

You've Lost That Lovin' Feeling | The Righteous Brothers (1964)

Auteurs | Phil Spector, Barry Mann, Cynthia Weil

Production | Phil Spector

Label | Philles

Album | *You've Lost That Lovin' Feeling* (1965)



« C'est la meilleure production de Spector, l'apogée du son de demain. »

Andrew Loog Oldham, 1965

◀ **Influencé par :** Baby I Need Your Loving - The Four Tops (1964)

▶ **A influencé :** The Sun Ain't Gonna Shine Anymore - The Walker Brothers (1965)

● **Repris par :** Isaac Hayes (1970) - Tom Jones (1970) - Erasure (2003)

Summum de la blu-eyed soul, les plus belles 4 minutes de Bill Medley et Bobby Hatfield ont marqué aussi la fin de la présence de Phil Spector au sein de la pop américaine. Son opus suivant, *River Deep, Mountain High* d'Ike et Tina Turner, a fait un bide aux États-Unis, sonnait la retraite du « magnat des ados ».

Bien décidé à surpasser ce que lui-même ou tout autre producteur avait jamais créé, inspiré par le fait que les Beatles et Motown avaient conçu de nouveaux modes d'utilisation des studios, Spector a pris les Righteous Brothers au petit label Moonglow après les avoir vus jouer avec les Ronettes. Il a ensuite demandé au couple Cynthia Weil et Barry Mann de leur écrire quelque chose.

Le label a précisé que la chanson dépassait de cinq secondes les trois minutes réglementaires (oubliant ainsi 45 autres secondes) pour mieux abuser les stations de radio peu enclines à passer de longs morceaux. En écoutant la chanson pour la première fois, les auditeurs ont été choqués par la voix grave de Medley se traînant littéralement pour dire « Tu ne fermes jamais les yeux quand je baise tes lèvres ». Mann s'est récrié qu'il fallait régler les platines sur 33 tours à la minute.

On va ensuite de surprise en surprise, dont un « mur de son » marquant le premier refrain pour ensuite disparaître au couplet suivant. Au troisième couplet, alors que le baryton est à genoux et que le ténor rappelle à son aimée ce qu'elle faisait auparavant, l'auditeur est entraîné dans un étonnant crescendo.

Avec plus de huit millions de passages, cette chanson est la plus jouée de toute l'histoire de la radio américaine. Même en les écoutant tous, on ne se lasse rait jamais. **DH**

■ Voir également p. 169

You Really Got Me | The Kinks (1964)

Auteur | Ray Davies
Production | Shel Talmy
Label | Pye
Album | *Kinks* (1964)



« You Really Got Me
était une sorte de sommet
du riff blues. Je ne savais pas
ce que je faisais. »

Ray Davies, 1984

- ◀ **Influencé par :** Louie Louie • The Kingsmen (1963)
- ▶ **A influencé :** I Can't Explain • The Who (1965)
- **Repris par :** Robert Palmer (1978) • Van Halen (1978)
The 13th Floor Elevators (1978) • Sly and The Family
Stone (1983) • Iggy Pop (1995) • Small Faces (1996)
The Patron Saints (2005)

Les Kinks étaient un groupe de R&B originaire de Muswell Hill, au nord de Londres. Quand ils sont arrivés aux studios IBC de Portland Place en juillet 1964 pour enregistrer leur troisième single, *You Really Got Me*, ils espéraient faire un tube après deux titres sans grand succès. Leur reprise de *Long Tall Sally* de Little Richard et le *You Still Want Me* du chanteur et guitariste Ray Davies étaient bien dans l'esprit Merseybeat, mais peu d'éléments pouvaient suggérer que ce groupe révolutionnerait la musique populaire.

C'est pourtant ce qui est advenu avec *You Really Got Me*, après que la version initiale, plus lente, a été rejetée parce que manquant de punch. Les accords et le riff de la nouvelle version ont jeté les bases d'un rock plus lourd et de la carrière des Who : Pete Townshend a reconnu ouvertement l'influence de cette chanson sur leur premier succès, *I Can't Explain*, tandis que le caractère vocal direct et le son agressif du disque laissaient entrevoir une attitude proto-punk.

Pour l'enregistrement, le producteur Shel Talmy a remplacé le batteur des Kinks, Mick Avory, par un musicien de studio, Bobby Graham, mais contrairement à la légende ce n'est pas Jimmy Page mais bien le guitariste et frère de Ray, Dave Davies, qui a joué le riff d'introduction et le solo « primitif ». Pour obtenir le son qu'il désirait tirer de son Epiphone, Dave a incisé avec une lame de rasoir le cône du haut-parleur de son petit ampli de 4 watts, l'a rafistolé avec du Scotch en y plantant des épingles et a fait passer le son par un ampli de 30 watts réglé bas pour atteindre la distorsion désirée.

Sorti le 3 août, *You Really Got Me* a effectivement apporté le succès aux Kinks en se classant au top des hit-parades anglais et en 7^e position aux États-Unis. **JoH**

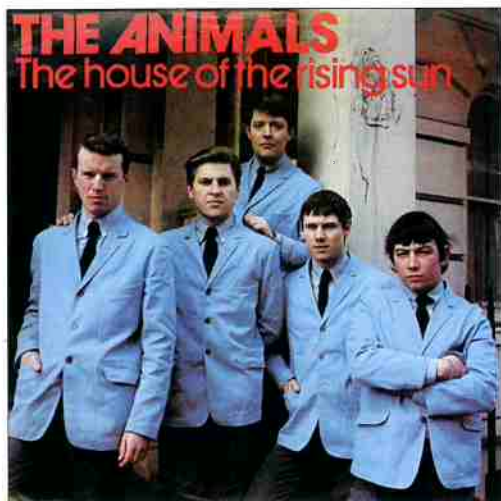
■ Voir également p. 174, 186, 207, 234

The House of the Rising Sun | The Animals (1964)

Auteur | trad. (arrangeur crédité : Alan Price)

Production | Mickie Most

Label | Columbia



« On a commencé à 8 heures
et à 8 h 15 on avait terminé
House of the Rising Sun...
Alors on a fait un album. »

Mickie Most, producteur, 1981

- ◀ **Influencé par :** Honey Hush • Big Joe Turner (1953)
- ▶ **A influencé :** Delta Lady • Joe Cocker (1969)
- **Repris par :** The Supremes (1964) • Frijid Pink (1969)
Tim Hardin (1969) • Santa Esmeralda (1977)
Tracy Chapman (1990) • Sinéad O'Connor (1994)
The Walkabouts (1996) • Muse (2002)

Le magnat de la pop Mickie Most a eu le dernier mot quand il s'est agi de choisir l'enregistrement qui suivrait le premier succès des Animals, *Baby Let Me Take You Home*. La maison de disques n'était pas très emballée par le blues interminable de *The House of the Rising Sun*, mais le jugement de Most s'est révélé très sûr quand le morceau est arrivé au sommet des hit-parades des deux côtés de l'Atlantique.

Les deux premiers singles produits par les Animals avaient un certain rapport avec Bob Dylan, qui pour son premier album avait écrit et enregistré *Baby, Let Me Follow You Down* (également appelé *Baby Can I Take You Home*) mais aussi repris une vieille rengaine populaire, *The House of the Rising Sun*. C'est cependant l'enregistrement en 1937 par le bluesman Josh White qui a inspiré l'arrangement pour clavier d'Alan Price et la voix toujours plus forte d'Eric Burdon, laquelle a rendu aussi marquante la version des Animals. Originaires de la cité minière de Newcastle, en Angleterre, le groupe renvoyait vers les États-Unis cette histoire de maison close sise à La Nouvelle-Orléans. La chanson s'est classée en tête des hit-parades américains deux mois après avoir atteint la première place en Angleterre.

Cet élément fondamental de l'invasion de la pop anglaise n'a pas exigé de longues et pénibles sessions d'enregistrement. *The House of the Rising Sun* a été gravé en deux prises, un dimanche matin. Comme le studio était loué à la journée, le producteur Mickie Most en a profité pour faire tout un album : « Ça m'a coûté 24 livres, une bonne affaire », a-t-il déclaré.

Chantée par Johnny Hallyday, la version française ne parle plus de bordel mais de pénitencier (pour ne pas choquer les programmeurs radio), et c'est sous ce titre qu'on la connaît aujourd'hui. **DR**

Göttingen

Barbara (1965)

Auteur | Barbara

Label | Philips

Album | *Barbara* (1965)

On sait la dame en noir de Précy-sur-Marne propice aux fantasmes et aux légendes. Les classiques de son répertoire (*Ma plus belle histoire d'amour*, *Dis, quand reviendras-tu ?*, *Au bois de Saint-Amand*, *Le Mal de vivre*, *Marienbad*, *L'Aigle noir*...) en sont nourris. La genèse de *Göttingen* contient sa part de mythe, mais cette chanson ne résonne pas moins d'une vraie valeur symbolique.

En juillet 1964, Barbara se rend sans enthousiasme en Allemagne, chanter à l'invitation du Junges Theater de la ville universitaire de Göttingen. « L'Allemagne était comme une griffe » dira Barbara, femme juive ayant passé une partie de son enfance à fuir l'occupant nazi.

Avant le concert, elle est prise de nausées et s'aperçoit qu'au lieu d'un demi-queue, c'est un énorme piano droit qu'on a prévu pour elle. Elle en prend prétexte pour refuser de jouer. Qu'elle n'est pas sa surprise de voir ensuite sous ses fenêtres un groupe d'étudiants porter le piano idoine, récupéré chez une vieille dame.

Touchée, elle prolongera son séjour d'une semaine, offrant le dernier soir la chanson qu'elle a écrite d'une traite dans les jardins du théâtre. Guidée par une mélodie limpide, sa mélancolie valse en hommage aux « enfants blonds de Göttingen », avant de se conclure, à fleur de peau, par un pardon chargé d'émotion : « Ô faites que jamais ne revienne, / Le temps du sang et de la haine / Car il y a des gens que j'aime, / A Göttingen, à Göttingen ». Deux ans plus tard, Barbara enregistrera le titre en allemand pour l'album *Barbara singt Barbara*. Une chanson de pardon donc, comme le fut, quelques mois avant, la sublime *Nantes*, destinée à son père. **SD**

Amsterdam

Jacques Brel (1964)

Auteur | Jacques Brel

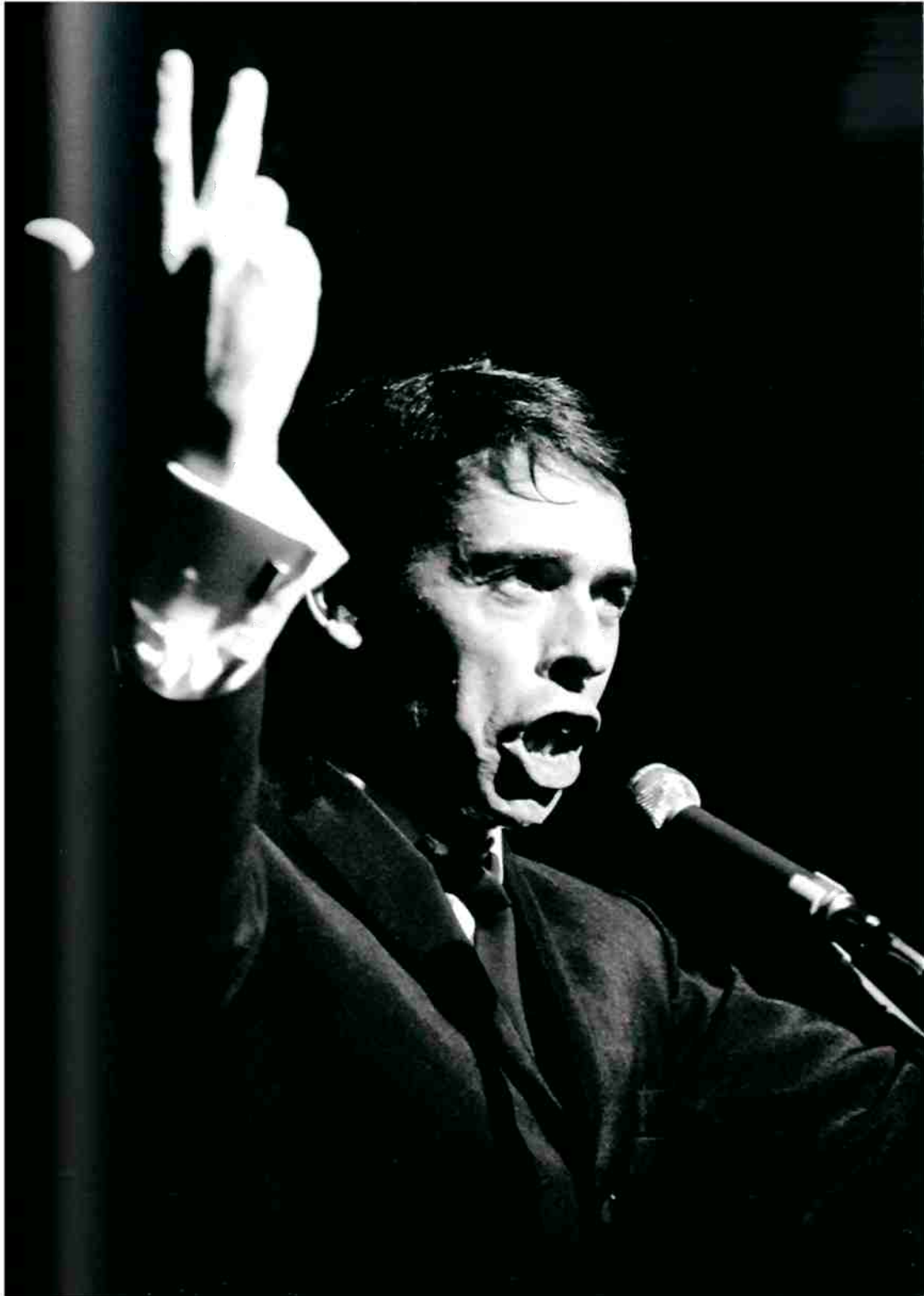
Label | Barclay

Album | *Enregistrement public à l'Olympia* (1964)

Au sommet de son art en 1964, ayant entre autres servi à son public inconditionnel *Les Flamandes*, *Ne me quitte pas*, *Les Bourgeois*, Jacques Brel n'a déjà plus rien à prouver. Maître à émouvoir jusqu'aux larmes autant qu'à fomenter le scandale, vilipendant les Flamingands, les conservateurs rancis et la bêtise, il était tant admiré qu'il finissait par être craint. De même, sur le registre d'un expressionisme incisif, il n'avait pas son pareil pour dépeindre en peu de mots une situation, un sentiment douteux voire une ville, comme Amsterdam. Là encore, à parité, cette chanson monument heurta autant qu'elle bouleversa. Saisie comme un instantané photographique, dans la bouche de son interprète, l'évocation tourne à l'orgie sur fond d'étreintes et de soulagement de vessies sur les femmes infidèles : les putains d'Amsterdam. Entre fascination et dégoût, une insulte et un baiser à la fois ! Construite comme une lente ascension vers le climax, la chanson prend aux tripes. D'abord quelques touches disparates, puis, s'interposant entre son sujet et l'auditeur, Brel noue l'ensemble pour ne plus redescendre de son exaltation.

Enregistré face à un parterre de 2 000 personnes à l'Olympia, il n'y eut jamais de version studio de ce chef-d'œuvre. Brel avait-il tenu à donner en direct ce qu'il se sentait devoir à son public : une démesure partagée sur le vif ? Sans doute. L'auteur, en 1977, d'*Orly* et des *Marquises*, n'était pas à un défi près. Avec *Amsterdam*, Brel, qui fut toujours grand, devint géant. **CLE**

■ Voir également p. 102



La Paloma

Caterina Valente (1965)

Auteur | Sebastián de Iradier

Production | non créditée

Label | Decca

Album | *Caterina Valente's Greatest Hits* (1965)

La Paloma («la colombe») est certainement la chanson qui a connu le plus de reprises. Selon le musicien d'avant-garde Kalle Laar qui, pour le label allemand Trikont, a produit en six CD une compilation de versions venues du monde entier, il y aurait plus de 2 000 enregistrements de ce titre (contre 1 600 de *Yesterday* des Beatles). Parmi les principaux interprètes, citons Joan Baez, Maria Callas, Bing Crosby, Charlie Parker, Bill Haley, Julio Iglesias, Luciano Pavarotti, Dean Martin, etc.

La version de la chanteuse d'origine italienne Caterina Valente est l'une des plus agréables à écouter. L'orchestre de Werner Miller ajoute harpe, cuivres et percussions latinos à des paroles espagnoles d'une grande suavité. Elvis a enregistré sa propre version sous le titre *No more* pour son album *Blue Hawaii* (1961, bande-son du film *Sous le soleil de Hawaï*).

Qualifié à tort de «traditionnel», *La Paloma* a été écrit au début des années 1860 par le compositeur basque Sebastián de Iradier, tout juste revenu de Cuba. Il a recouru à un rythme de habanera, lequel donnerait par la suite naissance au tango argentin. Autre chanson célèbre d'Iradier, *El Areglito*, encore une habanera, a été copiée par Bizet dans *Carmen* (*L'amour est un oiseau rebelle*).

Le plus ancien enregistrement de *La Paloma* date des années 1880 et est conservé au musée de la Musique à La Havane. On peut entendre cette chanson dans une quinzaine de films. Mireille Mathieu l'a interprétée en français sous le titre *La Paloma adieu*. **JLu**

Sinnerman

Nina Simone (1965)

Auteur | traditionnel

Production | Hal Mooney

Label | Philips

Album | *Pastel Blues* (1965)

Au début des années 1960, Nina Simone a fait de *Sinnerman*, standard du gospel, une pièce maîtresse de son répertoire, la chantant notamment en final de ses concerts new-yorkais. Le titre n'a pourtant été diffusé qu'après son départ de Colpix pour Philips, en 1964. L'enregistrement live effectué à Greenwich Village n'avait pas été intégré dans *Nina at the Villa Gate* (1962).

L'arrivée chez Philips a coïncidé avec l'implication de Nina Simone dans le combat pour l'égalité raciale aux États-Unis. Son premier album sous ce label, *Nina Simone in Concert* (1964), incluait *Mississippi Goddam* et *Old Jim Crow*, et le message pour les droits civils a été repris l'année suivante dans *Pastel Blues*. L'enregistrement en studio de *Sinnerman* est inclus dans cet album aux côtés d'une reprise du classique de Bessie Smith *Nobody Knows You When You're Down and Out*, ainsi que de *Strange Fruit* de Billie Holiday.

Il est probable que Simone avait entendu *Sinnerman* dès l'enfance, lors des réunions à l'église que tenait sa mère, pasteur méthodiste. Cette chanson est un spiritual traditionnel et de nombreuses versions existaient avant celle de Nina Simone ; celle des Weavers (1959) est la plus connue. L'enregistrement de plus de 10 minutes présent dans *Pastel Blues* est considéré comme la version définitive de Simone.

Signalons aussi que Nina Simone a enregistré la célèbre *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. **MW**

■ Voir également p. 224

The Irish Rover | The Clancy Brothers & Tommy Makem (1965)

Auteur | arr. The Clancy Brothers & Tommy Makem
Production | Tom Wilson
Label | CBS

Sorti en face B de *The House of the Rising Sun*, *The Irish Rover* est l'un des plus grands succès des Clancy Brothers & Tommy Makem. Influencés par des groupes remettant au goût du jour le folk américain, comme le Kingston Trio ou les Weavers, ils ont initié pratiquement à eux seuls le renouveau de la ballade irlandaise.

L'origine de la chanson est sujette à controverse, mais il s'agit certainement d'un chant de marin datant du XIX^e siècle, joué dans les bals campagnards. En accord avec le penchant du groupe pour l'humour, c'est le récit d'un navire mythique parti de la baie de Cork avec sa cargaison de briques destinées à l'hôtel de ville de New York mais qui fera naufrage en plein océan. Les mots «*Irish Rover*» ont été repris par d'innombrables pubs, restaurants et bateaux – même par une revue estudiantine catholique et un club de football. En 1963, le groupe canadien des Irish Rovers a été fondé par des émigrants nord-irlandais fraîchement débarqués. Il tournait encore il n'y a pas si longtemps.

The Irish Rover a été repris en 1987 par les Pogues et les Dubliners, réunis sur proposition de Dave Robinson (fondateur du label Stiff Records) et du producteur Eamonn Campbell. Le single s'est classé 8^e en Angleterre, faisant ainsi connaître les Dubliners à toute une génération de fans. Le titre a été interprété par d'innombrables formations de musique celtique dont les Shamrock Singers et Tony Walsh & The Detroits. **JLu**

Cécile, ma fille Claude Nougaro (1963)

Auteurs | Claude Nougaro,
Jacques Datin
Label | Philips

Le répertoire de Claude Nougaro pulse souvent des rythmes du jazz (*Le Jazz et la java*, Armstrong), des musiques brésiliennes (*Bidonville*, Tu verras) ou du rock (*Nougaroyork*) avec une intensité propre au «*Nègre grec*» de Toulouse. Une de ses chansons les plus célèbres a pourtant la délicatesse d'une berceuse.

Cécile, sa fille, est née en 1962. Sa maman, Sylvie, tenait le vestiaire du Lapin agile, cabaret de la butte Montmartre où Claude a déclamé ses premiers poèmes puis ses premières chansons, dans les années 1950. Fils d'un chanteur d'opéra et d'une professeur de piano, il a été chamboulé par la découverte du jazz de Bessie Smith, Louis Armstrong ou Glenn Miller autant que par la fantaisie de Trenet et l'intensité de Piaf. Un soir d'ailleurs, tandis que seul, à la maison, il essayait d'endormir la petite Cécile en pleurs, Édith, qui l'admirait, lui envoya une voiture avec chauffeur pour le voir dans l'heure.

Est-ce pour calmer plus vite l'enfant que Nougaro cisela cette merveilleuse ballade ? Un an avant, il avait connu ses premiers succès avec un deuxième album rempli de pépites (*Les Don Juan*, *Une petite fille*, *Le Jazz et la java*...), arrangées par Michel Legrand. Cette fois, il triomphe en décrivant, sur une musique de Jacques Datin, l'émerveillement d'un père, son embarras, son amour comme l'histoire de sa possible jalousie.

Ce chef-d'œuvre de tendresse est devenu une des chansons préférées des Français. À l'époque, on enregistra d'ailleurs un nombre particulièrement élevé de Cécile dans les registres de l'état civil. **SD**

Papa's Got a Brand New Bag James Brown (1965)



Auteur | James Brown
Production | James Brown
Label | King

En 1965, James Brown était tout prêt à accomplir de grands changements. Celui qui s'était imposé comme auteur-compositeur de talent ainsi que chanteur de doo-wop, de soul et de R&B, cherchait à présent un son plus musclé. Des problèmes de contrat d'enregistrement survenus entre Smash Records et lui ont fait que *Papa's Got a Brand New Bag* (morceau occupant les deux faces d'un même single) est sorti sous la forme d'un enregistrement plus ancien retravaillé, *Out of Sight*. Cela a conduit King à renégocier les accords d'enregistrement et de diffusion avec Brown, lequel a pu contrôler de bout en bout la production et toucher de meilleures royalties.

Cette chanson est l'un des premiers exemples du son qui ferait de Brown l'un des pionniers du funk. Alors que *Out of Sight* insistait sur les deuxième et quatrième temps de la mesure, la nouvelle version privilégiait le premier et le troisième. Le duo cuivres-guitare vient souligner l'histoire de cet homme déjà âgé qui ne craint pas de faire de nouveaux pas sur la piste de danse. La session a vu la participation des frères Maceo et Melvin Parker (saxophone et batterie, respectivement), lesquels ont largement contribué au futur son funky de Brown.

Comme l'a écrit le critique Dave Marsh : « La seule façon de rendre ce morceau encore plus prenant, ce serait de voir James Brown jaillir des haut-parleurs, vous saisir aux épaules et vous entraîner à danser. » **CR**

■ Voir également p. 217, 227, 272

La Bohème Charles Aznavour (1965)



Auteurs | Charles Aznavour,
Jacques Plante
Production | non créditée
Label | Barclay
Album | *La Bohème* (1965)

Auteur de plus de 1 000 chansons, Charles Aznavour, artiste français le plus renommé au monde, croule sous les honneurs. Pourtant, le pilier des éditions Radio Breton pendant une bonne tranche des années 1950 fut d'abord ignoré en qualité d'interprète et se contenta d'écrire pour les autres et notamment pour Édith Piaf sans abandonner l'idée de devenir chanteur. Enfant de la balle, fils de la diaspora arménienne réfugié à Paris avant la Seconde Guerre mondiale, comédien, chanteur, auteur-compositeur, quand il livre *La Bohème*, en 1965, c'est déjà un artiste respecté, précédé de sa réputation de fin tisseur de couplets pour les autres ou de son service : *Tu t'laisses aller*, *La Mama*, *Les Comédiens*.

Sorte de peinture sensible et nostalgique, suggestive de la légende admise de la bohème montmartroise, elle aiguise l'imagination des Français friands de ce passé mythique : la vie libre d'artiste, la mise sur fond d'amour et d'eau fraîche ! Dans le contexte de son interprète, Jacques Plante faisait-il là référence à un épisode de la vie d'Aznavour qui, en des temps difficiles, s'ancra passagèrement à Montmartre avec celle qui allait devenir sa première épouse ? Qu'importe ! Monsieur Charles, laissant libre cours à son lyrisme, confectionna une mélodie efficace sur le texte de Jacques Plante, pour une chanson qui devint son passeport témoin d'une époque que chacun lui prêta d'avance. Et c'est beau, toujours. Très beau ! **CLE**



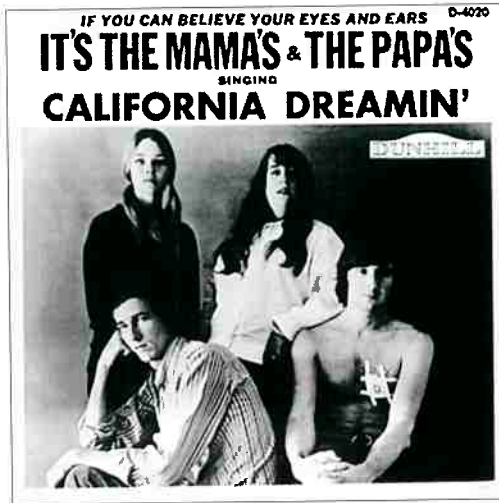
California Dreamin' | The Mamas & The Papas (1965)

Auteurs | John Phillips, Michelle Phillips

Production | Lou Adler

Label | Dunhill

Album | *If You Can Believe Your Eyes and Ears* (1966)



« Je ne pouvais croire qu'un truc aussi chouette me soit arrivé comme ça. »

Lou Adler, 1966

- ◀ **Influencé par** : Mr. Tambourine Man • The Byrds (1965)
- ▶ **A influencé** : Sunday Will Never Be the Same • Spanky and Our Gang (1967)
- **Repris par** : The Seekers (1966) • Bobby Womack (1968)
The Four Tops (1969) • M.I.A. (1985)
The Beach Boys (1986)

John Phillips avait au moins 10 ans de plus que la plupart de ses contemporains folk-rock des années 1960, mais l'expérience avait nourri ses compositions tout en lui apprenant ce qui pouvait retenir l'attention du grand public. Il a formé un groupe hippie de folk-pop réunissant autour de sa belle et jeune épouse, Michelle, la plantureuse Cass Elliot et le beau Denny Doherty, un vrai trio d'or. Rapidement, ils se sont produits sur la scène folk de Greenwich Village, à New York.

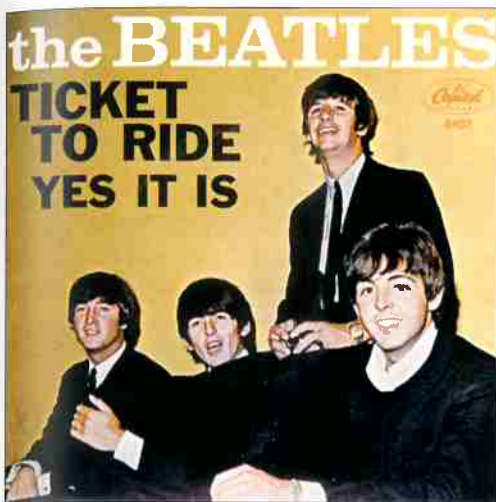
Puis le groupe – dont le nom emprunté à l'argot de New York, Hell's Angels signifie tout simplement « les hommes et les femmes » – est parti pour la côte ouest. Le folk-pop Barry McGuire les a présentés à son producteur, Lou Adler, dont la première remarque a été de voir Michelle : « C'est qui, la blonde ? » Un peu plus tard, contrecoeur, il leur a demandé d'accompagner Barry McGuire, puis a signé avec eux dès qu'il a eu entendu leurs compositions originales.

John avait écrit *California Dreamin'* à New York quand Michelle s'était plainte du froid régnant dans cette ville et avait avoué que la Californie lui manquait (elle avait écrit les paroles). Conscient de leur potentiel, Lou Adler a demandé à d'excellents musiciens de studio – Paul Campbell, Hal Blaine, Joe Osborne et Larry Knecht – de les accompagner. Bud Shank, vétéran du jazz, est venu ajouter le son de sa flûte.

Cette chanson célèbre la Californie, véritable paradis pour tout un être teintée d'un certain malaise. « Je serai plus heureux et j'aurais chaud si j'étais à L. A. », disent les paroles, mais elle mêle la mélancolie en mode mineur du morceau à cet espoir. Cette chanson a valu au groupe une reconnaissance internationale immédiate. Maintes fois reprise, elle figure aussi dans nombre de films et de séries télévisées. Moins d'une décennie après la formation du groupe, Cass Elliot mourait, et John Phillips et Denny Doherty, étaient devenus des épaves. **GC**

Ticket to Ride | The Beatles (1965)

Auteurs | John Lennon, Paul McCartney
Production | George Martin
Label | Parlophone
Album | *Help!* (1965)



« C'est George Harrison qui m'a incité à avoir une Rickenbacker. Ticket to Ride, quelle chanson super ! »

Johnny Marr, 1990

- ◀ **Influencé par :** *When You Walk in the Room*
The Searchers (1964)
- ▶ **A influencé :** *Tomorrow Never Knows*
The Beatles (1966)
- **Repris par :** *The 5th Dimension* (1967)
The Carpenters (1969) • The Punks (1998)

Les disques de Beatles ont toujours fait des tubes planétaires mais le succès commercial de ce groupe cache malheureusement la réelle innovation à l'origine de la fascination qu'il continue à exercer.

Ticket to Ride a bien entendu été n° 1 de part et d'autre de l'Atlantique, mais il ne l'est resté qu'une semaine en Amérique. Cette chanson n'a en réalité rien pour faire une face A. Son rythme est lent (et sa durée supérieure à celle des autres titres des Beatles), la batterie est toujours la même, l'introduction ne présente qu'un seul accord pendant dix mesures, etc. Enfin, les paroles sont résolument mélancoliques.

En bref, *Ticket to Ride* témoigne d'un éloignement de la pop pure et de l'insertion dans un territoire moins répertorié, plus intéressant aussi: Les principales influences sont ici le son de Tamla Motown – on retrouve ce type d'introduction dans des tubes tels que *Dancin' in the Street* de Martha & The Vandellas – et celui d'autres groupes relevant du Merseybeat comme les Searchers. George Harrison joue ici sur une Rickenbacker à douze cordes (pour la toute dernière fois sur un disque des Beatles). Du point de vue sonore, le morceau s'éloigne des titres plus anciens en ce qu'il est plus métallique. La batterie anticipe ce que Ringo Starr fera en 1966 sur *Tomorrow Never Knows* (les deux fois sur la suggestion de Paul McCartney) et *Rain*. Ajoutons à cela la ligne de basse et les guitares en premier plan, et l'on comprendra pourquoi John Lennon dira plus tard que « *Ticket to Ride*... est l'un des tout premiers disques de heavy metal jamais enregistrés ».

Rien d'étonnant donc à ce que le titre soit repris deux ans plus tard par des « proto-métallistes » tels que Vanilla Fudge. Les graines semées dans *Ticket to Ride* avaient donné des fleurs intensément psychédéliques. **RD**

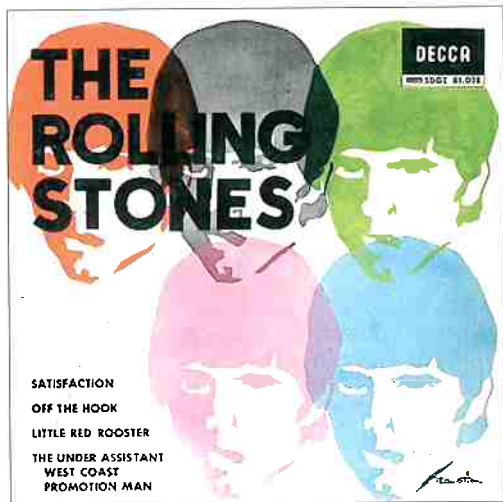
■ Voir également p. 180, 200, 210, 230, 270

(I Can't Get No) Satisfaction | The Rolling Stones (1965)

Auteurs | Mick Jagger, Keith Richards

Production | Andrew Loog Oldham

Label | Decca



« Je suis le type qui a écrit Satisfaction en dormant. »

Keith Richards, 2003

◀ **Influencé par :** *Dancing in the Street* • Martha & The Vandellas (1964)

▶ **A influencé :** *Sunshine of Your Love* • Cream (1967)

Repris par : Sandie Shaw (1968) • The Troggs (1975)

● Devo (1977) • Tom Jones (1996) • Cat Power (2000)

Britney Spears (2000)

Même si Keith Richards avait depuis longtemps réputation de laisser venir à lui les chansons au lieu de chercher patiemment à les extraire de leur gangu, le succès de *(I Can't Get No) Satisfaction* en 1965 a dépassé toutes ses espérances.

Une nuit de printemps, alors que les Stones étaient en tournée aux États-Unis, Richards dormait dans sa chambre de motel. Il s'est réveillé brusquement et a enregistré le plus célèbre riff de rock de tous les temps ainsi que les mots « I can't get no satisfaction » (« Je ne peux avoir de satisfaction ») sur le magnétophone qu'il emportait partout. Puis il s'est endormi. Sur la bande, il y avait « deux minutes de Satisfaction et 40 de minutes de moi en train de ronfler », confierait-il ultérieurement.

Une semaine plus tard, en mai, les Stones se trouvaient dans les studios de RCA, à Hollywood, pour enregistrer une version préliminaire du titre – on la trouvera par la suite sur le 33 tours américain *Out of Our Heads*. Séparant les deux parties de la notion de satisfaction, l'une spirituelle et l'autre purement sexuelle, Jagger avait écrit des paroles relatives au commercialisme américain, qui le fascinait et le repoussait à la fois. Le présentateur télé essayait non seulement de lui vendre des choses dont il ne voulait pas, mais il l'empêchait plus de faire l'amour.

Richards songeait à remplacer par des cuivres l'acier de sa guitare sur trois notes sur lequel reposait la charisme. Pour renforcer le son de sa guitare, il a recouru à une Gibson Maestro Fuzzbox, laquelle a donné au riff un caractère au groupe – cette atmosphère qui serait sa signature. Richards a dû oublier les cuivres. « Soudain, je me trouvais sur toutes les stations de radio et je me demandais que je n'avais pas à me plaindre, même si je trouvais ce morceau inachevé », s'est-il souvenu plus tard. **MO**

■ Voir également p. 175, 228, 305

The Tracks of My Tears The Miracles (1965)



Auteurs | « Smokey » Robinson, Warren Moore, Marvin Tarplin
Production | « Smokey » Robinson
Label | Tamla
Album | *Going to a Go-Go* (1965)

Avec son groupe les Miracles, le maestro de Motown qu'était Smokey Robinson s'imposait depuis 1960 dans les hit-parades américains. Il avait inspiré Dylan, les Beatles et les Stones et choisi, comme ces derniers, de sortir en 1965 l'un de ses plus grands albums. *Going to a Go-Go*, avec des titres aussi géniaux que la chanson éponyme et *A Fork in the Road*, s'ouvrait sur ce classique.

The Tracks of My Tears trouve son origine dans une mélodie du guitariste Marvin Tarplin auquel se sont joints Robinson et Warren Moore. Smokey a écrit des paroles éloquentes – dont le mot « substitute » inspirera à Pete Townshend la célèbre chanson homonyme des Who. La production de Smokey s'éloigne toutefois de son héritage R&B / doo-wop, tandis que la batterie et les cuivres ajoutent cette sorte d'impression d'urgence qui caractérisait plutôt Stax, le label rival de Motown.

Au début de leur partenariat, Berry Gordy, responsable de Motown, avait dit à Smokey : « Chaque chanson devrait avoir une idée, raconter une histoire, vouloir dire quelque chose. » Le triomphe de Robinson a été tel que même Gordy, si avare en compliments, lui en a fait un en parlant de chef-d'œuvre. Le titre n'a été que n° 16 aux États-Unis, mais les nombreuses reprises (Aretha Franklin en 1969 et Linda Ronstadt en 1975, par exemple) témoignent de son attrait durable. Dans les années 1980, elle a été intégrée dans la bande-son du film de Lawrence Kasdan *Les Copains d'abord* et dans celle de *Platoon*. **BM**

Mr. Tambourine Man The Byrds (1965)



Auteur | Bob Dylan
Production | Terry Melcher
Label | Columbia
Album | *Mr. Tambourine Man* (1965)

Mr. Tambourine Man, premier succès du quintet Los Angeles qu'étaient les Byrds, est sorti aux États-Unis le 12 avril 1965 ; le 26 juin, il était déjà n° 1 dans *Billboard*. Cette chanson avait été choisie par leur manager Dickson, après qu'il a eu entendu son auteur, Dylan, la chanter en 1964 au festival folk de Morristown et demandé une démo à l'éditeur de Dylan. Le sinueux qui en sortait, avec Dylan au chant et Raney Blake aux harmonies, n'a nullement impressionné les protégés de Dickson (connus sous le nom de The Byrds jusqu'en novembre 1964), même lorsque Dickson leur a demandé de couper dans le texte et de mettre du rythme. Ils n'ont été convaincus que le jour où Dylan leur a rendu visite et, ayant entendu leur version, s'est écrié : « Super, on pourrait danser là-dessus ! »

Un seul Byrd a joué sur le single : Jim (puis Roger) McGuinn, armé de sa Rickenbacker à douze cordes. Il a aussi chanté dans un style qu'il décrira plus tard comme « à mi-chemin entre Dylan et Lennon ». L'accompagnement des 22 prises enregistrées est assuré par des musiciens de studio, les Wrecking Crew, principalement le batteur Hal Blaine et le bassiste Gene Clark et David Crosby ont ajouté d'excellentes harmonies vocales. Ce single a donné à Dylan son premier tube international en tant que compositeur et aussi fait des Byrds des pionniers du folk-rock. **Jol**

■ Voir également p. 173

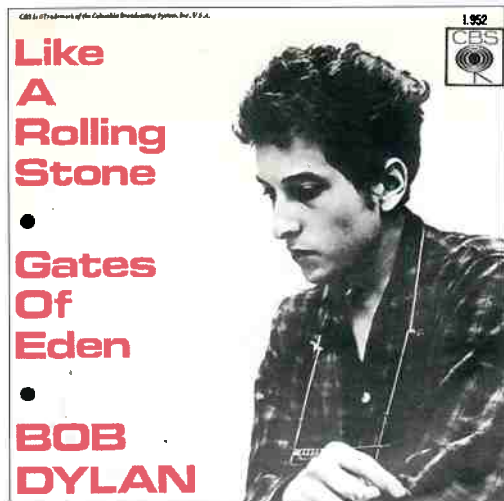
Like a Rolling Stone | Bob Dylan (1965)

Auteur | Bob Dylan

Production | Tom Wilson

Label | Columbia

Album | *Highway 61 Revisited* (1965)



« Rolling Stone est la meilleure chanson que j'aie écrite. »

Bob Dylan, 1965

◀ **Influencé par :** *Lost Highway* • Hank Williams (1949)

▶ **A influencé :** *Hey Jude* • The Beatles (1968)

● **Repris par :** The Turtles (1965) • Cher (1966)

The Jimi Hendrix Experience (1970) • Spirit (1975)

Mick Ronson (1994) • The Rolling Stones (1995)

Nancy Sinatra (1999) • Green Day (2009)

Dire quel est le meilleur titre de Bob Dylan est ridicule que choisir la plus belle toile de Van Gogh. Pourtant les fans de Dylan l'ont fait : c'est *Like a Rolling Stone* qui est cité le plus souvent.

Hypnotique, poétique, acerbe, sauvage, *Like a Rolling Stone* n'est pas sorti du néant. En 1965, l'album *Bring It All Back Home* marquait l'éloignement de Dylan du folk et de la protest song, mais le titre à timbre d'ouverture (dont Bruce Springsteen a dit «quelqu'un a brutalement poussé la porte de l'esprit») a rameuté ses admirateurs. Le titre est emprunté au chanteur et compositeur Hank Williams et l'organisateur est celui d'Al Kooper, qui a participé à la session presque par défaut mais qui a donné au morceau un riff fondamental. Profondément sarcastique, il prend pour cible une mondaine qui connaît la vie à des temps difficiles. Certains pensent qu'il s'agit de Edie Sedgwick, muse d'Andy Warhol, d'autres de Dylan lui-même. Quelle importance, puisque l'écriture a une incroyable puissance !

« How does it feel? » (« Qu'est-ce qu'on ressent ? ») demande Dylan au fil des paroles de plus en plus fortes (« You used to be so amused / At Napoléon and the language that he used » (« Tu t'amusais tant de Napoléon et du langage qu'il employait »), tandis que la chanson semble ne vouloir jamais finir. Elle dure en effet 6 minutes, du jamais-vu pour un single à l'époque. Cela ne l'a pas empêchée de se placer n° 2 aux charts américains, donnant ainsi à l'artiste toute liberté en matière de durée. Le titre a été repris de nombreuses fois, de Bob Marley à Michael Bolton, mais la meilleure version alternative est due à Dylan en personne, enregistrée live pendant sa tournée anglaise de 1966. On peut entendre sur *Bootleg Series: Vol. 4*, précédée d'une imitation de Dylan de l'écouter « à fond la caisse ». **PW**

■ Voir également p. 166, 354, 674

People Get Ready The Impressions (1965)



Auteur | Curtis Mayfield
Production | Johnny Pate
Label | ABC-Paramount
Album | *People Get Ready*
(1965)

Groupe vocal de Chicago dirigé par Jerry Butler, les Impressions avaient connu leur premier succès en 1958 avec *For Your Precious Love* du même Butler. Curtis Mayfield a repris les rênes quand il a quitté le groupe pour une carrière solo : au sein d'un trio consacré à la soul, Curtis, ténor, s'est accompagné d'un autre ténor, Fred Cash, et de la basse Sam Gooden.

En 1964, Mayfield a écrit une chanson en faveur des droits civils imprégnée de gospel, *Keep On Pushing*, qui est entrée dans le Top 10 pop de *Billboard*. L'année suivante, le groupe a été n° 3 au hit-parade R&B de *Billboard* et n° 14 à celui de la pop avec *People Get Ready*. Cette chanson contemplative qui réchauffe le cœur mariait une fois de plus les convictions religieuses de Mayfield et sa culture gospel au message subtil d'unité raciale et de montée en puissance des Noirs. Avec l'image du train propre à de nombreux spirituals (par exemple *The Gospel Train* des Fisk Jubilee Singers), Mayfield chante « la foi est la clé » et « l'espoir pour tous ». Il se livre au dialogue musical avec Fred Cash tandis que Sam Gooden chante en harmonie sur un fond de cordes et de cuivres arrangé par Johnny Pate, sans parler des fioritures à la guitare de Mayfield. La seule personne à ne pas trouver de place dans ce train, c'est « le pécheur impénitent qui nuirait à tous les hommes pour se sauver soi-même ».

Le message n'a pas échappé à Bob Marley : les Wailers ont beaucoup appris des Impressions et *One Love* fait référence à ce morceau. **JoH**

Who Do You Love The Preachers (1965)



Auteur | Bo Diddley
Production | Ray Maxwell
Label | Moonglow

Avec leurs cols d'ecclésiastiques et leurs cheveux leur arrivant aux épaules, les Preachers, originaires de Hermosa Beach, avaient une drôle d'allure, même en 1965. Au fil de leurs trois singles, le quintette a déployé une énergie pré-punk avec des titres tels que *Out Of This World*. Son premier opus était toutefois une reprise classique rock de Bo Diddley *Who Do You Love*. Le single a échappé à l'emprise de l'invasisseur britannique, le R&B et le vieux blues américain, tandis que son niveau sonore et son énergie atteignaient des niveaux qui étaient parodiques. Abandonnant la subtilité et les nuances minimales de l'œuvre originale, les Preachers ont produit des harmonies pouvant faire croire qu'ils se raclaient la gorge, un break de guitare surf et des effets sonores, amenant à penser que Rudy Garza jouait du clavier avec des gants de boxe. Un passage dans l'émission de télévision *Shivaree* a montré le groupe regardant d'un air mauvais la caméra et secouant frénétiquement la tête comme des adeptes du Kink Dave Davies.

Le chanteur Richard Fortunato a bientôt été renvoyé par leur label, Moonglow, à cause de son style volontairement outrancier, mais *Who Do You Love* est devenu un modèle de garage rock, repris par des groupes prônant le retour aux sources, principalement Michigan's Wolfpack en 1966. Les Doors ont étiré la chanson pour aboutir à une version de concert de 6 minutes qu'on entend dans *Absolutely Live* (1970) : il y a là des passages de guitare vertigineux... sans toutefois arriver à la cheville des Preachers. **PL**

The Carnival Is Over The Seekers (1965)



Auteur | Tom Springfield
Production | non créditée
Label | Columbia

Dans un style propre aux inflexions folk à la Peter, Paul & Mary, les Seekers ont enchaîné une série de tubes au début des années 1960, dont *I'll Never Find Another You*, *Morningtown Ride* et le plaisant *Georgy Girl*. Ils sont ainsi devenus le premier groupe australien à connaître le succès à l'étranger. Aucun de ces tubes cependant n'avait la grandeur tranquille de *The Carnival Is Over*.

La mélodie s'inspire d'une vieille chanson populaire russe, mais c'est certainement par la version de Pete Seeger de 1953, *River of My People*, que le compositeur Tom Springfield l'a connue. Judith Durham se lamente sur un amour perdu d'une voix claire et sincère, tandis que la mélodie plaintive est en parfait accord avec le pathos des paroles. Quand les cordes font soudain leur entrée, le son prend de l'ampleur, sans toutefois nuire à la prestation de Durham ni aux harmonies qui la soutiennent. Morceau très émouvant, *The Carnival Is Over* s'est vendu jusqu'à plus de 90 000 exemplaires par jour, permettant ainsi aux Seekers de se classer (pour la deuxième et dernière fois) n° 1 en Angleterre.

En 1986, Nick Cave & The Bad Seeds ont donné ce qui est certainement la version la plus inattendue de *Carnival* dans leur album de reprises *Kicking Against the Pricks*. C'est une lecture saisissante et évocatrice qui plonge au cœur de la mélancolie et apporte une dimension nouvelle à cet élément capital des années 1960. Il ne faudrait pas non plus oublier la version surprenante car plus enjouée de Boney M. **RD**

Psycho The Sonics (1965)



Auteur | Jerry Roslie
Production | Buck Ormsby,
Kent Morrill
Label | Etiquette
Album | *Here Are The Sonics* (1965)

Bien avant l'époque du grunge, la côte nord-ouest des États-Unis avait la réputation de créer un rock «ouvrier» dans ce qu'il a de plus élémentaire, loin du clinquant des métropoles du business musical qu'étaient New York et Los Angeles. Contrairement à certains de leurs pairs, les groupes étaient ici dans un tel isolement géographique qu'ils pouvaient forger leur propre son. De plus, ne pouvant accéder aux grands studios, ils faisaient preuve d'une éthique de la débrouillardise annonciatrice de la scène punk.

À côté de formations comme les Kingsmen de Seattle, les Sonics étaient un groupe de cinq adolescents originaires de la pluvieuse ville de Tacoma, dans l'État de Washington. Ils avaient connu un succès local quand leur premier single, *The Witch*, avait été remarqué par un DJ. Comprenant très vite que la face B ne leur rapporterait pas de royalties – une reprise frénétique de *Keep a Knockin'* de Little Richard –, le groupe a décidé d'écrire sa propre composition après avoir joué comme tous les samedis soirs dans un club des environs, The Red Carpet. «On s'est arrêtés de jouer à une heure du matin, ensuite on a écrit et répété *Psycho*. Ça nous a pris 15 minutes», a raconté le chanteur et claviériste Jerry Roslie.

Le résultat est sorti en single. Près de quatre décennies plus tard, c'est encore un morceau de rock'n roll chauffé à blanc, de sorte que les Sonics ont pu jouer dans des salles combles quand ils se sont reformés au début du XXI^e siècle. **PL**

I've Been Loving You Too Long (to Stop Now) | Otis Redding (1965)



Auteurs | Otis Redding, Jerry Butler
Prod. | Otis Redding, Jerry Butler
Label | Volt
Album | *Otis Blue: Otis Redding Sings Soul* (1965)

Otis Redding a entamé sa carrière au début des années 1960 comme chanteur de R&B, mais il a fallu attendre plusieurs années pour qu'il impose sa vraie personnalité, ainsi que le son du label Stax, après la mort de son idole, Sam Cooke, dont il a hérité le titre de Soul Brother n° 1. Avec son album *Otis Blue*, Redding s'adressait au mainstream en contrebalançant les aboiements sexuels de Richard par l'élégante voix de ténor de Cooke. La pièce maîtresse du disque est une longue supplication, *I've Been Loving You Too Long*.

Quelques mois seulement après que Cooke a été abattu par le gardien d'un motel de Los Angeles, Redding a apporté sa composition à la maison-mère (Booker T. & The MG's, rien de moins) du label Stax. Comme *A Change Is Gonna Come* de Cooke, la ballade d'Otis est parcourue par une voix insistante qui s'élève pour atteindre des sommets d'émotion avant de retomber dans la confession. La chanson débute par les mots du titre, « je t'aime depuis trop longtemps » – un cri adressé au héros défunt.

En partie grâce aux Rolling Stones qui ont repris *I've Been Loving You Too Long*, Redding a connu un succès phénoménal. En 1967, il a envoûté l'immense public venu au festival pop de Monterey, jetant ainsi un pont entre les divers genres musicaux. Hélas, le 10 décembre de la même année, en pleine tournée, un plongeon de son avion dans un lac glacé du Wisconsin l'a envoyé rejoindre Cooke dans l'au-delà. **MO**

■ Voir également p. 227

Stop! In the Name of Love The Supremes (1965)



Auteurs | B. & E. Holland, L. Dozier
Production | B. Holland, L. Dozier
Label | Motown
Album | *More Hits by The Supremes* (1965)

Stop! In the Name of Love a valu aux Supremes de se classer pour la quatrième fois en tête de la pop américaine. Ça a aussi été le morceau sur lequel elles concluaient leurs concerts. En 1965, ce trio regroupait les artistes les plus chaudes de Motown, et Berry Gordy ne songeait qu'à faire d'elles des superstars. C'était en partie commercial : les Supremes étaient dotées d'une physique bien plus attirante que les autres chanteuses noires de l'époque. Et en partie sentimental, puisqu'il était tombé amoureux de Diana Ross.

Conçue par Lamont Dozier après un retentissant « Arrête, au nom de l'amour ! » lancé à sa petite amie avec qui il se disputait, la chanson a pris un tour plus dramatique quand Brian Holland en a fait une ballade avec accompagnement de piano. Gordy en a reconnu les qualités mais, comme les succès des Supremes étaient tous des airs à danser, il a insisté pour que Dozier et Holland en accélèrent le tempo. La chanson a donc pris des airs de dancefloor, marqués par la basse de James Jamerson et l'orgue électrique de James Gittens.

Les paroles étaient typiques des girl groups – Ross s'inquiétait de voir son copain s'intéresser à une autre fille –, mais aussi très touchantes puisqu'elle lui demandait de voir la beauté de leur relation tout en le suppliait de ne plus en regarder une autre. Avec sur scène un geste rappelant celle d'un agent de police faisant arrêter un suspect, *Stop! In the Name of Love* est devenu l'une des plus belles chansons du groupe. **GC**

■ Voir également p. 193

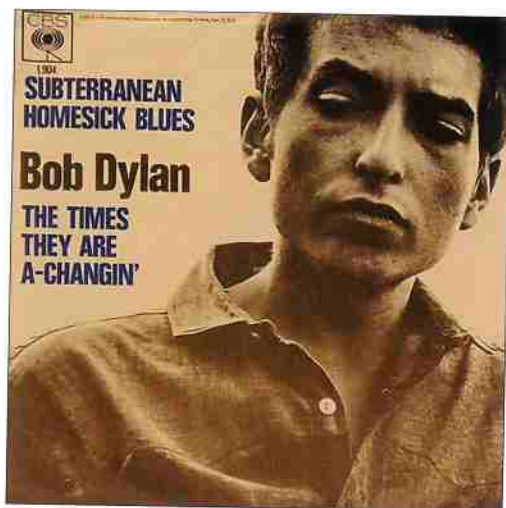
Subterranean Homesick Blues | Bob Dylan (1965)

Auteur | Bob Dylan

Production | Tom Wilson

Label | Columbia

Album | *Bringing It All Back Home* (1965)



« "La pompe ne marche pas / Des vandales ont volé la poignée." J'adore cette phrase. »

Roger Waters, 1987

◀ **Influencé par :** *Too Much Monkey Business*

Chuck Berry (1956)

▶ **A influencé :** *We Didn't Start the Fire*

Billy Joel (1989)

● **Repris par :** Harry Nilsson (1974) • Red Hot Chili

Peppers (1987) • Mountain (2007)

« Johnny's in the basement / Mixing up the medicine... » (« Johnny est au sous-sol et prépare les médicaments... ») citait Thom Yorke dans une interview accordée en 1997 au magazine *OK Computer*, allusion au guitariste de Radiohead, Johnny Greenwood, et à un morceau assez insolent du groupe, *Subterranean Homesick Alien*. Même si la chanson n'a pas grand rapport avec Dylan en dehors de son titre, elle confirme la place de celle-ci au sein d'une illustre lignée rock.

Avec la sortie de *It Ain't Me, Babe* en 1964, Dylan a dit adieu à la musique folk. L'année suivante, *Bringing It All Back Home* s'est révélé si iconoclaste que le rock'n'roll devrait attendre l'arrivée des Sex Pistols en 1975 pour être aussi chamboulé. *Outlaw Blues* et *On the Road Again* donnaient le ton de *Bringing It All Back Home*, mais le moment le plus intense est *Subterranean Homesick Blues*, sorte de relecture déjantée du *Too Much Monkey Business* de Chuck Berry.

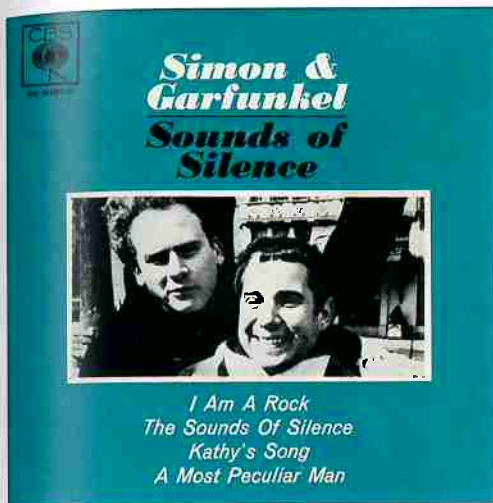
Dylan ne se gênait pas pour emprunter à son idole Woody Guthrie. Il a ainsi pris des phrases entières à la chanson de Guthrie et Pete Seeger *Taking It Easy* : « Mom was in the kitchen preparing to eat / Sis was in the pantry looking for some yeast » (« Maman était dans la cuisine et préparait à manger, ma sœur cherchait de la levure dans le placard ») – et les a mises à sa sauce. Le sens de la chanson a fait l'objet de nombreuses interprétations. Certains passages sont fréquemment cités comme « You don't need a weatherman / To know which way the wind blows » (« Pas besoin de M. Météo pour savoir d'où souffle le vent »).

Le résultat final n'est pas plus profond que le texte de Berry, mais grâce à l'immense talent de Dylan et à son influence, ainsi qu'à un clip où on le voit brandir des cartons avec les paroles de la chanson, le titre est devenu son premier n° 1 dans *Billboard*. **BM**

■ Voir également p. 160, 354, 674

The Sounds of Silence | Simon & Garfunkel (1965)

Auteur | Paul Simon
Production | Tom Wilson
Label | Columbia
Album | *Sounds of Silence* (1966)



« C'était de l'angoisse existentielle post-ado mais... elle parlait à des millions de gens. »

Paul Simon, 2004

- ◀ **Influencé par :** Masters of War • Bob Dylan (1963)
- ▶ **A influencé :** Catch the Wind • Donovan (1965)
- **Repris par :** The Bachelors (1966) • Bud Shank (1966)
The Ventures (1970) • Edward Woodward (1970)
James Last (1974) • Nevermore (2000)
Shaw-Blades (2007)

Écrit juste après l'assassinat du président Kennedy, *The Sounds of Silence* représente un moment particulier dans l'histoire de la musique américaine, quand l'engagement politique sincère de la scène folk a trouvé sa place dans le mainstream.

Amis d'école, Paul Simon et Arthur Garfunkel formaient un duo assez improbable, mais la pureté de leurs harmonies était assez convaincante pour faire passer les paroles quelque peu naïves de Simon, tout jeune diplômé de l'université. La première version enregistrée de cette chanson – deux voix accompagnées par la guitare acoustique de Simon – se trouvait dans leur tout premier album, *Wednesday Morning, 3am*, paru en 1964. Le disque a fait un bide, le duo s'est séparé et Simon est parti en Europe dans l'espoir d'y faire une carrière solo. Peu de temps avant un concert au Danemark, il a découvert que le producteur Tom Wilson avait ajouté une guitare électrique, une basse et une batterie pour sortir une nouvelle version sans en avoir prévenu les interprètes. L'indignation des deux partenaires n'a pas duré longtemps. À la fin de 1965, *The Sounds of Silence* arrivait en haut des hit-parades, premier d'une kyrielle de n° 1. Pour mieux faire de cette chanson un symbole de l'aliénation de la jeunesse des années 1960, le réalisateur Mike Nichols l'a incluse dans son film *Le Lauréat*, avec Dustin Hoffmann (1967). On y entendait également le non moins célèbre *Mrs. Robinson*, et la bande-son due à Simon & Garfunkel donnerait naissance à l'un des best-sellers de 1968, au point de surpasser dans les ventes le *White Album* des Beatles.

En 1970, Simon & Garfunkel enregistrent pour la dernière fois ensemble, et ce sera *Bridge Over Troubled Water*. Depuis, le duo se reforme occasionnellement pour des concerts, dont celui mémorable donné à Central Park en 1982. **PL**

■ Voir également p. 223, 274

My Generation

The Who (1965)



Auteur | Pete Townshend
Production | Shel Talmy
Label | Brunswick
Album | *My Generation* (1965)

Le troisième single des Who est probablement le plus connu de tous : bourré d'adrénaline, c'est l'expression caustique d'une rébellion, inspirée en partie par les mods londoniens qui suivaient le groupe à ses débuts. Au début, le guitariste et compositeur Pete Townshend voulait faire de *My Generation* un morceau lent style Chicago blues inspiré de Jimmy Reed. Les Who enregistreront d'ailleurs une version blues en 1970 pour l'album *Live at Leeds*. Quoi qu'il en soit, la dernière prise de *My Generation* a été explosive, agressive, plus que tout ce qu'on pouvait entendre en 1965. La guitare de Townshend, avec feedback et distorsion, la basse tonnante de John Entwistle et la batterie de Keith Moon soulignent l'arrogance de Roger Daltrey et de son « I hope I die before I get old » (« J'espère mourir avant d'être vieux »), une des phrases les plus célèbres de la pop. L'estocade a été donnée par le comanager Kit Lambert quand il a fait bégayer Daltrey sur « Why don't you all f-f-fade away », pour empêcher que ne sorte un autre mot commençant par f - « fuck » bien évidemment.

La chanson a été n° 2 en Angleterre et est devenue le morceau incontournable des concerts des Who, finissant chaque fois avec un feedback hurlant de la Rickenbacker de Townshend projetée contre les haut-parleurs tandis que Moon se déchainait sur sa batterie avant de la renverser sur la scène. Comme leurs prestations live, *My Generation* demeure l'une des pierres angulaires du rock. **JoH**

■ Voir également p. 172, 246, 292

Unchained Melody

The Righteous Brothers (1965)



Auteurs | Alex North, Hy Zaret
Production | Bill Medley (bien qu'attribuée à Phil Spector)
Label | Phillies
Album | *Just Once in My Life* (1965)

Les Righteous Brothers (Bobby Hatfield et Bill Medley) enregistreraient pour le label Phillies, propriété de Phil Spector qui produirait leurs singles, mais apposerait également son nom sur de nombreux titres ainsi que des faces B produits en réalité par Medley. Ce dernier n'y voyait pas d'inconvénient, mais Spector était secrètement furieux quand les DJ accordaient plus de temps d'antenne à la face B, *Unchained Melody* (un solo chanté par Bobby Hatfield), qu'à la face A, *Hung On You*, une chanson de Gerry Goffin et Carole King. Enregistré à l'origine pour un album, *Unchained Melody* était une ballade convenant mieux à la voix de ténor de Hatfield qu'à celle de basse de Medley ; les deux Righteous Brothers ont toutefois été nommés sur le single.

Thème du film *Unchained* (1955), la chanson a été n° 1 pour Les Baxter et, quelques semaines après, n° 3 pour Al Hibbler. Il en existerait 500 versions différentes dont celles de Harry Belafonte, des Platters, des Supremes ou encore d'Elvis Presley. Son succès a dépassé les frontières américaines puisque Armand Mestral l'a chantée en français sous le titre *Tous les deux enchaînés*.

L'enregistrement des Righteous Brothers est certainement le plus sensuel de tous. Il a été redécouvert à la sortie du film *Ghost* (1990), avec Demi Moore et Patrick Swayze : on l'entend à deux reprises, lors de la sublime scène d'amour entre Molly et Sam, mais aussi lorsqu'il lui fait ses adieux et part pour l'au-delà. **MW**

■ Voir également p. 144

Et moi et moi et moi Jacques Dutronc (1966)



Auteurs | Jacques Lanzmann,
Jacques Dutronc
Production | Vogue
Label | Vogue
Album | *Jacques Dutronc* (1966)

Pilier du Golf-Drouot et de la bande la Trinité à Paris, avec Johnny Hallyday et Eddy Mitchell, au début de l'ère yé-yé, Jacques Dutronc officie comme guitariste au sein d'El Toro et des Cyclones. Avec son physique de play-boy, sa voix nasillarde et sa frivolité affichée, grâce à *Et moi, et moi, et moi*, une chanson qu'il endosse par hasard, en 1966, il grimpe en haut des hits. Sur les paroles revenant au romancier Jacques Lanzmann, avec lequel la collaboration durera, il a composé une musique dans la lignée de celle que produisait alors, en Angleterre, les Kinks ou les Pretty Things. En quête d'un interprète, après que celui pressenti, Benjamin, échoue dans sa tentative, il s'est résolu à poser sa voix pour ce qui devait n'être qu'une maquette. Une seule prise aura suffi. La suite est connue.

Dès l'été, grâce à cet opus grinçant d'un modernisme inquiétant, sur le mode concerné mais désinvolte, il s'installe dans le paysage pop hexagonal. Avec sa thématique récurrente à la Sempé, celle du seul au milieu de tous, il étonne, fascine et raille. Chroniqueur d'une actualité lorgnée avec recul, il peaufine son image de *rock and moqueur* qui le classe à part dans la production ambiante. Et encore ! Avec sa tournure du tout à l'égo, Dutronc se retrouve, malgré lui, l'orateur de ce qu'on nommait alors la majorité silencieuse. Inclassable, unique, dans la même tonalité, il produira à la suite une litanie de tubes ancrés dans le répertoire français parmi lesquels : *Les Play Boys*, *Les Cactus*, *Paris s'éveille*, *J'aime les filles*, etc. Aux petits couplets, les grands effets ! **CLE**

Stay with Me Lorraine Ellison (1966)



Auteurs | Jerry Ragovoy,
George Weiss
Production | Jerry Ragovoy
Label | Warner Bros.

Le studio était réservé, l'orchestre était engagé mais le chanteur, Frank Sinatra en l'occurrence, est tombé malade. Warner Bros. a proposé le créneau au producteur Jerry Ragovoy ; celui-ci a tout juste eu le temps d'écrire un arrangement pour une chanson qu'il venait de composer. Il pensait également à une chanteuse. Lorraine (née Marybelle Luraine) Ellison avait une belle réputation dans le milieu du gospel ; elle était passée dans le mainstream en 1964 et avait fait l'année suivante un tube de R&B avec *I Dig You Baby*. Elle était prête à enregistrer une chanson si profonde, si puissante et si émouvante que le terme « soul music » serait une fois pour toutes défini.

Stay With Me (n° 11 du R&B en Amérique) commence lentement, prudemment presque. Moins d'une minute plus tard, à la fin du premier couplet, la musique enflé et Ellison éclate avec le mot « leave » (« quitter »), qu'elle tient pendant quelque cinq secondes. L'expérience du gospel est là tout entière, mais l'objet de l'amour de la chanteuse est un ingrat qui l'abandonne en lui déchirant le cœur. Malgré l'intensité du propos et le cri renouvelé à la fin de chaque couplet, Ellison est parfaitement maîtresse d'elle-même. Son appel désespéré ébranle chaque fois l'auditeur, même s'il connaît par cœur la chanson. Il est difficile de croire qu'Ellison n'a pas fini la session agenouillée et en sanglots tandis que son amant s'arrachait à ses bras et passait la porte du studio. Un homme digne de ce nom serait resté. **DH**

Al-Atlal Oum Kalsoum (1966)



Auteurs | Riyad al-Sunbati,
Ibrahim Naji
Production | non créditée
Label | Sono Cairo
Album | *El Atlal* (1966)

Oum Kalsoum (parfois retranscrit Oum Kalthoum), a été la chanteuse arabe la plus célèbre du xx^e siècle. À sa mort, en 1975, près de quatre millions de personnes en pleurs ont envahi les rues du Caire. Ses enregistrements sont très nombreux, mais on voit habituellement dans *Al-Atlal* (« les ruines ») le morceau le plus représentatif de sa carrière, même s'il a été enregistré assez tardivement, alors que sa voix n'était plus à son summum. Même ainsi, elle se tenait toujours à deux mètres du micro.

Oum Kalsoum avait une maîtrise absolue des techniques de chant arabes (*maqamat*) et sa voix véhicule une émotion profonde. En 1966, elle s'est détournée de la musique classique égyptienne pour adopter un format plus moderne, même si *Al-Atlal* recourt encore aux gammes traditionnelles. Après une longue et plaintive introduction où un grand orchestre égyptien vient lui répondre, c'est un rythme de danse plus moderne qui prend le dessus. Les paroles mêlent deux poèmes du docteur Ibrahim Naji pour évoquer un amour qui se délite, avec des images tragiques mais lumineuses (« nous dépassons nos propres ombres »). Nombreux sont ceux qui ont vu dans cette chanson une métaphore de la désillusion que causait le régime de Nasser.

C'est également en 1966 qu'Oum Kalsoum a donné son unique concert hors du monde arabe. À Paris, lors d'une prestation marathon de six heures, elle n'a chanté que trois morceaux dont l'un était justement *Al-Atlal*. Ce n'est pas pour rien que de Gaulle l'appelait « la Dame » et Maria Callas « la Voix incomparable ». **JLu**

You're Gonna Miss Me | The Thirteenth Floor Elevators (1966)



Auteur | Roky Erickson
Production | Lelan Rogers
Label | International Artists
Album | *The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators* (1966)

Récemment repris par Dell pour la publicité de l'ordinateur XPS, *You're Gonna Miss Me* est l'apogée du premier rock psychédélique américain, enregistré par un groupe connu pour distribuer du LSD à ses spectateurs, employer un individu jouant de la « cruche électrique » sur scène, avoir choisi son nom en raison du fait que *m* est la 13^e lettre de l'alphabet (*m* comme « marijuana ») et fait sur la pochette du disque l'apologie de la drogue, portail ouvrant sur un état de conscience « non aristotélien » !

You're Gonna Miss Me est peut-être le meilleur exemple d'agression punk style sixties. Avec les hurlements d'un autre monde du chanteur Roky Erickson, un break de guitare surf revigorant et les étranges sons de la cruche de Tommy Hall, cette chanson a tout d'abord été enregistrée par le groupe d'Erickson, les Spades, pour un petit label ; le nouvel enregistrement dû aux Elevators (*Thirteenth* et non pas *13th* comme il est écrit sur l'album) a été produit pour International Artists. *You're Gonna Miss Me* a été l'unique tube national de ce groupe originaire d'Austin, Texas. Il s'est classé en 55^e position dans *Billboard*.

Après une poignée d'albums et de singles tout aussi dérangeants, Erickson a plaidé la folie en 1969 pour échapper à une accusation de prise de drogue et s'est retrouvé en asile psychiatrique. Le soutien d'amis et de fans tels que ZZ Top, R.E.M. et Primal Scream ont valu au chanteur de faire récemment quelques tournées triomphales. **PL**

Substitute | The Who (1966)

Auteur | Pete Townshend
Production | Pete Townshend
Label | Reaction



« Smokey Robinson chantait si parfaitement le mot "substitute"... que j'ai décidé de le célébrer par une chanson. »

Pete Townshend, 1987

- ◀ **Influencé par :** 19th Nervous Breakdown The Rolling Stones (1966)
- ▶ **A influencé :** Pretty Vacant • Sex Pistols (1977)
- **Repris par :** Sex Pistols (1979) • The Glitter Band (1986) Ramones (1993) • Blur (1994) • Richard Thompson (2006) • Crosby (2007)

Selon son auteur, Pete Townshend, *Substitute* a commencé sa vie sous forme de canular dans *19th Nervous Breakdown* des Rolling Stones. Après que leur manager, Andrew Loog Oldham, lui a fait entendre un premier mixage de la chanson, Townshend se l'est approprié pour en faire la base de sa propre démo, allant jusqu'à imiter la voix de Mick Jagger.

Le titre *Substitute* s'explique par l'admiration que Townshend portait à Smokey Robinson et à sa façon d'utiliser ce mot dans *The Tracks of My Tears* des Miracles ; le riff a quant à lui été emprunté à *Where Is My Girl* de Robb Storme & The Whispers, une chanson que Townshend avait entendue alors qu'il passait en revue des singles pour le compte de la rubrique « Blind Date » du magazine *Melody Maker*.

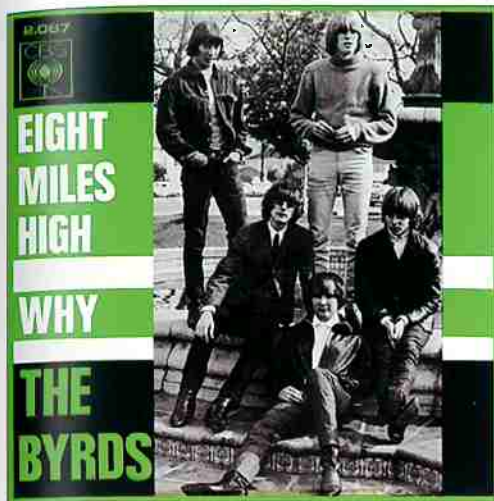
Pour l'enregistrement, Townshend a troqué sa fidèle Rickenbacker électrique contre une guitare acoustique à douze cordes. Ce changement d'instrumentation n'a rien enlevé au mordant des précédents singles des Who, et les paroles chantées par Daltrey évoquent de façon très ingénieuse les notions d'identité, d'illusion et de réalité. La phrase « I look all white but my dad was black » (« J'ai l'air bien blanc mais mon père était noir ») a été jugée outrancière pour l'Amérique et remplacée par « I try going forward but my feet walk back » (« J'essaie d'avancer mais mes pieds reculent »). C'était le premier titre que Townshend produisait seul après sa rupture avec Shel Talmy. Le riff de la lourde basse de John Entwistle a été produit par une augmentation démesurée du niveau de l'ampli au cours de l'enregistrement, aboutissant ainsi à un vrai solo de basse. Keith Moon avait quant à lui pris tellement de pilules qu'il n'avait aucun souvenir de cet enregistrement.

Le single est arrivé en 5^e position en Angleterre pour devenir incontournable dans les concerts des Who. **JoH**

■ Voir également p. 169, 246, 292

Eight Miles High | The Byrds (1966)

Auteurs | Gene Clark, Roger McGuinn, David Crosby
Production | Allen Stanton
Label | Columbia
Album | *Fifth Dimension* (1966)



« Bien sûr que c'était une chanson sur la drogue... on était défoncés quand on l'a faite. »

David Crosby, 1980

- ▶ **Influencé par :** India • John Coltrane (1963)
- ▶ **A influencé :** Raga rock
- **Repris par :** Golden Earring (1969) • Roxy Music (1980) • Hüsker Dü (1984) • Ride (1990) • Robyn Hitchcock and The Egyptians (1996) • Dave Cloud (1999) • Chris Hillman (2005) • The Postmarks (2008)

En 1965, la première tournée en Angleterre des Byrds a fait un bide. On attendait trop de ceux qui avaient été surnommés, stupidement d'ailleurs, les « Beatles américains » – lesdits Beatles ayant eux-mêmes déclaré que les Byrds étaient leur groupe préféré. Leur côté Californiens cool – une éternité pour accorder une guitare sur scène – et un jeu sans émotion n'arrangeaient rien. Un élément positif est toutefois sorti de tout ce chaos.

Le choc des cultures éprouvé par le groupe a débouché sur *Eight Miles High*, un des plus extraordinaires singles jamais sortis (son titre original, *Six Miles High* – « 9 600 mètres », l'altitude des avions de ligne commerciaux – avait été rejeté parce que « peu poétique »). Du point de vue du texte, cette chanson est une vision sincère de leur tournée mouvementée puisqu'on y parle du Swinging London et même des rivalités entre bandes (« Nowhere is there warmth to be found / Among those afraid of losing their ground » (« On ne peut trouver de chaleur chez ceux qui craignent de perdre leur territoire »).

Question musique, on comprend pourquoi les Fabs aimaient les Byrds. Après une sinistre introduction à la basse, la Rickenbacker à douze cordes de Roger McGuinn lance le célèbre riff sur quatre notes avant de produire une véritable cascade de notes très jazzy. L'influence de John Coltrane est ici évidente, avec tout particulièrement son titre de 1963 *India*. Moins célèbre mais tout aussi essentiel, le travail aux cymbales de Michael Clarke fait frissonner entre les couplets.

Hélas pour les Byrds, les radios de l'époque traquaient toute référence aux drogues. *Eight Miles High* a été interdit aux États-Unis, même s'il s'est placé en 14^e position dans *Billboard*. En Angleterre, il a été n° 24, mettant ainsi un terme à la longue attente de l'entrée des Byrds dans les hit-parades. **RD**

■ Voir également p. 158

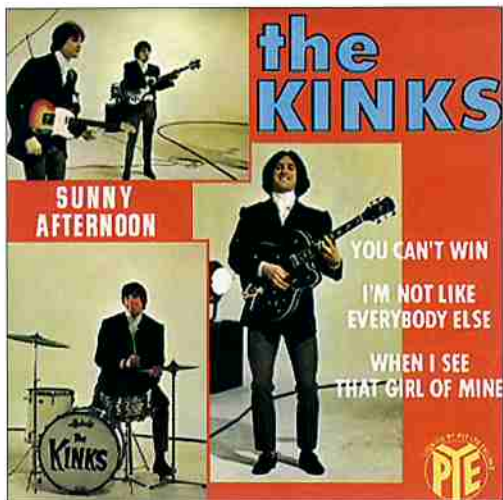
Sunny Afternoon | The Kinks (1966)

Auteur | Ray Davies

Production | Shel Talmy

Label | Pye

Album | *Face to Face* (1966)



« J'étais sûr que tout irait bien et j'ai même dit à Shel : "Tu sais que c'est la bonne prise, Shel. C'est celle-là". »

Ray Davies, 1984

◀ **Influencé par** : *Let's All Go down the Strand*
Clarence Wainwright Murphy (composed 1904)

▶ **A influencé** : *Everybody Knows (Except You)*
The Divine Comedy (1997)

● **Repris par** : Bob Geldof (1992) • Jimmy Buffett (1994)
Stereophonics (1999)

Après avoir inventé le hard rock (mais pas le heavy metal, comme on l'a souvent dit) avec leurs premiers tubes, *You Really Got Me* et *All Day and All of the Night*, les Kinks ont surpris tout le monde en s'aventurant sur le chemin du music-hall. (Leur tube de 1965, *A Well Respected Man*, relevait du même domaine.) *Sunny Afternoon* a été un coup de génie – combinaison de piano de bastringue, de gloussements de guitare et de batterie pépère visant à une seule chose : exalter le plaisir de ne rien faire. Mais était-ce vraiment tout ?

Comme tant de chansons sorties entre 1966 et 1968, *Sunny Afternoon* semblait matérialiser l'esprit de changement qui s'emparait de l'Amérique et de l'Europe. «Turn on, tune in, drop out», slogan de contestation invitant à «décocher» du système, parlait à tous ceux qui, en lisière de la contre-culture, commençaient à comprendre qu'ils n'étaient pas obligés de participer au mainstream. En 1966, les Beatles conseillaient eux aussi à leurs fans de déconnecter leurs esprits et de se laisser flotter. Les Kinks les avaient toutefois devancés.

Du point de vue de la musique et des paroles, *Sunny Afternoon* a été une révélation. La démarche rétrograde de Ray Davies – un retour au music-hall de sa jeunesse et non pas l'adhésion aux tendances manifestées précédemment par le groupe – nous apparaît aujourd'hui comme un trait de génie. La chaleur et la douceur de cet intermède trahissent l'intelligence de ceux qui se cachaient derrière. Ça a été la même chose avec les Beatles (encore eux), qui enregistreraient l'année suivante leur propre hommage au music-hall ou plutôt à la musique de fête foraine avec *Being for the Benefit of Mr. Kite*. Un trait de génie, pas de doute là-dessus. **JMc**

Paint It Black | The Rolling Stones (1966)

Auteurs | Mick Jagger, Keith Richards

Production | Andrew Loog Oldham

Label | Decca



« Ce sont les paroles qui m'ont fait passer au côté obscur. Il y avait un chemin menant aux Doors... et aux Banshees. »

Marc Almond, 2007

- ◀ **Influencé par :** *Ulysses* • James Joyce (1922)
- ▶ **A influencé :** *Thirteen* • Big Star (1972)
- **Repris par :** Chris Farlowe (1966) • Eric Burdon & The Animals (1967) • After Hours (1987) • Echo & The Bunnymen (1988) • Deep Purple (1988) • Dominion (1998) • Acid Mothers Temple (2003)

Le dixième single anglais des Stones a projeté une ombre certaine sur l'optimisme ensoleillé de la pop de l'année 1966. *Paint It Black* est un blues, mais autrement plus nihiliste que tout ce à quoi le groupe s'était précédemment essayé. (Pourquoi cette mystérieuse virgule sur le titre de la pochette ? Une coquille de la maison de disques, selon Keith Richards.) Les paroles de Mick Jagger « I have to turn my head until my darkness goes » (« Je dois tourner la tête jusqu'à ce que mes ténèbres disparaissent ») – font référence au *Ulysse* de James Joyce. Elles font de la vie d'un être cher le catalyseur de la vision d'un monde plongé dans le désespoir et la désolation. « C'est comme le début d'un univers psychédélique misérable », a expliqué Jagger des années après. « C'est ça que les Rolling Stones ont initié. »

La plus grande puissance musicale est ici, et de loin, celle du sitar de Brian Jones. Cette présence dérangeante, vaguement menaçante, fait de cette chanson une excursion dans l'univers psychédélique plus réussie que l'inégal *Their Satanic Majesties Request* de 1967. (Le titre figure dans le 33 tours américain *Aftermath*, mais ne se trouve pas dans la version originale anglaise.) En fait, la session ne débouchait sur rien, jusqu'à ce qu'il prenne cet instrument exotique et commence à en tirer des notes. « Avec nos rythmes funky, ça ne donnait rien, dira Richards, mais il s'est mis à jouer [du sitar] et tout le monde l'a suivi. » Comparez le jeu de Jones, exploitation habile du son strident et envoûtant de l'instrument, à celui, plus plat, de George Harrison dans *Norwegian Wood*. Dans la première version, Bill Wyman jouait de l'orgue de Barbarie, mais il s'est résolu à doubler sa partie de basse par les notes les plus graves de l'orgue.

La hargne garage punk créée par la batterie tribale de Charlie Watts contribue aussi à faire de *Paint It Black* le requiem le plus saisissant de toute la pop. **RD**

■ Voir également p. 156, 228, 305

Summer in the City The Lovin' Spoonful (1966)



Auteurs | J. & M. Sebastian, S. Boone
Production | Erik Jacobsen
Label | Kama Sutra
Album | *Hums of the Lovin' Spoonful* (1966)

En deux ans, les Lovin' Spoonful ont enchaîné une série de tubes ensoleillés – dont le sublime *Do You Believe in Magic* et *Daydream* – symbolisant tout ce qu'il y avait de grand dans la culture pop des années 1960. Le summum a été atteint avec *Summer in the City*.

Cela commence par un clavier style film de série B et la claqué d'un tambour à timbre enregistrés dans une cage d'escalier pour obtenir un maximum de réverbération. Klaxons et marteaux-piqueurs renforcent l'atmosphère torride de la ville en été. Comme dans l'ironique *Sunny Afternoon* des Kinks sorti au même moment, chaque couplet passe par toutes sortes d'accords mineurs – «Back of my neck all dirty and gritty... Doesn't seem to be a shadow in the city» («J'ai la nuque sale... on dirait qu'il y a pas d'ombre ici») – avant d'exploser en mode majeur – «But tonight it's a different world!» («Mais ce soir tout est différent !»).

Les paroles sont dues à Mark Sebastian, frère du compositeur du groupe, John, alors étudiant à la Blair Academy. John a développé par son jeu aux claviers le contraste entre l'épuisement diurne et l'euphorie nocturne : «Je voulais une suite d'accords qui n'annonce pas ce qu'apporterait le refrain.»

«Nous croyions que la seule façon de nous distinguer était d'avoir un son complètement différent d'un single à l'autre», dira-t-il plus tard. Une bonne tactique, qui a placé cette chanson en tête de *Billboard*, mais ç'a été leur unique n° 1 américain. Elle est arrivée en 8^e position en Angleterre. **RD**

God Only Knows The Beach Boys (1966)



Auteurs | Brian Wilson, Tony Asher
Production | Brian Wilson
Label | Capitol
Album | *Pet Sounds* (1966)

En 1966, Brian Wilson était à Hollywood, violemment en proie à la Beatlemania. Il était le seul homme au monde à oser déclarer qu'il allait faire un disque aussi bon que *Rubber Soul*, et il y a réussi. Brian et les Beach Boys avaient aligné neuf albums en trois ans et, contre toute attente, indiquaient qu'ils se sentaient capables de transformer la mode surf en une musique pop pouvant rivaliser avec le classique.

Pet Sounds, riposte des Beach Boys à *Rubber Soul*, avait pour point d'ancrage une ballade étonnante, *God Only Knows*, où l'on parlait d'amour et du désespoir sans nom qu'engendre l'absence. Wilson a engagé une bonne vingtaine de musiciens de studio (accordéon, clarinette, violoncelle, saxophone et cor d'harmonie pour créer un paysage sonore original) et composé un hymne à trois voix en quête de spiritualité.

Pour la première fois, quelqu'un écrivait de la pop exigeant une certaine concentration. Les couplets étaient reliés par un pont ne révélant en rien sa destination. Peu de chansons d'amour commencent par un déprimant «I may not always love you» («Je ne t'aimerai peut-être pas toujours»), mais quand la phrase est suivie de «But as long as there are stars above you / You never need to doubt it» («Mais tant qu'il y aura des étoiles au-dessus de toi, tu n'auras pas à douter»), nous savons, nous aussi, que Dieu détruit autant qu'il crée. Peu après avoir écrit *God Only Knows*, Brian Wilson entendait *Sgt. Pepper's* et perdait l'esprit. **MO**

■ Voir également p. 186, 288