Le groove, un outil afro-futuriste? *Funkentelechy* et la figure de l'androïde dans la composition musicale de Parliament / Funkadelic

Guillaume Dupetit

The unheard sounds came through, and each melodic line existed of itself, stood out clearly from all the rest, said its peace, and waited patiently for the other. That night I found myself not only listening in time, but in space as well. I not only entered the music, but descended, like Dante, into its depths. (Ellison 8)

Afro-futurisme, science-fiction noire et technologie

Bien avant qu'il fût placé un mot dessus, des artistes tels que Sun Ra, Lee "Scratch" Perry ou encore George Clinton se sont attachés à créer de véritables univers significatifs dont le sens régira à la fois leur production et leur façon d'être. En mêlant créations artistiques et récits de science-fiction dans lesquels mythologie et histoire se confondent avec conquête spatiale, ces artistes représentent déjà les premiers bouillonnements de l'Afro-futurisme. L'Afro-futurisme se place en une zone obscure des récits de fiction noire américaine, une zone où les contours de la *blackness* se trouvent considérablement étendus par une capacité à déconstruire et à remodeler les images du passé en une reconstruction immédiate et alternative de celles de l'avenir. Sous couvert d'une forme adaptable, puisque basée sur un état présent auquel vient se greffer la part imaginative qui modèle l'espace prospectif, ces récits intègrent d'autres symboles et leur confèrent d'autres significations (Dery 182), dirigés non pas vers la quête d'une quelconque authenticité mais tournés vers l'extension des frontières de l'expérience, qu'elles soient spirituelles, conceptuelles, artistiques ou encore géographiques. C'est un processus connectif, à l'image d'un programme, qui commande le concept d'Afro-futurisme, tandis que le mouvement cherche en diverses formes et divers temps les convergences évidentes des récits afro-américains rapprochant robots, clones et aliens en une réflexion profonde sur les questions d'identité, d'altérité, de race, de classe, de genre et de culture ; le dénominateur commun de ces fictions spéculatives étant contenu dans leur base narrative. Attirés tant par le pouvoir de la science-fiction que par le contexte de la technoculture, tant par l'héritage commun que par l'expression différenciée alors contenus dans un même discours, de nombreux artistes noirs ont déployé depuis cette forme de récits un moyen efficace de projeter l'expérience noire au sein d'un processus de déconstruction / reconstruction, afin de proposer une relecture de la déportation, de l'aliénation du peuple noir, de l'Histoire, de l'Humain. Le mystique se confond dans le technologique, le mythologique imprègne la cybernétique, pour laisser s'exprimer une vision du corps modelée par la science, la technologie et la fiction. Comme le souligne Kodwo Eshun, « l'interface humain-machine est devenue tant la condition que le sujet de l'Afro-futurisme » (295).¹ La figure de l'androïde, tout comme celle de l'alien ou du cyborg, devient une des faces les plus intimes du récit afro-futuriste dans le sens où elle délocalise l'image de l'*autre* et de l'étranger, questionne l'altérité.² Elle accorde une réflexion transférée sur les représentations raciales et la façon dont le terme peut être envisagé si l'on considère un point de vue et des relations définitivement *extra-terrestres*. Récupérant là les atouts de la science-fiction quant à l'expression de la différence,³ l'Afro-futurisme explore une dimension *autre* de la construction identitaire par une transformation directe de la subjectivité.

Au passage des années 1970, en pleine effervescence d'un discours sur l'*ailleurs*, lui-même hérité de l'avènement du *space-age* de la décennie précédente, les musiciens de Parliament / Funkadelic, un collectif dirigé par George Clinton actif depuis la fin des années 1950, placèrent leur production musicale au cœur d'une véritable *cosmologie* et utilisèrent le Funk comme médium privilégié d'expression. A travers la définition complexe et minutieuse d'un univers fictionnel, ils créèrent ainsi comme un contexte à la fois pour leur musique mais aussi pour leur vie. Chaque musicien au sein du collectif se vit assigner une identité changeante, modulable, définie par une fonction au sein de la fiction d'ensemble. Une mise en scène théâtrale élaborée, véhiculée tant sur scène que par l'imagerie contenue dans les albums,⁴ permis de dessiner les contours d'un univers où se côtoient aliens, clones, vaisseaux spatiaux autour de la métaphore des origines lointaines du Funk. Le P-Funk devint la forme autoproclamée d'un Funk propre au collectif qui désigne, par la contraction des noms Parliament et Funkadelic, le *Pure-Funk*, le *Plainfield Funk*, ou encore le *Punk-Funk*, laissant là à chacun le choix de sa propre interprétation. Le concept de P-Funk servit ainsi de base symbolique à la création de cet univers complexe où les origines du Funk croisent celle des peuples et les voyages galactiques deviennent une stratégie de contournement des frontières normatives, un espace ouvert à la réflexivité.

Loin de souhaiter circonscrire une définition de l'Afro-futurisme ni même de plonger dans l'analyse profonde des mécanismes compositionnels dont use le collectif, l'idée ici est d'envisager, à travers l'analyse musicale, la façon dont le collectif Parliament / Funkadelic utilise le *groove* de Funk comme interface entre l'homme et la machine. Pour ce faire, si nous traiterons d'abord de quelques aspects théoriques du *groove* qu'il est toujours bon d'éclaircir, le morceau "*Funkentelechy*"⁵ nous servira de fil conducteur tout au long de cet essai. Il nous permettra ainsi de rapprocher le principe d'agrégation de plusieurs niveaux compositionnels présents dans la musique du collectif à la métaphore de la figure de l'androïde portée par le discours afro-futuriste.

Funk et sensation, une introduction au groove

Revenons tout d'abord en quelques mots sur une recontextualisation du Funk. Le mot *funk*, en tant que dénomination d'un style musical, apparaît vers le milieu des années 1960. Il s'agit alors d'une nouvelle étiquette commerciale placée sur un genre ne pouvant plus supporter celle de la Soul ou du Rhythm & Blues. Désignant en ses débuts une musique de *moindre qualité, brouillonne*, le Funk naît d'un ensemble de composantes musicales entremêlées, telles que la notion de *groove*, la radicalisation du rythme, la cyclicité et la répétitivité, ou encore l'interaction singulière entre les instruments. De façon conjointe, la musique funk au tournant des années 1970 souligne une vision changeante du public auquel elle était adressée jusqu'alors. Elle devient, selon Kesha M. Morant, « le discours de protestation sociale de la jeunesse noire issue des classes pauvres et ouvrières, après que l'euphorie du mouvement pour les droits civiques ne s'estompe dans la décennie du détachement » (72). Pourtant, suivant les luttes non violentes et les valeurs égalitaires portées tout au long des années 1960, si la décennie suivante possède le goût amer de la désillusion, elle porte aussi les marques de l'amplification et de la radicalisation des luttes et des esthétiques. Les revendications se transforment, les valeurs, les idéologies et les rapports sociaux changent en faveur des voix du durcissement ou de l'insensibilité ; la scission se dessine au sein de la communauté noire entre discours assimilationnistes et séparatistes. Reflet d'une société en pleine mutation, la musique se teinte parfois de cette couleur acerbée et rugueuse, parfois d'une certaine légèreté, tandis que l'interaction grandissante entre les publics et l'intensification du phénomène de *cross-over* laissent entrevoir réciproquement une modification profonde des attentes quant au produit musical. C'est dans ce contexte que les productions de Parliament / Funkadelic se chargent d'un message d'une envergure nouvelle pour le collectif, que ses membres embrassent des éléments caractéristiques du mouvement funk dans son ensemble, d'un point de vue musical certes, mais aussi vis-à-vis des attitudes qu'il suggère.

Loin de pouvoir poser des critères fixes au Funk, il faut cependant reconnaître, d'un point de vue tant musical que sensoriel, que l'une de ses composantes majeures réside dans la notion de *groove*. Non pas qu'elle soit d'un usage exclusif au Funk, bien entendu, c'est pourtant une composante à laquelle celui-ci reste intimement lié. Tout comme le Jazz possède son *swing* ou encore le Reggae sa *vibe*, le *groove*, est un élément intrinsèque du Funk qui peut être présenté comme étant une manière distinctive d'envisager, d'appréhender et d'éprouver le phénomène rythmique. En effet, d'un point de vue analytique et de façon tout à fait synthétique, la notion de *groove* renvoie à un phénomène complexe de contrebalancement des temps forts, une compensation des forces à l'intérieur de la mesure induisant une approche et un traitement singuliers du rythme. La dynamique du *groove* prend vie par l'accentuation du premier temps de chaque pattern (bloc de deux mesures) et par la structuration des motifs instrumentaux agencés par voie de superposition ; c'est ensuite par le principe de répétition qu'elle est entretenue et qu'elle conduit à la production / perception d'une sensation. D'un point de vue perceptif, donc, le *groove* suggère une sensation corporelle qui s'étend de part et d'autre de la sphère des musiciens. Il reste par-là difficilement cernable, identifiable ou encore même quantifiable. Sa perception, tout comme sa production, est en ce sens tout à fait discutable et qualitative. Pourtant, s'il y a bien un trait commun remarquable qui s'impose à l'écoute d'une majorité de productions dites *funk* ou *funky*, c'est bien leur qualité d'agir de façon expressive sur le corps. D'ailleurs, si l'on s'en tient à la description de Barry Kernfeld pour le *New Grove Dictionary of Jazz Online*, « l'affirmation qu'une performance possède, ou a atteint un *groove*, signifie généralement que le corps, d'une certaine façon, est porté, voire astreint à bouger. » Puisque le *groove* qui anime les musiques funk fait référence à une implication à la fois psychologique et physique, une inscription dans un état présent, reconnaître un *groove* (au sens d'une unité thématique) n'a donc de sens que si l'identification sensorielle valide la sensation de *groove* (ressenti rythmique et caractère entraînant). C'est à ce stade qu'il faut considérer le procédé d'*écoute active*, une écoute investie et conduite par l'exploration perceptive qui, tout au long de cette étude, nous accordera un glissement entre la perception des événements compositionnels et la sensation à laquelle ils conduisent.

Groove mécanique ou séquençage machinique

Préconisant la radicalisation de la matrice harmonique et l'usage des *one chord songs*,⁶ le Funk joue de sa redondance et de son caractère entêtant pour porter la construction du *groove*. Dans les musiques de Funk, l'enjeu de la modalité, propice par ailleurs à l'exploration de la couleur, n'est pas axé sur la recherche d'un développement mélodique complexe mais plutôt sur les possibilités ouvertes par l'abandon d'une structure de type grille thématique. Les formules rythmiques, et souvent même les formules mélodiques, sont exécutées de façon cyclique et les séquences ainsi reproduites dans le temps suggèrent un mouvement continu. La métaphore du train (à l'image du *funky train* ou du *soul train*), bien souvent utilisée dans l'ensemble des musiques de Funk,⁷ est une représentation parfaite pour introduire le fait que le *groove* peut être perçu comme semblable à l'action d'une machine effectuant une tâche répétitive, exécutée en boucle. Tandis que le glissement de la locomotive sur les rails marque son aspect perpétuel, stable et inébranlable, le mouvement d'entraînement de ses roues, circulaire, régulier et répétitif, permet l'avancement de la machine.

Afin d'illustrer la redondance des formules thématiques et d'envisager leur structuration dans un cadre temporel donné, penchons-nous à présent sur l'exemple du morceau "*Funkentelechy*." Le synopsis de ce morceau est des plus courants au regard de la discographie de Parliament / Funkadelic dans la deuxième moitié des années 1970. Il se compose d'une partie principale (de laquelle est dérivée une courte introduction), d'un pont servant aussi d'*outro* et se termine par un *fade-out*.⁸ L'absence d'une alternance couplet / refrain permet le déroulement du

groove sur une plage modale qui assure une constance au niveau de l'harmonie. Au-delà de la sensation d'homogénéité qui se dégage tout au long de la partie principale, on constate à l'écoute que les différents instruments déclinent chacun deux thèmes qui définissent cette partie, constituant là la matrice du morceau (excepté la section cuivres pour laquelle nous avons relevé quatre changements). Nous qualifierons cette bascule d'une formule thématique à une autre de *changement de groove*. Puisque ces changements ne surviennent pas de façon simultanée, l'assemblage des thèmes conduit l'auditeur à travers un ensemble évolutif qui reste avant tout homogène ; les changements de *grooves* n'imposent en ce sens aucune rupture de sensation ou de ressenti mais une simple fluctuation. Les relevés ci-après (figure 1)⁹ représentent les *grooves* utilisés par les différents instruments ou sections :

Thème 1 – Guitare 1 (00:00)

Thème 2 – Guitare 1 (00:37)

Thème 1 – Guitare 2 (00:00)

Thème 2 – Guitare 2 (00:56)

Guitar 2

The musical notation for Guitar 2 consists of two staves. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation is as follows:

- Staff 1:**
  - Measure 1: Chord G4 (G4, B4, D5) for two measures.
  - Measure 2: Chord G4 (G4, B4, D5) for two measures.
  - Measure 3: Chord G4 (G4, B4, D5) for two measures.
  - Measure 4: Chord G4 (G4, B4, D5) for two measures.
- Staff 2:**
  - Measure 1: Chord G4 (G4, B4, D5) for two measures.
  - Measure 2: Chord G4 (G4, B4, D5) for two measures.
  - Measure 3: Chord G4 (G4, B4, D5) for two measures.
  - Measure 4: Chord G4 (G4, B4, D5) for two measures.

Thème 1 – Basse (00:00)

Bass

The image shows two staves of music for the Bass part. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. The music is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The final measure of each staff ends with a quarter note.

Thème 2 – Basse (00:56)

[illegible]

Thème 1 – Batterie (00:56)

Drums

The image shows two staves of drum notation. The top staff is labeled 'Drums' and shows a sequence of drum hits (represented by 'x' marks) and rests (represented by 'o' marks) on a five-line staff. The bottom staff shows a similar sequence of hits and rests. The notation is in a simplified, schematic style.

Thème 2 – Batterie (00:37)

Drums

Thème 1 – Cuivres (00:18)

Horns

Thème 2 – Cuivres (00:56)

Horns

Thème 3 – Cuivres (01:14)

Horns

[illegible]

Figure 2 – Représentation schématique de l'organisation des 24 premiers cycles

Les blocs de couleur sur la figure 2 représentent l'utilisation des thèmes référencés précédemment en fonction du déroulement du morceau.¹⁰ Sous cette forme, la représentation schématique de l'organisation des différents cycles (figure 2) laisse penser à un *banc de montage* tel qu'on l'utilise en studio pour la mise en forme d'une séquence et l'agencement des événements qu'elle inclue. De premier abord, la démarche pourrait paraître plutôt schématique voire particulièrement restrictive pour un musicien qui considère l'étendue de l'improvisation, mais elle n'en laisse pourtant pas moins ouverte la potentialité de (re)configurations interactives. La structuration des cycles n'est probablement pas entièrement improvisée et c'est pourquoi on remarque une certaine régularité au niveau des changements de *grooves* ou encore des structures réitérées. Les formes répétées dans l'organisation laissent supposer d'une entente préalable sur la structure, probablement établie lors de l'étape de la composition. Nous prendrons pour exemple de cette pré-structuration, l'organisation des cuivres sur trois séquences de *groove* (repérable à 00:37) selon une première phase de silence (2 cycles), une deuxième phase laissant paraître le *thème 2* (2 cycles) et une troisième phase contenant le *thème 3* (2 cycles). Dans l'extrait traité ici, cette formule qui apparaît deux fois à l'identique sous-entend qu'un enchaînement des thèmes a probablement été défini en

amont de la performance. À l'inverse, les nombreuses divergences dans l'utilisation des thèmes ainsi que les changements impromptus suggèrent un ensemble ouvert aux multiples possibilités de configuration. Il est souvent difficile de mesurer la part d'écriture et la part d'improvisation dans les morceaux, cependant, le fait que plusieurs instruments changent en même temps de thème, ou non (et c'est justement là tout l'intérêt), permet de penser que la juxtaposition, le travail de réitération et les permutations qu'ils engendrent, sont au cœur des méthodes et des préoccupations compositionnelles du collectif.

À l'écoute, on constate que même si la diversité des combinaisons croît en fonction du nombre de thèmes relatif à chaque instrument, l'organisation de ces thèmes révèle une forme étendue de regroupement, non seulement des patterns mais aussi des cycles à un niveau supérieur. Cette structuration à une échelle plus large illustre l'association des cycles entre eux sous forme de séquences que nous nommerons *séquences de groove*. Trois niveaux se présentent alors, définis en fonction de la distance prise par rapport au pattern qui définit lui-même, dans cette forme d'organisation, le niveau inférieur. L'assemblage des patterns produit des cycles (comme nous l'avons déjà énoncé) qui, eux-mêmes regroupés, conduisent à des séquences de *groove* (figure 3). Cette stratification temporelle permet d'aborder le processus de réitération selon différents niveaux, chacun astreignant une fonction et un caractère spécifiques à la répétition du matériau compositionnel.

Figure 3 – Assemblages et niveaux temporels de regroupement

En poursuivant l'idée d'un objet répété à l'identique dans le temps de manière systématique et quasi-machinique, de la technique du séquençage et de la subdivision des niveaux temporels, il paraît désormais approprié de dresser une brève correspondance entre la structuration du groove telle qu'elle est conçue au sein du collectif Parliament / Funkadelic et l'usage du *sample* tel qu'il est envisagé dans les débuts du mouvement Hip-Hop.¹¹ Effectivement, en considérant la mise en action d'éléments de reprise répétés dans un cadre temporel donné, telle que nous avons pu l'illustrer par l'analyse précédente, les principes fondamentaux du *groove* semblent en ce sens s'accorder directement à l'image du *sample*.

Il faut remarquer, de façon générale, que la technique de *sampling* apparaît parallèlement au développement et à l'accessibilité des technologies de séquençage, principalement celle des *samplers*, qui se voient rapidement proposer une alternative plus *réaliste* aux sons électroniques des synthétiseurs et *groove machines*. Il est aussi intéressant de noter à ce propos que les *samplers* sont inscrits dans une forte dualité. Tantôt considérés comme instruments et tantôt relégués au rang de machine studio, leur catégorisation n'est qu'un simple renforcement du traditionnel procès *feeling vs technologie*. Sortant là d'une distinction qui conduirait un débat stérile, nous nous concentrerons cependant brièvement sur les possibilités offertes quant au principe de répétition par les méthodes de *sampling* et aux implications symboliques que celles-ci engendrent. Dans le Hip-Hop, la juxtaposition au sein d'une composition porte les *samples* vers une autre dimension dans le sens où les lignes de basse, rythmiques de batterie ou *riffs* de guitare deviennent des matériaux mobiles employés à des fins compositionnelles. La mise en valeur et la définition du *sample* résonnent ici encore avec celles que nous avons pu établir concernant le *groove* dans son état fondamental, à savoir une conception avant tout basée sur la prééminence du rythme et sur le critère de répétitivité. L'agencement vertical des thèmes instrumentaux (les différents *samples*) crée un jeu de strates superposées selon un principe de séquençage qui autorise une forme et une structuration variables, soumises à l'interaction permanente et au dialogue de ses composantes. L'agencement des différents échantillons par voie de superposition, d'assemblage et/ou de déformation dans un cadre temporel défini, aboutit à un morceau que l'on peut désormais considérer comme (re)composé à partir de traces mémorielles présentes et passées. Tout comme le *sample*, les thèmes instrumentaux considérés pour cette étude deviennent tant des points de référence que des outils par lesquels, comme le propose Tricia Rose, « le processus de répétition peut être mis en évidence et privilégié » (73). Ainsi, envisager le phénomène de *groove* par le prisme du *sampling* revient à souligner non seulement la répétitivité du motif, son caractère mécanique, mais aussi à mettre en exergue le processus d'assemblage qui en résulte et qui prend place à l'intérieur d'un cadre temporel donné. À ce stade, l'infusion du devenir-machinique à plusieurs niveaux, tant de la création musicale que de son agencement temporel, semble refléter une considération plus symbolique de l'impact de la figure de l'androïde, directement dirigée vers une contradiction de visions binaires qui paraissent pourtant insolubles : celles de la reproduction et de la créativité, de l'enregistrement et de la performance, ou encore de l'esprit et du corps.¹²

Un point de rupture, les micro-variations

Suivant ce rapide parallèle entre *sample* et *groove*, il faut admettre que si la répétition du *sample* en modifie profondément son sens, il se distingue pourtant du *groove* de par la valeur d'exécution et l'équilibrage constant insufflés par l'instrumentiste lors de la mise en mouvement de ce dernier. Le *groove* trouve lui aussi un sens augmenté par le principe de répétition, qui se voit une nouvelle fois déplacé par l'ajustement collectif permanent

auquel il est soumis. C'est peut-être là une différence fondamentale entre l'*interaction* des unités thématiques instrumentales et l'*interplay* qui prend place entre les musiciens. On constate d'ailleurs que le potentiel dynamique d'un *groove* atteint souvent son climax grâce à l'aisance procurée par le déroulement d'une phase de jeu étendue et aux relations complexes entre ses participants. Soulignons que cet échange se voit bien évidemment augmenté lorsque la somme des acteurs elle aussi s'accroît, c'est-à-dire que le nombre de musiciens devient plus conséquent ou encore que ceux-ci sont placés en face d'un public. C'est sûrement aussi dans la recherche de cette même aisance dans le contexte de l'*interplay* que les morceaux du collectif Parliament / Funkadelic trouvent en concert une signification particulière.

Jusqu'alors dans cette analyse, nous n'avons considéré que les niveaux supérieurs des patterns pour nous permettre d'accéder à une compréhension du procédé de structuration dans son ensemble. Le découpage temporel—qui conduit par voie d'assemblage, rappelons-le, du pattern au cycle puis du cycle à la séquence de *groove*—nous a permis de faire état de trois niveaux permettant de penser la notion de répétition, dont le pattern représente l'unité minimale, le niveau inférieur. Dans cette configuration, l'assemblage des patterns autorise le choix d'un nombre limité de formules thématiques qui ne laisse que peu de place à la variation, en considérant du moins une variation d'ordre structurel. Pourtant, l'interprétation directe et instantanée résultant de l'*interplay*, engage des mutations furtives au sein du *groove* qui représentent, dans les musiques de Funk, une caractéristique inaltérable.¹³ Caractéristique dont les *grooves* du P-Funk en est d'ailleurs l'un des exemples privilégiés. Après avoir considéré l'agencement des thèmes en vue d'une forme musicale globale, il est donc désormais nécessaire de se tourner vers l'intérieur même du motif tel qu'il est décliné au sein du pattern, c'est-à-dire vers sa construction d'arrière-fond. Autrement dit, si nous avons pris pour référent jusque-là le thème en lui-même—décrit sa construction globale, sa mise en mouvement et la sensation qui s'en dégage—se pencher sur l'étude d'un niveau inférieur permet de mesurer les dynamiques internes de ce que nous n'avons envisagé jusqu'à présent que de façon externe. C'est à cette échelle, relativement fine, que l'on constate la présence d'événements infimes à l'échelle de la performance qui produisent néanmoins une déviance majeure dans le principe de répétition en son sens strict. Nous qualifierons ces variations internes de *micro-variations*. Les *micro-variations* ne conduisent aucune modification structurelle significative dans l'organisation du pattern et semblent dès lors n'avoir aucun impact apparent sur la perception globale de la sensation de *groove*. De même, et par voie de conséquence, aucun bouleversement ne paraît agir non plus sur les niveaux de perception supérieurs à travers l'usage des *micro-variations* (le cycle et la séquence de *groove*). D'un point de vue perceptif donc, et dans une certaine mesure, le pattern *semble* rester inchangé et tourne en boucle comme s'il était échantillon. D'un point de vue analytique par contre, et selon une attention plus particulière, le pattern est sujet à une constante évolution qui confère au *groove* une part non négligeable de son dynamisme. La réitération d'une forme de base de façon *quasi* identique laisse alors entrevoir la possibilité d'une fluctuation suffisamment subtile pour devenir difficilement identifiable et encore moins quantifiable dans le temps de la performance. Découpé à la double-croche et contenant une somme d'informations d'autant plus augmentée qu'en est le nombre de musiciens, le *groove* se construit ainsi autour d'un système de variations permanentes internes au pattern qui échappe, de premier abord, à l'attention. Suivant cette logique, le *groove* répond donc d'un caractère entêtant, mécanique et machinal, certes, mais jusqu'à un certain point. Et c'est justement ce point de rupture qu'il est ici question de mettre en évidence. Il serait interminable, voire même peu productif, de chercher une liste exhaustive de chacune des *micro-variations* pour dresser les relations entre chacun des instruments. Afin donc d'illustrer ces propos de façon concise,¹⁴ un des patterns joués par la basse et relevé précédemment (premier pattern du thème 2) présente justement de façon évidente, si tant est que l'on s'y attache, ce principe de *micro-variations*. Voici quatre variations retenues aléatoirement au cours du morceau :

Bass

00:56
Pattern de base

01:05
Variation 1

01:33
Variation 2

02:29
Variation 3

Figure 4 – Micro-variations, l'exemple de la basse

Cette vision d'une base répétée et immuable—le motif ou le thème à l'image du *sample*—contrebalancée par un ajustement interne—les micro-variations—décrit la mobilité et l'aspect transformatif des *grooves* du P-Funk. Par le principe de micro-variations, les musiciens laissent transparaître de manière intuitive les fluctuations minimales d'un motif afin d'agir subtilement sur la perception sensible de l'auditeur. Lorsque le pattern est transformé de façon interne, les variations dissimulées prennent un caractère sous-jacent et agissent de façon quasi inaudible, du moins si l'attention ne se concentre pas directement dessus. En d'autres termes et de façon tout à fait évidente, plus fin est le niveau de modification, plus faible est la perception de variation. Conforté dans un phénomène cyclique régulier, l'auditeur perçoit les micro-variations sans pour autant ressentir non seulement une quelconque interruption dans le principe de continuité—comme il peut y avoir lorsque l'on *passse sur le pont et/ou* qu'il y a modulation—ni même une quelconque évolution formelle—comme c'est le cas lors d'un changement de *groove*. C'est entre ces plusieurs niveaux de perception, au moment même où les transformations, dans le temps de la performance, n'influent plus que sur l'intuition, qu'intervient le point de rupture dans la répétition. Il ne s'agit plus d'une répétition en son sens strict mais bien d'une alternative à la notion de répétitivité, une mutation. Autrement dit, nous touchons ici au concept même de répétition variée ; et peut-être est-ce là d'ailleurs le niveau le plus fin qu'il puisse impacter dans les musiques de Funk.

Le groove, un outil afro-futuriste ?

La composante technologique possède une place d'importance dans la création musicale du collectif Parliament / Funkadelic. Elle reste fortement représentée d'une manière symbolique, comme on a pu le voir, dans les méthodes compositionnelles et la structuration des morceaux (type séquençage), mais aussi et de façon plus directe, par les transformations massives des timbres instrumentaux, par l'ajout d'effets et par l'usage entrepris des synthétiseurs.¹⁵ Mais combinant les techniques d'un séquençage technologique à l'image organique d'une substance interne mobile et vivante, le collectif ne se servirait-il pas alors du *groove* comme interface entre humain et machine ? De même, le P-Funk ne conduirait-il pas en ce sens un questionnement semblable à celui porté par la figure de l'androïde, une mutation biotechnologique du corps et de l'espace¹⁶ qui étend les considérations en défocalisant le point de vue ? Il semble évident que la notion de répétition variée joue en tout cas un rôle prépondérant et capital dans la conception du phénomène de *groove* tel qu'il est perçu par les membres du collectif. Cette association machinique et organique, stable et à la fois mouvante, transfère le *groove* vers un autre degré de perception. Un degré où les micro-variations interviennent comme outil de désorientation, reflet d'un identique en mutation ponctué d'éléments polymorphes.

A mesure que l'on s'éloigne de l'objet musical et des détails de sa composition, les variations paraissent si minimales qu'elles deviennent difficilement perceptibles. En focalisant par contre son regard sur ce même objet, détaché cette fois de la macrostructure, ces mêmes variations prennent un sens tout à fait différent, soulignant l'intimité de l'*interplay*. On remarque ainsi non pas la juxtaposition mais plutôt l'infiltration, par le principe de micro-variations, d'une composante modulée, improvisée, et surtout dynamique, à l'intérieur d'un cadre structuré de façon rationnelle et d'un agencement quasi mathématique. Si le *groove* relève d'une interprétation et d'une appropriation du phénomène rythmique par un placement des notes spécifique au regard d'une métrique dite *conventionnelle*, il est aussi fonction d'une mobilité rythmique-mélodique qui vient contredire la répétition formelle dans un cadre mesuré. C'est en ce point que le *groove* reflète l'image de l'androïde, une adroite combinaison qui s'adresse et qui vise à reconsidérer la notion de répétition comme exploration d'un présent étendu (Tagg 262). Par ce processus, les éléments de la répétition dénotent d'une circularité qui n'est pas le signe d'une boucle qui

se répète sur elle-même mais qui serait plutôt dirigée vers la poursuite d'une (re)définition de l'instant présent. En ces termes, le *groove* ne fige pas le temps présent entre les bornes du passé et du futur, mais il les dissout en un présent en perpétuelle mutation, représentation du continuum qu'Amiri Baraka nomme *changing same* (180), une transformation à travers le processus de répétition qui transforme l'objet musical en un signifiant musical ouvert. Si parler d'Afro-futurisme revient à disposer d'un cadre préexistant et se jouer de celui-ci par une appropriation *déconstructive* c'est toutefois dans la contrepartie indispensable d'une alternative *reconstructive*. Dans les paroles du morceau "*Funkentelechy*," on peut d'ailleurs entendre George Clinton suggérer : « deprogram program. »

En remaniant la répétitivité inhérente au *groove* par un transfert de ses fonctions, Parliament / Funkadelic à la fois s'adapte au cadre pour répondre à certains prérequis au niveau d'une macrostructure identifiable et séquencée, à la fois le remanie par une alternative micro-variée pour conduire l'auditeur vers la nécessité tangible d'un déplacement de ses attentes formelles, vers une transformation de sa subjectivité. Le point de rupture entre l'intérieur et l'extérieur est malléable, il se situe là où la répétitivité devient une stratégie dynamique, et évolutive. Cette pensée qui souligne un dialogue interne propose un regard augmenté sur le principe de répétition et représente, selon Griffin Mead Woodworth, « un merveilleux véhicule pour détruire le mythe d'un primitivisme rythmique » (139) au sein de la vaste—et parfois délicate—catégorie des *popular musics*. Plus qu'un simple élément stylistique ou un besoin d'ailleurs continuellement réfuté par le collectif d'appartenance à une catégorie musicale, les *grooves* du P-Funk deviennent un outil qui conduit à articuler l'expérience de l'*autre*. En ce sens, il se retrouve inscrit dans la longue lignée de stratégies adaptatives, là où le processus déconstruction / reconstruction permet le renversement et la sublimation d'images fixées par le temps. Et loin de vouloir associer de façon exclusive Afro-futurisme et musique funk, ni de restreindre cette même musique à une volonté spécifique, l'intention dégagée par le collectif Parliament / Funkadelic de construire à partir du Funk le P-Funk semble être productrice de sens. Transportant les questionnements relatifs à la figure de l'androïde vers le domaine de la composition musicale, le *groove* devient alors un médium privilégié du discours afro-futuriste.

Notes

¹ Sauf mention contraire, les traductions sont du fait de l'auteur.

² Dans le récit de science-fiction, les figures du cyborg et de l'androïde reflètent une vision entièrement différente du devenir-machinique, induite dans la nature même de leur conception. Voir Nelson (2015).

³ Pour une réflexion sur la place de l'*autre* et les questions de différence et de représentations raciales dans le récit de science-fiction, voir Kilgore.

⁴ Il faut d'ailleurs noter que tout au long des années 1970, les albums du collectif, signés sous différents noms, sont produits sous forme de concept-albums, enrichissant chacun, à l'échelle de la discographie entière, une narration globale qui tend vers la construction d'un univers fictionnel complet.

⁵ Parliament, "*Funkentelechy*", *Funkentelechy Vs. the Placebo Syndrome*, Casablanca NBLP 7084, 1977. Ce morceau, édité dans un album de Parliament, est pourtant représentatif de la confusion grandissante entre les compositions de Parliament et de Funkadelic, à un moment où les deux groupes fusionnent peu à peu pour tendre vers une forme musicale collective.

⁶ D'une observation très générale mais néanmoins fondamentale des musiques de Funk, il faut remarquer que celles-ci se détachent ostensiblement de la *grille blues standardisée*, une structure harmonique construite en douze mesures devenue conventionnelle, utilisée très largement dans les musiques populaires noires américaines telles que le Rhythm & Blues, la Soul et bien entendu le Jazz. Le Funk, lui, tend vers une forme plus radicale d'une matrice harmonique épurée : celle des *one chord songs*. D'une traduction littérale, les *one chord songs* sont des *chansons à un accord* ; d'une vision plus étendue, elles représentent des morceaux ne comportant que très peu de changements d'accords, voire aucun, si ce n'est pour signifier généralement une transition d'une partie à une autre.

⁷ Cette métaphore du train se retrouve d'ailleurs communément employée dans l'expression artistique populaire afro-américaine en son sens large.

⁸ Nous laisserons ici le pont de côté et nous concentrerons uniquement sur les formules thématiques des deux guitares, de la basse, la batterie et la section cuivres.

⁹ Quelques remarques sont ici à émettre quant à la construction des relevés. Tout d'abord, d'un point de vue terminologique, nous considérerons des cycles de 4 mesures que nous distinguerons des patterns construits sur 2 mesures. Les thèmes ont arbitrairement été nommés *thème 1* et 2 pour chaque instrument ou ensemble

d'instruments (les thèmes de la section cuivres sont numérotés jusqu'à 4), selon leur ordre d'apparition et non au regard d'une quelconque importance hiérarchique ou d'une forme prépondérante. Deuxième remarque, l'utilisation de la cymbale *ride* en introduction procure une sensation de fluidité à l'écoute et lance la stabilité du *groove*. Elle sera ensuite substituée par une rythmique identique au *charley* et notée sous cette forme dans le relevé. Enfin, d'un point de vue méthodologique, les relevés ne se veulent pas être exhaustifs mais prioritairement concis et illustratifs. Compte tenu de la surcharge d'effets ajoutés aux timbres instrumentaux et de la volonté de brouiller l'écoute par le traitement du son et du mixage, la somme des informations rend l'ensemble intentionnellement diffus.

¹⁰ Ici, chaque rectangle correspond à un cycle. Les lignes verticales pointillées reprennent le découpage des cycles et les lignes pleines celui des séquences de *groove*. Cette représentation schématise ainsi les 24 premiers cycles du morceau.

¹¹ Pour les spécificités de l'usage du sample dans les débuts du mouvement Hip-Hop, voir Rose 73-74.

¹² Dans son analyse de la performance, Sanden explore le *turntablism* comme l'expression performative du cyborg. Il est d'ailleurs d'adresser ici un renversement de processus installé par la dynamique et la performativité du *groove* pour lequel il conviendrait d'entreprendre une analyse détaillée sur la distinction entre cyborg et androïde. Voir Sanden 152-160.

¹³ Middleton entreprend un rapprochement du *Signifyin'* littéraire de Gates aux techniques de composition des musiques basées sur la notion de *groove* en soulignant un goût pour la *répétition variée* au sein d'une structure familière. Voir Middleton p.143 et Gates.

¹⁴ Les variations proposées dans le relevé (figure 4) ont été extraites du morceau de façon à pouvoir illustrer un changement significatif.

¹⁵ Trois points que nous soulignons simplement ici mais qui mériteraient une étude à part entière tant la texture finale des morceaux est dépendante de l'ensemble de ces paramètres qui, dans ces musiques, ne peuvent être laissés de côté.

¹⁶ Ferrara, dans son article, voit dans la question de la mutation biotechnologique une préoccupation commune à la base du discours afro-futuriste. Voir Ferrara.

Bibliographie

Baraka, Amiri Imamu [LeRoi Jones]. *Black Music*. New York: W. Morrow, 1967. Imprimé.

Corbett, John. *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham: Duke UP, 1994. Imprimé.

David, Marlo. "Afrofuturism and Post-soul Possibility in Black Popular Music." *African American Review* 41.4 (2007): 695-707. Imprimé.

Dery, Mark. *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham: Duke UP, 1994. Imprimé.

Eshun, Kodwo. "Further Considerations of Afrofuturism." *CR: The New Centennial Review* 3.2 (2003): 287-302. Imprimé.

Ellison, Ralph. *Invisible Man*. 1952. New York: Modern Library, 1994. Imprimé.

Ferrara, Beatrice. "My measurement of race is rate of vibration: Afrofuturism and the 'Molecularization' of Race." *darkmatter* 9.2 (2012): n. pag. Web. 18 mars 2013.

Fink, Robert. "Goal-Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music." *Journal of the American Musicological Society* 64.1 (2011): 179-238. Imprimé.

Frith, Simon. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Burlington: Ashgate, 2007. Imprimé.

Gates, Henry Louis Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988. Imprimé.

- Kernfeld, Barry. "Groove." *The New Grove Dictionary of Jazz Online*. Oxford UP, 2001. Web. Disponible depuis le portail www.oxfordmusiconline.com
- Kilgore, De Witt Douglas. "Difference Engine: Aliens, Robots, and Other Racial Matters in the History of Science Fiction." *Science Fiction Studies* 37.1 (2010): 16-22. Imprimé.
- Maxile, Horace J. Jr. "Extensions on a Black Musical Tropology: From Trains to the Mothership (and Beyond)." *Journal of Black Studies* 42.4 (2011): 593-608. Imprimé.
- Mayer, Ruth. "'Africa as an Alien Future': The Middle Passage, Afrofuturism, and Postcolonial Waterworlds." *Amerikastudien / American Studies* 45.4 (2000): 211-222. Imprimé.
- McLeod, Ken. "Space Oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music." *Popular Music* 22.3 (2003): 337-355. Imprimé.
- Middleton, Richard. "Form." *Key Terms in Popular Music and Culture*. Eds. Thomas Swiss et Bruce Horner. Malden: Blackwell, 1999. Imprimé.
- Morant, Keshia M. "Language in Action: Funk Music as the Critical Voice of a Post-Civil Rights Movement Counterculture." *Journal of Black Studies* 42.1 (2011): 71-82. Imprimé.
- Nama, Adilifu. *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film*. Austin: U of Texas P, 2008. Imprimé.
- Nelson, Alondra, Thuy Linh N. Tu et Alicia Headlam Hines. *TechniColor: Race, Technology, and Everyday Life*. New York: New York UP, 2001. Imprimé.
- Nelson, Jasmine. "Black Futures Matter: Redefining Afrofuturism." *Atlanta Black Star*. Atlanta Black Star, 11 mai 2015. Web. 3 juin 2015.
- Rockey Moore, Mark [Rahkyt]. "Hip Hop and Afrofuturism: The Seeding of the Consciousness Field." *Afrofuturism*. Afrofuturism, 26 avril 2011. Web. 24 févr. 2015. <http://afrofuturism.net/>
- Rollefson, J. Griffith. "The Robot Voodoo Power Thesis: Afrofuturism and Anti-Anti-Essentialism From Sun Ra to Kool Keith." *Black Music Research Journal* 28.1 (2008): 83-109. Imprimé.
- Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan UP, 1994. Imprimé.
- Sanden, Paul. *Liveness in Modern Music: Musicians, Technology, and the Perception of Performance*. New York: Routledge, 2013. Imprimé.
- Szwed, John F. *Space is the Place: the Lives and Times of Sun Ra*. New York: Pantheon Books, 1997. Imprimé.
- Tagg, Philip. *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York: Mass Media Music, 2012. Imprimé.
- Tate, Greg. *Flyboy in the Buttermilk: Essays on Contemporary America*. New York: Simon & Schuster, 1992. Imprimé.
- Van Veen, Tobias C. "Vessels of Transfer: Allegories of Afrofuturism in Jeff Mills and Janelle Monáe." *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5.2 (2013): 7-41. Imprimé.
- Womack, Ytasha. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Chicago Review, 2013. Imprimé.
- Woodworth, Griffin Mead. "'Just Another one of God's Gifts': Prince, African-American Masculinity, and the Sonic Legacy of the Eighties." Diss. U of California, Los Angeles, 2008. Imprimé.
- Yaszek, Lisa. "Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future." *Socialism and Democracy* 20.3 (2006): 41-60. Imprimé.