

<https://www.epistrophy.fr/la-seduction-froide-de-didier.html>



Ludovic Florin & Camille Noûs

La séduction froide de Didier Lockwood dans Fasten Seat Belts (1982)

- 05, 2020 - Didier Lockwood (1956-2018). Pour une histoire immédiate du jazz en France / For an instant history of jazz in France -



Date de mise en ligne : dimanche 20 décembre 2020

Copyright © Epistrophy - Tous droits réservés

La séduction se trouve au centre des productions musicales de *Fasten Seat Belts*, l'album inaugural du premier groupe dont Didier Lockwood a été le leader (1982), comme il le déclare lui-même. Grâce à une analyse musicale qui procède par rapprochements plutôt que par comparaisons, cette étude cherche à mettre en avant les stratagèmes développés dans ce but par le violoniste et sa formation, ceci afin de circonscrire leur stratégie générale. Celle-ci repose sur la capitalisation ludique d'héritages spirituels et de modèles antérieurs choisis, manifestation musicale d'une forme de « séduction froide » selon l'expression de Jean Baudrillard.

Seduction is at the heart of the musical productions of Fasten Seat Belts, the inaugural album of the first band as Didier Lockwood's leader (1982), as he himself states. Apart from a musical analysis that proceeds by parallelization rather than comparisons, this study seeks to highlight the stratagems developed for this purpose by the violinist and his band, in order to circumscribe their general strategy. This strategy is based on the playful capitalization of spiritual legacies and selected previous models, a musical manifestation of a form of "cold seduction", to use Jean Baudrillard's expression.

Introduction

À l'occasion d'une série d'émissions radiophoniques, Didier Lockwood a déclaré en 2007 au sujet de la musique de son premier groupe comme leader :

« Donc, c'est vrai que ce disque [*New World* [\[1\]](#)], ces concerts où tous les grands festivals m'ont invité », j'en ai profité pour [...] former un groupe, un quartette [...] qui est parti sur la route. [...] Je suis revenu à mes amours, le jazz-rock, parce que le jazz-rock c'était la grande époque, [...] j'avais [...] vingt-deux ans. [...] Il fallait séduire les foules, les publics, les jeunes publics. Le jazz n'était pas encore redevenu à la mode. Alors j'avais ce groupe de jazz-rock et on faisait un tabac. C'était pantalon de cuir, etc. Et on avait un public très jeune. Je ne peux pas dire que la musique était d'une haute portée intellectuelle [rires], mais enfin c'était une musique très vivante. Donc ces années ont été consacrées un peu à cette musique [et à] tous ces enregistrements [\[2\]](#). »

En prenant acte de cette déclaration d'intention *a posteriori*, ce texte se donne pour but d'interroger la séduction à l'oeuvre dans le premier album du Didier Lockwood Group [\[3\]](#), *Fasten Seat Belts* [\[4\]](#), jalon important d'une reconnaissance du violoniste français qui ne fera que s'accroître, comme il le souligne lui-même dans la suite de l'entretien :

« Cela a été pendant dix ans, on va dire, une ascension inespérée, puisqu[e Jean-Marie Salhani [\[5\]](#)] a réussi à me sortir du circuit on va dire un peu marginal de cette musique instrumentale, qu'elle soit jazz ou jazz-rock, pour me faire vraiment rentrer dans le circuit on va dire un peu plus public, entre guillemets *people*. Donc j'ai eu la chance d'être un des rares artistes de jazz à sortir du cadre marginal de cette musique, donc de devenir un peu plus grand public [\[6\]](#). »

Afin de mener à bien cette entreprise de séduction, la production musicale du groupe fut bien évidemment complétée par une stratégie extra-musicale, production et promotion par Jean-Marie Salhani ou mise en scène du groupe (« C'était pantalon de cuir, etc. ») notamment. Sans négliger l'importance de ces aspects, cette étude se concentrera sur la dimension proprement *musicale* de la séduction à l'oeuvre dans le Didier Lockwood Group, cela, comme le souligne Lockwood, parce qu'il s'agit d'une musique instrumentale dont le disque conserve la trace en ne sollicitant l'auditeur qu'à travers le son [7]. En ce sens, l'analyse porte sur les procédés musicaux mis en oeuvre par Lockwood et sa formation, qui peuvent expliquer en partie les raisons de cette « ascension inespérée ». S'il existe de nombreux travaux sur la séduction en musique [8], aucune à notre connaissance n'aborde un corpus issu du jazz-rock instrumental. Il est vrai que la question de la séduction appliquée à ce type de musique ne va pas de soi. Comment exercer la séduction sans recours à la voix, ni à un texte, et à la seule écoute d'un enregistrement où la vision d'un corps en mouvement se trouve *de facto* exclue [9] ? Grâce à quels procédés agit-elle sur l'auditeur ? Quel(s) est (sont) le(s) public(s) visé(s) ? Puisque la séduction n'est pas une spécificité de la musique de Lockwood, quelle est en revanche la démarche particulière qui pourrait la singulariser en ce domaine ? Autant de questions que cet article se propose de traiter et qui réclament au préalable de circonscrire autant que faire se peut la notion de séduction.

La notion de *séduction* selon Jean Baudrillard

L'un des derniers ouvrages ayant pour sujet central la séduction date de 1979 : *De la séduction* de Jean Baudrillard [10]. Le philosophe y oppose deux logiques : celle du pouvoir et celle de la séduction. La première s'applique à la maîtrise de l'univers réel, à sa production de vérités ; la seconde à la maîtrise de l'univers symbolique, à l'échange des signes. Phénomène plutôt que concept, la séduction s'oppose au pouvoir parce qu'elle relève du jeu du simulacre et de l'artifice propres à déclencher et/ou flatter certains comportements chez autrui. Par ailleurs, Baudrillard distingue des modalités de la séduction, correspondant à des moments historiques, pré- puis post-ère de masse. À la séduction « chaude [11] », « forme d'absorption ou d'engloutissement potentiel, où nul sujet, nul réel n'est assuré de ne pas tomber, [soit une] distraction mortelle [12] », ou encore « violence piégée à son propre artifice [13] », à cette « séduction comme passion [14] », aurait donc succédé la séduction « froide [15] » qui ne serait « plus qu'une valeur d'échange [16] » ou, selon les propos de Thierry Hoquet, « dépouillée de son pouvoir subversif [17] ». Dans tous les cas, le défi de la séduction, selon Baudrillard, consiste à développer des stratégies pour capter le désir de l'autre, pour susciter son attirance. Ceci amène au sens étymologique premier du terme, *seducere* en latin signifiant « tirer à l'écart, détourner de la voie droite ». Dans le cas ici concerné, il s'agit d'identifier les procédés et stratégies adoptés par Lockwood et son groupe afin de susciter cette « attirance ». En effet, comme le rappelle Baudrillard : « Tout est séduction, tout n'est que séduction. [...]. Et si tout, contrairement aux apparences » en fait selon la règle secrète des apparences » si tout marchait à la séduction [18] ? » Ce questionnement entraîne un autre : quels sont les principes et la nature (chaude ou froide) de la séduction exercée par le Didier Lockwood Group ?

Quel type de répertoire pour quel type public ?

A priori, le premier album du groupe de Lockwood s'adresse à un public français familier du jazz, et du jazz-rock plus particulièrement. Didier Lockwood rattache ces deux termes à des publics différentes : « Si le jazz-rock enthousiasmait le jeune public, il agaçait fortement la critique [19] », la critique étant ici associée à une génération antérieure au « jeune public », et donc plus volontiers portée vers le jazz d'avant les années 1970. Pourtant, les critiques de l'époque, juges et façonneurs d'opinion autant que porte-voix de ce public, sont pour le moins encourageants. L'examen des chroniques des deux mensuels français spécialisés dans le jazz, *Jazz Hot* et *Jazz Magazine*, permet de se faire une idée de la façon dont cette musique pouvait être perçue. Pierre de Chocqueuse (né en 1952), pour le premier, se montre enthousiaste :

« À l'écoute de ce nouvel album de Didier Lockwood, on est surpris des progrès, de l'évolution d'un artiste qui semble mettre les "bouchées doubles", peaufine sa musique à chaque enregistrement. Après *Live in Montreux*, témoignage fidèle de sa vitalité sur scène, *Fasten Seat Belts* est le pas en avant que nous attendions. Cet album studio bénéficie d'une excellente production, une prise de son exemplaire au service d'une musique qui ne l'est pas moins. Le violoniste s'y montre inspiré, d'une sensibilité qui va de pair avec une technique désormais aboutie. Un jazz électrique ouvert sur d'incessants dialogues d'instruments complémentaires dans un grand tourbillon sonore. Didier Lockwood écrit des thèmes simples, efficaces. Sa reprise réussie d'un titre de Stevie Wonder confirme son aptitude à repenser un standard, à le personnaliser. Une imagination qui semble faire actuellement défaut à un Jean-Luc Ponty qui se répète, même si son jeu de violon doit beaucoup à ce dernier. L'élève dépasse ici le maître. Il bénéficie d'un soutien rythmique idéal, d'un pianiste qui a le sens des couleurs. Jean Michel Kadjan se révèle étonnant à la guitare et Bob Malach, l'un des meilleurs saxophonistes ténors actuels renforce l'unité d'une formation proposant une musique bien plus intéressante [que] celles de nombreux groupes pratiquant ce genre [20]. »

Parmi les qualités mises en avant par le chroniqueur, soulignons la « prise de son exemplaire » et la « technique désormais aboutie », ainsi qu'une « imagination » qui surpasse celle d'une référence en termes de violon jazz-rock, Jean-Luc Ponty.

Dans les pages de *Jazz Magazine*, Xavier Prévost (né en 1949), en louanges plus modérées, met en avant la démarche séductrice du tandem Lockwood-Salhani :

« *The new frenchman with a violin...* On peut supposer que Lockwood et/ou son producteur aspire(nt) légitimement à voir ce titre, assorti d'une photo, à la une de *Down Beat*, voire des grands *news magazines* américains ; une partie de l'album, assurément, regarde vers le son et le marché américains : côté Hollywood, vers le Lee Ritenour de *Feel the Night* ("Fasten seat belts", "Aldino", "Mr Piflos"), côté New York, vers les frères Brecker de *Straphangin'* ("The Spy"), avec, pour ce dernier titre, les réminiscences d'un "vieux" son Harlemitte (par exemple *Captain Buckles* de David Newman, en... 1971 à€ Atlantic SD 18002).
Que penser, en outre, de la présence d'une composition de Stevie Wonder ("Isn't She Lovely") quand le tout dernier Ponty (le Frenchman qui a, lui, déjà réussi à "violoner" les États-Unis) comporte également un thème ("As") du même Stevie ?
Ce n'est pas médire que de commenter les ambitions de cet album, et il faut reconnaître que la perfection technique de la production les justifie, au moins sur le plan commercial.
Faut-il préciser que c'est d'ailleurs dans les autres titres de l'album, que le jazz-fan cherchera (et trouvera) son plaisir : si *Boîte à musique*, manifestement écourté, devait nourrir un vague sentiment de frustration, *Aorta* viendrait bientôt le dissiper par la prégnance de ses climats sonores, et *He's Still Around* devrait combler ceux qui se rappellent l'autre Lockwood, celui de *Surya* par exemple [21]... »

Prévost distingue une partie « produite », à portée « commerciale », inspirée des productions étatsuniennes, d'une autre plus à même de plaire au « jazz-fan ». Aucune étude à notre connaissance n'a abordé cette scission entre auditeurs français portés vers un jazz plus *mainstream* et ceux du jazz-rock avec ses conséquences sur l'économie du champ jazzistique. Elle semble néanmoins correspondre à une réalité proche de celle des États-Unis. Dès la fin des années 1960, « plusieurs commentateurs commencèrent à avancer le pronostic que la fin du jazz approchait [22] » après l'arrivée du rock, « l'audience passant du jazz au rock [étant] significative [23] ». Si le jazz acoustique continua d'être pratiqué et écouté la décennie suivante, le jazz-rock puis la fusion attirèrent des foules sans commune mesure avec le public des clubs de jazz (dont un certain nombre fermèrent leurs portes). L'abandon par les labels les plus importants du jazz au profit du rock et bientôt du jazz-rock puis de la fusion est un indicateur objectif du nouvel équilibre dans la répartition des auditeurs. Par exemple, en compensation de ses pertes de profits, Columbia incite Miles Davis, jazzman emblématique s'il en est, à modifier son style : « [Clive Davis, le président de Columbia] s'est mis à me dire qu'il fallait toucher ce jeune marché, m'a suggéré de changer [24] ».

Dans l'Hexagone du début des années 1980 « deux courants dominant : le jazz-rock, en partie porté par le retour sur scène de Miles Davis en 1981, et le bop, incarné aux États-Unis par Wynton Marsalis [25] », un mouvement qui trouve ses fondements dès la fin des années 1960 : « Alors que depuis les années [1930], c'est une interprétation puriste qui s'était imposée dans le milieu des amateurs, puis, par le biais des médias, dans le grand public, les années [19]68 marquent le début du déclin de cette interprétation [26] [...] ». Le passage suivant d'un article de Frank Ténot souligne même ce qui s'apparente à un dissensus du public français entre un jazz *mainstream* et ses hybridations :

« Ayant, avec témérité je le confesse, écrit dans *Jazz Magazine* (n° 465) que le jazz était plus vivant que jamais, mon enthousiasme fut un peu refroidi par le scepticisme de quelques amis de ma génération, sincèrement inquiets de cette profession de foi qu'ils attribuèrent gentiment à un excès de boissons alcoolisées. Comment pouvais-je céder aux chants des sirènes contemporaines, apprécier le décadent, le mélange des genres, accepter allégrement les fusions, les relectures, le nombrilisme ? Au téléphone, Michel Laverdure, vieux complice toulousain avec qui je discutais de ce sujet, fut lapidaire : "Comment peux-tu aimer ce qui est joué aujourd'hui ? Ce n'est plus *notre* jazz !" [\[27\]](#). »

Bien que daté des années 1990, cet écrit correspond à un état de fait palpable dans les années 1980, les « quelques amis de ma génération » ressentant sans doute déjà le « ce n'est plus *notre* jazz » à l'écoute des productions fusion de cette période précédente. Ayant bien senti cette distinction entre un jazz acoustique de tradition swing et un autre porté vers l'électricité et les rythmes en divisions égales, Didier Lockwood fait manifestement le choix du second type de public, plus conséquent et large. Si trois plages de *Fasten Seat Belts* s'appuient pour tout ou partie sur une matière rythmique soit hors tempo (début de « Aorta »), soit swing (« He's Still Around »), soit enfin *shuffle* (fin de « Aorta ») - « Boîte à musique » n'étant effectivement qu'un intermède de deux minutes trente -, sur *The Kid* [28], l'année suivante, avec la version américaine du groupe de Lockwood, une seule plage donnera à entendre du swing à l'occasion d'une reprise *up* d'« Impressions » de John Coltrane [29]. Sur le dernier album éponyme [30] du premier Lockwood Group enregistré [31], c'est-à-dire celui du personnel de *Fasten Seat Belts*, aucun morceau ne s'appuie sur une division en croches inégales. Ce paramètre musical semble donc jouer un rôle crucial dans l'entreprise de séduction de Lockwood. Ces rythmes dits « binaires » exprimés à l'aide de figures rythmiques réparties de manière égales dans le temps (division simple ou double du temps, en croches et doubles-croches) sont la marque de l'époque, celle où les boîtes à rythmes s'imposent toujours plus, celle où la programmation de séquenceurs se développe, celle qui découle des changements musicaux intervenus au cours des années 1960 et 1970, et dont le jazz-rock de la décennie 1980 porte la trace, comme le nom accolé à ce style l'indique. Pour intégrer le circuit plus « people », il fallait donc commencer par séduire en faisant le choix de la division « binaire » du temps musical. De ce fait, ce pan précis de *Fasten Seat Belts* réclame une attention particulière, raison pour laquelle seules les plages possédant cette caractéristique seront ici examinées, à savoir « Fasten Seat Belts », « The Spy », « Aldino » et, dans une moindre mesure, « Mr Piflos » (sans toutefois s'arrêter sur le solo de Lockwood sur ce dernier titre, le violon étant ici abandonné au bénéfice de la mandoline).

Virtuosité

L'une des puissances de séduction en musique repose sur la *virtuosité*, comme l'a montré Vladimir Jankélévitch (1903-1985). Le philosophe la définit comme une « difficulté vaincue [32] », et en distingue deux dimensions, la première portée vers le seul appareil de la prouesse (« La musique des virtuoses parle sans avoir rien à dire [...] [33]. »), la seconde propice à un haut degré d'invention où le clinquant cède le pas à la verve créatrice, en particulier celle de l'improvisation pour le philosophe musicien. De ce fait, selon ce dernier « notre rapport avec le virtuose est ambivalent [34] », oscillant entre ces deux dimensions. Toutefois, comme le note Claude Coste : « Quand il s'agit, habituellement, de valoriser la verve, on ne manque jamais de la rapprocher de l'enthousiasme [...]. D'une certaine manière, Jankélévitch réactive cette tradition en tirant la verve du côté de l'Inspiration [35] ». Il est possible de retrouver cette ambivalence dans la virtuosité technique [36] qu'attendent et apprécient a priori [37] les amateurs de jazz-rock, la virtuosité étant un élément entretenu dans presque tous les styles de jazz [38]. C'est qu'elle joue une fonction double : celui de parure brillante et d'élément structurant. Elle permet de rendre un solo impressionnant (niveau superficiel), tout en jouant un rôle actif dans sa structuration, en lui permettant de monter en intensité (niveau plus profond).

Ces deux fonctions se conjuguent dans les solos de Lockwood qui usent de phrases virtuoses, caractérisées notamment par un débit de notes important et l'emploi d'un jeu en octaves ou dans le suraigu. Toute la partie centrale de son improvisation pour « Fasten Seat Belts » entre dans cette catégorie de la séduction virtuose : phrases quasi ininterrompues en doubles croches à un tempo élevé (noire à 131 environ), recours à des traits rapides (sextolets ou septuolets par exemple), jeu en doubles cordes dans l'aigu, arpèges enchaînés (voir exemple n° 1).



Exemple n° 1 : « *Fasten Seat Belts* » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (3'20 à 3'49) [39]

Très souvent utilisé par les musiciens du jazz-rock [40], ce stratagème est donc repris à son compte par Lockwood pour séduire son public. Et ce de manière parfaitement consciente comme le montre l'une de ses remarques au sujet du violoniste Michel Warlop (1911-1947) [41] : « Il était doté d'une technique violoniste et d'une fougue hors du commun [...]. Sa virtuosité et son originalité lui donnaient une large audience [42] ». À cette virtuosité du soliste s'ajoute d'ailleurs celle de la performance collective, avec ses difficultés de mise en place rythmique lors de l'exécution des thèmes en particulier, sa rigueur dans le maintien du tempo, mais également avec les interventions improvisées du bassiste ou du batteur, véritables *heroes* du jazz-rock avec les guitaristes, ici remplacés par le violoniste [43].

Stratégie des apparences

Dans sa chronique, Prévost cite des références précises comme modèles supposés de Lockwood : Lee Ritenour [44] et les Brecker Brothers [45] et Ponty (ce dernier se voyant même dépassé par l'« élève », selon de Chocqueuse). D'évidence, Prévost oublie ou méconnaît l'empreinte de Weather Report, manifeste sur le titre éponyme, ou sur « Mr Piflos », quoique de façon moins immédiatement évidente et pourtant réelle. L'année même de la sortie de *Fasten Seat Belts*, Lockwood déclare ainsi à *Jazz Magazine* :

« J'ai eu un choc avec Weather Report : ils ont vraiment apporté quelque chose de nouveau. [...] Un groupe comme Weather Report attire un grand public en faisant une musique élaborée. Je pourrais très bien jouer avec eux, ça m'irait parfaitement. J'aime beaucoup aussi l'avant dernier Miles Davis. Il joue une musique binaire, qu'il rend intéressante par ses bases rythmiques [46]. »

Le Miles Davis électrique des années 1970 représente donc un autre modèle pour Lockwood. S'exprimant sur son matériel électrique, il précisait au cours du même entretien :

« J'utilise une chambre d'écho : le son du violon est un peu agressif, j'essaye de l'arrondir. De temps à autre, j'utilise un phasing et une pédale wah wah automatique, c'est-à-dire qui marche sur l'attaque de la note à€” ça me permet parfois de retrouver le timbre de Miles Davis, ce que je recherche le plus actuellement [47]. »

On peut dès lors supposer que l'une des démarches adoptées par Lockwood pour séduire son public consiste à reprendre à son compte un certain nombre de formules et de traits musicaux caractéristiques des formations étatsuniennes dont il admire la réussite. Pour Baudrillard, l'une des dimensions de la séduction se manifeste précisément dans la « stratégie des apparences [48] », précisant : « Apparences non pas du tout frivoles, mais lieu d'un jeu et d'un enjeu, d'une passion de détournement [49] ». Dans le cas de Lockwood, son jeu de séduction repose sur le bon équilibre entre le recours à des stéréotypes du jazz-rock considérés comme des attendus par les auditeurs de ce style et la présentation d'ingrédients inédits, en l'occurrence principalement la présence du violon. Cet instrument est en effet absent des formations étatsuniennes citées plus haut. Sans aller jusqu'au stéréotype, dont l'usage est, selon les cas, considéré de manière quelque peu péjorative au sein du champ jazzistique, l'application de recettes qui, volontairement ou non, font référence à telle ou telle production de Weather Report ou des Brecker

Brothers constitue un autre stratagème adopté par le violoniste. Le pari est le suivant : ces recettes qui ont « attir[é] un grand public » ailleurs devraient entraîner un bénéfice identique pour le Didier Lockwood Group. On les retrouve à la fois dans les procédés compositionnels, et à l'occasion des solos.

Procédés compositionnels :

« *Fasten Seat Belts* »

En ouverture d'album, moment essentiel s'il en est pour capter un auditeur, les musiciens du groupe (et/ou le producteur) ont opté pour le morceau titre, une composition de Lockwood. Passée son introduction, plusieurs caractéristiques renvoient d'évidence à *Weather Report*. L'exposé d'une ligne dans le grave jouée par la basse doublée au synthétiseur, le tout soutenu par un rythme en anapestes aux cymbales charleston fermées-ouvertes (voir exemple n° 2) fait référence à « *Birdland* [50] », le plus grand succès du groupe étatsunien.



Exemple n° 2 : « *Fasten Seat Belts* » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), ligne de basse précédant l'entrée du thème et partie de batterie (0'22 à 0'37) [51]

La référence à « *Birdland* » se consolide par ailleurs au moment de l'improvisation, la ligne de basse de Lockwood étant quasiment un décalque de celle de Joe Zawinul, une quinte plus haut (exemple n° 3) :



Exemple n° 3 : « *Fasten Seat Belts* » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), ligne de basse au moment du solo (2'06 à 2'09) et « *Birdland* » (Joe Zawinul), *Heavy Weather* (1977) deux premières mesures de la ligne de basse (jouée de 0' à 0'43, et de 3'49 à 3'59)

Quant à l'exposé du thème qui suit, il reprend à son compte des éléments repérables chez *Weather Report* : la mélodie consiste en une ligne pentatonique descendante, avec des accents forts placés en syncope en début et fin de ses parties constitutives ; elle est harmonisée en homorythmie par le clavier avec un son qui évoque les sections à vent de ces big bands dont Zawinul s'est souvenu pour composer le refrain final de « *Birdland* » ou pour l'écriture de son « *Night Passage* [52] » (dans un genre différent) ; la ligne de basse soutient l'ensemble en noires, excepté lorsqu'elle souligne les accents du thème, par un son très présent et non comme une simple partie accompagnante, voix à égalité avec les autres (voir exemple n° 4) :



Exemple n° 4 : « Fasten Seat Belts » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), thème et ligne de basse (début, 0'37 à 0'51)

Suit le retour de la ligne de basse précédente (exemple n° 3) au-dessus de laquelle, au violon électrifié, Lockwood place des notes inattendues, quelque peu en décalage par rapport à l'harmonie exprimée, dans l'esprit de ce que pouvait faire Wayne Shorter avec *Weather Report*. Si dans les parties de liaison (introduction, puis transition de 1'51 à 2'06) les références à *Weather Report* sont estompées, la mémoire garde surtout l'empreinte des mélodies du dessus et de la basse des parties principales, celles-ci étant reprises plusieurs fois. Sans détailler outre mesure, « Mr Piflos » de Francis Lockwood, dernière page de l'album, rappellent plusieurs ballades du groupe de Zawinul et Shorter, telle « A Remark You Made », encore sur *Heavy Weather*, par exemple.

« The Spy »

Cette composition du guitariste et bassiste Jean-Michel Kadjan peut être rapprochée de celles des Brecker Brothers, en premier lieu par son identité sonore. Le thème est exposé par le saxophone de Bob Malach à l'unisson avec le son modifié par la pédale wah-wah du violon de Lockwood, un effet que le trompettiste Randy Brecker employait souvent. Le couple synthétiseur/basse souligne les accents de la mélodie aux contours bluesy. À l'image de la célèbre mesure à 7/8 qui précède le thème de « Some Skunk Funk [53] » des Brecker Brothers, la partie initiale de « The Spy » se caractérise par l'ajout d'un temps (la levée du thème) à la mesure à quatre temps de référence, sans que cela ne gâte la qualité mémorable de la mélodie. Une courte partie de transition, de 0'30 à 0'38, au style plus volontiers disco (basses répétant la même note sur tous les temps à chaque mesure, charleston ouvert sur les contretemps, notamment), se conclut par une ascension que Malach, dont le son et le jeu évoquent fortement celui de Michael Brecker, doit jouer dans le registre suraigu. Enfin, à 0'47, une dernière partie fait entendre un motif inédit joué sur la grille harmonique qui sera utilisée pour les solos. Cette dernière se réalise sur une pédale harmonique de *do*, sur laquelle alternent des accords en consonance avec la note de basse (accords de *do* majeur et de *la* mineur) et d'autres plus dissonants. Cette formule évoque l'introduction de « Sponge [54] » des Brecker Brothers (voir figure n° 1 et 1 bis).

C	Cmin7#5	Amin/C	F#/C
---	---------	--------	------

Figures n° 1 : « The Spy » (Jean-Michel Kadjan), *Fasten Seat Belts* (1982), grille harmonique des solos

F#sus/F	Fsus/F	Ebsus/F	Ebsus/F
---------	--------	---------	---------

Figures n° 1 bis : « Sponge » (Randy Brecker), *Heavy Metal Bebop* (1975), grille harmonique de l'introduction

Enfin, bien sûr, le rapprochement se solidifie lors du solo très breckerien de Malach (de 2'51 à 3'47), signalé comme *guest artist* sur la pochette de l'album. Au final, les auditeurs familiers des Brecker Brothers peuvent rapprocher « The Spy » de trois morceaux de cette formation : « Straphangin' » [55], « Sponge », et « Tee'd Off » [56].

« Aldino »

La séduction froide de Didier Lockwood dans *Fasten Seat Belts* (1982)

Bien que Prévost évoque *Feel the Night* de Lee Ritenour [57] au sujet d'« Aldino », l'écoute de l'album du guitariste étatsunien ne confirme pas vraiment cette assertion, si ce n'est peut-être le dernier titre : « Uh Oh ! ». À l'image de ce morceau, « Aldino » est particulièrement représentatif de l'expression spécifique que recherche le Didier Lockwood Group, celle du jazz fusion de la fin des années 1970 et du début des années 1980, une « certaine sorte de musique instrumentale de danse influencée par le jazz qui domin[e] les ondes FM » selon Stuart Nicholson [58], précisant : « Les éléments dominants non jazz de l'équation jazz-rock ne prov[ie]nnent plus du côté créatif du rock, mais de la musique pop avec de simples accroches mélodiques et des rythmes de danse à la mode [59] ». Pour le critique Franck Bergerot, il s'agit d'un « jazz FM [60] » :

« Le degré de sophistication des techniques de prise de son et les performances des musiciens engagés dans les studios permettaient de penser la musique en termes de produits parfaitement calibrés, exactement ciblés. Un habile dosage d'ingrédients empruntés au jazz, au rhythm and blues et au funk, à la pop music et aux variétés permettait d'obtenir des musiques soignées, *jazzy* sans être vraiment jazz, assimilables par tous [61]. »

Au guitariste cité par Prévost s'ajoute un autre modèle, George Benson [62], influence reconnue cette fois par Lockwood qui déclare : « J'écoutais beaucoup George Benson, j'adorais son jeu fluide et son phrasé de toute beauté. Je rêvais d'adapter ses qualités à mon jeu violonistique [63] ». On trouve d'ailleurs trace d'une pratique chère à Benson, la doublure par la voix chantée sans parole d'une phrase instrumentale improvisée (voir exemple n° 5), façon de renforcer le charme d'une phrase mélodique en soulignant sa dimension vocale :



Exemple n° 5 : « Aldino » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (de 2'14 à 2'17) [64]

Les productions de plusieurs autres guitaristes étatsuniens, instrumentistes à cordes comme le violoniste, correspondent à la définition du « jazz FM » de Bergerot, parmi lesquels Larry Carlton [65] ou Joe Beck [66]. Tous ont en commun de réaliser des musiques enjouées et entraînantes, proches d'un certain esprit rattaché aux productions de la Côte Ouest, en une démarche qu'Alain Tercinet synthétise dans son ouvrage *West Coast Jazz* par la formule suivante : « [...] prendre la musique au sérieux sans pour autant se prendre trop au sérieux [67] ». La recette que l'on peut déduire de l'écoute de ce type de production semble avoir été appliquée dans « Aldino » : des attaques modérées voire douces pour ce qui concerne les claviers ; une rythmique de batterie très régulière hormis quelques breaks (s'efforçant de s'approcher de la précision des nouvelles boîtes à rythme), rythmique renforcée par des « cocottes [68] » discrètes de guitare [69] ; une basse mise assez en avant qui agrémente sa ligne de notes slappées ; la tonalité majeure, et des mélodies très diatoniques dominant l'ensemble, le déroulé de la pièce n'étant jamais perturbé par une surprise ou une aspérité. Proches en date de la publication de *Fasten Seat Belts*, et semblables aux éléments stylistiques qui viennent d'être listés, on pourrait citer deux morceaux que Lockwood connaissait certainement : « Ain't Nothin' for a Heartache » (*Strikes Twice*, Warner Bros. Record, 1980) de Larry Carlton et « Hear Today, Here Tomorrow » (*Friendship*, Elektra, 1979) de Lee Ritenour, deux morceaux emblématiques de ce « jazz FM » (ou *smooth jazz*) réalisés par deux guitaristes non moins emblématiques de ce style.

Production des solos

La séduction froide de Didier Lockwood dans *Fasten Seat Belts* (1982)

Les solos de Lockwood, dont il sera exclusivement question dans cette partie, sont construits à partir d'éléments musicaux caractéristiques des musiques du champ jazzistique. Certains sont présents depuis les débuts de l'histoire enregistrée du jazz :

- les *blue notes* (exemples musicaux n° 6 et 6 bis) :



Exemple n° 6 : « Aldino » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), début du solo de Didier Lockwood (de 1'37 à 1'56)



Exemple n° 6 bis : « The Spy » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (de 1'24 à 1'31) [\[70\]](#)

- les phrases bebop (exemples n° 7 et 7 bis) :



Exemple n° 7 : « Aldino » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (de 1'57 à 2'01)



Exemple n° 7 bis : « Fasten Seat Belts » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (de 3'56 à 4'00)

- divers effets de polyrythmie (exemples musicaux n° 8 et 8 bis) :



Exemple n° 8 : « Fasten Seat Belts » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (de 3'20 à 3'20)



Exemple n° 8 bis : « The Spy » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (de 2'00 à 2'03)

Outre ces figures musicales qui constituent un socle commun à l'ensemble des solistes du jazz-rock, d'autres correspondent à des stéréotypes attendus de ce style, que l'on retrouve dans les solos de Lockwood, et en premier lieu ce que l'on nomme le *outside playing* ou *sideslipping* [\[71\]](#). Durant les années 1970, cette technique s'est

La séduction froide de Didier Lockwood dans *Fasten Seat Belts* (1982)

largement imposée [72]. Elle consiste à faire admettre des « fausses notes » sur une harmonie donnée grâce à une logique mélodique qui supplante la logique harmonique, ou encore à ajouter des harmonies (exprimées le plus souvent sous forme d'arpèges de nature diverse par les instruments mélodiques) à la grille préétablie.

Dans le solo de « *Fasten Seat Belts* », cela se manifeste sous la forme d'arpèges exprimés un demi-ton en-dessous de l'accord donné enchaînés à d'autres chromatiquement descendants (exemple n° 9) :



Exemple n° 9 : « *Fasten Seat Belts* » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (de 3'20 à 3'20)

Pendant le solo de « *The Spy* », après avoir fortement confirmé la tonalité de *do* majeur (mesure 14), le moment (at)tendu advient lorsque le violoniste, prenant appui sur la note commune à *do* mineur et *la* majeur (*la* bémol et *sol* dièse par enharmonie), imprime la tonalité de *la* majeur sur *do* mineur (mesure 15). Suivent des arpèges de *fa* majeur, *si* bémol majeur, *si* majeur et *sol* mineur septième au-dessus de l'accord *Amin/C* (exemple n° 10) :



Exemple n° 10 : « *The Spy* » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (1'56 à 2'01)

De la même façon, Lockwood s'appuie sur la note-pivot *mi* pour opposer un arpège de *do* dièse mineur à l'accord de *mi* mineur, la quinte de l'arpège (*sol* dièse) s'avérant en dissonance vis-à-vis de la tierce de l'accord joué par la rythmique (*sol* naturel). Dans la mesure suivante, le violoniste place un arpège de *mi* bémol majeur, soit un demi-ton au-dessus de l'accord alors proposé, *ré* majeur (exemple n° 11) :



Exemple n° 11 : « *Aldino* » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (de 2'04 à 2'07)

En flattant ainsi ce qu'appréciant a priori les auditeurs de ce genre musical, Lockwood répond à un consentement a priori mutuel et implicite entre le séducteur et la personne à séduire.

Tirer bénéfique d'un héritage de séductions

En dernier lieu, on peut constater que Lockwood ne néglige pas le capital symbolique de l'instrument violon lui-même, facteur de séduction certes moins évident, mais bel et bien efficace. L'un des instruments rois de la musique occidentale de tradition écrite se voit ici pratiqué avec une technique et des qualités propres à ce champ et *en même temps* réinvesties dans un cadre tout autre. À ce sujet, Vincent Cotro précise que :

« S'il ne peut se soustraire entièrement aux modes de traitement instrumental imposés par le jazz, le violon ne s'y soumet qu'avec quelques difficultés qui lui sont propres. Si la tenue de l'instrument ou de l'archet autorise bien des particularismes individuels, la production du son (presque exclusivement à l'archet) par alternance de gestes tirés et poussés, diffère assez peu d'un instrumentiste à l'autre et ne déroge qu'exceptionnellement à l'ensemble d'usages et de prescriptions en vigueur dans la pratique classique du violon. [...] La relative homogénéité de conception instrumentale qui relie un grand nombre de violonistes de jazz tient encore à leur fréquente imprégnation par l'apprentissage académique, réputé comme l'un des plus contraignants et normatifs. La position du corps et de la tête, les positions spécifiques de chaque bras, chaque main et chaque doigt, la tenue et l'orientation de l'archet y font l'objet d'un contrôle permanent nourri dans les conservatoires par un catalogue d'études, concertos et pièces de concours qui accompagne un répertoire d'oeuvres pour l'essentiel composées entre la fin du XVIIIe et le début du XXe siècle [73]. »

Si Lockwood possède bien toutes les qualités reconnues par le monde « classique », à ce prestige potentiellement séducteur s'ajoute la faculté du violoniste à répondre aux valeurs musicales mises à l'honneur dans le style jazz-rock : capacité à jouer juste et à groover, possession du langage jazz en dépit d'une « ergonomie » liée à la perfection technique d'un instrument réputé difficile [74]. De ce point de vue, Lockwood s'inscrit dans le prolongement de Ponty, un autre violoniste à la technique « impeccable » ayant intégré le champ du jazz-rock et qui avait séduit les foules étatsuniennes dans la décennie précédente. Et lorsque cet « élève dépasse le maître » selon de Chocqueuse, il faut sans doute comprendre que son entreprise de séduction a réussi.

Elle se trouve consolidée par un « patronage prestigieux [75] » sur lequel il peut prendre appui pour en tirer avantage : celui de Stéphane Grappelli. L'ayant « fait entrer de plain pied dans le monde des "people", duquel le jazz était habituellement absent [76] », le jeu improvisé de Lockwood « pour en rester à la dimension strictement musicale » se réfère au moins une fois à « la poésie [et] l'élégance » de son mentor, clin d'oeil séducteur quoique furtif à ceux qui connaissent bien le jeu de Grappelli. Dans « Aldino », il recourt en effet à une suite d'arpèges sans tierce, les derniers joués en harmoniques, un effet utilisé par tous les violonistes du champ jazzistique mais particulièrement prégnant chez Grappelli (exemple n° 12) :



Exemple n° 12 : « Aldino » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (de 2'26 à 2'29)

Conclusion en ouverture

Tout ce qui précède témoigne de la maîtrise de plusieurs stratégies de séduction de Lockwood et son ensemble. Au fond, cette étude aura consisté à illustrer au plan musical ce que Baudrillard expliquait en 1979 (l'auteur de *La Société de consommation* n'abordant pas la musique), les propos suivants étant contemporains de *Fasten Seat Belts*, une production vis-à-vis de laquelle, rappelons-le, Lockwood avait pris ses distances (« Je ne peux pas dire que la musique était d'une haute portée intellectuelle ») :

« Le jeu des modèles, leur combinatoire mobile caractérisent un univers ludique, où tout prend effet de simulation possible, et où tout peut jouer [...] comme évidence alternative [...]. Aujourd'hui c'est la conjonction d'un désir et d'un modèle (d'une demande et de son anticipation par des réponses simulées) qui définit un principe de plaisir. Le ludique, c'est le "jeu" de cette demande et du modèle. La demande n'étant que réponse à la sollicitation du modèle, et la précession des modèles absolues, tout défi y est impossible. [La stratégie des jeux] donne son caractère ludique à un monde paradoxalement sans enjeux [77]. »

En ce sens, il s'agirait chez Lockwood d'une séduction froide, telle que l'entend Baudrillard, à savoir sous-tendue par la stratégie des jeux de « l'idéologie du désir [78] ».

Comme annoncé en introduction, l'entreprise de séduction de Didier Lockwood ne saurait être réduite à sa seule expression musicale. Dans un premier temps, il conviendrait d'étendre cette étude musicale à des notions moins appréhendables telle que, par exemple, l'énergie, une qualité soulignée par Pierre de Chocqueuse via le mot « vitalité », et dont Didier Lockwood souligne lui-même l'importance : « j'étais dans la force de l'âge et me sentais plus proche

de l'énergie du rock que de celle, plus cérébrale, du jazz [79] ». Ensuite, il faudrait pratiquer une analyse sémiologique de la pochette de l'album et de ses titres, elle-même suivie d'une autre des images filmées de l'époque, en plus d'une dernière sur le travail de production réalisé par Jean-Marie Salhani avant, pendant et après l'enregistrement de l'album. Pour autant, les éléments musicaux ici mis en exergue permettent d'avoir une idée de l'un des aspects de la stratégie de séduction mise à l'oeuvre par Lockwood et que l'on pourrait résumer de la manière suivante : capitaliser à partir de l'existant grâce à un jeu ludique, dans le sens posé par Baudrillard, d'héritages spirituels filiaux et de modèles choisis.

Annexe : transcriptions complètes des solos de Didier Lockwood

« *Fasten Seat Belts* » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (transcription Ludovic Florin) [80]

« *The Spy* » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (transcription Ludovic Florin)

« *Aldino* » (Didier Lockwood), *Fasten Seat Belts* (1982), solo de Didier Lockwood (transcription Ludovic Florin) [81]

Post-scriptum :

Ludovic Florin est maître de conférences en musicologie à l'Université de Toulouse Jean Jaurès, spécialisé dans les musiques audiotactiles contemporaines issues du champ jazzistique. Il a dirigé ou co-dirigé la publication de plusieurs ouvrages : *Carla Bley, l'inattendu-e* (Naïve, 2013), *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine* avec Jean-Michel Court (Presses Universitaires du Midi, 2015), ou *Pat Metheny. Artiste multiplunifique* avec Pascal Ségala (Éditions du Lateur, 2017).

Camille Noûs a contribué à la construction collégiale des standards de la science, en développant le cadre méthodologique, l'état de l'art, ainsi que les procédures de post publication.

[1] Didier Lockwood, *New World*, MPS, 1979 [N.B. : les dates renvoient aux années de parution des albums].

[2] Didier Lockwood, entretien réalisé par Monette Berthommier, À *Voix nue* [en ligne], France Culture, 2018 (première diffusion 2007), de 3'14 à 4'22, <<https://www.franceculture.fr/emissi...>> , consulté le 28 mai 2020.

[3] Bien que le titre de l'album soit publié sous son seul nom, Lockwood situe la fondation du Didier Lockwood Group en 1980. Voir Lockwood, 2003, p. 149.

[4] *Fasten Seat Belts*, JMS, 1982.

[5] « Jean-Marie Salhani [1940-] fonde le groupe Solitude en 1969 dans lequel il joue de la basse. [Au] début des années 1970, [il] fonde en 1975 les éditions Jean-Marie Salhani [JMS]. Il lance Henri Texier avec son album *Amir* qui se vend à près de 7 000 exemplaires. Par la suite, le label révélera Didier Lockwood, Fusion, TSF ou encore les Canadiens d'Uzeb. Jean-Marie Salhani crée en 1983 le label Cream Records. En 2006, il crée sa propre structure de distribution, Sphinx Distribution, pour ses deux labels. [...] » à €", « Entretien avec Jean-Marie Salhani » [en ligne], 2014, <<https://gallica.bnf.fr/html/und/enr...>> , consulté le 27 juin 2020.

[6] *Ibid.*, de 5'09 à 5'45.

[7] Même si, concernant l'objet disque, il ne faut pas négliger l'impact de son conditionnement, Didier Lockwood étant d'ailleurs très mécontent de

La séduction froide de Didier Lockwood dans *Fasten Seat Belts* (1982)

celui de *Fasten Seat Belts* (cf. Lockwood, 2003, p. 162 : « Cette couverture ne fut pas une réussite, on peut même dire avec le recul qu'elle est très laide... »).

[8] Baker, 2010 ; Calamel, 2011 ; Dompierre, 2012 ; Flem, 2001 ; Stewart, 1996 ; Stiefel, 1983 ; Tallotte, 2012.

[9] Il est bien ici question de vision et non de représentation mentale, car comme l'ont montré quelques chercheurs en neurologie, une pulsation rythmique perçue implique les mêmes fonctions neuronales que dans l'activité motrice, autrement dit à un rythme perçu correspond un mouvement imaginé (cf. Carroll-Phelan, Hampson, 1996, et Todd, Lee, O'Boyle, 1999).

[10] Baudrillard, 1990. Aucun des travaux sur la séduction en musique (voir note n° 8) ne fait référence à cet ouvrage.

[11] *Ibid.*, p. 132.

[12] *Ibid.*, p. 240.

[13] *Ibid.*, p. 242.

[14] *Ibid.*, p. 241.

[15] *Ibid.*, p. 132.

[16] *Ibid.*, p. 241.

[17] Thierry Hoquet, entretien réalisé par Adèle Van Reth, « Baudrillard, "De la séduction" », *Les Chemins de la philosophie*, France Culture, novembre 2010, entre 25'45 et 25'47, <<https://www.franceculture.fr/emissi...>> , consulté le 1er juillet 2020.

[18] Baudrillard, 1990, p. 115.

[19] Lockwood, 2003, p. 149.

[20] de Chocqueuse, 1982, p. 57.

[21] Prévost, 1982, p. 46-47.

[22] Nicholson, 1998, p. 11 (notre traduction).

[23] *Ibid.*, p. 12 (notre traduction).

[24] Davis, Troupe, 2007, p. 317.

[25] Siclier, 1995, p. 27.

[26] Tournès, 1999, p. 409.

[27] Ténnot, 1997, p. 15.

[28] Didier Lockwood, *The Kid*, MPS, 1983. Sauf erreur de notre part, et de manière significative, cet album ne fit l'objet d'aucune chronique dans aucun des deux magazines cités.

[29] Une performance qui fait écho à celle de « He's Still Around », dans un tempo plus lent, mais à partir d'une approche harmonique modale

semblable, renvoyant elle aussi au quartette classique de Coltrane.

[30] Didier Lockwood Group, *Didier Lockwood Group*, JMS, 1984. Si le personnel reste le même, Jean-Michel Kadjan ne joue plus que de la guitare électrique, la basse étant confiée à Sylvain Marc.

[31] Le Didier Lockwood Group eut plusieurs moutures avant que sa composition ne se cristallise à l'occasion d'un enregistrement, cf. Lockwood, 2003, p. 149 et suivantes.

[32] Jankélévitch, 1989, p. 19.

[33] *Ibid.*, p. 132.

[34] Berlowitz, Jankélévitch, 1987, p. 222.

[35] Coste, 2016.

[36] La virtuosité possède bien sûr de nombreuses déclinaisons, telle par exemple la virtuosité de la pensée qui n'est pas nécessairement démonstrative. Nous abordons ici la virtuosité technique au sens de virtuosité digitale.

[37] Une enquête serait toutefois à mener sur ces attendus. Elle comblerait un vide sur la perception des amateurs de jazz-rock et de fusion.

[38] Voir Cugny, 2005.

[39] Pour la transcription complète du solo de Didier Lockwood sur « *Fasten Seat Belts* », voir annexe (a).

[40] Michael Brecker par exemple (voir Florin, 2009).

[41] Après de brillantes études de violon (prix d'excellence des conservatoires de Lille puis Paris), Warlop découvre le jazz dans les années 1930. Il réoriente alors sa carrière vers cette musique. On le retrouve ainsi sur disque avec Django Reinhardt, Maurice Chevalier ou Coleman Hawkins. Il a marqué durablement Stéphane Grappelli.

[42] Lockwood, 2003, p. 115.

[43] Ajoutons que le visionnage de certaines vidéos réalisées à peu près à la même époque montre que le violoniste accompagne cette virtuosité d'attitudes corporelles très expressives qui montrent le « combat » à l'oeuvre, la « difficulté vaincue » qui porte la foule à l'admiration, que l'on soit connaisseur ou non, un procédé traditionnellement rattaché à la séduction.

[44] Né en 1952, ce guitariste originaire de la Côte Ouest devient vite un musicien de studio très demandé. Après avoir tourné avec son groupe Friendship, il rencontre un succès avec son album *Rit* en 1982 qui apparaît dans les *charts* jazz et pop étatsuniens. Ayant assimilé le style de Wes Montgomery, « Lee Ritenour est sans doute l'un des meilleurs guitaristes de jazz-rock » selon le *Dictionnaire du jazz* (Carles, Clergeat et Comolli, 2011, p. 1085).

[45] Groupe constitué en 1975 par le trompettiste Randy Brecker (né en 1945) et son frère saxophoniste Michael (1949-2007). Deux ans avant l'enregistrement de *Fasten Seat Belts*, Lockwood a eu l'occasion de jouer avec les Brecker Brothers : « Le festival de Nice me permit de monter sur scène avec le groupe des Brecker Brothers pour interpréter leur tube "Some Skunk Funk". Ce fut une expérience inoubliable. » Lockwood, 2003, p. 151.

[46] *Jazz Magazine*, 1982, p. 64.

[47] *Ibid.*, p. 29.

[48] Baudrillard, 1979, p. 18.

[49] *Ibid.*, p. 77.

[50] Weather Report, *Heavy Weather*, Columbia, 1977.

[51] Légende : (g.c.) = grosse caisse ; (c.c.) = caisse claire.

[52] Weather Report, *Night Passage*, Columbia, 1980.

[53] The Brecker Brothers, *The Brecker Bros.*, Arista, 1975.

[54] *Ibid.*

[55] The Brecker Brothers, *Straphangin'*, Arista, 1981.

[56] The Brecker Brothers, *Détente*, Arista, 1980.

[57] Lee Ritenour, *Feel the Night*, Discovery, 1979.

[58] Nicholson, 1998, p. 211 (notre traduction).

[59] *Ibid.*, p. 217 (notre traduction).

[60] Bergerot, 2011, p. 238.

[61] *Ibid.*, p. 238-239.

[62] Guitariste étatsunien né en 1943. Après s'être exprimé dans un langage jazz prolongeant celui de Wes Montgomery et de Grant Green, à partir des années 1970, ce remarquable technicien produit une musique conçue pour un public plus large (soul, funk, puis disco dans les années 1980).

[63] Lockwood, 2003, p. 149.

[64] Pour la transcription complète du solo de Didier Lockwood sur « Aldino », voir annexe Â©.

[65] Né en 1948, ce musicien de studio au plus de 3000 séances qui fut membre des Crusaders se lança dans une carrière solo à partir de 1977. Musicien très versatile, il produisit une musique que l'on associe dans un premier temps au jazz-fusion puis au *smooth jazz*.

[66] Joe Beck (1945-2008) est considéré comme le premier guitariste de jazz à avoir intégré les techniques de la guitare rock à son jeu, dont la distorsion. Son passage furtif chez Miles Davis constituerait une inspiration de ce dernier pour son orientation vers un jazz plus électrique.

[67] Tercinet, 1986, p. 111.

[68] « (jargon) Mode de jeu de la main droite prisé dans le funk, qui consiste à répéter un riff très rythmique en posant la main sur les cordes au niveau du chevalet pour étouffer le son (effet comparable au pizzicato sur le violon). » in Siron, 2006, p. 109.

[69] Plus probablement exécutées par la guitare de Jean-Michel Kadjan en *rerecording* que par la mandoline de Didier Lockwood.

[70] Pour la transcription complète du solo de Didier Lockwood sur « The Spy », voir annexe (b).

[71] « Jeu "à l'extérieur", en dehors de la consonance » selon Siron (2006, p. 312).

[72] Voir par exemple Dean-Lewis, 2001.

[73] Cotro, 2016, p. 61-62.

[74] Dans son livre autobiographique, *Profession Jazzman. La vie improvisée*, Lockwood rapporte l'anecdote suivante de l'été 1981 : « [Stan Getz] fut très heureux de notre rencontre et me confia qu'il lui avait toujours été difficile de jouer avec les violonistes à cause de leur justesse trop approximative. C'était ne pas tenir compte de la difficulté d'adaptation du violon à une musique pour laquelle, ergonomiquement, il n'est pas fait. » Lockwood, 2003, p. 161.

[75] *Ibid.*, p. 115.

[76] *Ibid.*, p. 145.

[77] Baudrillard, 1990, p. 215-216.

[78] *Ibid.*, p. 244.

[79] *Ibid.*, p. 149.

[80] Les symboles entre parenthèses (+) et (-) au-dessus d'une note présents dans les trois transcriptions indiquent une intonation soit plus haute (+), soit plus basse (-) par rapport aux hauteurs du tempérament égal.

[81] À partir de la mesure 33, l'enregistrement de l'improvisation donne à entendre à certains endroits plusieurs parties de violon réalisées en *rerecording* et superposées l'une à l'autre, en plus du jeu en double cordes du violoniste. De ce fait, la transcription ne reflète qu'une partie de la réalité de l'ensemble de ces parties.