement pour le renouveau du rock'n'roll dans les années 1960 que le style de Link Wray est apparu comme un trait d'union entre Amérique et Angleterre. Les anglais ont développé un imaginaire rebelle et sauvage dans lequel le son de Link Wray a servi de point de focalisation. Le son sale, le jeu à fort volume, le développement des accords mélodiques sous forme de riffs, la posture d'agressivité et de défi sont autant de traits qui ont influencé les guitaristes du rock anglais. Dans la notice d'une compilation de Link Wray de 1970, Pete Townshend écrit : « C'est lui le roi ; si ça n'avait pas été pour Link Wray et *Rumble*, je ne me serais jamais mis à la guitare⁷³ », ou encore : « Je me souviens avoir été très mal à l'aise la première fois que je l'ai entendu, et encore excité

72 À propos de Jerry Lee Lewis et de *Whole Lotta Shakin' Goin' On* : « Dans cette petite chanson, Jerry Lee avait trouvé sa terre d'élection ; une terre sur laquelle allait s'élever une histoire de plus en plus sauvage, de plus en plus sombre, plus grande et plus méchante que les histoires vécues. » (« *In this little song Jerry Lee had found his dirt : dirt upon which would rise a tale wilder and darker, bigger and badder, than any lived...* », Nick Tosches, *Hellfire*, Paris, Allia, 2001, p.90, et *Hellfire, The Jerry Lee Lewis story*, Dell, New York, Delacorte Press, 1982, p.96.)

73 « *He is the king; if it hadn't been for Link Wray and Rumble, I would have never picked up a guitar.* » Pete Townshend est supposé avoir écrit cette note pour la notice d'un album sorti en 1970 mais, comme il l'explique dans un document annexe, il n'avait pas eu le temps de la remettre avant sa sortie. Cette citation est reproduite sur de nombreux articles, mais la source originale semble introuvable.

par les sons de la guitare sauvage⁷⁴ », alors que Link Wray témoigne de cette continuité et lui retourne son admiration avec les termes mystiques et religieux qui sont les siens : « Il a repris mon son pour l'envoyer au paradis⁷⁵. »

Mais c'est certainement Jimmy McDonough qui a le mieux décrit le style guitaristique de Link Wray comme « un son sauvage qui magnifie le mélodrame de la vie à un degré sublime⁷⁶ ». L'auteur hisse le son de Link Wray au plus haut niveau de sauvagerie, détournant le sens péjoratif du mot sauvage pour lui attribuer une valeur esthétique. Et si ce son se trouve magnifié, ce sont vraisemblablement les événements idiosyncratiques et sérendapiens imprégnés dans ce son qui en sont la cause. On retrouve d'ailleurs ce même type de conditions d'émergence stylistique chez Elvis Presley, Little Richard et de nombreux autres rockers. Cette piste d'analyse semble en ce sens tout à fait porteuse. Des témoignages admiratifs du style de Link Wray disent également que malgré les années et les décennies écoulées, il ressort toujours les mêmes sentiments à l'écoute de Rumble et de ses quelques standards, comme si, indépendamment des progrès technologiques qui ont permis au rock de se durcir plus encore, les trouvailles de Link Wray ont été l'essence de la symbolique sauvage du rock'n'roll en tant que musique dangereuse et agressive. Ce son sale, jugé trop agressif et bruyant par n'importe quel auditeur de l'époque autre que les adolescents en rébellion, est porteur du feeling particulier du jeune guitariste amérindien estropié. Ce son vient à la fois renforcer et développer les caractéristiques du rock'n'roll tout en étant plus important que cela. Il est une signature sonore singulière d'une personnalité marginale. Link Wray a incarné ce style guitaristique grondant et menaçant mieux que quiconque, non seulement parce qu'il l'a

74 « *I remember being made very uneasy the first time I heard it, and yet excited by the savage guitar sounds.* » (Extrait des notes de Pete Townshend destinées à la notice d'un album obscur de 1974 [The Link Wray Rumble]. Ces notes sont consultables sur www.wraysshack3tracks.com)

75 « *He just took my sound and carried it to heaven.* » (Interview vidéo de Link Wray consultée le 05/11/2010 sur <http://www.youtube.com/watch?v=MIlfj3t6Qw>)

76 « *That savage sound who magnifies life's melodrama to a sublime degree.* » (Jimmy McDonough, art. cit.)

découvert, mais surtout car ces accords sombres et vrombissants racontent une violence américaine à laquelle Link est confronté depuis son enfance. Le style guitaristique de Link Wray est un exemple édifiant de la façon dont la guitare électrique a pu devenir, dans le rock'n'roll en tous cas, un merveilleux outil d'expression des sentiments les plus sombres.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

- FISHER, Jody, *Teaching Guitar, An In-Depth Guide to Making a Living as a Professional Guitar Teacher*, Alfred Publishing Co., 2005.
- GURALNICK, Peter, *Elvis Presley. Last Train To Memphis*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007.
- HEBDIGE, Dick, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, Zones, 2008.
- HELANDER, Brock, *The Rockin' 50s: The People Who Made the Music*, New York, Schirmer Books, 1998.
- PALMER, Robert, *Church Of The Sonic Guitar, Present Tense*, Durham, Duke UP, 1992, p. 24-27.
- ROBERTS, Royston M, *Serendipity. Accidental Discoveries In Science*, New York, John Wiley, 1989.
- RODRIGUEZ, Robert, *The 1950s' Most Wanted: The Top 10 Book of Rock & Roll Rebels, Cold War Crises, and All-American Oddities*, Lincoln (NE), University Of Nebraska/Potomac Books, 2006.
- STOUI, Georges E., *Histoire amérindienne de l'Amérique*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- TOSCHES, Nick, *Hellfire, The Jerry Lee Lewis story*, New York, Dell/Delacorte Press, 1982.
- TOSCHES, Nick, *Hellfire*, Paris, Allia, 2001.
- TURNER, George, *Electric Guitar Performance Techniques: Meaning and Identity in Written Discourse*, thèse de doctorat, département de musique, université de Sheffield, septembre 2015.
- WAKSMAN, Steve, *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge (MA), Harvard UP, 1999.

—, « The Turn to Noise: Rock Guitar from the 1950s to the 1970s », dans Victor A. Coelho (dir.), *The Cambridge Companion to the Guitar*, Cambridge, Cambridge UP, 2003, p. 109-121.

OUVRAGES COLLECTIFS

GARRAIT-BOURRIER, Anne & VENUAT, Monique, *Les Indiens aux États-Unis. Renaissance d'une culture*, Paris, Ellipses, 2002.

KASPI, André, DURPAIRE, François, HARTER, Hélène & LHERM, Adrien, *La Civilisation américaine*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

VAN ANDEL, Pek & BOURCIER, Danièle, *De la sérendipité dans la science, la technique, l'art et le droit. Leçons de l'inattendu*, Chambéry, L'Act Mem, 2009.

276

ARTICLES

BOEHM, Mike, « True Grit », *Los Angeles Times*, 11 juillet 1997, p. 182.

CURTIS, Jack, « Conway's Disk Bears Watching », *The Arizona Republic*, 6 avril 1958.

DEL FIORENTINO, Dan, « Father of the power chord », *Chicago Tribune*, 22 novembre 2005.

FROST, Danny, « Grouch Rumble », *New Musical Express*, 10 juillet 1993, p. 17.

GARNIER, Philippe, « Link Wray et Chris Whitley court-circuités », *Libération*, 26 novembre 2005.

« Guitarist Link Wray, Power Chord Inventor », *Asbury Park Press*, 22 novembre 2005, p. 17.

KITTS, Jeff & TOLINSKI, Brad, « *Guitar World* Presents 100 Greatest Guitarists of All Time », *Guitar World Magazine*, 2002.

MCLELLAN, Dennis, « Link Wray, 76; Rebel Guitarist's Power Chord in Rumble Started Rock Music on Its Journey to Punk and Heavy Metal », *Los Angeles Times*, 22 novembre 2005.

—, « He invented power chord on hit "Rumble" », *Los Angeles Times*, article du 22 novembre 2005.

—, « Original Man in Black Rumbles On », *The Pantagraph*, 3 septembre 2002, p. 31.

SIMPSON, Frank, « Link Wray Opened Up The Guitar to Distortion... And Pete Townshend Listened », *Hit Parader*, 1971.

TULLY, Jonathan, « Power chord made Link Wray a legend », *The Palm Beach Post*, 29 avril 2005, p. 177.

NOTICES DE DISQUES

Anonyme, *Link Wray, Some Kinda Nut*, Missing Links Vol. 3, Norton Record ED212.

BLUM, Bruno, *The Indispensable Bo Diddley (1955-1960)*, Frémeaux & Associés, FA 5376, 2012.

FINNIS, Rob, *Link Wray and his Ray Men*, The Lost Link Recordings, Sundazed LP 5254.

277

RESSOURCES EN LIGNE

The Pop History Dig, en ligne.

CHRISTGAU, Robert, *Critique de l'album Link Wray*, en ligne : www.robertchristgau.com, consulté le 30/03/2017.

BRIGGS, Kara, interview de Sherry Wray, en ligne : www.americanindiannews.org, consulté le 23/03/2017.

MCDONOUGH, Jimmy, « Be Wild, Not Evil: The Link Wray Story » (2006), en ligne : www.furious.com/perfect/linkwray.html, consulté le 05/01/2017.

MIHALEEZ, blog en ligne : whitetrashsoul.blogspot.com consulté le 08/04/2017.

TOBLER, John, « Link Wray. ZigZag », en ligne : <http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/link-wray> consulté le 20/03/2017.

ROESER, Steve, « Audio: Link Wray », *Rock's Backpages Audio* [1997], en ligne : <http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/link-wray-1997>, consulté le 01/04/2017.

CARTWRIGHT, Garth, « Link Wray », en ligne : <https://www.theguardian.com/news/2005/nov/22/guardianobituaries.artsobituaries>, consulté le 11/02/2017.

FILMS ET REPORTAGES

BENTHAM, John, *The Rumble Man*, 2003.

BENEDEK, László, *The Wild One* [*L'Équipée sauvage*], 1953.

BROOKS, Richard, *The Blackboard Jungle* [*Graine de violence*], 1955.

GUGGENHEIM, Davis, *It Might Get Loud*, 2008.

RAY, Nicholas, *Rebel Without a Cause* [*La Fureur de vivre*], 1955.

MOTS-CLÉS

278

Musique, rock'n'roll, guitare électrique, power chord, amplificateur, Link Wray, Doug Wray, Brantley «Shorty» Horton, The Wraymen, distorsion, saturation, accord ouvert, sérendipité, *Rumble*, Amérindiens, Shawnee, Chet Atkins, Grady Martin, Chuck Berry, Tommy Dorsey, Hank Williams, Curtis Gordon, Elvis Presley, Scotty Moore, Bo Diddley, «Hound Dog» Taylor, Gene Vincent, Duane Eddy, Milt Grant, Archie Bleyer, Jimmy Page, Pete Townshend, Buddy Holly, Mickey Baker, Willie Kizart, Cadence Records

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Éric de Visscher	7
Introduction	
Marc Battier, Philippe Bruguère, Philippe Gonin & Benoît Navarret	9
CHAPITRE 1	
Naissance de la guitare électrique : entre progrès technologiques majeurs et quête d'un nouvel idiome musical	
<i>Birth of the electric guitar: between major technological progress and the quest of a new musical idiom</i>	
André Duchossoir	11
CHAPITRE 2	
The hidden history of the electric guitar	
<i>L'histoire cachée de la guitare électrique</i>	
Matthew W. Hill	33
CHAPITRE 3	
Reflecting the 1950s Popular Lifestyle: The Danelectro 3412 Short Horn Bass	
<i>Un reflet du mode de vie populaire des années 1950 : la Danelectro 3412 Short Horn Bass de Danelectro</i>	
Panagiotis Pouloupoulos	63
CHAPITRE 4	
An acoustician's approach of the solid body electric guitar	
<i>Approche de la guitare électrique solid body par l'acoustique</i>	
Arthur Paté	99
CHAPITRE 5	
Augmenting the Guitar: analysis of hybrid instrument development informed by case studies	
Guitare augmentée : analyse du développement d'instruments hybrides, appuyée par deux études de cas	
Otso Lähdeoja	115

CHAPITRE 6

Traitement sonore polyphonique et contrôle gestuel instrumental :
retour sur une mise en œuvre pratique de la guitare hexaphonique
The hexaphonic guitar: overview of a guitar practice in the making

Loïc Reboursière..... 141

CHAPITRE 7

Fender et Gibson : de la concurrence au partage du marché
Fender and Gibson: from competition to market share

Régis Dumoulin..... 179

CHAPITRE 8

Instruments of Whose Desire? The Electric Guitar and the Shaping of
Women's Musical Experience

*L'instrument de qui ? Qui désire ? La guitare électrique et les contours de
l'expérience musicale féminine*

Steve Waksman..... 209

CHAPITRE 9

Link Wray, à la recherche du son sale et sauvage
Link Wray, in pursuit of the dirty and wild sound

Guillaume Gilles..... 227

CHAPITRE 10

De l'effet de bord à l'effet sonore : la guitare saturée entre performances
techniques et performances artistiques

*From amplified sound to the sound of amplifiers: technical and artistic
performances of the overdriven guitar*

William Etievent Cazorla..... 279

CHAPITRE 11

La guitare électrique puriste et virtuose des années 1940 à 1960 dans les
interprétations de Django Reinhardt et George Barnes

*The purist and virtuoso electric guitar between the 1940s and 1960s in the
performances of Django Reinhardt and George Barnes*

Viviane Waschbüsch..... 331

CHAPITRE 12

Perceptual and visuomotor feedforward patterns as an element of jazz
guitar improvisation practice and pedagogy

*Modèles de prédiction perceptifs et visuo-moteurs comme un élément
de la pratique de l'improvisation et de la pédagogie de la guitare jazz*

Amy Brandon..... 351

CHAPITRE 13

L'amplification : esquisse d'analyse comparée de l'engagement corporel
des bassistes et des guitaristes

*The amplification: comparative analysis of corporeal involvement of bass
players and guitarists*

Laurent Grün & Pascal Charroin..... 371

Table des matières 385

