

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

177-178 | 2006

Chanter, musiquer, écouter

---

## L'image musicale du souvenir

Georgia On My Mind de Ray Charles

Bernard Lortat-Jacob

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21664>

DOI : 10.4000/lhomme.21664

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 49-72

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Bernard Lortat-Jacob, « L'image musicale du souvenir », *L'Homme* [En ligne], 177-178 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21664> ; DOI : 10.4000/lhomme.21664

---

# L'image musicale du souvenir

*Georgia On My Mind* de Ray Charles

**Bernard Lortat-Jacob**

**S**ELON UNE OPINION largement partagée, la musique, fondamentalement liée au monde des émotions, serait incapable de figurer quoi que ce soit de précis ; elle ne renverrait qu'à elle-même et non pas à un plan conceptuel clairement défini. Certes, on se la représente, mais elle-même ne représente rien<sup>1</sup>. En cela résident à la fois sa richesse et son mystère : deux caractéristiques qui font d'elle l'objet d'une science difficile<sup>2</sup>.

Renoncer à sa richesse ? C'est à n'en pas douter la stratégie scientifique qu'adopte une certaine musicologie moderne se réclamant à la fois du formalisme (Hanslick au XIX<sup>e</sup> siècle, Propp au XX<sup>e</sup>, etc.) et du structuralisme de l'École de Prague : si l'objet musical est complexe, il convient de le simplifier, et si son fond se dérobe, mieux vaut s'en tenir à sa forme, et à sa forme seule.

Le mystère de la musique, quant à lui, constitue le fonds de commerce des apôtres de l'herméneutique, toutes catégories confondues : philosophes, paraphilosophes, esthéticiens, critiques musicaux, etc. Aucun d'entre eux n'échappe au paradoxe qui consiste à développer de longues gloses sur un objet qui, le plus souvent, se passe de glose.

1. Sauf lorsque la musique est dotée de fonctions sémiotiques bien précises et qu'une forme musicale signifiante a pour correspondance un signifié pleinement identifié (langages tambourinés, musiques à programme, etc.). Pour un recensement et une approche typologique de ces phénomènes désormais bien connus quoiqu'assez marginaux, on peut commodément se référer à l'article de Jean-Jacques Nattiez (2004).

2. Problème que résume le titre du livre récemment édité par Jean-Marc Chouvel & Fabien Lévy (2002) et reprenant le thème d'un congrès homonyme, tenu en janvier 2001 à l'Ircam.

————— Cet article a pour base une communication au séminaire de Jean Jamin & Patrick Williams, « Jazz et Anthropologie », à l'École des hautes études en sciences sociales. La version écrite est naturellement bien différente de la version orale présentée le 9 juin 2005. Précisons que « Georgia » composée ici en romain et entre guillemets renvoie au personnage, alors que *Georgia* composé en italique signale la chanson.

Ce double paradigme, dont on pourrait démontrer qu'il remonte à l'Antiquité (Pythagore *versus* Platon, par exemple), s'est élargi, depuis le XX<sup>e</sup> siècle, par l'ouverture – selon nous décisive – de nouveaux domaines : l'ethnomusicologie et la psychologie cognitive. Deux disciplines qui se méconnaissent l'une l'autre<sup>3</sup> et dont les objectifs et les méthodes marquent de nos jours de solides divergences. La première postule l'existence d'universaux que la seconde s'évertue à décliner, pourrait-on dire. Et alors que le cognitivisme marque un goût prononcé pour les hypothèses générales (y compris sur la musique), l'ethnomusicologie semble ne jamais se lasser de déterrer des singularités. Au risque de simplifier un peu, on pourrait dire que les psychologues de la musique sont les adeptes d'une certaine correction méthodologique fondée sur des hypothèses pleinement explicites alors que les ethnomusicologues chérissent plutôt des découvertes inédites que leurs hypothèses de départ ne laissent guère prévoir ; leur méthodologie est souvent approximative, sans doute parce que les faits nouveaux se découvrent rarement à partir d'une exploration préprogrammée.

C'est par rapport à cette situation épistémologique particulièrement ouverte qu'il convient d'aborder la lecture de cet article prenant pour objet une chanson américaine, devenue par la suite un *standard*, *Georgia On My Mind*, composée dans les années 1930 et qu'immortalisa au début des années 1960 un grand chanteur noir américain : Ray Charles.

Le jazz, dont Jean Jamin & Patrick Williams disaient, il n'y a pas si longtemps (2001), qu'il constitue un territoire négligé par l'ethnomusicologie, sert de départ à une réflexion plus large sur la musique. Bien sûr, ce qui nous intéresse, c'est de savoir qui est cette « Georgia » connue de tant de monde et à laquelle la voix de Ray Charles donne une présence si singulière. Mais, plus largement, en tant qu'ethnomusicologue, nous voulons comprendre ce que nous dit la musique<sup>4</sup>, nous atteler à la tâche délicate qui consiste à déchiffrer les signes acoustiques qu'elle recèle et, puisque *Georgia* entretient des liens si forts avec le souvenir et l'imaginaire, approcher les pans de savoir implicite auxquels elle renvoie.

## La notion de portrait acoustique

Avant d'entrer dans le vif du sujet, revenons un moment sur la notion de « portrait acoustique » et sur le concept de précision. Au nom d'une conception sans nul doute très euclidienne, on dit souvent d'un dessin qu'il est précis, entendant par là qu'il est clairement représentatif de quelque chose. Pour la musique, l'affaire est un peu plus complexe. On se souviendra cependant que le mot « précis » apparaît sous la plume de Proust à propos de Swann entendant la première fois

3. Saluons sur ce point une initiative très récente du CNRS, accompagnant un projet pluridisciplinaire (*alias* RTP) : « Musique, cognition, société » où se trouvent programmatiquement associées la psychologie de la musique et l'ethnomusicologie.

4. Suite logique, en somme, de mon dernier article paru dans *L'Homme* (2004), qui avait pour titre « Ce que chanter veut dire ».

la petite phrase de la sonate de Vinteuil : cette phrase « dirigeait [Swann] ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis ». L'image mentale est précise pour Swann, comme l'est du reste la description de Proust<sup>5</sup> et, bien entendu(e), la sonate elle-même.

C'est cette même précision qui autorise à comparer deux interprétations voisines – et même très voisines dans le cas de musiques classiques écrites. Il s'agit là d'un exercice auquel tous les mélomanes aiment à se livrer. La « Tribune des critiques de disques » n'est pas qu'une émission célèbre ; elle est une pratique culturelle très largement partagée. Il va de soi que comparer des musiques aux contours flous serait un exercice stérile, voire impossible. Et tandis que l'approche scientifique de cette précision est au programme d'une *Quantum musicology* inaugurée par un éminent chercheur américain récemment disparu – Mantle Hood (1990) –, l'ethnomusicologue de terrain ne se lasse pas d'observer à quel point, dans l'exécution des musiques qu'il explore, le détail compte. Et c'est même lui qui, bien souvent, importe le plus<sup>6</sup>. En Sardaigne, par exemple, *preciso, proprio preciso*, sont des expressions que tous les villageois ont sur les lèvres pour qualifier la beauté d'une musique de chez eux. La précision est le premier réquisit de cette beauté. Dans le langage courant, *bello* et *preciso* sont quasi synonymes. Et en cours de performance, ces deux mots prennent, l'un comme l'autre, la forme d'une interjection enthousiaste, sur le mode des *Olé* du flamenco ou du *Yeah* du jazz.

Pour aller plus avant dans la définition du concept, il convient alors de distinguer « précis » d'« exact », les deux notions ne se recouvrant que partiellement. Un horloger, par exemple, peut se pencher sur votre montre pour la réparer. Le geste est précis, mais pas nécessairement exact. Exact se réfère à un étalon ou à un modèle ; précis, pas nécessairement. Disons que l'exactitude implique la précision et que le contraire n'est pas forcément vrai.

C'est à cette précision-là que se réfère Francis Wolff lorsqu'il écrit dans un livre récent (1999-2000 : 66) : « La musique a une structure narrative sans avoir rien de descriptif. À l'écoute, nous entendons la nécessité de l'enchaînement de ses phrases et l'extrême précision de ce qu'elle dit, mais sans que nous puissions dire de quoi elle parle ». Une précision qui s'exerce sur de simples jeux de formes, lesquelles auraient l'étrange capacité de déclencher le ravissement.

On voit ce que cette conception doit à Platon et au néoplatonisme défendant l'existence de formes idéales que la réalité ne peut qu'imiter ou simuler. Il en irait de la musique comme du triangle, dont il est possible d'apprécier la perfection (et le cas échéant les imperfections) sans rien connaître de son sens ni de ses usages. Les limites d'une telle conception tiennent au fait qu'elle laisse dans l'ombre la réalité, au sens platonicien du mot, c'est-à-dire l'objet même de la

5. Cf. *À la recherche du temps perdu*, 1 : *Du côté de chez Swann* : 210 (éd. Bibliothèque de la Pléiade). La description de l'opération mentale de Swann entendant pour la première fois la petite phrase de Vinteuil est en effet remarquable par sa précision. D'ailleurs, les différents passages de *La Recherche* qui la concernent gagneraient à être lus à la lumière de la psychologie cognitive contemporaine pour être confrontés à ses plus récents acquis.

6. Traduisant cette écoute de détail, très enracinée dans la culture sarde que je connais, on peut se référer à mon article (2004).

simulation. Or, cet objet est constitutif de toute sémantique musicale et, selon nous, ne peut être exclu *a priori* de la recherche musicologique.

## La précision au service d'une certaine ambivalence

Revenons donc au couple musique-dessin, en convenant de comparer des choses comparables. Non pas une musique quelconque avec un dessin industriel destiné à figurer fidèlement le monde (voire à l'instrumentaliser), mais une chanson belle et fondamentalement expressive<sup>7</sup> – ainsi *Georgia* renvoyant à un être cher –, avec une peinture figurative relevant clairement de la catégorie d'œuvre d'art : *La Joconde*, par exemple. En apparence, *La Joconde* est plus précise que *Georgia* : on peut mesurer la taille de ses yeux, le nombre de ses doigts (elle en a dix) ; *Georgia* à ses côtés semble bien floue. Mais en fait, les choses sont un peu plus compliquées. Disons que tout ce qui est trivialement apparent sous le pinceau de Léonard – à savoir le portrait d'une belle notable de la Renaissance italienne – ne nous intéresse pas vraiment. En revanche, son sourire ! On a écrit des livres entiers sur son sourire. En fait, c'est surtout par les grandes zones d'ombre de son sourire que *La Joconde* s'ouvre au sens. Un sens qu'il s'agit, précisément, d'interpréter. Et si tant de visiteurs se rendent au Louvre chaque jour, ce n'est pas pour compléter leur savoir encyclopédique sur le monde, mais c'est pour voir une œuvre (et incidemment raconter qu'ils l'ont vue). Leur attention se voit mobilisée par tout un jeu d'interprétations allant à la rencontre des intentions d'un peintre génial ayant fait le pari de dessiner l'indécidabilité.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'intérêt de l'œuvre ne provient pas du flou, mais de la netteté soulignant des catégories de pensée distinctes. Non seulement l'ambivalence – si fructueuse sur le plan sémantique – s'obtient avec la précision, mais elle se proportionne à elle. Que soudain apparaissent, du fait de la maladresse de l'artiste, quelques traces indécises dans le traitement de l'image, et cette ambivalence aussitôt se dissout. En d'autres termes, le sens à découvrir, qui pour beaucoup se confond avec le sens tout court<sup>8</sup>, est ici servi par une hyper-précision et non pas par une exactitude qui, selon notre définition, impliquerait l'existence d'un modèle de référence totalement conceptualisé. Pour *La Joconde*, comme pour tant d'autres œuvres – y compris et surtout musicales –, cette hyper-précision vise à ce qu'aucun choix interprétatif ne puisse prendre le pas sur l'autre. En ce qu'elle s'adresse à l'imagination, la peinture, lorsqu'elle est belle, rejoint la musique ; celui qui contemple ne procède pas différemment de celui qui écoute.

La différence serait plutôt à chercher ailleurs. Car, autant en peinture le peintre et le tableau ont un statut clairement distinct (quitte à ce que Vélasquez se plaise occasionnellement à brouiller les cartes avec ses fameuses *Ménines*),

7. Ce qui n'est pas le cas de toute musique, précisons-le. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la beauté n'est pas un universel en musique. Bien souvent, et comme le soulignent des travaux récents sur la musique et le rituel (Martinez, Guillebaud, Rappoport – travaux universitaires encore non publiés), il s'agit surtout de « faire », plutôt que de produire du beau. L'esthétique alors se confond avec le savoir-faire et l'efficacité compte plus que la beauté.

8. Cf. sur ce point les positions de Carl Dalhaus (2004).

autant, pour la musique, on ne sait pas vraiment ce qu'il en est. D'une part, l'outil (en l'occurrence, la voix humaine) n'a pas grand-chose à voir avec la palette et le pinceau du peintre ; d'autre part, l'objet et le sujet se départagent difficilement, de sorte que le portraitiste est toujours dans le tableau. « Georgia » – la femme supposée – semble comme engluée dans le corps de celui qui la chante, et dans la voix de celui qui la fait vivre. Aussi distancié soit-il, un portrait musical a toujours quelque chose d'un autoportrait.

### Mais qui est donc Georgia ?

La chanson qui va maintenant retenir notre attention et que l'on va essayer de comprendre fut composée en 1930 par Hoagy Carmichael (1899-1981) – un compositeur blanc, également homme de théâtre et de télévision ayant connu le succès. Les paroles (alias *lyrics*) sont de Stuart Gorrell.

Cette chanson eut un début de carrière en demi-teinte avant de devenir le cheval de bataille de Ray Charles, et ce dès le premier enregistrement qu'il réalisa en 1960 sous le label NBC. « J'ai gagné beaucoup d'argent avec elle ! », écrit-il dans ses Mémoires (1985). Une certaine façon de voir les choses en effet, car il ne fallut pas plus de dix ans pour que, après Ray, cette chanson devienne aux États-Unis l'hymne officiel de l'État de Géorgie<sup>9</sup>.

Il semble que la *Georgia* de Ray Charles soit un être à trois têtes – ou à trois cœurs –, qu'elle incarne à la fois le pays du chanteur (la Géorgie) et deux personnages portant le même prénom : son frère, mort accidentellement lorsque lui-même était encore très jeune, et une femme (peut-être la femme de son professeur de piano, Mr Pitt). Nous pencherions plutôt pour une femme, mais peut-être n'est-ce pas si important. De cette chanson, Ray lui-même, qui aime les commentaires expéditifs, ne nous dit pas grand-chose : « Les chansons sont des histoires », déclare-t-il (1985 : 399). « Si tu veux écrire une bonne chanson, il faut qu'elle célèbre une femme. C'est le secret. Et si tu veux écrire un bouquin sur Dieu, il faut le louer... »

Ce qu'il importe de savoir c'est que, entrée dans la vie du chanteur trente ans après qu'elle a été écrite par quelqu'un d'autre, elle est devenue la chanson de Ray. Et que, pour nous, elle révèle surtout le grand barde de la soul. Sa pluralité d'apparence se condense en une seule identité. « Georgia » est devenue un être unique, désormais le mieux identifié du monde. Elle est un nom propre – entendons : « propre à Ray Charles » – et existe à travers une musique qui ne saurait se réduire à une figuration solfégique (cf. score [partition], fig. 1) : « Georgia » – l'être évoqué – existe à travers son énonciation chantée, des qualités d'intonation spécifiques, un timbre ô combien particulier, des transitoires d'attaque et de fin, etc., constituant non pas l'accessoire du chant mais son essence.

9. À la suite d'un incident, et sans doute à cause de lui. Au milieu des années 1950, Ray Charles avait refusé de chanter *Georgia* à Augusta en Géorgie devant un parterre ségrégant Blancs et Noirs – les premiers siégeant à l'orchestre, les seconds au balcon. L'organisateur fit alors un procès au chanteur et le gagna. En 1970, le choix de cet hymne (qui, formellement, n'en est pas un) donna lieu à une cérémonie officielle à laquelle Ray fut invité. Comme une compensation ou une excuse tardive en quelque sorte.

SLOWLY  $\text{♩} = 56$

$F\Delta$   $E\flat 7\flat 5$   $A7$   $D\flat$   $D\flat/C$   $G/\flat$   $B\flat 6$

Geor - gia, \_\_\_\_\_ Geor - gia, \_\_\_\_\_ the whole day through. Just an  
 Geor - gia, \_\_\_\_\_ Geor - gia, \_\_\_\_\_ a song of you. Comes as

$A\flat 7$   $D7$   $G\flat$   $C7$   $A\flat$   $D7\flat 9$   $G\flat$   $C7$

old sweet song keeps Geor - gia On My Mind. Geor - gia On My Mind.  
 sweet and clear as

2.  $G\flat$   $C7$   $F$   $E\flat 7\flat 5$   $A7\flat 9$   $D\flat$   $G\flat$

moon - light through the pines. \_\_\_\_\_ Oth - er arms \_\_\_\_\_ reach

$D\flat$   $B\flat 7$   $D\flat$   $A7/C\flat$   $D\flat$   $G7$

out to me; \_\_\_\_\_ Oth - er eyes \_\_\_\_\_ smile ten - der - ly; \_\_\_\_\_

$D\flat$   $A7/C\flat$   $D\flat 7$   $B\flat 7\flat 5$   $E7\flat 9$   $A\flat 7$   $D7$   $G\flat$   $C7$

Still in peace - ful dreams I see, \_\_\_\_\_ the road leads back to you. \_\_\_\_\_

$F\Delta$   $E\flat 7\flat 5$   $A7$   $D\flat$   $D\flat/C$   $G/\flat$   $B\flat 6$

Geor - gia, \_\_\_\_\_ Geor - gia, \_\_\_\_\_ no peace I find, just an

$A\flat 7$   $D7$   $G\flat$   $C7$   $F$

old sweet song keep<sup>s</sup> Geor - gia On My Mind. \_\_\_\_\_

Fig. 1 Georgia : le score, ou plutôt une des versions du score figurant la ligne mélodique, la carrure métrique et les accords chiffrés – extrait du *Real Jazz Book*, 2001.

Au début de la chanson, le nom « Georgia » apparaît deux fois de suite. Il se distribue en deux motifs musicaux symétriques se répondant l'un à l'autre selon la forme : appel/réponse. Bien que non marqué sur la notation, un silence s'intercale entre les deux motifs. Il permet au chanteur de reprendre son souffle. Le thème, dans sa version minimale et canonique, est donc en trois volets – appel, silence, réponse – chacun étant indispensable à l'identité de « Georgia ». À ceci près que les intervalles mélodiques réellement chantés par Ray Charles ne sont pour ainsi dire jamais ceux qu'indique la partition. Ils ne sont pas non plus ceux que notre mémoire de ce beau standard nous indique (j'y reviendrai).

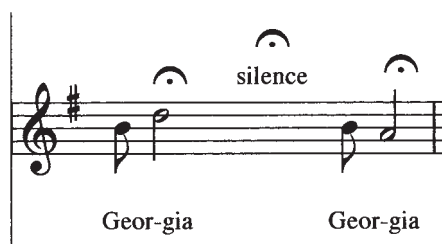


Fig. 2 L'énoncé canonique appel/réponse : « Georgia » (noté en sol majeur, tonalité de prédilection de Ray Charles pour cette chanson).

Quoi qu'il en soit, l'appel et la réponse sont bien là. Dans toutes les versions de Ray, plus de quatre secondes séparent les deux interjections. Toutefois, si l'appel peut bien passer pour tel du fait de son caractère mélodique ascendant (forme privilégiée de l'interrogation), la réponse n'en est pas vraiment une. Rien ne se résout dans la seconde occurrence du nom : le *gia* final, sur un deuxième degré, prolonge l'interrogation dans une sorte d'écho déformant. « Georgia » n'est que trace et souvenir ; elle n'a aucune réalité – sauf psychologique, bien entendu. Elle est, certes, à portée de voix et convoquée, mais elle manque à l'appel, si je puis dire. De sorte que, par l'intrigue qu'elle pose, cette « Georgia », à la fois présente et distancée – et en tout cas silencieuse –, fait d'elle une parente inattendue de la *Mona Lisa* de Léonard. Elle nous livre en effet sa présence/absence comme *La Joconde* livre la sienne sous le pinceau de son peintre génial. Plus qu'interprètes, Léonard et Ray sont tous les deux les véritables créateurs des réalités qu'ils peignent ou qu'ils chantent. En dépit de ses mystères, je soutiendrai ici que le champ sémantique induit par la musique et renvoyant à de très riches affects n'est pas amorphe ; c'est au contraire un monde de distinctions relevant de catégories clairement contrastées. Chez Ray, cet ordre de distinction semble cependant mis à mal par deux faits :

- L'entrée du motif mélodique porteur du nom « Georgia » est largement *off beat* (en dehors du temps) au point que, dans les versions récentes de la chanson



surtout (1976 et 1984), on ne peut pas prévoir quand celle-ci va entrer en scène. On est sûr qu'elle va le faire, mais on ne sait pas quand. On le sait parce qu'elle est précédée par son double – en l'occurrence son « premier double »<sup>10</sup> –, à savoir une introduction orchestrale qui, à peine émise et identifiée, suscite un enthousiasme éloquent (du moins lorsque la chanson est exécutée en public).



Fig. 3 Le thème de l'introduction (arrangement de Ralph Burns).

- Cette introduction débouche sur un paradoxe car, alors que *Georgia* a une existence mentale partagée par plusieurs millions de personnes qui, sans connaître nécessairement la chanson, ont une idée assez précise de son début, Ray Charles ne chante pas ce qu'on attend (correspondant à la fig. 1). Dans son interprétation, la tierce mineure initiale, pour caractéristique qu'elle soit, est à peine esquissée. Dans la version de 1960<sup>11</sup>, au lieu de « *Georgia* », nous entendons « *Georg'* », avec une quasi apocope du *a* final (alors que la partition exigerait plutôt un *a* long sur toute la mesure) ; dans celle de 1976 : « *Oh ! Georgë* » ; dans celle de 1987 : « *Georgè* ». La forme acoustique de l'être évoqué est totalement instable. Sur le plan linguistique autant que sur celui de l'intonation chantée, « l'être le mieux identifié du monde », comme nous le disions plus haut, est doté d'une réalité phonique étrangement volatile.

Au cours du chant, ce nom (ou prénom) est constamment « re-mélorisé » s'éloignant chaque fois un peu plus de sa forme canonique : à sa deuxième apparition, il s'échappe dans l'aigu (fig. 5) ; à sa troisième, il devient un bref huchement (fig. 6) avant d'aboutir à une véritable plainte, en voix de tête à la fin de la chanson (fig. 7). Dans les versions ultérieures (1976 et 1984), cette plainte s'allongera pour devenir une forme sonore sans timbre vocalique clairement identifiable et sans appui

10. L'arrangement de Ralph Burns, sur lequel je reviendrai, souligne la tierce mineure (*si* bref et *ré* long) constituant le motif-appel de *Georgia*, mais ce motif est exposé à l'envers : *si* long et *ré-si* en valeurs brèves.

11. Il existe de nombreuses versions de la *Georgia* de Ray Charles, éditées ou piratées. Je m'en tiens ici à trois versions à la fois apparentées et distinctes. La version de référence tirée de l'album GENIUS HITS THE ROAD ABC-Paramout, # 335 [1960] et deux versions *Live*, l'une tirée de RAY CHARLES LIVE IN JAPAN, Crossover/London, # 535/536 [1976] l'autre réalisée dans des conditions de fortune à l'occasion d'un concert au palais des Congrès, à Paris (1984) par Marc Chemillier, que je remercie ici.

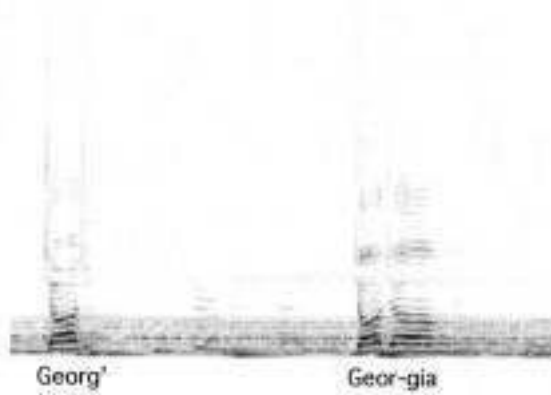


Fig. 4 Première occurrence de «Georgia »: a) la deuxième syllabe du prénom sous la forme d'un cri très bref, est rendue allusive ; b) La réponse est pleinement audible, mais repose sur un deuxième degré suspensif, sur lequel rien ne se résout (version 1960).

consonantique. « Georgia », que le cycle musical annonce et fait désespérément attendre, ne sera plus qu'un cri tragique et irréel, renvoyant à un monde sonore quasi surnaturel (fig. 8)<sup>12</sup>.

Il nous faut revenir sur la versatilité formelle de cette « Georgia », en considérant qu'elle est un être cher – trop cher pour être uniformément désigné ; tout se passe ici comme si la certitude de sa présence – fût-elle seulement mentale – autorisait le chanteur à omettre de l'exprimer clairement. Comme dans la communication linguistique, c'est la solidité du signifié qui rend possible le caractère multiforme du son<sup>13</sup>. On le sait, seules les choses très familières peuvent supporter d'être désignées de multiples façons. Le propre de l'expression en général est de tirer partie de toutes les ressources plastiques du signifiant et, dans le cas particulier, c'est grâce à la prodigalité de ses contours phoniques que l'on perçoit l'unicité de « Georgia ». C'est ainsi qu'au cours de la chanson, la forme sonore devient de moins en moins langagière et de plus en plus musicale. Progressivement, « Georgia » n'est plus dite, mais seulement chantée. Elle s'échappe du carcan linguistique qui l'enferme et tout autant du registre de poitrine de celui qui la chante : elle devient huchement, cri,

12. Registre aigu, détimbrement de la voix, rythme non mesuré semblent relever d'une catégorie conceptuelle anthropologique et musicale s'opposant à : registre grave, contrôle du timbre, des hauteurs et des durées (*via* une pulsation isochrone, par exemple). On notera que cette émission vocale est très souvent requise dans la partie chantée des chantefables, mais aussi pour l'évocation ou la demande d'intercession des génies dans les musiques de possession et, tout autant, dans les chants initiatiques du Bénin analysés par Gilbert Rouget (2001). L'hypothèse, que l'on ne peut développer ici, est qu'il y aurait une voix spécifique – et peut-être universelle – de l'au-delà.

13. Notre hypothèse est que le changement, l'altération en général, et toute forme de variation en musique, sont autorisés par l'intime connaissance de la chose exprimée, de sorte que seuls les objets familiers seraient sujets à variations. « L'instinct de variations » évoqué par Brailoiu (1973) à propos des musiques populaires (européennes en l'occurrence) pourrait tenir à cette familiarité même : tout se passe comme si un puissant ancrage sémantique sous-jacent à l'expression formelle gouvernait l'altération de la forme, par transformation et/ou substitution.

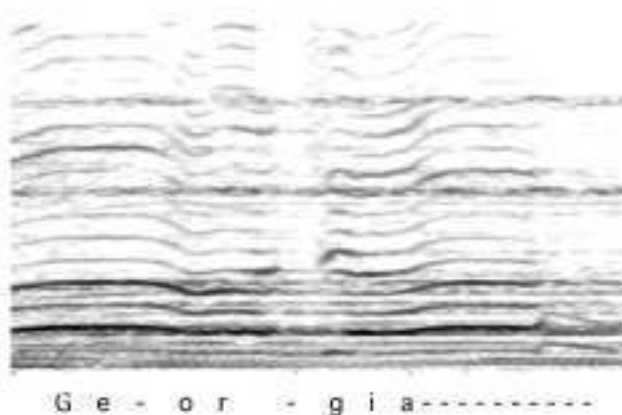


Fig. 5 Réapparition du (pré)nom : échappée mélodique vers l'aigu, sur *gia*, en voix de poitrine – spectre sur 5000 Hz. Noter la ligne mélodique fortement ondulée du chant, contrastant avec la note tenue des violons (bandes strictement parallèles sur le sonagramme).

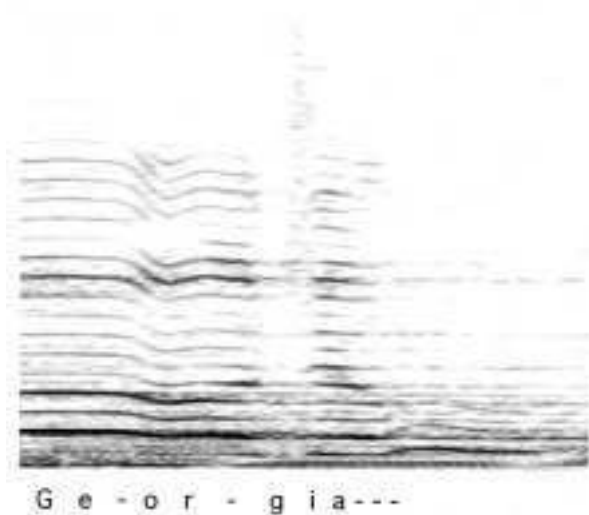


Fig. 6 *Idem* : bref huchement sur *gia*, se perdant cette fois vers le haut du spectre, sur 8000 Hz (version 1960, à l'45).

plainte et expression d'un ailleurs que Ray nous invite à visiter. Tout se passe comme si, devenues singulières et paranormales les voix confondues de « Georgia » et de Ray nous faisaient entrer dans un domaine où les mots n'ont plus de sens, dans un imaginaire inaccessible, voire un au-delà quasiment surnaturel (cf. la note 12 ci-dessus).

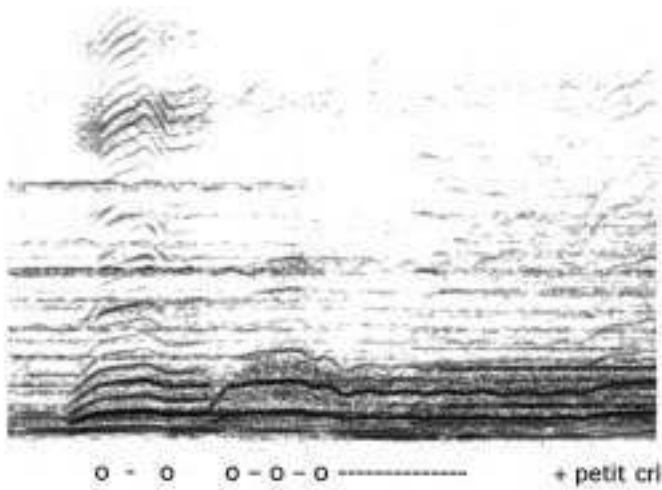


Fig. 7 *Idem* : courte plainte dans l'aigu suivie d'un petit cri ;  
spectre sur 7000 Hz (version 1960, à 2'48).



Fig. 8 Expression strictement musicale de "Georgia". Son nom n'est même plus prononcé  
et s'incarne dans une longue plainte aiguë en voix de tête, sans support  
consonantique ni couleur vocalique, sur une durée de près de dix secondes.

Spectre sur 4000 Hz. La première ligne horizontale  
est le fondamental, sur 500 Hz – correspondant à un *si*, très pur.

On notera la quasi-absence d'harmoniques  
(version 1976, à 4'17-4'26).

## Que nous dit le texte ?

60

*Introduction/refrain*<sup>14</sup> :

[Melodies bring memories  
and linger in my heart  
make me think of Georgia  
Why did we ever part ?

Some sweet day when blossoms fall  
And all the world's a sound  
I'll go back to Georgia  
'cos that's where I belong]

*Refrain* :

Georgia, Georgia, the whole day through  
Just an old sweet song keeps  
Georgia on my mind

Georgia, Georgia, a song of you  
comes as sweet and clear as  
moonlight through the pines

*Couplet* :

Other arms reach out to me  
Other eyes smile tenderly  
still in peaceful dreams I see  
the road leads back to you

*Refrain conclusif* :

Georgia, Georgia, no peace I find  
just an old sweet song keeps  
Georgia on my mind<sup>15</sup>

Écoutons la chanson. Très vite, nous nous rendons compte que, sur le plan du texte cette fois, « Georgia » – « l'être unique » – se dérobe : on attendait le portrait d'une femme, ou d'un jeune frère mort, ou d'un État d'Amérique, et voici qu'apparaît un être irréel, fantasmatique et douloureux, incarné seulement par la voix de Ray. Un être qui existe seulement au sein d'un rapport à la fois peu communicable et pleinement communiqué et dans une relation intime qui nous exclut. L'objet se fond dans le sujet : le peintre n'est même plus dans le tableau ; il est le tableau même. De sorte que « Georgia », à travers le texte de Stuart Gorrell – un beau texte en vérité, ce qui n'est pas si courant pour les chansons de

14. Cette introduction n'est jamais chantée par Ray Charles, bien qu'elle soit décisive pour la compréhension de la chanson et présente dans les premières versions (cf. notamment dans la très belle interprétation de Mildred Bailey [1931]). Ray, dans les versions 1976 et 1984 y substitue un texte de sa composition, elliptique et comme murmuré : « *Any time I sing this song* » (cf. *infra*).

15. *Des mélodies rappellent des souvenirs / et traînant dans mon cœur / me font penser à Georgia Pourquoi nous sommes-nous séparés ?*

*Par une douce journée lorsque tombent les pétales des fleurs / et que le monde n'est que Son / Je retournerai à Georgia / car c'est à elle que j'appartiens /*

*Georgia, Georgia, toute la journée / juste une douce et vieille chanson garde /*

*le souvenir de Georgia / le souvenir de Georgia /*

*Georgia, Georgia, une chanson qui parle de toi / aussi douce et claire que le clair de lune / à travers les branches des pins.*

[couplet] : *D'autres bras se tendent vers moi / d'autres yeux me sourient tendrement /*

*Mais toujours dans mes rêves paisibles / le chemin me ramène à toi /*

*Georgia, Georgia, nulle paix pour moi / juste une douce et vieille chanson / garde le souvenir de Georgia.*

l'époque – a surtout une existence mentale et affective. L'être aimé, nullement décrit, est associé au souvenir et à la situation qui le fit exister, dans un « ailleurs » chargé de sentiment auquel s'associent un certain nombre de faits anecdotiques relevant d'un simple savoir encyclopédique.

Mais que nous dit au fond *Georgia* ? La première phrase nous met sur la voie : « *Melodies bring memories* ». À moins d'être Rousseau ou Proust<sup>16</sup> – auteurs que le parolier américain avait peu de raison de connaître –, on ne peut dire mieux les choses, à savoir que la musique est consubstantiellement liée au souvenir. Elle a l'étonnant pouvoir de renvoyer à ce qui n'est pas elle-même et plus encore de nous faire revisiter des espaces lointains et des temps révolus. *Georgia* est d'abord et surtout une forme acoustique joignant le présent et le passé. Une forme unique et « précise » du fait même de sa fonction référentielle, qui porte avec elle tout un contexte visuel (pétales, pins, clair de lune, etc.).

Les ethnomusicologues savent depuis longtemps que, dans ses fondements culturels, la musique sert à actualiser les faits, les gestes, les rites et les savoirs. Ce que Stuart Gorrell nous rappelle – sans qu'on puisse le soupçonner de vouloir donner des leçons à quiconque – c'est qu'elle fait bien plus que cela : elle fait vivre ces faits, ces gestes et ces savoirs dans la conscience. Elle abolit le temps en sollicitant la mémoire ; toute la mémoire : c'est-à-dire autant celle qui permet aux formes d'être réitérées d'une fois sur l'autre, que celle dans laquelle ces formes s'enracinent. Elle est susceptible d'appeler des figures du passé et de leur donner une nouvelle chance d'exister (cf. Proust) ; elle assure une continuité et crée un pont témoignant de la fluidité de la conscience et de la fidélité à soi-même. Cela vaut pour celui qui la pratique autant que pour celui qui l'entend : elle est ce par quoi le sujet reste sujet.

16. On ne citera pas Proust et les moments de *La Recherche* consacrés à la sonate de Vinteuil. Ils sont bien trop connus (même s'ils mériteraient des commentaires beaucoup plus serrés que ceux que j'ai lus à ce jour), mais on ne résistera pas au plaisir de citer le texte – également fameux – de Jean-Jacques Rousseau sur le *rans* des vaches (*Dictionnaire de la Musique*, 1768 : 314) : « Cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent désir de revoir leur pays. On chercherait en vain dans cet Air les accents énergiques capables de produire de si étonnants effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La musique alors n'agit point précisément comme musique, mais comme signe mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisait ci-devant sur les Suisses ; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain. »

## Ray Charles

62

### L'interprète

De lui, on disait qu'il pouvait chanter l'annuaire de téléphone. En fait, il a transformé le gospel en chant d'amour, le country en gospel, le gospel en blues. C'est un remarquable artiste fusionnel, comme on le dirait aujourd'hui. Mais c'est moins la musique et son genre d'origine qui entrent en ligne de compte que la façon de la faire sortir de lui, comme si la seule vibration de ses cordes vocales suffisait à créer une nouvelle forme sonore.

Ray Charles est cet étrange cuisinier qui, à partir des productions les plus médiocres de la variété américaine et internationale, peut vous servir des chefs-d'œuvre. Un alchimiste qui transforme le commun en beau – en un certain beau, en tout cas – qu'il communique aux autres. Il rappelle que la musique est peut-être une histoire de systèmes formels, mais qu'elle est aussi et surtout une affaire d'hommes et de femmes et que la distinction très marquée (et soulignée à loisir) dans la musique classique entre système et expression, compositeur et interprète, est loin d'être générale. Voir en Ray un simple interprète serait d'ailleurs un contresens, car la notion suppose, comme dans la musique classique, qu'un interprète se surajoute en quelque sorte à un texte qui lui préexiste et qui l'astreint. Ici, on n'est pas dans cette situation car, de façon spécifique, la partition de *Georgia* semble se dissoudre en Ray et, durant ce processus, se charger d'une énergie pour renaître sous une forme nouvelle portant l'empreinte corporelle du chanteur, une empreinte à la fois attendue et innovante. Interprétation et création se confondent donc chez celui qu'on appelait le *Genius*<sup>17</sup>. En fait, Ray était à la fois plus et moins qu'un génie : sa voix était comme un filtre puissant, capable de donner du sens au son et du son au sens.

### Un tempo-malaise

Tout comme Billie Holiday qui, au cours de sa vie de chanteuse, s'est forgée un tempo « médium » bien à elle, Ray a le sien<sup>18</sup>. Un tempo, singulier, irréal ; un tempo qui irritait beaucoup un Dizzy Gillespie, par exemple ; un tempo de respiration, qui semble nier la périodicité sans jamais enliser le temps dans une bouillie où rien ne serait perceptible. Il y a toujours une certaine irréalité dans les

17. Appellation qui lui était attribuée, selon lui, à son corps défendant..., mais, connaissant un peu le personnage, cela n'est pas si sûr.

18. Il existe au moins une version de Billie Holiday chantant *Georgia* ; elle date de 1941 (accompagnée par l'orchestre du pianiste Eddie Heywood) ; tempo : 43 à la noire, ou pour mieux dire 86 à la croche, car à l'inverse de Ray Charles, Billie subdivise le temps avec beaucoup de finesse. En cela réside le secret de son swing – cf. ses mouvements, étonnants de grâce et de précision dont elle fait montre dans les quelques films où on la voit chanter, notamment le *New Orleans* d'Arthur Lubin (1947) où elle chante une chanson qui, d'une certaine façon, s'apparente à notre *Georgia* : *Do You Know What It Means To Miss New Orleans* ? Cet étonnant contrôle du temps – lorsqu'il est vraiment personnel – est l'apanage des très grands musiciens. Souvenons-nous de la superbe violoncelliste Jacqueline Dupré et des propos de Daniel Barenboïm, son mari, se plaignant des difficultés qu'il rencontrait à jouer avec elle du fait de sa conception « très personnelle de la mesure ».

tempi lents de Ray, et dans *Georgia* en particulier. Irréalité qu'au long de sa longue carrière, il sembla à dessein accentuer : à chaque version de *Georgia*, le tempo devient plus grave et l'expression plus tragique : 48 à la noire en 1960 ; 32 en 1976 ; 27 en 1986. De quoi désarçonner tout batteur. Et celui de l'enregistrement de 1986 semble bien le décourager en effet puisqu'à la fin de la chanson, il en vient à lâcher ses balais. En fait ce tempo est plus lent que les battements d'un cœur, fût-il celui d'un sportif. En cela réside son caractère inconfortable. En affectant le rythme physiologique de celui qui s'efforce de le suivre, il est un tempo malaisé et, dirions-nous, un « tempo-malaise ».

La difficulté d'un tempo lent, bien sûr, tient au contrôle du temps, débouchant – si l'on échoue – sur de l'amorphe. Les événements étant rares, ils doivent être singuliers pour que leur caractère sporadique ne soit pas perçu comme un manque. En pratique, sur un tempo archi-lent, chaque occurrence prend une grande force et, dans le chant, chaque syllabe devient un micro-monde. La *Georgia* de Ray Charles, surtout dans les dernières interprétations, se présente comme une suite d'éclats de voix que mettent en relief une pléiade d'interjections de complément meublant des silences qui sont bien trop longs pour être de simples interstices.

Comment régler un tempo si irréel ? Par le corps. Les balancements de Ray, très particuliers, ont une fonction agogique. Le temps fort est marqué par un appui vers le bas, dans un mouvement tellurique, comme si la musique devait s'enraciner quelque part. En fait, son tempo et les conceptions rythmiques qui le sous-tendent – son *groove* diraient les Américains – se fonde sur un rythme qui accepte mal d'être subdivisé. Tout s'articule autour d'une battue unique, très marquée et profonde.

## La voix

Tous les chanteurs semblent avoir en commun d'être amoureux de leur propre voix<sup>19</sup>. Ray Charles n'échappe pas à la règle. À son propos, David Ritz – coauteur de sa biographie – écrit (1985 : 386) : « C'est un homme sûr de lui et égocentrique, d'accord, mais à l'écouter s'écouter lui-même, sa réaction me rappelle la mienne : il n'est qu'un fan amoureux de la voix de Ray Charles [de sa propre voix, donc]. En s'entendant chanter : j'aime ça ; c'est moi, dit-il ».

Sur un plan technique, on soulignera la position très basse de son larynx : c'est une « voix-corps », non projetée<sup>20</sup> – à l'opposé de celle d'une Aretha Franklin, par exemple –, qui semble chercher des zones de résonance dans la partie la plus basse du corps. Et c'est une voix qui gêne le musicologue : la première note de *Georgia* : est-elle un *sol* à 100 Hz ou à 200 Hz ? Est-ce le *sol* d'un basse-baryton ou celui d'un

19. Qu'on me pardonne cette assertion difficilement démontrable, mais qui repose tout de même sur de nombreuses fréquentations de chanteurs d'horizons divers : du Maroc, de Sardaigne, de Roumanie, d'Albanie, et de quelques autres pratiquant l'art classique d'Occident.

20. Une voix « projetée » donne l'impression de se propager dans l'air sans garder trace de son geste d'origine (à la façon d'une pierre qu'on lance). La projection exclut en effet une dissociation de la voix par rapport au geste qui la porte et la lance.



baryton-ténor ? En fait, la couleur est celle d'une basse, mais le registre n'est pas si grave que cela car c'est bien d'un sol à 200 Hz qu'il s'agit. Plus loin dans le chant, on entendra un *si* en voix de tête, sur 500 Hz : un registre de soprano, en pratique.

Et c'est aussi une voix qui intrigue les phoniâtres. Elle est bruitée (fig. 9) et le souffle y est toujours présent. Le sonagramme montre une très large couverture d'harmoniques (bandes horizontales parallèles) et laisse apparaître un certain nombre de scories, c'est-à-dire de signaux impurs s'intercalant entre les sons périodiques. Voix « sale », pourrait-on dire. Ou plutôt savamment sale. Comme Louis Armstrong – mais dans des proportions moindres –, Ray a occasionnellement recours au *frÿ*<sup>21</sup>, notamment en fin de phrase. La voix alors se détimbre en donnant l'impression de ne pas pouvoir sortir de la gorge (fig. 10).

L'air « bruité » constamment présent dans la voix puissante de Ray, rappelle l'effort que nécessite son émission. Pas de brutalité, cependant, dans sa façon de faire ; jamais d'à-coups dans les attaques<sup>22</sup> et une constante élasticité de l'émission vocale : une sorte de souplesse lourde habite la voix et l'être du grand chanteur noir.

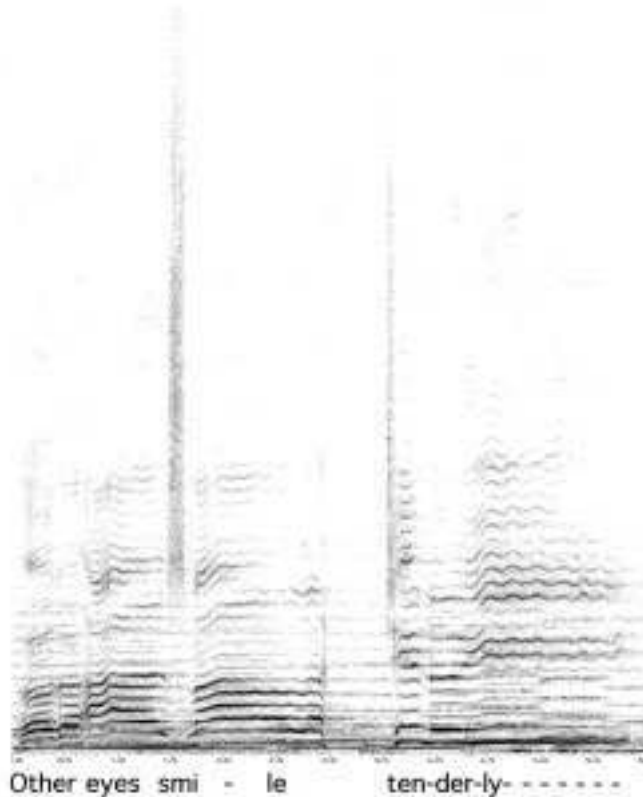


Fig. 9 “*Other eyes smile tenderly*” : voix de poitrine bruitée ; spectre particulièrement riche en harmoniques et partiels apparaissant nettement entre les lignes parallèles horizontales.

Noter également la netteté des articulations sur les consonnes sonores s et t.



Ray Charles, salle Pleyel, Paris, 1970 © et cliché Jacques Bisceglia



Ray Charles et son orchestre, salle Pleyel, Paris, 1970 © et cliché Jacques Bisceglia

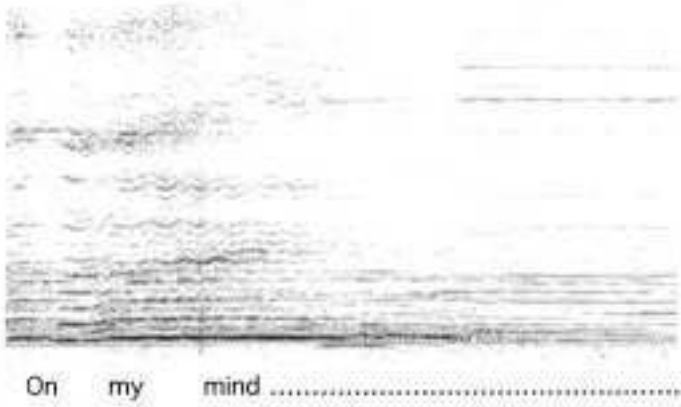


Fig. 10 “On my mind”, version 1984. Fin de la phrase *fry* bruyant le fondamental.

Malgré cela, la mélodie semble ne jamais pouvoir totalement s’affranchir du souffle qui la fait naître et de la respiration vitale qui la rend possible<sup>23</sup>. À l’opposé d’une esthétique de soprano d’opérette chez qui l’effort ne doit jamais paraître, la beauté du chant semble naître des difficultés qu’il rencontre à se dégager du corps et du cœur qui l’enferment. En cela réside l’impression d’énergie – une énergie tout entière mobilisée par l’élimination d’impuretés constantes et tenaces enfouies au fond de l’être.

Mais tout cela résulte bien entendu d’un choix esthétique et d’un geste techniquement sûr, car, en pratique, pour un chanteur, « purifier » sa voix n’est pas plus difficile que de la charger de scories. En outre, Ray marque une certaine prédilection pour un registre aigu (qui n’est pas le sien en fait). C’est là que « Georgia » se trouve : dans un registre de fausset et un espace aérien, pur et « débruité », arraché à la lourde pesanteur qui caractérise le style de Ray Charles.

Dans ses Mémoires (1985), le chanteur parle à plusieurs reprises du temps qu’il lui fallut pour acquérir la voix qu’on lui connaît<sup>24</sup>. En d’autres termes, celle-ci ne lui pas été donnée de naissance : plus de dix ans ont été nécessaires pour qu’il trouve sa voix (ou sa voie). Cette information est importante non seulement

21. Type d’émission vocale rauque et rugueuse, caractérisé par une vibration à très basse fréquence de l’épiglotte, de la luvette et des bandes ventriculaires, modulant, en quelque sorte, la fréquence principale (définition reprise de Zemp, Léothaud & Lortat-Jacob 1996).

22. Ce qui constitue une autre différence par rapport à Aretha Franklin.

23. Prolongeant la pensée de Maurice Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman, dans son dernier livre (2003 : 12) évoque les propriétés de l’air : « lorsque nous croyons nous déplacer librement, nous ne le voyons pas, nous ne le sentons plus. Nous ne l’apercevons comme élément vital – bien qu’il ne devienne pas une “chose” isolable pour autant – que pollué de poussière, en volutes de fumée, violent dans la tourmente ou manquant dans la noyade. Nous ne le sentons jamais mieux – comme matière, comme milieu, comme nécessité – que lorsque l’impureté règne et que la respiration se fait courte ».

24. Charles Brown et Nat « King » Cole notamment étaient les modèles qu’il s’efforçait d’imiter.

parce qu'elle va à l'encontre d'une conception naturaliste et innéiste qui court sur ce genre de question et à laquelle, bien souvent, les chanteurs eux-mêmes adhèrent, mais aussi et surtout parce qu'elle rappelle les rapports étroits qu'entretiennent l'art et l'artifice...

« Chasser le naturel... », dit-on. Mais pour les cordes vocales, pourtant étroitement enchâssées au fond de la gorge, ce naturel semble ne pas trop se presser de revenir au galop : du fait de la complexité des mécanismes qu'elle met en œuvre pour devenir sonore, la voix bénéficie d'une étonnante souplesse, qui lui sert, *for some reason*, à souligner, ou même à créer, des clivages sociaux et culturels. Car, en définitive, cette voix, elle est ce qu'on veut qu'elle soit et, pour Ray, elle fut l'instrument d'un projet qu'il a forgé tout au long de sa vie. C'est ce projet qu'il nous faut maintenant envisager.

### Une voix noire ?

Qu'elle soit chantée ou parlée, la voix humaine est, comme chacun sait, un puissant facteur de distinction – voire de discrimination – sociale. On observera que le processus fonctionne bien souvent sur deux pôles : voix « gitane » *versus* « payo », « noire » *versus* « blanche », « populaire » *versus* savante, « vulgaire » *versus* « distinguée », etc. C'est ainsi que les étonnantes ressources des capacités vocales se voient fréquemment instrumentalisées par un dualisme commode <sup>25</sup>.

Il se trouve que les caractéristiques d'une « voix noire » – attribut supposé naturel de ce qu'on appelait la « race nègre » – ont intéressé les premiers ethnomusicologues américains. À dire vrai, leur présupposé scientifique était plutôt sommaire et leur intention probablement suspecte : puisque la race se donnait à voir, elle devait aussi pouvoir s'entendre. « *Can one hear race ?* » est l'expression que Deborah Wong (2000) utilise pour aborder cette question. En 1867, Francis William Allen (un des éditeurs de *Slave Songs of the United States*) écrit : « The voices of the coloured people have a peculiar quality that nothing can imitate ; and the intonations and delicate variations of even one singer cannot be reproduced on paper ». En 1928, Milton Metfessel fit preuve d'une belle inventivité technologique pour noter cette fameuse « voix nègre » et son vibrato. De nos jours, on parlerait plus volontiers d'un « style noir », représenté entre autre par la voix d'un Louis Armstrong qu'il est facile d'opposer à celle d'un Frank Sinatra, par exemple.

25. Sur la voix gitane/*payo*, cf. le beau livre de Caterina Pasqualino (1998) et les travaux encore strictement universitaires de Victor Stoichita et de Hélène Delaporte (doctorants à l'université Paris X-Nanterre). Sur l'opposition *popolare / colto*, on pourra se référer au discours oral largement médiatisé de Giovanna Marini concernant l'Italie du Sud, ou à ceux de Anne McClintock (1997) concernant l'Angleterre victorienne qui soulignent l'existence de voix « anachronistiques », décalées par rapport à celle de la société élitiste et dominante. Cf. également les solides observations ethnographiques de Grant Olwage (2004 et 2005) soulignant que dans les chorales noires calquées sur le modèle victorien, l'acte choral passe par une « blanchisation » des voix noires renvoyant explicitement, de la part de ceux qui en recommandent l'usage, à une « civilisation avancée ». Pour d'autres considérations sur l'opposition classiste entre voix populaire et savante, cf. également Léothaud & Lortat-Jacob (2002 : 12-14).

Cette opposition Noir/Blanc, à la fois stylistique et taxinomique, conserve son sens pour ceux qui sont familiers de la musique nord-américaine et elle a sa place à côté d'autres couples archétypaux, comme « *lower/higher class* », « *root/non root* », « paysan/citadin », « plouc/bourgeois », etc. « Je suis un "plouc" », dit d'ailleurs volontiers Ray Charles en parlant de lui-même – une autre façon de dire qu'il était un Noir et qui plus est, du Sud (retenons seulement que Franck Sinatra, pour revenir à lui, n'était rien de tout cela). La force de Ray tient au fait qu'il sut esthétiquement assumer son affectation sociale ; avec le temps et le succès, celle-ci devint posture et argument commercial.

### Mi-gospel, mi-rural

Un des charmes de *Georgia* tient à sa structure mélodique modale et à sa charpente pentatonique. Depuis longtemps, les compositeurs (et *a fortiori* les arrangeurs) savent s'accommoder du pentatonisme. Celui-ci est présent chez Beethoven, chez les grands romantiques, et fut très utilisé par Debussy ainsi que le rappelait, il y a déjà une soixantaine d'années, Constantin Brailoiu. Ray, quant à lui, semble à l'aise dans ce genre de mélodie. La quasi-totalité des titres qu'il chantait à ses débuts – avant *Georgia* donc – s'appuyait sur une charpente pentatonique (*Hallelujah I Love Her So*, *The Right Time*, *Mary Ann*, *I Got A Woman*, *What I Say*, etc.). Or, quelle que soit l'harmonie tonale qu'on lui accole, une échelle pentatonique s'ouvre à deux champs de connotation : du côté du gospel, du côté de la campagne. Le pentatonisme garde la saveur du sacré autant que celle d'un terroir d'origine (réel ou mythique : il s'agit là d'un autre problème).

Certes, tous les gospels ne sont pas pleinement pentatoniques – et encore moins toutes les musiques rurales – mais il n'en reste pas moins que le pentatonisme se pratique dans les églises et que, pour une oreille occidentale, il est marqué du sceau d'un *ethos* rural. Les racines du Ray plongent dans les mêmes terres que celles de *Georgia* : elles ont pour lieu-dit l'église et la campagne, celles d'ailleurs en particulier.

### Un étrange "arrangement"

Il nous faut maintenant revenir à l'arrangement musical, en se penchant sur le travail réalisé par Ralph Burns, l'arrangeur que Ray choisit en signant son nouveau contrat avec NBC au début des années 1960. Ralph Burns lui avait été recommandé par son ami Quincy Jones parce qu'il savait écrire pour l'orchestre, et en particulier pour les cordes. C'était le désir de Ray – et sans doute celui de NBC – de « faire comme Sinatra » (interview de Ray, in *L'Express* du 24 juin 1999) et de recourir à un grand orchestre pour accompagner sa voix noire. Burns avait donc à remplir un cahier des charges assez complexe pour orchestrer *Georgia*. Il fallait que la chanson soit celle de Ray..., et qu'elle sonne comme du Sinatra. Le mot « arrangement » – on le voit – dut être pris au pied de la lettre : voix soliste hautement singulière se superposant à un imposant ensemble de chœurs et de cordes. Burns signa l'introduction instrumentale, (que Ray adopta

durant toute sa carrière) en n'hésitant pas à souligner très solidement la structure pentatonique de la chanson, mais en la flanquant d'une harmonie très tonale, et surtout en la faisant jouer par un ensemble de violons sonnante « grand orchestre » (sous entendu « blanc »).

Arrêtons-nous un instant sur la version de 1976. Le thème de l'introduction – le même qu'en 1960, donc – est exposé par les vents sur un rythme très lent. Puis Ray entre en scène ; mais il fait précéder sa mélodie-appel « *Georgia* » (cf. *supra*) d'une courte mélopée, sur un court texte dont il est l'auteur « *Any time I sing this song* ». Sur cette entrée particulièrement riche de sens, l'orchestre affirme clairement un accord de *DO* majeur, quatrième degré (plagal) d'un accord de *SOL* majeur correspondant à la tonalité de la chanson. Mais tout se passe comme si Ray ne l'entendait pas de cette oreille. Il entonne son « *Any time ...* » sur un magnifique *si b* de type *blue note*, sur lequel il glisse délicieusement, et qu'il rendra franchement bécarre seulement plus loin, pour le faire rentrer dans l'ordre si je puis dire (c'est-à-dire dans la tonalité de *SOL* majeur).

L'intérêt de ce passage tient dans le statut totalement ambivalent du *si b*. Du point de vue mélodique – si l'on centre son attention sur la voix de Ray – il est une *blue note*. Du point de vue harmonique – si l'on est attentif à l'accompagnement orchestral – il est une simple septième, pleinement correcte selon les termes de l'harmonie classique et consonante. On voit l'intérêt théorique d'une telle observation, qui souligne l'existence d'une même réalité sonore pouvant être comprise de deux façons totalement opposées. Si on a l'oreille « noire », c'est la *blue note* qu'on entend sous le *si b* ; si on l'a « blanche », ce même *si b* est un degré harmonique (une septième sur un accord de quatrième degré)<sup>26</sup>.

## Le Nègre blanc

On pourrait penser qu'une partie de ce qui a été dit, on le savait déjà. Au fond, il suffit de voir Ray Charles, son sourire éternel quoiqu'un peu grimaçant, ses gilets en marqueterie textiles – gilets de gloire sur un masque de douleur – et surtout de prendre en considération sa longue carrière, pour savoir qu'il est un grand chanteur populaire et qu'il a probablement su jouer de sa négritude sudiste pour donner bonne conscience à une Amérique profonde.

C'est bien ce que confirme sa musique en effet. Mais elle nous dit aussi beaucoup plus que cela. À elle seule, la qualité de sa voix rappelle la douleur d'un peuple, une douleur qui s'incarne sous les traits musicalement précis et

26. On notera que le choix mélodique de la grande Billie Holiday, lorsqu'elle mélodise le prénom « *Georgia* », n'est pas tout à fait celui de Ray Charles. Dans la version qu'elle donne de la chanson en 1941, que dut probablement connaître Ray Charles, elle utilise une neuvième majeure. Jean Jamin m'indique que ce choix stylistique a attiré l'attention du pianiste Chris Ingham (*Billie Holiday*, London, Unanimous Ltd, 2000 : 126) : « en chantant une neuvième flottante plutôt qu'une septième *bluesy* sur le second "Georgia", [Billie Holiday] laisse pointer une sorte de tendresse pour le "cher vieux Sud" (!), donne une sensation poignante car hésitante, plutôt qu'elle n'exprime une nostalgie profonde. »

Le sib est traité comme une septième par l'harmonie tonale (sur un accord de DO-quatrième degré).  
Le même sib est entendu et traité comme une blue note, très souple dans son émission, par Ray.

Fig. 11 Blue note et harmonie tonale : le si b sur la première syllabe de *Any* est à la fois blue note et degré constitutif d'un accord de DO fourni par l'harmonie de l'orchestre.

sémantiquement indéfinis d'une certaine *Georgia*. Et si l'expression renvoie à la souffrance, le système musical se veut rassurant : il explore un terroir mythique, sacré et campagnard, solidement ancré dans le passé ; sur ce fond tragico-nostalgique, l'orchestre, quant à lui, s'efforce de célébrer un modernisme consensuel de bon ton (et, selon nos critères : de mauvais goût).

Patrick Williams le souligne dans son article (ici même, p. 22) : après Ray Charles, *Georgia* ne sera plus jamais le petit air charmant qui s'incarnerait dans la voix gracieuse de Mildred Bailey (venue après celle de son auteur Hoagy Carmichael). Son âme a changé de main en même temps que d'allure. Mais ce que Patrick Williams ne nous dit pas, c'est qu'en passant par les cordes vocales de Ray, *Georgia* porte désormais de façon irréversible les stigmates de la vie du chanteur. Elle dut endosser ses peines et ses espérances. Côté peine : la marque d'un passé douloureux, indélébile comme le noir de la peau et/ou comme un véritable chagrin d'amour ; côté espérance : une immense ambition artistique et un désir de conquérir un large public (blanc). Conquête plutôt réussie (Ray n'a-t-il pas été reçu à la Maison Blanche – une appellation plutôt bien choisie en l'occurrence !). Lui, Ray, savait bien tout cela. Ne disait-il pas : « In my music, I think that there is always something for everybody » (interview recueillie sur internet, non datée). Dans sa musique, chacun doit trouver son compte, les anciens et les modernes, les ruraux et les citadins, et surtout, les Noirs et les Blancs.



En célébrant le talent de Ray Charles, nous touchons du doigt surtout les immenses propriétés sémiotiques de la musique : sans les signes extraordinairement précis qu'elle donne à combiner (notes, accords, inflexions de voix et modulations dûment connotées), Ray n'aurait pas pu bénéficier de la distinction qui lui permit de se démarquer des chanteurs ordinaires, et qui lui ouvrit la carrière que l'on sait. Et nous aurions été, quant à nous, dans l'impossibilité de comprendre



les finesses qui nous touchent en *Georgia* – celles-là mêmes qui sont susceptibles de toucher l'âme de millions de personnes<sup>27</sup>.

Quant à la chanson proprement dite, elle nous informe sur deux plans.

- Le premier plan est celui du chanteur : peintre de lui-même et compagnon d'une inaccessible « *Georgia* », Ray Charles est au centre d'un tableau ; son image se détache, pourrait-on dire, en noir sur fond blanc. Dans sa voix, le souffle, le bruit, les interjections vocaliques et les fulgurances mélodiques sont inextricablement mêlés. Ils traduisent une façon d'être, plus qu'une façon de faire, et renvoient à une douleur ségrégationniste où l'esthétique, incorporée dans le sujet, est en prise directe avec l'éthique. Composites, les procédés expressifs opèrent davantage par feuilletage que par fusion : pas de gris, mais des inflexions riches de sens et toujours distinctes, s'offrant à l'interprétation. Sous chaque note de la mélodie ou de l'orchestration, une intention que l'auditeur et le musicologue attentifs sont invités à décrypter.

- Le second plan se confond avec la nature même de la musique : « *Georgia* » est un être musical sur lequel glissent les mots et qui existe essentiellement à travers la voix de celui qui la chante. On se rend compte que ce que la musique figure avec précision... c'est surtout l'imaginaire. Incontestablement, il s'agit là d'une fonction où elle excelle, sans doute bien plus que la peinture.

Sinon, comment expliquer la place que la musique occupe, en général, dans les affaires de nostalgie, *saudade* et autres *tarab*? S'incarne en elle un vécu, voire un passé mythique qui n'a même pas besoin d'avoir existé pour être là<sup>28</sup>. De sorte qu'en assurant une cohérence qui, *a priori*, ne va pas de soi, notre *Georgia* n'a rien d'anecdotique : elle renvoie à l'essence – ou, tout au moins, à l'une des essences – de la musique ; c'est bien pour ces raisons qu'elle a sa place dans une revue d'anthropologie.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : ethnomusicologie/ethnomusicology – jazz – analyse musicale/musical analysis – voix chantée/singing voice – Ray Charles.

27. En cela, nous répondons aux instigations de John Blacking. Le grand ethnomusicologue britannique écrivait en effet en 1973 (édition française 1980 : 29) : « Il est indispensable d'expliquer pourquoi, dans certaines circonstances, une "simple" chanson "populaire" peut avoir plus de valeur humaine qu'une symphonie "complexe" » (les guillemets sont, bien entendu, de l'auteur).

28. Au moment d'écrire ces lignes, j'ouvre un dossier d'enquête sur la musique chame d'Albanie. D'une certaine façon, la Chameria – territoire situé désormais à l'intérieur des frontières de la Grèce et que les Albanais perdirent au moment de la Conférence des Ambassadeurs en 1913 – est « la *Georgia* des Albanais ». Dans leurs chants, les Chams ne parlent que de pays perdu, de maisons perdues, de brebis perdues et de femmes imaginées. Faisant œuvre de tout cela, la musique – est-il besoin de le dire? – est magnifique.

- Allen, William Francis, Charles Pickard Ware & Lucy McKim Garrison, eds  
1992 [1867] *Slave Songs of the United States*. New York, Dover.
- Blacking, John  
1980 *Le Sens musical*. Paris, Minuit. [Éd. orig. anglaise : *How Musical is Man ?* Seattle, University of Washington Press, 1973].
- Brailoiu, Constantin  
1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Préface de Gilbert Rouget. Genève, Minkoff-Reprint.
- Charles, Ray & David Ritz  
1985 *Ray Charles, le Blues dans la peau*. Paris, Belfond. [Éd. orig. américaine : *Brother Ray. Ray Charles' Own Story*, New York, Da Capo Press, 1978].
- Chouvel, Jean-Marc & Fabien Lévy, eds  
2002 *Peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* Paris, Ircam-L'Harmattan.
- Dalhaus, Carl  
2004 *Essais sur la nouvelle musique*. Ensemble d'articles rédigés en allemand entre 1965 et 1975, réunis par Philippe Albèra. Paris, Contretemps.
- Didi-Huberman, Georges  
2003 *Gestes d'air et de pierre*. Paris, Minuit.
- Giuriati, Giovanni  
1999 « QTM, a New Perspective for Sonic Research », *World Music Reports* 1 (3) : 14-45.
- Hood, Mantle  
1990 « The Quantum Theory of Music ». Prepublished Papers of the VII European Seminar in Ethnomusicology. Berli, International Institute for Comparative Music Studies and Documentation : 273-277.
- Jamin, Jean & Patrick Williams  
2001 « Présentation. Jazzanthropologie », *L'Homme* 158-159 : *Jazz et Anthropologie* : 7-28.
- Léothaud, Gilles & Bernard Lortat-Jacob  
2002 « La voix méditerranéenne, une identité problématique », in Charles-Dominique Luc & Jérôme Cler, *La Vocalité dans les pays d'Europe méditerranéenne et dans le bassin méditerranéen*. Paris, Modal éditions : 9-14.
- Lortat-Jacob, Bernard  
2003 « L'oreille jazz : essai d'ethnomusicologie », *Circuit* 14 (1) : 43-51.  
2004 « Ce que chanter veut dire », *L'Homme* 171-172 : *Musique et Anthropologie* : 83-102.
- McClintock, Anne, Aamir Mufti & Ella Shohat, eds  
1997 *Dangerous Liaisons : Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Metfessel, Milton  
1928 *Phonography in Folk Music. American Negro Songs in New Notations*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Nattiez, Jean-Jacques  
2004 « Ethnomusicologie et significations musicales », *L'Homme* 171-172 : *Musique et Anthropologie* : 53-81.
- Olwage, Grant  
2004 « The Class and Colour or Tone : An Essay of the Social History of Vocal Timbre », *Ethnomusicology Forum* 13 (2) : 203-226.  
2005 « Discipline and Choralism : The Birth of Musical Colonialism », in Annie J. Randall, ed., *Music, Power and Politics*. New York, Routledge : 25-46.

Pasqualino, Caterina

1998 *Dire le chant. Les Gitans flamencos d'Andalousie*. Paris, CNRS éd.-Éd. de la MSH.

Ramsey, Guthrie P. Jr.

2003 *Race Music : Black Culture from Bebop to Hip-hop*. Berkeley, University of California Press.

Rouget, Gilbert

2001 *Chants et danses initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin*. Paris, Éd. Sepia, 2 vol.

Shelemay, Kay Kaufman

2005 « Musique et mémoire », in Jean-Jacques Nattiez, ed., *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, 3 : *Musiques et cultures*. Arles, Actes Sud / Paris, Cité de la Musique : 99-320.

Wolff, Francis

1999-2000 *Dire le monde*. Paris, PUF.

Wong, Deborah

2000 « The Asian American Body in Performance », in Ronald Radano & Philipp V. Bohlman, *Music and the Racial Imagination*. Chicago, University of Chicago Press : 57-95.

2004 *Speak it Louder, Asian Americans Making Music*. New York, Routledge.

Zemp, Hugo, Gilles Léothaud & Bernard Lortat-Jacob

1996 *Les Voix du monde, Une anthologie des expressions vocales*. 3 CD reliés, accompagnés d'une notice bilingue de 190 p. Paris, Harmonia Mundi (« CNRS-Musée de l'Homme »).

#### RÉSUMÉ/ABSTRACT

---

Bernard Lortat-Jacob, *L'image musicale du souvenir. Georgia On My Mind de Ray Charles*. — « J'ai en moi le souvenir de Georgia » ; voilà ce que nous dit le texte de la chanson de Hoagy Carmichael (1930) popularisée par Ray Charles. Souvenir imaginaire que la musique visite et explore avec une étonnante efficacité. Et cette musique nous dit aussi qui était Ray Charles : un paysan noir du sud des États-Unis devenu « Genius » grâce à son immense talent et à quelques ingrédients esthétiques et commerciaux qui le rendirent célèbre sur toute la planète.

Bernard Lortat-Jacob, *Memory's Musical Image : Georgia On My Mind By Ray Charles*. — In his song (1930) popularized by Ray Charles, Hoagy Carmichael claims to have Georgia on his mind – an imaginative memory visited musically and explored with an amazing effectiveness. This music also tells us something about Ray Charles, a black farmer from the South of the USA who became a « genius » thanks to his vast talent and to a few aesthetic and commercial ingredients that made him famous around the planet.