



- En 1951, le DJ Alan Freed diffuse du rythm and blues noir pour des auditeurs blancs.
- En 1954, en Amérique, des groupes vocaux de chanteurs noirs créent l'engouement pour le doo-wop. Dans le même esprit, en 1957, Henri Salvador et les Blue Stars enregistrent en France *Pardon My English*.
- Au temps des premières partys, entre adolescents, Bill Haley & His Comets triomphe dans le monde, avec *Rock Around the Clock* en 1955.
- En 1956, Elvis Presley électrise l'Amérique lors de son passage à l'Ed Sullivan Show. La jeunesse occidentale le reconnaîtra bientôt comme son idole.
- En 1959, Berry Gordy Junior fonde le label Motown. En France, les chanteurs dits « rive gauche » connaissent leurs premières consécérations.

les années
1950

Le P'tit Bonheur Félix Leclerc (1951)

Auteur | Félix Leclerc
Label | Phillips
Album | *Félix Leclerc*

C'est grâce à Jacques Canetti, directeur des Trois Baudets, qu'en 1951 Félix Leclerc débuta sa carrière en marge des chahuts médiatiques. D'une trempe identique à celle des Brassens, Ferrat ou Béart, comme eux il n'aimait pas bien s'exposer, préférant la chanson à toute autre forme d'inutiles palabres. De passage au Canada, Canetti découvre Leclerc par l'entremise d'un ami. L'ayant auditionné dans un studio de la chaîne CKVL, Canetti n'en croit pas ses oreilles, face à cet « ours » à sa guitare, en chemise à carreaux, à la tignasse épaisse, à la lippe sceptique, qui déverse à la suite, pour commencer, *Moi, mes souliers* et *Le P'tit Bonheur*. Canetti sait qu'il détient là « son » Québécois apte à conquérir Paris et la France, où l'on sacre les chanteurs à textes. Le lendemain sans tarder, au studio Marco, en trois heures, Canetti lui fait enregistrer douze chansons dont *Le P'tit Bonheur*.

En France, le disque est tout de suite remarqué par les esthètes du métier dont Pierre Mac Orlan, auteur de chansons lui-même. Et voici comment cette galette de vinyle pressée en un temps record devient Grand Prix du disque 1951. *Le P'tit Bonheur* se répand comme une traînée de poudre, bien qu'alors le phénomène ne s'assimilât pas encore à du matraquage. D'une poésie simple, sur un air simple, les plus efficaces, la chanson narre l'histoire d'une sorte de Petit Poucet égaré au bord d'un chemin et que l'auteur recueille. Enfin, *a priori*. Car au deuxième degré, on saisit l'allégorie du bonheur lui-même rencontré par hasard et qui s'en fut. Trop d'exégèse tuerait le mystère : ce *P'tit Bonheur* est tout simplement un grand bonheur ! **CLE**

Summertime Sarah Vaughan (1950)

Auteurs | George Gershwin, DuBose Heyward
Production | Joe Lippman
Label | Columbia

Porgy and Bess a longtemps été l'objet de controverses en raison de la façon dont la vie des Afro-Américains y était représentée. Cet opéra populaire écrit en 1935 par un musicien juif blanc, George Gershwin, est basé sur *Porgy*, un roman de 1924 de DuBose Heyward, un Blanc originaire du Sud, qui est aussi l'auteur de son livret. L'opéra a été accusé d'entretenir les stéréotypes des Blancs concernant la vie des Afro-Américains. Cependant, les chansons qui y figurent n'ont pas fait l'objet des mêmes critiques, en particulier *Summertime*, devenu un standard de jazz.

Pour cette chanson, Gershwin s'est inspiré des negro spirituals. La mélodie de *Summertime* est essentiellement pentatonique, c'est-à-dire qu'elle emploie une échelle de cinq notes plutôt que l'échelle heptatonique classique (de sept notes). Le thème principal n'est composé que de six notes et, par sa simplicité, il évoque une chanson populaire.

Interprétée par Sarah Vaughan, la chanson prend une intensité presque dramatique. Après deux séries de riffs répétitifs et descendants de cordes et de grosse caisse repris tout au long de la chanson, Vaughan commence à chanter avec beaucoup d'émotion. Des passages de cor et des arrangements voluptueux de cordes accompagnent sa voix riche et pleine de contralto. Dans son *Summertime*, la « vie est facile », mais on décèle aussi de l'anxiété et peut-être une menace. Parmi toutes les versions de ce standard, peu sont aussi saisissantes, ou originales, que celle de Sarah Vaughan. **SA**

Goodnight, Irene The Weavers (1950)



Auteurs | (chanson traditionnelle)
Huddie Ledbetter, John A. Lomax
Production | non créditée
Label | Decca

La légende veut que *Goodnight, Irene* ait permis à l'homme qui a rendu la chanson populaire de sortir de prison en 1934. Huddie Ledbetter, surnommé «Lead Belly» («ventre de plomb») avait été gracié de son crime, une tentative de meurtre, en grande partie parce que le gouverneur de Louisiane avait apprécié l'enregistrement que le musicien de blues avait fait d'*Irene*.

L'origine exacte d'*Irene* est inconnue. La chanson est souvent attribuée à Lead Belly, mais celui-ci l'avait apprise de son oncle. Elle pourrait donc remonter aux années 1880, date à laquelle Gussie Lord Davis avait chanté *Irene, Good Night*. Quel qu'ait été le premier interprète de cette histoire d'amour, les auditeurs peuvent être reconnaissants envers John et Alan Lomax d'avoir enregistré la version de Lead Belly. En effet, la composition est devenue l'un des plus grands standards populaires américains du xx^e siècle. La version qui a réellement consolidé ce statut, toutefois, n'était pas celle de Lead Belly, mais celle de Weavers.

Le quartette populaire de Pete Seeger, qui tenait directement l'air de Lead Belly, a supprimé certains des vers les plus controversés de la composition, notamment «And if Irene turns her back on me, I'm gonna take morphine and die» («Et si Irène me tourne le dos, je prendrai de la morphine pour mourir»). Cependant, ces paroles ainsi édulcorées ont permis à *Irene* de plaire à des millions de personnes. La chanson est devenue numéro un aux États-Unis; de nombreux autres artistes, de Frank Sinatra à Raffi, ont réalisé leur propre version. **JiH**

Mambo No. 5 Pérez Prado (1950)



Auteur | Pérez Prado
Production | non créditée
Label | RCA Victor

Pérez Prado, brillant chef d'orchestre, pianiste, arrangeur, compositeur et interprète, a quitté Cuba, son lieu de naissance, en 1947, se sentant étouffé par son éditeur, qui trouvait sa musique novatrice «trop étrange». Après avoir vécu brièvement à Porto Rico, il s'est installé au Mexique, où son style «mambo» a eu un succès immédiat. Prado n'en est peut-être pas l'inventeur sur le plan formel, mais il est réellement à l'origine d'un engouement mondial pour le mambo dans les années 1950, grâce à cette chanson, sortie sur un 78 tours.

«Mambo No. 5», l'un des multiples mambos numérotés de Prado, est un morceau typiquement saccadé, fanfaron, pétaradant dans les oreilles, accompagné de trompettes aiguës, grinçantes, de saxophones percutants et de percussions très énergiques. Des silences emplis de suspense ponctuent le morceau, et la plupart se terminent par les grognements qui sont la marque de fabrique de Prado. Plutôt que de prononcer des mots dépourvus de sens, il disait «¡Dilo!» («Dis-le!» ou «avoue!»).

En 1999, un artiste allemand inconnu jusqu'alors, d'origine ougandaise et sicilienne appelé Lou Bega, a modernisé la chanson originale, et l'a intitulée *Mambo No. 5 (A Little Bit Of...)*. Moins recherché sur le plan intellectuel, ce morceau a connu un énorme succès dans le monde entier. La version allongée de Bega contient un échantillon de la chanson de Prado (grognements inclus) ainsi que des paroles consistant en une longue liste souhaitée de conquêtes sexuelles. Depuis, la chanson a été reprise et impitoyablement parodiée. **JLu**

Rocket 88 | Jackie Brenston & His Delta Cats (1951)



Auteur | Jackie Brenston
Production | Sam Phillips,
Ike Turner
Label | Chess

Souvent cité comme étant le premier disque de rock'n roll, *Rocket 88* permet d'entendre le piano martelé d'un certain Izear Luster Turner Jr, plusieurs années avant qu'il ne rencontre sa future épouse, Anna Mae Bullock, et que les deux artistes ne deviennent célèbres sous les noms d'Ike et de Tina Turner. En mars 1951, Turner et son orchestre, The Kings of Rhythm, partent réaliser une session d'enregistrement dans le studio de Sam Phillips (le futur studio Sun), au 706 Union Avenue à Memphis dans le Tennessee. Le chanteur et saxophoniste de l'orchestre, qui était le cousin de Turner, Jackie Brenston, a alors chanté *Rocket 88*, une ode à l'Oldsmobile 88, produite pour la première fois en 1949 et célèbre pour son moteur Rocket V8. Phillips a vendu la matrice au label Chess Records de Chicago, qui la chanson a sorti en transformant le nom de l'artiste en Jackie Brenston & His Delta Cats. Tout cela a contrarié Turner, car le disque a occupé la première place du hit-parade R&B du magazine *Billboard*. Brenston en a aussi été considéré comme l'unique auteur, un fait que Turner a contesté.

Sur l'enregistrement, le son de la guitare est distordu, brouillé. Cela serait dû selon Phillips à l'amplificateur de Willie Kizart, qui était tombé du toit de la voiture du groupe, ce qui avait provoqué une perforation du cône; Phillips avait tenté de le réparer en introduisant du papier dans la déchirure. *Good Golly, Miss Molly* (1958) de Little Richard reprend le riff au piano exécuté par Ike Turner dans *Rocket 88*, qui provenait lui-même de *Cadillac Boogie* (1947), de Jimmy Liggins. **JoH**

Cry | Johnnie Ray & The Four Lads (1951)



Auteur | Churchill Kohlman
Production | non créditée
Label | Okeh

Au début des années 1950, Johnnie Ray était un chanteur à succès d'un nouveau genre. Son style était entièrement inspiré par le crooner Bing Crosby, mais c'est le sens théâtral et la personnalité dont il faisait preuve dans ses enregistrements qui ont fait de lui un interprète réellement original.

Cry constitue une illustration parfaite de la prestation vocale caractéristique de Ray. L'histoire qui serre le cœur, peu mélodique et triste à pleurer, donne presque l'impression que le chanteur va éclater en sanglots. Le chanteur avait eu une enfance tourmentée et ayant eu un accident à l'âge de 10 ans, il avait besoin d'une prothèse auditive, ce qui explique son charme empreint de fragilité.

«Détachez vos cheveux, allez votre chemin et pleurez», disait la chanson. Les fans avaient suivi ce conseil. Les concerts de Ray étaient des expériences très fortes sur le plan émotionnel, dont l'intensité n'allait être égalée qu'avec les phénomènes de la Beatlemania dans les années 1960 et des teenyboppers (adolescentes passionnées de musique pop) dans les années 1970.

La chanson de Churchill Kohlman, rendue populaire par Ruth Casey, avait depuis longtemps perdu sa substance originale lorsque Johnnie Ray l'a reprise et fait figurer au Hot Top 100 du magazine *Billboard*. Elle a elle-même fait l'objet de reprises plus fidèles à l'original par des musiciens country et a été enregistrée par des artistes comme Tammy Wynette et Crystal Gayle. **DR**

How High the Moon Les Paul et Mary Ford (1951)

Auteurs | Morgan Lewis, Nancy Hamilton
Production | non créditée (Les Paul)
Label | Capitol

Dans les années 1930, insatisfait de sa guitare semi-acoustique, dont le son était trop faible et trop sujette au larsen lorsqu'elle était amplifiée, Les Paul avait pensé résoudre le problème en créant un instrument intégralement amplifié, à corps plein. Il en avait conçu un lui-même, à partir d'un morceau de bois, en lui ajoutant les deux ailes découpées d'une guitare acoustique. Baptisée «The Log» («la bûche»), cette guitare a été la première guitare électrique, l'ancêtre direct du futur modèle Gibson qui allait porter le nom de Les Paul.

Son succès dans la conception de guitares a ensuite incité cet indomptable guitariste à résoudre un autre problème: la nécessité d'enregistrer en direct. Bricolant des disques acétate dans son garage en 1947, Paul s'est mis à graver une version mythique de la chanson *Lover* (*When You're Near Me*), de Rodgers et Hart, en y superposant huit partitions de guitare. Peu de temps après, Bing Crosby, avec lequel il réalisait parfois des enregistrements, a financé les expériences de Paul en matière d'enregistrement sur magnétophone.

L'une des chansons les plus anciennes que Paul a enregistrées sur son magnétophone Ampex était *How High the Moon*, toujours éblouissante près de 60 années plus tard, la douzaine de pistes sonores qui y figurent s'harmonisant bien avec la voix gracieuse et multipliée de Ford. Numéro un au classement du magazine *Billboard* pendant neuf semaines, la chanson constitue peut-être l'apogée des expériences de Paul dans ce qu'il a appelé l'«enregistrement son sur son». **WF-J**

Comme un p'tit coquelicot Marcel Mouloudji (1952)

Auteurs | Raymond Asso, Claude Valéry
Label | Philips
Album | *Un jour tu verras* (2004)

Entre chanson réaliste et poésie rive gauche, la voix fêlée de Mouloudji a donné vie à ce drame amoureux aux airs de comptine. Ce gamin de Paris, né en 1922, fils d'un Kabyle et d'une Bretonne, a glané sa gouaille dans les rues de Belleville et de Ménilmontant. Mais le Poulbot a vite été confronté à la puissance des mots et de l'engagement en fréquentant, dès l'adolescence, le milieu du théâtre, de la littérature et du cinéma (Jacques Prévert, Jean-Louis Barrault, Marcel Duhamel...).

Le comédien-chanteur découvre la gloire, en 1952, avec *Comme un p'tit coquelicot*. La chanson est écrite par Raymond Asso, célèbre pour avoir donné à Piaf les moyens et les textes (*Mon légionnaire*) lui permettant de prendre une dimension mythique. Le morceau avait été présenté à Yves Montand, star incontestée de l'époque. Maurice Chevalier s'était aussi montré intéressé. Mais sur les conseils de Patachou, Asso le propose également au bien moins célèbre Marcel Mouloudji.

Avec son sourire chaleureux et son timbre popu, «Moulou» incarne la sensualité de cet amour tragique («Et sous le corsag'blanc/là où battait son cœur/Le soleil gentiment/Faisait vivre une fleur»). Sa première interprétation publique ne remporte aucun succès. Il faut un jour la présence de Piaf dans le cabaret où il se produit, pour que le jeune homme transcende la chanson. Mouloudji enregistre le titre dans la précipitation, avant de s'apercevoir, à la sortie du 78 tours, qu'il a chanté faux. Nouvelle publication, avec enfin un immense succès qui sera suivi par d'autres (*La Complainte des infidèles*, *Tout fout l'camp*, *La Complainte de Mackie*...). **SD**

They Can't Take That Away From Me | Fred Astaire (1952)

Auteurs | George Gershwin, Ira Gershwin

Production | Norman Granz

Label | Clef

Album | *The Astaire Story* (1952)

La chanson *They Can't Take That Away From Me*, dont la musique est de George Gershwin et les paroles de son frère Ira, est apparue pour la première fois dans *L'Entrepreneur Monsieur Petrov* (1937), tourné par Fred Astaire et Ginger Rogers. Alors accompagné par Johnny Green et son orchestre, Astaire, l'interprétant pour la première fois, avait été nommé pour l'oscar de la meilleure chanson originale, qui avait finalement été attribué à *Sweet Leilani* de Harry Owen, figurant dans *L'Amour à Waikiki*.

Astaire a de nouveau chanté ce titre dans *Entrons dans la danse* (1949), puis l'a inclus dans son premier 33 tours, en 1952. L'album *The Astaire Story*, une rétrospective de la carrière de l'artiste en quatre volumes, a été honoré par un Grammy Hall of Fame en 1999, et mettait en scène le pianiste Oscar Peterson. Le producteur était l'imprésario Norman Granz, qui avait offert sa chance à Peterson au Carnegie Hall quelques années auparavant. Les deux artistes ont improvisé une version jazzy, rendue délicate et agréable grâce à l'interprétation sensible et candide d'Astaire. Cela n'était pas si mal pour un gars qui « ne sait pas jouer, ne sait pas chanter », selon un compte-rendu dédaigneux, et peut-être faux, sur un bout d'essai.

They Can't Take That Away From Me a été reprise ensuite, interprétée notamment par Sarah Vaughan en 1957, Ella Fitzgerald en 1959 et Frank Sinatra en 1962. Elle semble être un élément incontournable du répertoire de chansons des États-Unis, évoquant un lien avec une époque plus romantique. **MH**

Dust My Broom Elmore James (1952)

Auteur | Elmore James

Production | Lillian McMurry

Label | Trumpet

Dust My Broom est l'une des chansons de blues dont l'histoire est la plus complexe, notamment parce qu'elle évoque Robert Johnson. En novembre 1936, Johnson avait enregistré sa propre composition intitulée (*I Believe I'll*) *Dust My Broom*. Cependant, le titre et la mélodie étaient alors déjà employés dans d'autres chansons. Elmore James en est parfois considéré comme le compositeur, mais il n'avait que 18 ans lorsque Johnson l'a enregistrée, et les deux artistes ne se sont sans doute pas rencontrés avant 1937. Il est probable que Johnson lui ait fait alors découvrir la chanson.

En août 1951, la productrice Lillian McMurry a enregistré la prestation d'Elmore James en studio. Elle ne connaissait pas la composition antérieure de Johnson, et de bonne foi, en a revendiqué les droits au nom de James. Sa version de la chanson était intitulée *Dust My Broom* et les paroles en étaient légèrement modifiées, mais le plus important était qu'elle n'était pas accompagnée par la guitare acoustique qu'utilisait Johnson, mais par une guitare électrique *slide* ou *bottleneck*.

Accompagné d'un harmonica, d'une basse et de percussions, James transforme la chanson en un gémissement de banshee (être légendaire) amplifié et câblé. Le sens des paroles fait aujourd'hui débat, *Dust My Broom* («dépoussiérer mon balai») pouvant se référer au ménage ou être une allusion sexuelle. La chanson a obtenu un succès surprenant lorsqu'elle est sortie en 1952, et son riff électrique en ouverture est l'un des sons les plus connus du blues moderne. **SA**

Foi Deus

Amália Rodrigues (1952)

Auteur | Alberto Janes

Production | Hugo Ribeiro

Label | Valentim de Carvalho

Le fado (mot qui signifie «destin, destinée») est un genre de musique populaire portugaise, souvent nostalgique. Aujourd'hui considérée comme la plus grande *fadista* (chanteuse de fado), Amália Rodrigues était déjà une immense star au Portugal lorsque l'auteur de chanson Alberto Janes, un inconnu, avait frappé à sa porte pour lui proposer sa composition intitulée *Foi Deus* («C'est Dieu»). Les paroles semblaient avoir été écrites pour la chanteuse. Celles-ci peuvent être traduites ainsi : «Je ne sais pas et personne ne sait pourquoi je chante le fado avec un tel tourment et ce ton blessé... Je pleure en chantant... C'est Dieu qui m'a donné cette voix.» Elle en a enregistré sa plus célèbre version deux ans plus tard, aux studios Abbey Road de Londres.

À l'âge de 22 ans, Amália possédait une technique vocale accomplie, associant la précision et le contrôle d'une diva de l'opéra à l'honnêteté émotionnelle d'une chanteuse populaire. Cet arrangement met en scène le trio classique du fado : la basse acoustique, la guitare espagnole et la *guitarra portuguesa* à douze cordes.

Foi Deus est une chanson associée si fortement à Amália que peu d'autres artistes ont osé l'enregistrer. Cependant, en 1992, le chanteur angolais Waldemar Bastos, qui vit à Lisbonne, en a réalisé une version brillante. Son interprétation dépouillée n'est constituée que de sa voix et d'une guitare, mais il met beaucoup d'émotion personnelle dans la chanson. **JLu**

Le Gorille

Georges Brassens (1952)

Auteur | Georges Brassens

Production | Jacques Canetti

Label | Polydor

Album | *La Mauvaise Réputation* (1952)

Protégé de Patachou, Georges Brassens commence sa carrière en 1952 au cabaret de cette dernière sur la butte Montmartre. Là, il rencontre le producteur Jacques Canetti qui, avant de lui offrir son premier contrat, lui ouvre les portes des Trois Baudets, authentique conservatoire des grands auteurs-compositeurs d'alors. Brassens qui ne fit, sa carrière durant, que tremper sa plume dans l'encre de son expérience, possède déjà un répertoire soigné dans lequel il va puiser dès ses débuts, ne cessant de l'enrichir au fil du temps. Témoin *Le Gorille*, inspiré par son passage au stalag pendant la Seconde Guerre mondiale. Portrait, à l'origine, d'un garde peu amène brossé pour la plus grande joie de ses compagnons d'infortune, le texte va évoluer. Au second degré, la deuxième mouture – dont il ne garda de la première que le gimmick « Gare au gorille » – devint une sorte de défi larvé à l'autorité et un plaidoyer clair contre la peine capitale. Le tout, orné d'une touche de paillardise soufflée par son goût de la pornographie littéraire, transforma cette œuvre en une bombe radiophonique qui dut attendre 1955 pour être diffusée sur les ondes.

L'auteur de *La Mauvaise Réputation* posait les fondements de son œuvre discrète, puissante et irréversible. Sur ce premier album, à l'exception d'*Hécatombe*, moins connu, les six autres titres furent des tubes – même si le terme ne convient pas à Brassens : *La Mauvaise Réputation*, *Le Parapluie*, *Le Petit Cheval*, *Le Fossoyeur*, *Corne d'Aurochs*, *La Chasse aux papillons*... **CLE**

■ Voir également p. 137

Singin' in the Rain

Gene Kelly (1952)

Auteurs | Nacio Herb Brown, Arthur Freed
Prod. | « direction musicale » attr. à L. Hayton
Label | MGM
Album | *Singin' in the Rain OST* (1952)

Singin' in the Rain avait figuré dans plusieurs films musicaux après avoir été interprétée pour la première fois dans *Hollywood chante et danse*, mais n'avait presque pas eu de succès. Si l'un de ses coauteurs n'avait pas fait preuve de ténacité, elle serait certainement restée inconnue du public.

Arthur Freed, au cours de la première moitié de sa carrière à Hollywood, exerçait la profession de parolier, écrivant des chansons en série pour la MGM. Grâce à une promotion obtenue à la fin des années 1930, il avait ensuite occupé un poste de production dans le cinéma, mais n'avait jamais complètement abandonné la musique. Ainsi, au début des années 1950, profitant du succès de films comme *Parade de printemps* et *Un jour à New York*, il avait décidé de bâtir une comédie musicale autour des chansons qu'il avait écrites au cours des années 1920 et 1930 avec le compositeur Nacio Herb Brown. Sa comédie musicale a été intitulée *Singin' in the Rain*.

Il est presque impossible d'entendre la chanson en dehors du film. Gene Kelly n'a jamais été un grand chanteur, mais il était capable de vendre une chanson, notamment s'il se servait de ses talents de danseur. La chanson, hors du contexte du film, est un petit morceau swingué sympathique, guère plus ; cependant, accompagnée de sa chorégraphie, elle est irrésistible. Depuis qu'elle a été citée par tout le monde, de Stanley Kubrick aux comédiens britanniques Morecambe et Wise (dans un sketch de 1976), elle reste un symbole de gaieté. **WF-J**

Just Walkin' in the Rain

The Prisonaires (1953)

Auteurs | Johnny Bragg, Robert Riley
Production | Sam Phillips
Label | Sun

En juin 1953, cinq criminels, accusés soit de meurtre, soit d'agression sexuelle, soit de vol, s'étaient rendus dans le désormais légendaire studio d'enregistrement Sun de Sam Phillips, à Memphis, dans le Tennessee. Baptisés The Prisonaires, ils bénéficiaient d'une journée de liberté surveillée accordée par le pénitencier d'État de Nashville, dans le Tennessee, et s'apprêtaient à interpréter l'une des ballades les plus belles de la décennie.

Composée par le fondateur du groupe Johnny Bragg, également première voix, qui purgeait une peine de 99 ans de prison pour viol, une accusation qu'il avait toujours réfutée, et par le cambrioleur Robert Riley, la chanson *Just Walkin' in the Rain* traduit parfaitement les frustrations et les regrets suscités par une existence solitaire derrière les barreaux. Bragg évoque un homme qui tente d'oublier son véritable amour, sa voix flottant au-dessus des harmonies délicates de type doo-wop du groupe et d'une simple guitare pincée.

Après leur séance d'enregistrement, The Prisonaires étaient retournés en prison. Ils n'étaient alors plus des criminels ordinaires. Peu après sa sortie, la chanson est devenue un morceau à la mode que passaient les stations de radio locales, et a finalement figuré au Top Ten américain du R&B. Trois ans plus tard, le crooner Johnnie Ray, « nabab des sanglots », l'a reprise, parvenant au sommet des hit-parades britanniques et en deuxième position aux États-Unis. Toutefois, son interprétation ampoulée ne possédait pas l'âme ni la profondeur de l'original. **TB**

Crying in the Chapel The Orioles (1953)

Auteur | Artie Glenn

Production | non créditée

Label | It's a Natural (Jubilee)

The Orioles de Baltimore avaient fondé leur groupe en 1946 et commencé à mettre en place les règles du doo-wop huit ans avant qu'une équipe de base-ball ne s'établisse dans la ville et n'emprunte leur nom. La troupe vocale, qui porte le nom de l'oiseau symbolisant l'État du Maryland, avait rapidement connu un grand succès dans l'univers du R&B. Leur succès a commencé à s'estomper au début des années 1950, après l'enregistrement de *Crying in the Chapel*.

Cette composition de gospel fluide, suffisamment polyvalente pour donner lieu à des interprétations dans les styles de la country, du R&B et de la pop, constituait un support parfait pour les belles voix des quatre chanteurs du groupe. George Nelson (le baryton) et Johnny Reed (la basse) semblaient libérer les auditeurs de tous leurs fardeaux terrestres et les ténors Alexander Sharp et Sonny Til évoquaient la promesse d'une existence céleste. La chanson était une ode au Seigneur et pourtant elle avait un côté diabolique.

Crying in the Chapel a bien marché dans de nombreuses interprétations – dont celles d'Elvis et d'Aretha –, mais personne ne l'a mieux chantée que les artistes de Baltimore. La version des Orioles a été numéro un au hit-parade américain du R&B pendant cinq semaines, devenant le plus gros – et le dernier – succès du groupe. Deux décennies plus tard, cette superbe version est parvenue aux oreilles de nouvelles générations d'auditeurs, car elle figurait dans la bande originale d'*American Graffiti*. **JiH**

Riot in Cell Block No. 9 The Robins (1954)

Auteurs | Jerry Leiber, Mike Stoller

Production | Jerry Leiber, Mike Stoller

Label | Spark

Les compositions de Leiber et Stoller pour The Coasters font partie de certains des souvenirs les plus persistants de l'époque du rock'n roll. Pourtant, ce titre destiné à leurs prédécesseurs, The Robins, n'en est pas moins impressionnant.

Les sirènes hurlantes et le « rat-rat-rat » des armes de Tommy constituent le début de l'histoire d'une émeute en prison, illustrée par un riff fanfaron dans le style de Muddy Waters. Les paroles sont interprétées d'une merveilleuse voix traînante et indifférente par Richard Berry, le compositeur de *Louie, Louie*. Cette chanson semblait insurrectionnelle – le FBI en avait d'ailleurs fait analyser les paroles –, mais Leiber a affirmé que *Riot in Cell Block no. 9* n'avait pas de sens caché et qu'elle avait été inspirée par l'émission de radio « Gang Busters ».

Pourtant, rien, dans les paroles, ne laisse supposer que l'histoire est humoristique. Et la fin, que l'on peut traduire par « à la 47^e heure, le gaz lacrymogène a eu raison de nos gars / Nous sommes tous de retour dans nos cellules, mais de temps à autre... », laisse penser que tout cela n'est pas terminé.

Jailhouse Rock d'Elvis, également écrite par Leiber et Stoller, est un morceau plus léger ayant trait à un thème identique, et l'album classique de Sly Stone datant de 1971, *There's a Riot Goin' On*, reprend des éléments sombres de la chanson originale des Robins, et les utilise pour raconter l'histoire d'un pays encore agité par les questions de race, présent au Vietnam et déchiré par les émeutes. **RD**

Love for Sale Billie Holiday (1954)

Auteur | Cole Porter
Production | Norman Granz
Label | Verve
Album | *Billie Holiday* (1954)

Cole Porter avait écrit *Love for Sale* pour la comédie musicale *The New Yorkers*, qui avait débuté à Broadway en décembre 1930. Évoquant le thème de la prostitution, le titre est une vision directe, et d'un surprenant manque de romantisme, de l'amour – mais peut-être y a-t-il un cœur brisé derrière tant de cynisme.

La chanson avait d'abord été interprétée par l'actrice blanche Kathryn Crawford, mais Porter en avait rapidement confié l'exécution à Elisabeth Welch, une chanteuse noire. Ce changement n'a pas eu beaucoup d'influence sur le fait que la chanson provoquait une controverse, car la même année, en raison de la mise en place du code Hays destiné à censurer le contenu immoral des œuvres, *Love for Sale* avait été bannie des ondes.

Billie Holiday l'a enregistrée en avril 1952 avec son orchestre composé de six instrumentistes, mais elle ne l'a ensuite interprétée qu'accompagnée du pianiste Oscar Peterson. Malgré l'enregistrement, la chanson n'est sortie qu'en 1954 dans l'album *Billie Holiday*.

Pour Billie Holiday, le sujet de cette chanson était évidemment obscène. Lorsqu'elle était encore une jeune femme, à New York, elle avait travaillé une fois dans une maison close et été emprisonnée brièvement pour racolage vers 1930, l'année où la chanson avait été interprétée pour la première fois à Broadway. Elle chante assurément avec une grande émotion du fait de son vécu, mais cela était habituel chez elle. Toutefois, sa version est un classique empreint de sincérité. **SA**

■ Voir également p. 30, 34, 36

Paris Canaille Catherine Sauvage (1954)

Auteur | Léo Ferré
Label | Phillips
Album | *Paris Canaille*

Abonnée à chanter les poètes, Catherine Sauvage ne perdit jamais son cap, bâtissant un répertoire exigeant fondé sur les textes de Prévert, Aragon, Audiberti, Carco, Ferré, etc. Ayant appris le chant, le piano et l'art dramatique, elle se détermina vite pour la chanson. Après des débuts au Bœuf sur le toit, un cabaret réputé que côtoyait le Tout-Paris des arts et des lettres, elle continua au Quod Libet, à l'Arlequin ou à l'Écluse, autant d'enseignes sur la rive gauche qui lui valurent vite d'être étiquetée. Sous bien des aspects, à ses débuts, elle pouvait se confondre avec Juliette Gréco, autre icône du carrefour Saint-Germain-des-Prés, sur la même rive.

Pourtant, c'est sur la droite, à Montmartre, aux Trois Baudets, que Catherine Sauvage va prendre son envol. Elle a intégré l'écurie de Jacques Canetti, propriétaire des lieux, directeur artistique chez Phillips et possédant un flair sans nul autre pareil. C'est lui qui favorisera sa rencontre avec Léo Ferré. En ces temps-là, Léo, « graine d'ananas », peine à émerger, ces chansons argotiques et littéraires déroutant son auditoire. *In fine*, en en confiant les plus belles à Catherine Sauvage, il va l'aider en s'aidant. À la gloire de Paris, de ses escarpes, voyous des fortifs d'hier, mais aussi à celle d'une faune interlope, *Paris Canaille* va comme un gant à son ambassadrice dont la gouaille chic embellit le tout. Véritable témoignage d'une époque qui savait prendre en compte la poésie chantée, *Paris Canaille* flambe d'une jouvence intacte. Vous aimerez autant *Toi, t'es une fleur bleue*, *Le Temps du tango*, *Berlu*, *Les Fantômes*. **CLE**

The Wind | Nolan Strong & The Diablos (1954)

Auteurs | Nolan Strong, Bob Edwards
Production | Jack Brown, Devora Brown
Label | Fortune

Les membres du groupe de doo-wop Nolan Strong & The Diablos sont allés au lycée ensemble, et leur nom provient d'un livre que Strong étudiait en classe, *El Niño diablo*. En 1954, le groupe a auditionné pour les fondateurs du label Fortune, Jack et Devora Brown, qui leur ont rapidement fait signer un contrat.

The Wind, deuxième chanson du groupe, reste aussi fascinante aujourd'hui que lors de son premier enregistrement. Accompagné des cordes pincées d'une double basse au son insidieux, le groupe chante en harmonie «Wind, blow, wind» («vent, souffle, vent»). Puis Strong se met à chanter, sa voix pure et douce caressant le morceau. *The Wind* est une berceuse dédiée à l'amour perdu avec une section parlée.

The Wind a atteint des records de ventes dans le Midwest, mais jamais à l'échelle nationale. Smokey Robinson, qui était alors un jeune garçon habitant la région, était l'un de leurs admirateurs, de même que Berry Gordon, qui a tenté de leur faire signer un contrat avec Motown pour 5 000 dollars. Fortune avait surenchéri en leur proposant 15 000 dollars. Dans les années 1960, Strong était toujours lié à Fortune par un contrat qu'il avait signé alors qu'il était adolescent. Malheureusement, Fortune a refusé d'accorder une licence d'exploitation des disques du groupe à de plus gros labels qui bénéficiaient d'une meilleure capacité de distribution. On peut imaginer combien il a dû être pénible pour Strong de constater que Motown jouissait d'un immense succès, pendant qu'il était pieds et poings liés à Fortune. **SH**

My Funny Valentine Chet Baker (1954)

Auteurs | Richard Rodgers, Lorenz Hart
Production | Richard Bock
Label | Pacific Jazz
Album | *Chet Baker Sings* (1956)

Au moment de sa mort en 1988, après être tombé de la fenêtre d'un hôtel à Amsterdam, la voix de Chet Baker avait déjà été dévastée par 40 années d'abus de stupéfiants. Mais il laisse le souvenir d'un jeune homme fragile interprétant avec délicatesse *My Funny Valentine*.

Baker avait découvert cette ballade – écrite à l'origine pour la comédie musicale *Babes in Arms* jouée à Broadway – alors qu'il jouait de la trompette avec le quartette de Gerry Mulligan en 1952. Son biographe James Gavin explique que l'artiste était fasciné par cette chanson parce qu'elle représentait tout ce à quoi il aspirait en tant que musicien. Après en avoir enregistré une version instrumentale avec Mulligan, Baker a repris la chanson en 1954, et l'a chantée en étant accompagné d'une batterie parcimonieuse, d'un piano et d'une basse. Son interprétation d'une élégante sobriété, feutrée, était caractéristique du style de jazz West Coast, en vogue à l'époque. Si cela ne lui a pas fait gagner le respect des critiques – l'un d'eux ayant qualifié son chant d'une «habitude interminable et prenante» qui le détournait de sa trompette –, il est devenu une figure emblématique pour les adolescents.

Plus important encore, l'équilibre parfait qu'il y avait dans sa voix entre rudesse et vulnérabilité, introspection et romantisme, lui a permis de montrer la voie aux futures figures déglinguées de la pop et du rock. Aujourd'hui, Pete Doherty et Amy Winehouse suivent un chemin qu'il a tracé il y a déjà 50 ans. **TB**

Shake, Rattle and Roll | Big Joe Turner & His Blues Kings (1954)



Auteur | Charles E. Calhoun
Production | Ahmet Ertegun,
Jerry Wexler
Label | Atlantic

La remarquable carrière de Big Joe Turner s'étend des années 1930 aux années 1980. Il était parti de Kansas City pour New York pour prouver ses talents de « blues shouter » (« hurleur de blues »). Au cours d'une prestation désastreuse à l'Apollo Theater d'Harlem face à l'orchestre de Count Basie, il avait été méchamment chahuté. Le directeur d'Atlantic Records, Ahmet Ertegun, l'avait cependant convaincu de signer un contrat avec son label, et de commencer à enregistrer du R&B.

De 1951 à 1956, Turner a réalisé quatorze chansons à succès qui ont figuré au Top Ten du R&B. La plus mémorable était *Shake, Rattle and Roll*, qui était parvenue au sommet des hit-parades du R&B et avait occupé la deuxième position dans le domaine des chansons pop. Écrite par le vétéran du jazz de Kansas City Jesse Stone (sous le pseudonyme de Charles E. Calhoun), *Shake, Rattle and Roll* possède un rythme percutant qui permet à Turner d'exprimer son amour et son désir avec gaieté. La chanson a été interprétée par Bill Haley et Elvis Presley d'une manière expurgée cependant, les sous-entendus à caractère sexuel avaient été supprimés.

Turner avait 43 ans lorsqu'il a réalisé le plus gros succès de sa carrière avec *Shake, Rattle and Roll* et il a bénéficié de façon inattendue de l'apparition du phénomène rock'n roll, car le DJ de Cleveland Alan Freed faisait sa promotion autant que celle de chanteurs plus jeunes. Il n'a plus connu une telle réussite après 1958, mais a continué d'enregistrer et de chanter jusqu'à sa mort, à l'âge de 74 ans. **GC**

(We're Gonna) Rock Around the Clock | Bill Haley & His Comets (1954)



Auteurs | Max Freedman, Jimmy deKnight (alias James E. Myers)
Production | Milt Gabler
Label | Decca

Bill Haley – jeune homme de 29 ans soigné, légèrement joufflu, avec un accroche-cœur sur le front – interprétait à pleins poumons *Rock Around the Clock* à l'intention d'un public d'adolescents blancs en manque (mais avides) de musique. Le rythme caractéristique du jump blues, les rimshots (techniques de batterie) spectaculaires et la contrebasse percutante ainsi que les passages à la guitare de Danny Cedrone, vibrants et acrobatiques (copiés intégralement sur son solo dans *Rock the Joint* en 1952) ont constitué un tournant radical sur les ondes américaines, jusqu'alors policées.

Le groupe a joué des centaines de morceaux pour des lycéens, ce qui lui a permis d'affiner son jeu et ses prestations sur scène et ainsi de répondre aux aspirations des adolescents et d'imiter leur langage. Il a donc délaissé les techniques du yodel, de la polka et du western swing et adopté le rythme plus dynamique du boogie-woogie. Adieu le hillbilly, bonjour le rockabilly.

Les premiers signes de ce revirement sont apparus dans une reprise d'un succès du R&B, *Rocket 88*, en 1951, puis dans *Crazy Man Crazy*, en 1953 (le premier enregistrement de rock'n roll à figurer au Top 100 du magazine *Billboard*). Le groupe a ensuite interprété *Rock Around the Clock*, mais a eu moins de succès avec ce titre : c'est Hollywood qui l'a sauvé, grâce au film *Graine de violence* (1955). Le film a choqué l'Amérique bien-pensante, mais les adolescents l'ont beaucoup aimé et *Rock Around the Clock* est devenu numéro un le 9 juillet 1955. **JJH**

Le Déserteur Boris Vian (1955)

Auteurs | Boris Vian, Harold Berg

Label | Philips

Album | *Chansons possibles et impossibles* (1956)

Auteur de près de 500 chansons, souvent composées dans une veine burlesque et satirique (*La Java des bombes atomiques, J'suis snob, On n'est pas là pour se faire engueuler, Fais-moi mal Johnny...*), Boris Vian a connu son plus grand succès avec son titre le plus grave, *Le Déserteur*, devenu un hymne pacifiste international.

Écrite en 1954, juste avant la chute de Diên Biên Phu et à l'aube de la guerre d'Algérie, cette chanson de combat pour la paix se voulait, d'après le romancier-trompettiste, plus « pro-civil » qu'antimilitariste. Avant que Vian l'enregistre lui-même en 1955, c'est Mouloudji qui la chanta en 1954. À sa demande, Vian changea les vers « Si vous me condamnez/Prévenez vos gendarmes/Que j'emporte des armes/Et que je sais tirer » en « Si vous me poursuivez/Prévenez vos gendarmes/Que je n'aurai pas d'armes/Et qu'ils pourront tirer », plus pacifistes.

Malgré cela, le disque sera interdit de radiodiffusion. Durant les tours de chant de Mouloudji, comme ceux de Vian, le public se partagera entre huées et applaudissements. Après la mort prématurée de Vian, en 1959, la chanson va connaître une carrière à répétition. Souvent chantée en France – Serge Reggiani, Richard Anthony, Eddy Mitchell, Hugues Aufray, Lenny Escudero... –, *Le Déserteur* deviendra *The Pacifist*, en 1964, avec les guitares folk des Américains Peter, Paul & Mary.

Classique étudié à l'école, cet hymne peut encore soulever de l'indignation, comme en 1999, quand la directrice d'une école de Montluçon la fit chanter à des élèves pour commémorer le 8 mai 1945. **SD**

In the Wee Small Hours of the Morning | Frank Sinatra (1955)

Auteurs | David Mann et Bob Hilliard

Production | Voyle Gilmore

Label | Capitol

Album | *In the Wee Small Hours* (1955)

L'album-concept est aujourd'hui parfois dénigré et considéré comme le fruit – le produit – d'une imagination artistique pompeuse soutenue par un emballage commercial grossier. Cependant, l'idée d'un album contenant de la musique unifiée par un thème ou une ambiance et spécifiquement programmé du début à la fin fait l'objet d'un précédent honorable par Frank Sinatra, l'un des premiers chanteurs à réaliser le potentiel artistique de ce format.

Sinatra avait déjà expérimenté cette idée avec des recueils de chansons ayant une thématique commune (*Songs for Young Lovers* et *Swing Easy*), mais a perfectionné le concept d'album avec *In the Wee Small Hours*. Commençant par le morceau-titre, le recueil de seize chansons – des ballades spécialement enregistrées pour l'album et joliment arrangées pour un petit ensemble instrumental et une section de cordes par Nelson Riddle – évoque la solitude nocturne et les remords résultant d'un amour perdu.

Il y avait question de l'actrice Ava Gardner, qui avait épousé Frank Sinatra en 1951. La relation tumultueuse des deux artistes avait abouti à un divorce en 1957. Le morceau-titre met en place le décor, Sinatra pense avec tristesse à la femme qu'il a perdue et regrette les erreurs qu'il a commises. *In the Wee Small Hours of the Morning* a été écrite spécialement pour cet album, et les autres chansons – de Cole Porter, ou de Rodgers et Hart, par exemple – développent l'idée de perte. **SA**

■ Voir également p. 71, 96, 234

Tutti Frutti Little Richard (1955)



Auteurs | Richard Penniman, Dorothy LaBostrie
Prod. | Robert «Bumps» Blackwell
Label | Specialty
Album | *Here's Little Richard* (1957)

Little Richard ne pensait pas que cette chanson deviendrait un disque en raison de la nature de ses paroles, à caractère sexuel. Toutefois, sa séance d'enregistrement aux studios J&M de La Nouvelle-Orléans le 14 septembre 1955 a donné naissance à un disque emblématique de la pop, car Little Richard a exécuté *Tutti Frutti* à la fin de la session, parce qu'il lui restait du temps. Le producteur «Bumps» a été impressionné par l'énergie et le dynamisme du morceau et a invité Dorothy LaBostrie, auteur de chansons, à travailler sur des paroles plus édulcorées.

Malgré tout, la version de LaBostrie a eu des difficultés à s'imposer à la radio pour gagner la bataille des hit-parades face à Pat Boone, dont la version de la chanson était plus policée. Cependant, c'est bel et bien le flamboyant *Tutti Frutti* de Richard qui a eu la plus grande longévité, fascinant des adolescents qui vivaient loin de là, à Liverpool – notamment les Beatles, qui étaient alors devenus ses admirateurs – ou plus loin encore.

Mélangant le gospel, le jump blues et le piano boogie-woogie, Richard possédait ce plus qui a fait de lui un personnage clé de l'histoire de la pop : sa personnalité. Sa coiffure à la Pompadour, son maquillage et ses mouvements frénétiques choquaient et amusaient à la fois l'Amérique conservatrice des années 1950. *Tutti Frutti* lui a permis de percer et de démarrer une carrière qui a connu un fantastique essor dans le monde entier un an plus tard, lorsqu'il a joué dans le film *La Blonde et moi*. **DR**

Only You (and You Alone) The Platters (1955)



Auteur | Buck Ram
Production | Buck Ram
Label | Mercury
Album | *The Platters* (1955)

Peu de chansons s'avèrent d'emblée symboliser des genres musicaux, comme cela est le cas de *One Love* de Bob Marley & The Wailers pour le reggae ou de *O.D.O.* de Fela Kuti pour la pop africaine. Quant à la pièce maîtresse du doo-wop, il s'agit incontestablement de *Only You (and You Alone)* des Platters.

Cette chanson était le premier succès du quintette de Los Angeles, et était parvenue à la cinquième position du hit-parade des États-Unis. *Only You* était aussi l'un des premiers grands succès « universels » d'artistes noirs, à une époque où les disques « de couleur » (*race records*) se vendaient difficilement. L'introduction des Platters au Rock and Roll Hall of Fame en 1990 est donc des plus appropriées – et il s'agit du premier groupe de doo-wop à faire l'objet de cette distinction.

Une première session, pour Federal Records, n'avait rien donné ; en revanche, un second essai, pour Mercury, avait eu davantage de succès. Le fait qu'elle figure dans le film *Rock Around the Clock* (1956) en a consolidé le statut légendaire.

Même aujourd'hui, *Only You* reste un morceau plein de charme. Le chant de Tony Williams, la première voix, se révèle immédiatement confiant et vulnérable, explosant en un frémissement contrôlé lorsqu'il atteint son registre le plus aigu. La nature profonde de la chanson illustre en outre une période de transition dans la musique : la prestation vocale de Williams est tantôt celle d'un crooner de l'époque du swing, tantôt celle d'un rocker qui s'affirme. **YK**

Cry Me a River

Julie London (1955)



Auteur | Arthur Hamilton
Production | Bobby Troup
Label | Liberty
Album | *Julie Is Her Name*
(1955)

Lorsque Arthur Hamilton a écrit *Cry Me a River*, son intention était d'en confier l'interprétation à Ella Fitzgerald dans le film *Le Gang du blues* (1955), mais la chanson a ensuite été supprimée. Pour finir, cet honneur est revenu à l'actrice Julie London, qui avait joué dans des films se déroulant dans la jungle, et était connue autant pour ses photographies sensuelles sur des pochettes de disques que pour sa voix langoureuse. Elle a fait ses débuts sur le grand écran au côté de Jayne Mansfield, dans *La Blonde et moi* (1956). La chanson, de style jazzy, demeurait attachée au passé dans un contexte qui privilégiait le rythme émergent du rock'n roll, mais cela ne l'a pas empêchée d'être vendue à des millions d'exemplaires et de devenir un standard.

Cette composition de blues jazzy d'Hamilton a remis au goût du jour la « torch song » (chanson sentimentale), en innovant quelque peu. Fait inhabituel dans ce genre musical, la chanteuse est ici rebelle, contournant les tables lorsqu'un homme qui l'avait rejetée – un goujat bien sûr, qui avait prétexté que l'amour était trop plébien – revient en rampant. Son arrangement, plutôt discret, est également novateur : les chanteuses de torch songs étaient autrefois accompagnées d'un piano et d'un orchestre, mais ici, Julie London n'est soutenue que par la contrebasse de Ray Leatherwood et par la guitare électrique âpre de l'arrangeur Barney Kessel. Ce son d'un nouveau genre a notamment inspiré le guitariste brésilien João Gilberto, qui a ensuite développé une vision minimaliste de la samba, la bossa-nova. **SP**

Sixteen Tons

Tennessee Ernie Ford (1955)



Auteur | Merle Travis
Production | Lee Gillette
Label | Capitol

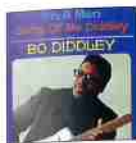
«Burl Ives a chanté toutes les chansons populaires» avait soupiré la star du western swing Merle Travis en 1946, lorsque Capitol lui avait demandé d'enregistrer un album afin de profiter de l'engouement pour la musique traditionnelle américaine suscitée par Woody Guthrie. Travis s'était donc intéressé aux chants de travail et aux chœurs de forçats de la Dépression, et avait mis en musique certaines paroles de son père, mineur dans le Kentucky. Il en a tiré une description réaliste du sort des mineurs américains. Dans l'Amérique maccarthyste une telle sympathie pour l'ouvrier était considérée comme subversive, et certaines radios sont même allées jusqu'à interdire Travis.

Neuf ans plus tard, Tennessee Ernie Ford, un DJ de Pasadena, a repris la chanson. Si la version enregistrée par Travis était un morceau de guitare acoustique celle de Ford s'est enrichie d'un arrangement du chef d'orchestre Jack Fascinato, dans le style d'un jazz fluide centré sur la clarinette, la basse slap et un obbligato voilé à la trompette. Ford claquait des doigts uniquement pour entraîner l'orchestre, mais le producteur Lee Gillette avait trouvé cela intéressant sur le plan rythmique et gardé ce son sur la bande.

La voix chaude de baryton de Ford a permis à la chanson d'obtenir un succès international, alors que celle-ci ne devait initialement figurer que sur la face B du disque : le titre est resté huit semaines au sommet du hit parade du magazine *Billboard* et ses ventes ont atteint un million d'exemplaires en l'espace d'un mois. **SP**

I'm a Man

Bo Diddley (1955)



Auteur | Elias McDaniel
Production | Leonard Chess,
Phil Chess
Label | Checker
Album | *Bo Diddley* (1958)

Même s'il se vantait en s'attribuant le surnom «The Originator» («L'Inventeur») et s'il a influencé beaucoup de monde, de Buddy Holly à U2, Bo Diddley était un pionnier du rock assez improbable. Né sous le nom d'Ellas Otha Bates dans le Mississippi en 1928, Diddley jouait d'une guitare rectangulaire couverte de fourrure de lapin. Il reste dans les mémoires grâce à l'omniprésence de sa rythmique, le «Diddley beat».

Ayant commencé à jouer de la musique au coin des rues de Chicago à la fin de 1954, Diddley avait enregistré des versions de démonstration de deux chansons : *Uncle John* (dont les paroles osées ont été expurgées ensuite lorsque le morceau a été réintitulé *Bo Diddley*) et une autre, inspirée par un titre de Muddy Waters vieux de quelques années et intitulé également *I'm a Man*. Dans la version interprétée par Bo Diddley, construite sur le même accompagnement à la guitare que la chanson de Waters, l'artiste se vante de ses exploits sexuels sur une ballade de blues lascive.

Réenregistrée ensuite dans les légendaires studios Chess, *I'm a Man* figurait sur la face B du premier single de Bo, qui a occupé la première place des hit-parades du R&B au moment de sa sortie, en mars 1955. Cette version était celle qu'avaient découvert les «beat bands» britanniques lorsque Bo avait fait une tournée en Europe en 1963 – la reprise présente sur la compilation américaine des Yardbirds *Having a Rave Up* étant aussi devenue une source d'inspiration pour plusieurs groupes de rock garage blancs lors de sa sortie en 1965. **PL**

Blue Monday

Fats Domino (1956)



Auteurs | Fats Domino,
Dave Bartholomew
Production | Dave Bartholomew
Label | Imperial
Album | *This Is Fats Domino* (1957)

Rarement reconnu à sa juste valeur, Antoine «Fats» Domino a pourtant eu de l'influence sur des artistes de légende, d'Elvis Presley et John Lennon à Otis Redding et Bob Marley. Aujourd'hui, le pianiste de La Nouvelle-Orléans est peut-être surtout connu grâce à l'hommage que lui ont rendu les Beatles dans *Lady Madonna*. Dans les années 1950, cependant, *Blue Monday* était la cinquième de ses chansons à figurer en tête du palmarès R&B de *Billboard*. Le style laconique de Domino, imprégné de musique country and western, lui a permis de vendre plusieurs millions de disques.

Ayant inspiré le titre d'un classique des New Order en 1983, *Blue Monday* est, comme l'a écrit Dave Marsh dans *The Heart of Rock & Soul*, «à l'origine de la tradition des chansons de rock'n roll évoquant le dégoût de la semaine de travail et la nostalgie des week-ends achevés.» Adolescent, le chanteur avait travaillé dans une usine le jour tout en se produisant dans des clubs la nuit, ce qui lui a inspiré ces paroles : «How I hate blue Monday / Got to work like a slave all day» («Comme je déteste le lundi cafardeux / Je dois travailler comme un esclave toute la journée»). Ces plaintes sont accompagnées du martèlement de percussions et d'un saxophone feutré. Un solo de huit mesures de Herb Hardesty a été salué par le critique Hank Davis.

Cette chanson, qui serait l'une des préférées de Fats Domino au sein de son répertoire, conserve un humour qui reste de circonstance plus de 50 ans après. **BM**

■ Voir également p. 75

Burundanga

Celia Cruz (1956)

Auteur | Oscar Muñoz Bouffartique

Production | non créditée

Label | Seeco

Née à La Havane, à Cuba, sous le nom d'Úrsula Hilaria de la Caridad Cruz Alfonso, la chanteuse est connue sous le nom de Celia Cruz, ou « Reine de la salsa ». Toutefois, elle a eu un certain succès avec des morceaux de musique afro-cubaine plus paisibles, comme *Burundanga*, bien avant l'invention du terme « salsa ».

Même pour des hispanophones, les paroles de ce « tube » panaméricain sont plutôt obscures. Elles se réfèrent à Abakuá, une société secrète exclusivement masculine dont la trace remonte au Nigeria du Sud-Est et au Cameroun occidental, à une période antérieure à l'enlèvement de ses membres, emmenés à Cuba par des marchands d'esclaves. Cependant, ce n'est pas tant le contenu du morceau qui importe, que la façon dont Cruz fait rouler les mots sur sa langue.

Burundanga a été écrit par un maître du genre, avec lequel Cruz avait étudié la musique, et était le morceau que Fidel Castro écoutait volontiers dans sa cachette située en montagne, en 1959. Cela n'a pas empêché Cruz et son groupe, Sonora Matancera, de s'exiler de Cuba en 1960.

Cruz ne savait pas qu'elle allait passer plus de la moitié de sa vie à New York lorsqu'elle s'y est rendue en 1957 ; elle avait fait le voyage afin de recevoir un disque d'or pour cette chanson. Le succès de *Burundanga* est aussi à l'origine de sa première tournée en Colombie, où – signe des temps – le terme désigne aujourd'hui la scopolamine, une substance hypnotique utilisée par les voleurs et les violeurs pour droguer leurs victimes. **JLu**

Let's Do It (Let's Fall in Love)

Ella Fitzgerald (1956)

Auteur | Cole Porter

Production | Norman Granz

Label | Verve

Album | *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook* (1956)

Si en apparence *Let's Do It (Let's Fall in Love)* évoque l'amour, en réalité, la chanson est une longue métaphore sur le sexe. Même si Ella Fitzgerald n'est pas la chanteuse que l'on associerait le plus aisément à ce thème. Très sophistiquée, elle était une femme majestueuse dans sa stature comme dans ses gestes. Ainsi, l'entendre chanter ce thème rend sa version de cette célèbre chanson très émouvante. La chanson elle-même avait été écrite par Cole Porter en 1928 et intégrée à la comédie musicale *Paris*, son premier succès à Broadway. Les paroles consistent en une longue liste (devenue la marque de fabrique de Porter) d'associations suggestives et d'ambiguïtés grotesques. La chanson commence par la simple affirmation « Birds do it, bees do it » (« Les oiseaux le font, les abeilles le font ») – une expression consacrée pour évoquer les rapports charnels. Les jeux de mots abondent et le vers « Lithuanians and Letts do it » (« Les Lithuaniens et les Lettons le font ») est immédiatement suivi de l'expression « Let's do it » (« Faisons-le »). « Oysters down in Oyster Bay do it » (« Les huîtres de la baie des Huîtres le font ») joue également sur les mots, bay (« baie ») étant très proche de bed (« lit ») – et nous imaginons bien à quoi peuvent servir les lits... Dans cette chanson, souvent reprise, chaque mot est à sa place. Celle-ci consiste en un long sous-entendu de trois minutes trente parfaitement construit. **SA**

■ Voir également p. 71, 112

I've Got You Under My Skin Frank Sinatra (1956)

Auteur | Cole Porter

Production | Voyle Gilmour

Label | Capitol

Album | *Songs For Swingin' Lovers!*
(1956)

Vingt ans avant que Frank Sinatra n'interprète *I've Got You Under My Skin*, la chanteuse et actrice américaine Virginia Bruce avait chanté ce morceau dans la comédie musicale *L'amiral mène la danse* (1936). Sinatra, lui, a repris cette chanson écrite par Cole Porter dans les années 1940, mais c'est en 1956 qu'il en a réalisé le meilleur enregistrement, grâce à un arrangement swingué pour big band de Nelson Riddle. La pièce musicale maîtresse de la chanson – le crescendo lent, couronné par le solo de trombone à coulisse de Milt Bernhardt – était inspirée en partie par le *Boléro* de Ravel, mais aussi d'une certaine façon par *23 Degrees North 82 Degrees West* de Stan Kenton.

Premier titre de la face 2 de l'album *Swings for Swingin' Lovers!*, numéro deux au hit-parade, le morceau révélait toute l'exubérance d'un artiste au sommet de son art. L'album avait fait encore mieux au Royaume-Uni en se plaçant au sommet du tout premier hit-parade britannique des albums en juillet 1956 et, curieusement, avait même figuré au hit-parade des singles un mois plus tôt. Cependant, *I've Got You Under My Skin* n'a fait l'objet d'une couverture médiatique à titre individuel que beaucoup plus tard.

Sinatra éprouvait une passion durable pour cette chanson et l'a interprétée au cours de ses concerts jusqu'à ses toutes dernières apparitions, en 1994. Le chanteur de légende en parlait souvent en disant qu'il s'agissait de « l'heure de gloire de Nelson Riddle ». **DR**

■ Voir également p. 64, 96, 234

Ev'ry Time We Say Goodbye Ella Fitzgerald (1956)

Auteur | Cole Porter

Production | Norman Granz

Label | Verve

Album | *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Songbook* (1956)

Au milieu des années 1950, le succès commercial qu'Ella Fitzgerald avait connu avec l'orchestre de Chick Webb à l'époque du swing était désormais révolu. Mais elle a été sauvée par l'avènement du 33 tours, et par un producteur avisé, Norman Granz. Celui-ci lui avait fait signer un contrat avec son nouveau label, Verve, et lui a proposé d'enregistrer une série d'albums dont chacun serait dédié à un grand auteur américain.

Le premier album, *The Cole Porter Songbook*, qui se composait de deux 33 tours, est sorti en 1956 et a connu un succès immédiat. Parmi ses grands titres figurait une chanson écrite à l'origine par Cole Porter en 1944 pour la comédie musicale *Seven Lively Arts: Ev'ry Time We Say Goodbye*, une chanson d'amour dont l'impact est renforcé par la simplicité des paroles et par sa mélodie dépouillée. Six de ses lignes démarrent sur une note unique qui se répète de façon hypnotique. Lorsque la mélodie atteint son apogée, Porter renforce le caractère mélancolique du thème en effectuant un changement de tonalité sur les dernières paroles : il passe d'une tonalité majeure joyeuse à une tonalité mineure plus triste, se rapprochant du style blues. Cet effet miroir entre la musique et les paroles avait déjà été utilisé par Haendel et d'autres compositeurs baroques.

Stimulée par le succès de l'album de Cole Porter, Ella a réalisé des enregistrements mémorables des recueils de Rodgers et Hart, Duke Ellington, Irving Berlin et George et Ira Gershwin. **SA**

■ Voir également p. 70, 112

Be-Bop-A-Lula | Gene Vincent & His Blue Caps (1956)



Auteurs | Tex Davis,
Gene Vincent
Production | Ken Nelson
Label | Capitol

Gene Vincent est le prince noir du rockabilly, ses enregistrements saisissants des années 1950 et sa vie trop brève ayant fait de lui une icône. «Be-Bop-A-Lula», son premier enregistrement et son plus gros succès, conserve encore son caractère emblématique.

Vincent Eugene Craddock a grandi en écoutant de la country, du bluegrass, du gospel et du blues dans la boutique de ses parents à Norfolk, en Virginie. Au cours d'un séjour dans la US Navy, il s'est gravement blessé la jambe gauche dans un accident de moto. Se concentrant alors sur le chant, Vincent a été repéré par le DJ local Tex Davis qui, sachant que Capitol Records, à Los Angeles, recherchait des artistes dans la lignée d'Elvis, avait enregistré une démo de Vincent.

Gene Vincent & His Blue Caps ont ensuite été envoyés à Nashville. Le groupe de Vincent, dirigé par le guitariste Cliff Gallup, s'est montré brillant, la section rythmique produisant un groove sexy tandis que Vincent chuchotait, réalisant une belle imitation de Presley parlant de sa bien-aimée («baby») et de sa certitude de l'aimer («I don't mean maybe», «Je ne veux pas dire peut-être»). Les solos de guitare spiralés de Gallup et les cris du bassiste «Jumpin» Jack Neal sont à l'origine d'une référence du rockabilly que tout le monde, des Beatles au Clash, a tenté d'imiter.

Après que *Be-Bop-A-Lula* a figuré dans les hit-parades du monde entier, la carrière de Vincent a commencé à décliner régulièrement. Il est mort du fait de son alcoolisme, à l'âge de 36 ans, en 1971. **GC**

Heartbreak Hotel Elvis Presley (1956)



Auteurs | Mae Boren Axton,
Tommy Durden, E. Presley
Production | Steve Sholes
Label | RCA

«I walk a lonely street» («Je marche dans une rue solitaire»). Cette phrase, provenant d'une lettre laissée par un homme qui s'était suicidé, avait été citée dans un journal local et a inspiré les auteurs Mae Boren Axton et Tommy Durden, dans l'écriture de cet immense succès.

Le chanteur de la démo Glenn Reeves trouvait le titre stupide et détestait tant la chanson qu'il ne voulait pas que son nom y soit associé. L'ancien mentor d'Elvis, Sam Phillips, l'avait qualifiée de «bazar morbide»; Steve Sholes, responsable de la recherche de nouveaux talents chez RCA, s'était plaint d'avoir engagé le mauvais artiste chez Sun.

Il est vrai que les tentatives d'imiter l'écho «slap-back» caractérisant les enregistrements du studio Sun de Phillips avaient été un réel échec. (Les ingénieurs du son de RCA avaient fini par enregistrer le morceau dans un couloir, pour créer un écho.) Toutefois, cette complainte de style blues, qui occupait une place à part dans la pop du milieu des années 1950, s'est avérée hypnotique, grâce au piano spectral de Floyd Cramer et au solo de Scotty Moore. La voix, parfois peu articulée de Presley, ascendante, y est aussi pour quelque chose bien sûr. «Son phrasé, son utilisation de l'écho, tout cela est si beau», a commenté Paul McCartney, admiratif 50 ans plus tard. «C'est comme s'il chantait depuis les profondeurs de l'enfer.» Les adolescents du monde entier ont pu s'identifier à cette chanson et ont acheté en masse cette histoire d'aliénation et de rejet. **RD**

■ Voir également p. 75, 238, 244, 311, 817

Blueberry Hill

Fats Domino (1956)



Auteurs | Vincent Rose,
Al Lewis, Larry Stock
Production | Dave Bartholomew
Label | Imperial
Album | *This Is Fats* (1956)

En 1956, Fats Domino avait déjà à son actif plus d'une douzaine de singles ayant figuré dans le Top 10 du R&B. La chanson *Blueberry Hill* avait également des antécédents impressionnants : publiée en 1940, elle avait été enregistrée par des artistes aussi importants que Glenn Miller et Louis Armstrong, en 1949 (une version ayant incité Domino à faire un disque). L'enregistrement de Fats Domino est triste, mais pas larmoyante et les instruments se montrent plus expressifs que les paroles. Le piano de l'artiste est sobre et captivant et sa voix reste assurée tandis qu'il relate la rencontre d'un amour, puis sa perte, en commençant par le célèbre « I found my thrill... » (« J'ai ressenti une forte émotion... »).

Blueberry Hill s'était naturellement imposée en ouverture de *This is Fats*, mais elle a presque failli passer inaperçue. Le jour où la chanson a été enregistrée, chez Master Records à Hollywood, la partition avait été égarée, et Domino avait du mal à se souvenir des paroles. Il n'est pas parvenu à l'interpréter en entier, et celle-ci a été assemblée par l'ingénieur du son Bunny Robyn à partir de petits bouts inachevés.

Blueberry Hill a atteint la seconde position des hit-parades pop (après avoir passé onze semaines au sommet des listes du R&B). Le succès de la chanson allait inciter d'autres chanteurs de rock, comme Elvis Presley et Little Richard, à en réaliser leur propre version. Le morceau aurait même inspiré la ligne de basse de l'énorme succès des Doors en 1967, *Light My Fire*. **JiH**

■ Voir également p. 69

Hound Dog

Elvis Presley (1956)



Auteurs | Jerry Leiber,
Mike Stoller
Production | Steve Sholes
Label | RCA

En 1956, Mike Stoller revenait d'un voyage en Europe et avait rencontré l'auteur Jerry Leiber dans le port de New York. Leiber lui avait alors joyeusement annoncé que leur chanson, *Hound Dog*, rencontrait un immense succès, non avec Big Mama Thornton, qui l'avait enregistrée pour la première fois en 1953, mais avec « un gosse blanc du nom d'Elvis Presley ».

Stoller avait d'abord trouvé que la version de Presley était « un peu sévère et un peu trop rapide – un peu nerveuse » ; pour Leiber, elle était « très bruyante ». En d'autres termes, c'était du bon rock'n roll. En réalité, la version d'Elvis s'inspirait d'une parodie de la chanson dont les paroles avaient été modifiées, paroles écrites par Freddie Bell & The Bellboys, dans un numéro qu'il avait vu à Las Vegas. Elvis s'époumone, D. J. Fontana fait pétarader ses percussions entre les vers et Scotty Moore effectue deux solos de guitare brillants.

Jouant la chanson au cours du *Milton Berle Show*, Elvis avait ralenti à la fin, comme à son habitude, accompagné de bruits sourds et de grincements qui avaient soulevé un tonnerre de protestations. Au cours du *Steve Allen Show*, il avait été obligé d'interpréter la chanson vêtu d'un smoking, avec pour tout public un chien. Vexé, il s'était donné entièrement le lendemain, au cours d'une session en studio, effectuant une trentaine d'enregistrements et délivrant une prestation pleine d'énergie. Résultat : un classique du genre, sept millions de ventes et un titre au sommet du hit-parade américain. **RD**

■ Voir également p. 72, 238, 244, 311, 817

Honey Hush

The Johnny Burnette Trio (1956)



Auteur | Big Joe Turner
Production | Owen Bradley
Label | Coral

Lorsque le guitariste de Johnny Burnette, Paul Burlison, avait frappé par inadvertance sur l'ampli de sa Fender Deluxe, il a découvert que le son net et nasillard de sa guitare s'était transformé en un grognement distordu. Électricien de formation, Burlison a vite compris qu'il pouvait reproduire ce son à volonté. Ainsi, il a inventé un son de guitare distordue (« fuzz guitar »).

Ce nouveau son brutal, électrifié, a été utilisé pour le troisième single du trio, qui associait *Train Kept A-Rollin* de Tiny Bradshaw à une composition du bienveillant « homme montagne », Big Joe Turner, datant de 1953. Enregistrée par Turner, *Honey Hush* semble un galop d'essai pour la chanson à succès qu'il allait sortir un an plus tard, *Shake, Rattle and Roll*. Il s'agit d'un blues au rythme rapide, à douze mesures, sur lequel le chanteur improvisait des paroles joyeuses sur la façon de faire obéir sa femme (avec une batte de base-ball si nécessaire). Dans la version de Burnette, la chanson possède l'énergie primitive du rockabilly : Johnny, hurlant et baragouinant comme un péquenaud dérangé, transforme les quolibets débonnaires de Turner en un texte barbare et menaçant. Le contrebassiste Dorsey Burner et le guitariste Grady Martin produisent des crépitements en arrière-plan, mais c'est la guitare principale de Burlison qui attire l'oreille. Premier exemple d'une distorsion intentionnelle enregistrée sur un vinyle, elle produit un écho comme si on jouait avec un capodastre élastique. Les futurs talents de la guitare ont écouté et gardé ces sons en mémoire. **SP**

I Walk the Line

Johnny Cash (1956)



Auteur | Johnny Cash
Production | Sam Phillips
Label | Sun

Enregistré par le propriétaire du studio Sun, Sam Phillips, à l'aube de la carrière de Cash, *I Walk the Line* semble à la fois naïf et profond. Une orchestration métallique identique caractérisait les premiers succès d'Elvis Presley. La partition de guitare peut sembler démodée aujourd'hui, mais les paroles de la chanson possèdent une sagesse qui lui a permis de durer.

Lorsque Cash chante « I keep a close watch on this heart of mine » (« Je garde un œil sur mon amour »), sa vulnérabilité est perceptible, même s'il ne l'exprime pas clairement. Quant à la musique, elle est inattendue : chaque vers est précédé de quelques secondes de bourdonnements, une technique hypnotique que Cash avait expliqué utiliser pour trouver la bonne tonalité (l'enregistrement original de 1956 comportait un changement de tonalité avant chaque vers). Cette technique donne à la chanson un caractère contemplatif.

I Walk the Line a été réenregistrée pour réaliser l'album du même nom huit ans après sa sortie sous forme de single, après avoir fait l'objet d'un nouvel arrangement et d'une production épurée. La chanson a également donné son titre à un film de 1970 et à la biographie du chanteur sortie au cinéma en 2005. Cash a écrit des chansons plus ambitieuses et plus engagées au cours de sa longue carrière, mais peu évoquent aussi clairement la condition humaine que celle-ci. *I Walk the Line* s'exprime avec une clarté absolue à l'intention de tous ceux qui sont disposés à écouter. **JMc**

■ Voir également p. 78

Take My Hand, Precious Lord Mahalia Jackson (1956)

Auteur | Thomas A. Dorsey
Production | Mitch Miller
Label | Columbia
Album | *Bless This House* (1956)

Thomas A. Dorsey a commencé sa carrière comme pianiste aux côtés de Ma Rainey, et a écrit *It's Tight Like That* avec Tampa Red. Cette chanson de dirty blues a connu un immense succès en 1928. Dorsey s'est ensuite consacré au genre qui allait le rendre célèbre : le gospel. Il a ainsi écrit *Take My Hand, Precious Lord*, en 1932, le cœur brisé et inconsolable après que sa femme est morte en couches (son bébé est mort peu après) ; la mélodie provient d'un hymne de 1844 de George N. Allen, *Maitland*. La chanson a permis à Dorsey de devenir le principal auteur de gospels de Chicago.

En 1929, Dorsey avait fait la connaissance de Mahalia Jackson, encore adolescente, arrivée depuis peu de la Nouvelle-Orléans et capable de mettre une église sens dessus dessous. Dorsey l'avait formée au chant, et les deux artistes étaient partis en tournée ensemble. Lorsque Jackson a enregistré *Take My Hand, Precious Lord* pour la Columbia en mars 1956, le label s'est arrangé pour que la session d'enregistrement soit aussi soignée qu'une session de jazz ou de musique pop. La puissance et la grâce de cet enregistrement ont rendu la chanteuse célèbre.

Martin Luther King a déclaré que l'enregistrement que Mahalia avait réalisé du morceau était sa chanson préférée. Le fait qu'elle l'ait interprétée au cours de ses funérailles en 1968 a apporté à la chanteuse (et à la chanson) une réputation mondiale. Quatre ans plus tard, Aretha Franklin a chanté ce titre au cours des funérailles de Jackson. **GC**

Folsom Prison Blues Johnny Cash (1956)

Auteurs | Johnny Cash, Gordon Jenkins (non crédités)
Production | Sam Phillips
Label | Sun
Album | *With His Hot and Blue Guitar* (1957)

Bien que sortie en 1956, ce n'est que lors de sa réédition dans l'album live *At Folsom Prison* en 1968 qu'*Folsom Prison Blues* a atteint la première position du hit parade américain de *Billboard*. Cash a eu l'idée d'écrire cette chanson après avoir vu un documentaire intitulé *Inside the Walls of Folsom Prison* (« À l'intérieur des murs de la prison de Folsom ») en 1951. Il s'est inspiré de la chanson *Crescent City Blues* de Gordon Jenkins ; en 1961, Jenkins attaque Cash en justice et gagne le procès.

Cash s'identifiait étroitement aux prisonniers et aux opprimés et avait associé deux des thèmes les plus appréciés de la musique populaire : la prison et le travail. À propos des vers mémorables de la chanson, qu'on peut traduire par « J'ai tiré sur un homme à Reno. Simplement pour le voir mourir », Cash avait déclaré : « Je m'étais assis, un crayon à la main, tentant de penser à la pire raison pour laquelle une personne voudrait éliminer une autre, et c'est cela qui m'est venu à l'esprit. »

Cash allait devenir un habitué de l'univers carcéral, se produisant devant les prisonniers. Toutefois, les cris qui accompagnent les vers les plus sombres de la chanson sur la version live auraient été ajoutés après l'enregistrement, car les prisonniers craignaient trop les représailles de leurs gardiens. Cash interprétait souvent *Folsom Prison Blues* durant ses concerts, un titre emblématique de son image d'homme vêtu de noir, rebelle qui lui a permis d'influencer le monde de la musique, du rockabilly au punk. **CR**

■ Voir également p. 76

Irma la douce Colette Renard (1957)

Auteurs | Alexandre Breffort,
Marguerite Monnot
Label | Vogue

De la rencontre d'une interprète et d'un texte simple va naître dès 1956 le mythe tenace d'Irma la douce. L'interprète s'appelle Colette Renard, l'auteur du livret et des paroles Alexandre Breffort, celui de la musique Marguerite Monnot. Colette Renard avait déjà enregistré deux disques en 1956. Alexandre Breffort, quant à lui, avait pratiqué mille métiers – rédacteur en chef du *Canard enchaîné*, auteur d'une pièce qu'il adaptera pour le livret d'*Irma*. Marguerite Monnot était la compositrice attitrée d'Édith Piaf. Repérée à la télévision, Colette Renard n'allait pas tarder à endosser ce rôle de fille de joie au grand cœur, à l'origine de sa célébrité. Avant elle, Juliette Gréco et Colette Deréal, pressenties, avaient refusé le rôle. Valse nostalgique, soutenue par un accordéon discret mais appuyée sur une orchestration dramatique, *Irma la douce*, chanson éponyme, se développe comme un long solo théâtral décrivant le contexte de la prostituée, Irma, à Pigalle.

La voix de Colette Renard enveloppe l'ensemble de ses accents faubouriens, et à l'entendre, on la voit ! La magie opéra si fort que la pièce, d'une teneur mélodramatique aussi intense que cet opus, conquiert Paris en 1956, puis Londres et Broadway. Emblématique d'un Paris évanoui, *Irma la douce* est l'hymne du pavé et des amours de passage qui durent. Riche de ce triomphe, Colette Renard reprend sa carrière de chanteuse, laissant pour la postérité quelques petites perles grivoises dont *Les Filles de La Rochelle*, mais aussi *Zon Zon Zon*, *Ça c'est d'la musique* ou *Le Marin et la rose*. **CLE**

L'Eau vive Guy Béart (1958)

Auteur | Guy Béart
Label | Philips
Album | *Volume 2* (1958)

Guy Béart aime la sobriété de la guitare sèche, l'évidence d'une écriture et de mélodies qui semblent sorties du folklore populaire, même s'il s'y glisse une complexité de sens. Ainsi filent les couplets et refrains cristallins de *L'Eau vive*, le titre qui, en 1958, va révéler au grand public ce chanteur né au Caire, en 1930.

La chanson illustre à l'origine le film du même nom. Sur un scénario de Jean Giono, ce « drame paysan et romantique » de François Villiers, narre les difficultés des agriculteurs provençaux expropriés par EDF pour la construction d'un barrage dans la vallée de la Durance.

Après un des concerts que Guy Béart donnait aux Trois Baudets, Giono et Villiers avaient fait lire le scénario de *L'Eau vive* à celui dont ils avaient déjà apprécié un des futurs classiques, *Bal chez Temporel* (créé par Patachou en 1957). Les paroles de la chanson avaient ensuite coulé de source pour Guy Béart, pourtant habitué à longuement ciseler ses textes.

Le décor sent bon « le laurier, le thym et le serpolet », mais cette France pittoresque est le théâtre d'enjeux écologiques. « Un jour que, sous les roseaux sommeillait mon eau vive/Vinrent les gars du hameau pour l'emmener captive ». L'héroïne du film, Hortense, 19 ans, lutte pour son indépendance. Sous le folklore naïf percent des sous-entendus politiques et une symbolique érotique rappelant celle d'*À la claire fontaine*.

Comme d'autres chansons de Guy Béart (*La Vérité*, *Le Grand chambardement*, *Chandernagor*, *Qu'on est bien...*), *L'Eau vive* est devenu un classique. **SD**

I Put a Spell on You Screamin' Jay Hawkins (1956)



Auteur | Jalacy Hawkins
Production | Arnold Maxon
Label | Okeh
Album | *At Home With Screamin' Jay Hawkins* (1958)

I Put a Spell on You est un enregistrement réellement extraordinaire, qualifié de «cannibalistique». La chanson a été bannie des programmes radiophoniques lorsqu'elle a été éditée par la filiale spécialisée dans le R&B de Columbia Records, Okeh, en 1956. L'orchestre dont faisait partie le saxophoniste Sam «The Man» Taylor joue une valse de style jazzy relativement discrète, tandis que l'ancien boxeur qu'était Hawkins crie, braille, hurle et gémit tout du long.

Le titre n'a jamais été un grand «tube», mais a fini par être vendu à un million d'exemplaires. Hawkins aimait dire qu'il avait souhaité que la chanson soit une ballade, mais que sa prestation démente était le résultat d'une fête au studio au cours de laquelle il était tellement ivre qu'il avait oublié la session d'enregistrement. Il avait sois-disant dû apprendre la chanson en écoutant le disque pour pouvoir l'interpréter en direct. Encouragé par le DJ new-yorkais Alan Freed, Hawkins avait conçu un numéro pour accompagner cette chanson originale. Il arrivait donc sur scène dans un cercueil, avec une cape et un crâne baptisé Henry.

I Put a Spell on You figure dans le film de Jim Jarmusch *Stranger Than Paradise* de 1984, et Hawkins lui-même a joué le rôle d'un employé de bureau dans *Mystery Train* du même réalisateur en 1989. Hawkins a par ailleurs eu une grande influence sur le shock rock, avec des disciples comme Alice Cooper, Arthur Brown et Screaming Lord Sutch. **JoH**

Just a Gigolo / I Ain't Got Nobody | Louis Prima (1956)



Auteurs | L. Casucci, J. Brammer, I. Caesar, S. Williams, R. Graham
Production | Voyle Gilmore
Label | Capitol
Album | *The Wildest!* (1957)

Né de parents italiens à La Nouvelle-Orléans en 1910, Louis Prima a connu un certain succès dans les années 1930 en tant que chef d'orchestre à New York, mais l'évolution des goûts l'a fait disparaître de la scène. En 1954, Prima et son orchestre, dirigé par le jeune saxophoniste de La Nouvelle-Orléans Sam Butera, et incluant désormais l'épouse de Prima, Keely Smith, ont été engagés pour se produire dans le salon du casino Sahara à Las Vegas. En l'espace de quelques mois, le chanteur a repris sa carrière, en inventant le concept de loisirs de salon à Las Vegas.

Ce superbe pot-pourri exécuté en direct au studio ressemblait beaucoup à ce que le groupe faisait alors : il était bruyant, joyeux et incontrôlable. Soutenues par l'orchestre qui visiblement s'amusait beaucoup, les paroles de Prima ont transformé le morceau en une sorte d'hybride italo-américain se situant entre Louis Armstrong et Louis Jordan. Réunies sans doute par Butera, les deux chansons n'ont pas de rapport, mais la touche personnelle de Prima leur permet d'être présentées comme un titre unique.

Au moment où les Beatles commençaient à être connus à New York en 1964, Prima était encore en train de se battre pour être dans le vent. Il n'a fait que survivre à la période du rock'n roll, avant d'être salué pour son interprétation de la chanson du roi Louie dans *Le Livre de la jungle*. **WF-J**

Rock Island Line | Lonnie Donegan Skiffle Group (1956)



Auteur(s) | non crédité(s)
Production | Hugh Mendl
Label | London

Rock Island Line a favorisé l'engouement de courte durée pour le skiffle, apparu en Grande-Bretagne vers 1955. Lonnie Donegan, natif de Glasgow, avait été surnommé « roi du skiffle » après avoir interprété cette version d'une vieille chanson de prisonniers de l'Arkansas, évoquant manifestement le chemin de fer de Rock Island qui reliait Chicago au Mississippi. Le titre a occupé la huitième position des palmarès des deux côtés de l'Atlantique. Le chanteur de country Lead Belly a été le premier à l'enregistrer, en 1930. Cependant, la version débridée de Donegan, chantée à une vitesse stupéfiante, répondait précisément aux attentes d'une nouvelle génération d'adolescents britanniques. Le disque de la chanson était aussi l'un des premiers à faire l'objet d'une publicité à la télévision.

Don Cornell et Johnny Cash ont respectivement réinterprété cette chanson en 1956 et 1970, avec un succès modéré aux États-Unis. Cash l'avait aussi reprise en 1957, mais l'énergie palpable de Lonnie Donegan et sa voix nasillarde ont sans doute plu aux jeunes gens impressionnables, notamment à John Lennon, alors âgé de 16 ans, qui a alors adopté le style de jeu et la manière de chanter de Donegan. Contrairement au morceau de la face B, *John Henry*, qui est devenu un classique de la musique traditionnelle grâce à sa reprise par Bruce Springsteen, *Rock Island Line* a attiré peu de grands artistes, mais a en revanche été repris par La Mano Negra et Little Richard & Fishbone dans les années 1980. **DR**

Whole Lot of Shakin' Going On Jerry Lee Lewis (1957)



Auteurs | Sunny David (Roy Hall),
Dave Williams
Production | Jack Clement
Label | Sun

Déterminé à se produire au studio Sun, Jerry Lee Lewis avait financé son voyage à Memphis fin 1956 en vendant des œufs. Sam Phillips était alors absent, mais le producteur Jack Clement avait autorisé le jeune homme à effectuer une audition. Invité à revenir, Lewis a enregistré ce qui allait devenir son premier single chez Sun, *Crazy Arms/End of the Road*. Au cours d'une seconde session, dont Clement était de nouveau le producteur, il avait enregistré *Whole Lot of Shakin' Going On*, l'un des disques majeurs de l'histoire de la pop.

La chanson n'était pas nouvelle. Une version produite par Quincy Jones et enregistrée par le chanteur et pianiste de R&B Big Maybelle en mars 1955 n'avait pas marché. Cependant, elle était devenue un classique des prestations de Lewis sur scène et après qu'elle a été accueillie avec frénésie dans un petit club de l'Arkansas en 1957, Lewis a été convaincu qu'il devait la présenter au studio Sun.

Sorti dans l'indifférence, le disque a dû son succès à la télévision. Des millions de personnes ont apprécié la façon spectaculaire dont Jerry Lee Lewis interprétait la chanson lorsqu'il a fait sa première apparition à la télévision dans *The Steve Allen Show*, ce qui a permis au disque de prendre la tête du palmarès de *Billboard* durant l'été 1957, et d'être finalement vendu à plus de six millions d'exemplaires. Jerry Lee Lewis venait de réaliser sa première chanson à succès (n° 3 aux États-Unis et n° 8 en Grande-Bretagne). Tous les chanteurs de rock'n roll l'ont interprétée, de Cliff Richard à Little Richard. **DR**

That'll Be the Day Buddy Holly & The Crickets (1957)



Auteurs | Jerry Allison,
Buddy Holly, Norman Petty
Production | Norman Petty
Label | Brunswick

That'll Be the Day, chanson de Buddy Holly, a figuré en tête du hit-parade et a donné naissance à l'une des légendes du rock'n roll. Cette chanson était très éloignée de sa version de 1956, plus lente, d'une tonalité plus élevée et... qui n'avait rien à voir avec le rock'n roll. Il est donc pardonnable que le label Decca ne l'ait ni appréciée, ni éditée.

Toutefois, l'éliminer purement et simplement n'était pas très avisé (de même que rejeter les démos des Beatles, mais ceci est une autre histoire), et Holly, libre de toute obligation, a présenté sa démo au producteur Norman Petty. Petty était à l'origine du succès de Buddy Knox *Party Doll*. Avec un nouvel orchestre baptisé The Crickets, composé de Jerry Allison (à la batterie), de Joe B. Mauldin (à la contrebasse) et de Niki Sullivan (à la guitare), Holly a enregistré une version plus nerveuse de la chanson, dont la tessiture était plus agréable, afin que Petty puisse l'adapter au label de Knox, Roulette.

Roulette a refusé la chanson, de même que Columbia, RCA et Atlantic. Mais lorsque Bob Thiele, directeur artistique chez Brunswick (une filiale de Decca !), a entendu la démo, il a signé un contrat avec Holly. Decca était encore propriétaire de *That'll Be the Day* de Buddy Holly, aussi Thiele a-t-il édité un nouvel enregistrement de la chanson sous le nom de son groupe, The Crickets. Avec une instrumentation composée de deux guitares, d'une batterie et d'une contrebasse, et de la voix de tête, entrecoupée de hoquets, de Holly, le morceau marquait le début de l'orchestre de rock moderne. **JJH**

Little Darlin' The Diamonds (1957)



Auteur | Maurice Williams
Production | Nat Goodman
Label | Mercury

Les puristes du doo-wop affichent un certain mépris à l'égard des Diamonds, un quartette canadien bon chic bon genre qui a bâti sa carrière sur l'interprétation de chansons destinées à des ensembles vocaux de Noirs. Mais avec *Little Darlin'*, qui n'a fait l'objet que d'un seul enregistrement, les Diamonds ont transformé ce qui aurait pu n'être qu'une pâle copie du genre en un véritable succès (n° 2 aux États-Unis). La version originale, enregistrée par l'auteur de chansons Maurice Williams avec son groupe The Gladiolas, était un mélange innovant de R&B, de rumba et de calypso, mais a été desservie par sa mauvaise qualité (elle avait été enregistrée dans l'arrière-salle d'un magasin de disques du Tennessee).

Les Diamonds avaient conservé l'arrangement initial de la chanson, mais en avaient fait une comédie, grâce à un déchaînement de castagnettes en ouverture et aux la-la-la énoncés d'une voix de fausset par le ténor Ted Kowalski. Il n'y a pas de batterie dans cette version. La première voix, Dave Somerville, avait transformé la prestation sobre de Williams en une parodie, en exagérant la fin de chaque vers (« My dear-ah, I was wrong-ah », qui signifie « Ma chère-ah, j'avais tort-ah »).

À un moment, Bill Reed, doté d'une voix de basse suave, s'avance pour un interlude parlé de huit mesures dans le style mélodieux et théâtral rendu populaire par Hoppy Jones, des Ink Spots. Ce passage a inspiré une prestation de Bobby Pickett, qui allait emprunter la voix sépulcrale de Boris Karloff, star de films d'horreur. Cela allait donner lieu à *Monster Mash*, en 1962. **SP**