

Mas que nada Sérgio Mendes & Brasil '66 (1966)

Auteur | Jorge Ben

Production | Herb Alpert

Label | A&M

Album | *Herb Alpert Presents...* (1966)

La version originale de *Mas que nada* («Plus que tout») de Jorge Ben avait fait un tabac au Brésil en 1963, mais on connaît surtout ce titre par la version qu'en a donnée Sérgio Mendes, alias le «swinger de Rio». Ben avait écrit cette chanson en hommage à une Carioca (habitante de Rio) amie du nom de Rosinha, qui vivait à Copacabana et utilisait fréquemment cette expression.

Pianiste de formation classique, Mendes avait fui le Brésil en 1964 quand la junte militaire nouvellement installée avait commencé à s'intéresser un peu trop à lui (ainsi qu'à de nombreux autres artistes et intellectuels). Il jouait à Los Angeles quand il a travaillé avec A&M, le label de Herb Alpert, sur l'album *Brasil '66*. Le titre principal, *Mas que nada*, a permis à Mendes de montrer ses talents de pianiste ; la section rythmique affirmée était bien secondée par la voix aérienne de Lani Hall, une chanteuse originaire de Chicago. Apprises en phonétique, les paroles en portugais étaient si bien prononcées que même les Brésiliens l'ont crue capable de parler leur langue.

Cette chanson a joui d'une étonnante longévité. Pour le 40^e anniversaire de sa sortie, Mendes en a enregistré une nouvelle version, style «le hip-hop rencontre la samba», en compagnie d'un membre des Black Eyes Peas, Will.i.am, pour l'album *Timeless* – «intemporel», le mot qui caractérise le mieux cette chanson, assurément. **JLu**

El Muerto vivo Peret (1966)

Auteur | Guillermo González Arenas

Production | N/A

Label | Ariola

Pere Pubill Calaf, alias Peret, est né en 1935 à Barcelone de parents gitans et a commencé à enregistrer en 1957. Jouant dans un premier temps du flamenco, Peret a progressivement ajouté des éléments empruntés au rock'n roll américain et à la musique de danse cubaine. Baptisé «rumba flamenco» ou encore «rumba catalana», ce son nouveau a toute de suite été très populaire. Enregistré en 1966, *El Muerto vivo* («Le Mort-vivant») a rencontré le succès dans les milieux sociaux les plus divers.

Le mélange bouillonnant de guitares flamenco et de rythmes de rumba qui caractérise les enregistrements effectués par Peret dans les années 1960 a influencé la musique gipsy et contribué à renouveler la pop espagnole. Peret a joué dans le film *Los Tarantos* (nommé aux Oscars en 1963) et en a composé la musique. Inspirée de *Roméo et Juliette*, l'intrigue se déroule à Somorrostro, l'ancien quartier gitan de Barcelone.

Quand l'Espagne de Franco a renoué avec la démocratie, Peret a été quelque peu oublié et s'est tourné vers la prédication. Les Gipsy Kings, groupe de gitans originaires du sud de la France, se sont emparés alors avec le succès que l'on sait du son inventé par Peret. D'autres artistes comme Manu Chao ou Ojos de Brujo ont exalté le mélange flamenco-rumba, typique de la ville de Barcelone, et ainsi remis Peret au premier plan. Il devait d'ailleurs réenregistrer *El Muerto vivo* en 2009, en duo avec Marina, du groupe Ojos de Brujo. **GC**

Love Me Please, Love Me Michel Polnareff (1966)

Auteurs | Michel Polnareff, Frank Gérald
Label | AZ
Album | *Michel Polnareff*

Sortie avant l'été 1966, *Love Me Please Love Me* est célèbre pour sa partie de piano virtuose. Personnage unique dans la chanson française, Polnareff n'avait pas la réputation de faire des concessions. Disciple de Dylan sur les marches du Sacré-Cœur, il était aussi un jeune homme en accord avec la révolution musicale anglaise en cours à Londres – dans la veine des Beatles, des Stones mais aussi des Kinks et des Who. Épié, repéré par tous en France, il incarnait le beatnik qui inspirait une jeunesse montante et inquiétait le bourgeois, deux ans avant les feux de Mai 1968. Fragile d'apparence, il s'avéra plus coriace que prévu, impossible à contraindre, au service d'un répertoire musical d'une qualité inédite dans l'Hexagone. *Love Me Please, Love Me*, dont les paroles de Frank Gérald empruntent au grand classicisme, ressemble quelquefois aux détours de certains accords à *Georgia in My Mind* de Ray Charles. Fondé sur l'impossible amour, le thème s'agrège magnifiquement au traitement mélodique de Jean Bouchéty qui laisse la part belle aux violons. L'espace sonore invite à respirer au gré des richesses harmoniques d'une chanson rare. Certains sceptiques sur l'aptitude de la langue française à s'allier à des mélodies complexes en furent donc pour leurs frais. En la circonstance, le parolier Frank Gérald rencontra à point nommé le fabuleux compositeur-interprète. À l'arrivée, c'est un chef-d'œuvre. Un parmi tous ceux qu'il produisit dont *Sous quelle étoile suis-je né ?*, *Le Bal des Lazes*, *Qui a tué grand-maman ?*, *Lettre à France*, *Good Bye Marylou*, *Tam Tam* ou *Radio*. **CLE**

Les Élucubrations Antoine (1966)

Auteur | Antoine Muraccioli
Label | Vogue
Album | *Qu'est-ce qui ne tourne pas rond chez moi ?* (1966)

« Un soir d'hiver 1965, je suis tombé sur une émission d'Europe 1, *Les Rois de l'accordéon*, qui passait Yvette Horner. Je me suis couché en me répétant : "Ton accordéon me fatigue Yvette, si tu jouais plutôt de la clarinette". Ça m'a trotté en tête jusqu'à ce que je sorte quatre ou cinq couplets sur le mode d'un talkin' blues. Au début, les gens de la maison de disques se demandaient si j'avais recopié l'Almanach Vermot. Mais très vite le patron, Christian Fechner, a compris qu'il tenait un tube avec *Les Élucubrations* ».

Plus qu'un tube, un phénomène de société. Les cheveux longs d'Antoine, ses chemises à fleurs, ses jeans troués incarnent en France la figure du hippie. De sa voix éraillée, l'ancien Centralien devenu beatnik se paie la tête de Johnny le rocker : « Tout devrait changer tout le temps/Le monde serait bien plus amusant/On verrait des avions dans les couloirs du métro/Et Johnny Hallyday en cage à Medrano ». La « presse jeune » se saisit d'une polémique qui fera couler beaucoup d'encre (Johnny répondra avec *Cheveux longs, idées courtes*). Plus provocateur encore, le dernier couplet – « Comment faire pour enrichir le pays ?/Mettez la pilule en vente dans les Monoprix. » – à une époque où la loi interdit toute propagande pour les méthodes contraceptives. Dans sa première version, Antoine avait même écrit « haschich » à la place de « pilule ». En avance, comme il le fredonnait lui-même, « de deux ou trois longueurs », cet iconoclaste ne balbutiait-il pas les aspirations d'un mois de mai futur ? **SD**

Eleanor Rigby | The Beatles (1966)

Auteurs | John Lennon, Paul McCartney

Production | George Martin

Label | Parlophone

Album | *Revolver* (1966)



« Avant ça, je croyais que la musique était très bonne [mais pas nécessairement importante]. Eleanor Rigby a marqué un début. » **P. McCartney, 2009**

▲ **Influencé par :** Vivaldi

▼ **A influencé :** A Rose for Emily • The Zombies (1968)

● **Repris par :** The Standells (1966) • Richie Havens (1967) • Vanilla Fudge (1967) • P. P. Arnold (1968) • Aretha Franklin (1969) • Four Tops (1969) • John Denver (1970) • The Crusaders (1974)

Quel choc a dû causer cette chanson ! Cela s'explique en partie par son contexte puisqu'elle constitue l'« autre face A » d'un délibéré loufoque *Yellow Submarine*. Mais même sans cet incroyable contraste, *Eleanor Rigby* est à mille lieues de la pop qui à l'époque ne cessait de faire les yeux doux aux hit-parades. En un million d'années, cet autre groupe issu du Merseybeat qu'étaient les Swinging Blue Jeans n'aurait jamais osé parler de la solitude et de la mort d'une femme, avec un accompagnement de cordes apparemment inspiré de Vivaldi et de Bernard Herrmann, le compositeur attiré des films d'Alfred Hitchcock.

Même s'il a été brièvement aidé par Ringo, lequel a imaginé le père MacKenzie, « darning his socks in the night » (« ravaudant ses chaussettes la nuit »), *Eleanor Rigby* est bien une chanson de McCartney, et c'est l'un des nombreux portraits où le parolier se met à l'écart de ses personnages. L'arrangement pour cordes de George Martin est insistant, comme pour donner plus de poids au texte, un des plus incisifs de McCartney. Lennon et Harrison apportent leurs voix, mais cette chanson est l'une des rares où les Beatles ne jouent d'aucun instrument.

Qui est donc cette Eleanor Rigby ? En dépit d'une pierre tombale à ce nom dans un cimetière de Liverpool proche de l'église où McCartney avait rencontré Lennon en 1957, le chanteur soutient que ce nom est inventé. Il pourrait aussi avoir été inspiré par Eleanor Bron, avec qui le groupe avait travaillé pour le film *Help!*, et par Rigby & Evens, une boutique de marchand de vin de Bristol que McCartney avait repérée alors qu'il se promenait en compagnie de sa petite amie de l'époque, Jane Asher. « Je cherchais un nom qui ait l'air naturel, dira Paul McCartney en 1984, et Eleanor Rigby m'a paru correspondre à cette définition. » **WF-J**

■ Voir également p. 155, 200, 210, 230, 270

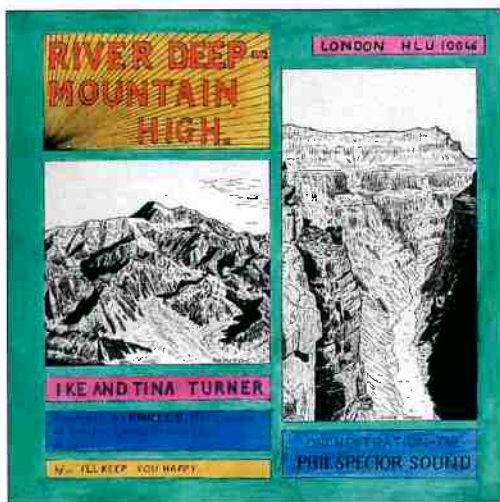
River Deep, Mountain High | Ike & Tina Turner (1966)

Auteurs | Phil Spector, Jeff Barry, Ellie Greenwich

Production | Phil Spector

Label | Philles

Album | *River Deep, Mountain High* (1966)



« J'ai dû la chanter 500 000 fois. J'étais en sueur au point de devoir enlever mon chemisier... et terminer en soutien-gorge. »

Tina Turner, 2004

- ◀ **Influencé par :** *Be My Baby* - The Ronettes (1963)
- ▶ **A influencé :** *Born to Run* - Bruce Springsteen (1975)
- **Repris par :** The Easybeats (1967) • Harry Nilsson (1967) • The Supremes & The Four Tops (1970) • Erasure (1988) • Neil Diamond (1993) • Neil Diamond (1993) • Céline Dion (1996)

Apogée du « mur de son » de Phil Spector, *River Deep, Mountain High* a aussi marqué une étape décisive dans la carrière de Tina Turner en annonçant de futurs succès en solo, sans son mari.

Spector n'avait pratiquement pas produit de tube depuis près d'un an. Il a donc mis tous ses efforts dans son prochain single en collaborant avec l'équipe Jeff Barry-Ellie Greenwich qui lui avait déjà concocté des tubes comme *Da Doo Ron Ron*, *Then He Kissed Me* et *Be My Baby*. La voix de Tina Turner correspondait parfaitement à ce dont il avait besoin : en effet, elle était peut-être la seule capable d'affronter la débauche sonore qu'il avait en tête, mais il était obligé de signer également avec Ike pour le label Philles dont il était le propriétaire. Chose étrange, le producteur a versé 20 000 dollars à Ike pour qu'il ne chante pas, mais a accepté de le nommer avec Tina sur la pochette et l'étiquette du disque.

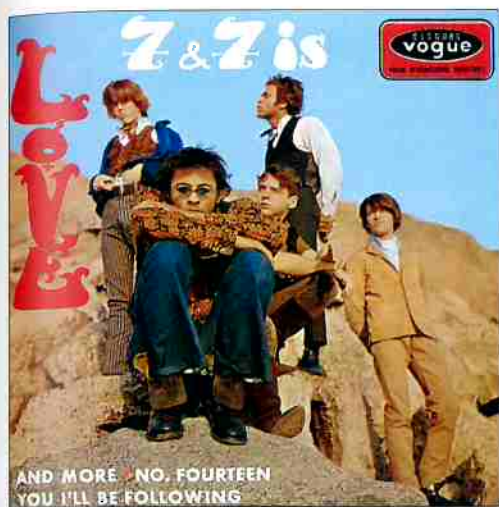
Spector n'a reculé devant aucune dépense, puisque l'orchestre engagé comportait de grands noms comme le guitariste de jazz Barney Kessel et le crooner country Glen Campbell – il jouait à la fois sa fortune et sa réputation sur ce titre. Le single est sorti en septembre 1966 : s'il s'est bien comporté en Europe, arrivant par exemple 3^e en Angleterre, il a lutté pour atteindre péniblement la 88^e place aux États-Unis. Ce semi-échec a porté le coup de grâce à Phil Spector, qui s'est retiré du show-biz, en emportant son label.

La chanson a été mieux considérée quand elle est ressortie en Amérique en 1969 et chacun y voit depuis le chef-d'œuvre de Spector. Tina Turner en a fait l'une de ses chansons phares, malgré le nombre assez impressionnant de tubes qu'elle a enregistrés depuis. **MW**

■ Voir également p. 555

7 and 7 Is | Love (1966)

Auteur | Arthur Lee
Production | Jac Holzman
Label | Elektra
Album | *Da Capo* (1966)



« Les Doors idolâtraient Arthur. Ils ont beaucoup emprunté à Love question style, c'est indubitable. »

Paul Rothchild, producteur, 1994

- ◀ **Influencé par :** Get Off of My Cloud • The Rolling Stones (1965)
- ▶ **A influencé :** Skeleton Key • The Coral (2002)
- **Repris par :** Alice Cooper (1981) • Billy Bragg (1990) • The Ramones (1993) • The Electric Prunes (2001) • Amoeba (2004) • Rush (2004)

7 and 7 Is a été enregistré au Sunset Sound Recorders Studio d'Hollywood les 17 et 20 juin 1966. Son rythme haletant et ses paroles cryptiques ont donné à Love son unique entrée dans le Top 40 de *Billboard*. Le chanteur Arthur Lee avait composé cette chanson de style « folk à la Dylan » dans sa salle de bains des Colonial Apartments, sur Sunset Boulevard. Le reste du groupe dormait encore. « Mes chansons me venaient toujours avant l'aube, expliquera-t-il à l'écrivain Phil Gallo. J'entends mes chansons en rêve. »

Les mots d'apparence surréaliste de Lee cachent des éléments autobiographiques permettant d'entrevoir ce qu'était la vie de leur auteur. Le titre énigmatique a été inspiré par la date de naissance que Lee partageait avec sa petite amie, Anita – le 7 mars. Les mots « In my lonely room I'd sit, my mind in an ice-cream cone » (« Je suis assis seul dans une pièce, l'esprit plongé dans un cornet de glace ») font référence à la mère de Lee qui l'enfermait dans sa chambre quand il avait mal travaillé à l'école. Le « cornet de glace » est une métaphore du bonnet d'âne. Le guitariste de Love, Johnny Echols, a raconté un jour à l'écrivain Andrew Sandoval que la mère de Lee était une institutrice qui voyait dans son fils « un inadapté, peu enclin aux études ».

Quand le groupe s'est emparé de la chanson, elle est passée du folk au proto-punk expérimental et frénétique : paroles furieuses, guitare survoltée et martèlement de batterie culminaient dans un coup de feu au ralenti, ajouté par le producteur Jac Holzman pour imiter le bruit d'une bombe atomique.

Le tempo rapide exigea de nombreuses prises ; certains racontent que Lee a remplacé le batteur Alban « Snoopy » Pfisterer dans la version définitive. Le guitariste Echols soutient, lui, que le déferlement de batterie est bien dû à Pfisterer. **JoH**

■ Voir également p. 212

96 Tears ? & The Mysterians (1966)



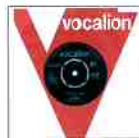
Auteur | Rudy Martinez
Production | Rudy Martinez
Label | Pa-Go-Go
Album | *96 Tears* (1966)

Lors de leur tournée 2009, Bruce Springsteen & The E-Street Band invitaient leur public à lancer des titres de chansons pour tenter d'en trouver un qu'ils ne soient pas capables de jouer. À Atlanta, quelqu'un a proposé *96 Tears*, tube à l'orgue de 1967 dû à ? & The Mysterians. Springsteen a fait une pause avant de se lancer dans une version furieuse d'une chanson qui, comme *Louie, Louie*, avait été jouée par un millier de groupes garage dans le monde entier.

D'abord sorti chez le label indé Pa-Go-Go, *96 Tears* a été repris par Cameo-Parkway et s'est hissé en tête des hit-parades quand l'Amérique s'est enflammée pour la voix et le riff à l'orgue, tout en ignorant l'aspect vaguement sinistre des paroles. Les Mysterians, du nom d'un film d'horreur japonais, étaient originaires du Michigan ; leur chanteur, ?, prétendait avoir plus de 10 000 ans et être né sur Mars, mais il s'agissait probablement de Rudi Martinez, Américain d'origine mexicaine qui ne se laissait jamais photographier sans ses lunettes de soleil.

96 Tears a inspiré de nombreux titres garage sans toutefois être présent sur l'album *Nuggets*, consacré exclusivement à ce genre musical – la version originale était à l'abri dans un coffre. Elle est enfin sortie en 2005. Icône culturelle, elle a été citée dans des chansons de B-52, de Tom Russell ou des Cramps, reprise par Aretha Franklin et jouée de façon exubérante par de nombreux artistes, dont Springsteen, justement. **PW**

Pushin' Too Hard The Seeds (1966)



Auteur | Sky Saxon
Production | Marcus Tybalt
Label | GNP Crescendo
Album | *The Seeds* (1966)

Le magazine *Top Scene* prétend que ce titre a été écrit en 10 minutes par le chanteur des *Seeds*, Sky Saxon (né Richard Marsh), alors qu'il attendait sa petite amie sur le parking d'un supermarché. *Pushin' Too Hard* est un classique du garage punk sur deux accords.

Saxon dira plus tard que cette chanson lui a aussi été en partie inspirée par la fermeture d'un club de Sunset Strip, le Pandora's Box. (Le conseil municipal de Los Angeles l'avait acquis après les manifestations contre le couvre-feu imposé à l'extérieur du club, lesquelles avaient débouché sur un certain nombre d'émeutes.) Comme cela s'était passé en novembre 1966 et que le deuxième single des Seeds était sorti en mars avant de faire un tube en août, on peut mettre en doute les souvenirs de Saxon. Toujours est-il que la chanson a parlé à l'esprit rebelle de la jeunesse du sud de la Californie et que les Seeds se sont fait beaucoup d'amis à L. A. Parvenu en 36^e position au niveau national, le single se définissait par la voix nasillarde et gémissante de Saxon, le piano électrique rudimentaire mais jazzy de Daryl Hooper, le mélange de guitare surf et fuzz de Jan Savage et la batterie primitive de Rick Andridge.

Omniprésent, le piano électrique de Hooper a certainement influencé son voisin dans la cité des Anges, Ray Manzarek (membre des Doors), et *Pushin' Too Hard* a été inclus dans la compilation faite en 1972 par Lenny Kaye pour Elektra Records, *Nuggets: Original Artyfacts of the First Psychedelic Era, 1965-68*, qui a influencé de manière irréfutable la scène punk des années 1970. **JoH**

Psychotic Reaction The Count Five (1966)



Auteur | The Count Five
Production | Hal Winn,
Joseph Hooven
Label | Double Shot
Album | *Psychotic Reaction* (1966)

« J'ai compris que la grossièreté était le vrai critère du rock'n roll », a écrit Lester Bangs dont le livre *Psychotic reactions et autres carburateurs flingués* s'inspirait de ce classique du garage rock. De tous les titres bruyants et brouillons enregistrés par des ados débraillés au milieu des années 1960, c'est certainement celui-ci qui symbolise le mieux la musique de l'époque, des gémissements de son harmonica sinistre aux brusques changements de tempo en passant par le martèlement de guitare et les hurlements rock.

Les Count Five étaient vraiment des gamins quand ils ont formé leur groupe à San Jose, en Californie. Ses cinq membres étaient dirigés par Johnny Byrne, 19 ans, au chant et à la guitare rythmique. Selon la légende, il suivait à l'université un cours sur la psychose quand son copain Rob Lamb lui a dit que *Psychotic Reaction* ferait un bon titre de chanson, et Byrne l'aurait utilisé pour concrétiser l'air qu'il avait eu en tête toute la journée.

En concert, les Count Five portaient des capes à la Dracula avant de se mettre à jouer, et toutes les occasions leur étaient bonnes pour pousser *Psychotic Reaction* aux limites de la folie. Leurs efforts se sont révélés payants. *Psychotic Reaction* a été n° 5 dans *Billboard* en 1966 et le groupe s'est vu proposer un million de dollars. Ils ont cependant préféré reprendre leurs études. Quand on leur a demandé récemment s'ils regrettaient cette décision, Byrne a répondu : « Oui. Pas vous, si vous étiez dans le même cas ? » **SH**

Reach Out (I'll Be There) The Four Tops (1966)



Auteurs | Eddie Holland,
Lamont Dozier, Brian Holland
Production | B. Holland, L. Dozier
Label | Motown
Album | *Reach Out* (1967)

Deuxième n° 1 américain des Four Tops, *Reach Out* marquait le sommet d'une longue carrière. Le titre tranchait nettement avec leur style précédent – plus sombre et plus dramatique, avec des contrastes entre modes mineur et majeur –, mais l'élément le plus remarquable était le style vocal quelque peu crispé du chanteur solo Levi Stubbs. Lors de la session d'enregistrement, l'équipe d'écriture et de production de Motown Holland-Dozier-Holland avait encouragé Stubbs à chanter au plus aigu de son registre de baryton. Combinée au style « dialogue vocal », la tension de sa voix donnait au titre une ferveur très gospel que soutenaient parfaitement les chœurs formés par les chanteuses attirées de Motown, les Andantes.

Après l'enregistrement – deux prises, semble-t-il –, les artistes croyaient la chanson destinée à un album. Le patron de Motown, Berry Gordy, trouvait pour sa part qu'elle avait tout pour faire un tube, c'est pourquoi il l'a sortie en single à la fin de 1966. En quelques semaines, elle a été n° 1 au Hot 100 de *Billboard* et dans les hit-parades R&B. Elle constituera ultérieurement le titre phare de *Reach Out*.

Un autre titre de Holland-Dozier-Holland, *Standing in the Shadows of Love*, entrera à son tour dans les hit-parades en novembre 1966, mais ce sera le dernier grand tube du quatuor. Il a cependant continué à donner des concerts avec sa formation des années 1950, quand il se faisait appeler The Four Aims – et ce jusqu'à la mort de Lawrence Payton en 1997. **MW**

Good Vibrations The Beach Boys (1966)



Auteurs | Brian Wilson,
Mike Love
Production | Brian Wilson
Label | Capitol
Album | *Smiley Smile* (1967)

Inspiré par la pop ambitieuse des Beatles, le Beach Boy Brian Wilson a quitté l'univers des chansons surf simplistes pour donner un opus plus complexe. Il en est résulté en 1966 l'album *Pet Sounds*, qui franchissait la barre placée déjà très haut par les Beatles en matière de rock expérimental. L'œuvre majeure de Wilson était pourtant à venir. *Good Vibrations* a été conçu pendant les sessions de *Pet Sounds*, mais son enregistrement s'est étalé sur plusieurs mois après la sortie de l'album. Désireux de capter les sons qu'il entendait dans sa tête, Wilson a eu besoin de huit mois et de plusieurs studios pour enregistrer ce titre épique. Cette attention aux détails sans précédent a largement dépassé ses espérances les plus folles, même s'il faut la relier aux problèmes neurologiques qui l'ont affecté en 1967.

L'attaché de presse de Wilson, Derek Taylor, a qualifié *Good Vibrations* de «symphonie de poche». Extravagant et concis à la fois, ce single de 3 minutes et demie était le fruit d'une ambition démesurée, tout en tenant compte de ce qui marchait à la radio. La musique baroque se déroule par chapitres, unis par une imagerie romantique, de riches harmonies et une instrumentation inhabituelle (dont un thérémine). Curieusement irrésistible et si riche en idées, elle exige de multiples écoutes.

Good Vibrations a été le troisième n° 1 du groupe aux États-Unis et son premier en Angleterre. Il s'est très bien classé dans les autres pays d'Europe dont la France (7^e position derrière *Yellow Submarine*). **JIH**

■ Voir également p. 176, 288

Dead End Street The Kinks (1966)



Auteur | Ray Davies
Production | Shel Talmy
Label | Pye

Après les Beatles, les Kinks ont toujours été le groupe anglais le plus audacieux des années 1960. En la personne de Ray Davies, ils avaient peut-être l'auteur-compositeur le plus personnel de sa génération. Sans édulcorer ses mots ni ses thèmes, il réussissait à trouver sa place entre le sentimentalisme de McCartney et le cynisme de Lennon, de sorte que *Dead End Street* («la rue sans issue») a été une chanson parlant de la pauvreté sans tomber dans la condescendance, empreinte de colère sans se teinter d'amertume.

Le génie réside dans les moindres détails et Davies brosse le tableau en quatre lignes saisissantes : «There's a crack up in the ceiling / And the kitchen sink is leaking / Out of work and got no money / A Sunday joint of bread and honey» («Le plafond est fissuré et l'évier fuit, au chômage et sans argent, rien qu'une tartine de miel pour le dimanche»).

Le son est également très personnel, avec une trompette sinistre doublant un air qui emprunte à la fois au blues et au folk, de brusques changements de rythme et des chœurs criés pour mieux manifester la fierté et le désespoir. Les Kinks : Dave Davies et Pete Quaife, ont tous deux déclaré que *Dead End Street* est l'une des trois meilleures chansons écrites par Ray, et son influence – un air enjoué sur un texte désespéré – s'est exercée sur quelques-uns des plus grands groupes «ouvriers» britanniques, en particulier Madness, les Smiths et Pulp. **PW**

■ Voir également p. 145, 174, 207, 234

The Sun Ain't Gonna Shine Any More | The Walker Brothers (1966)

Auteurs | Bob Crewe, Bob Gaudio
Production | Johnny Franz
Label | Philips

Menée par les Beatles, l'«invasion britannique» des années 1960 a déferlé sur les États-Unis, mais le mouvement n'a pas été à sens unique. Un trio bien américain s'est requinqué en Angleterre pour devenir le groupe pop le plus vendeur de 1966 – année où cette chanson a été leur deuxième n° 1 dans ce pays. Ils n'étaient pas frères et ne s'appelaient pas Walker, mais ils avaient un air de famille – et étaient plutôt mignons, de surcroît. Noel Scott Engel (futur Scott Walker) était le leader, secondé par Gary Leeds et John Maus.

Trompettes et guitares style mariachi lancent le morceau à un rythme modéré puis un formidable «mur de son» à la Phil Spector, avec batterie et basse comme sorties d'un gouffre immense, enveloppent l'auditeur dès ce premier mot, «loneliness» («solitude»). La voix mélodieuse et l'articulation parfaite de Scott touche au cœur les adolescentes en mal de romance. Quand la chanson atteint les mots du titre, «le soleil ne brillera plus jamais», les trois garçons donnent leur maximum, renforcés par l'orchestration luxuriante, quasi cinématographique, d'Ivor Raymonde.

Enregistrée à l'origine en 1965 par Frankie Valli & The Four Seasons, cette chanson a valu aux Walker Brothers de se placer en 13^e position dans les hit-parades américains. Après leur séparation, l'année suivante, seul Scott Walker est parvenu à se faire un nom comme chanteur solo, devenant en quelque sorte l'«Orson Welles de l'industrie du disque». **JJH**

Season of the Witch Donovan (1966)

Auteur | Donovan Leitch
Production | Mickie Most
Label | Epic
Album | *Sunshine Superman* (1966)

Season of the Witch n'est pas aussi connu que *Sunshine Superman* ou *Mellow Yellow* du même Donovan, le ménestrel du flower power, arrivés respectivement en première et deuxième position dans les hit-parades américains. Pourtant cette chanson incarnait parfaitement le son psychédélique plus dur qui serait désormais le sien, lui permettant ainsi de se débarrasser de l'étiquette de «Bob Dylan anglais» qu'il aurait probablement aimé ne jamais se voir attribuer.

Avec le batteur «Fast» Eddie Hoh, le claviériste Lenny Martin et le bassiste Bobby Ray, Donovan et le producteur Mickie Most se sont enfermés dans les studios de CBS à Los Angeles pour mettre en œuvre leur nouvelle approche de la pop. Sur l'accompagnement de basse assez lourd de Ray, Donovan a joué d'une Fender Telecaster blanche, plaquant inlassablement les deux mêmes accords et augmentant sans cesse le volume jusqu'à la plainte glaciale du couplet. Bloquée sur le volume maximal en dépit des protestations des ingénieurs du son de CBS, la basse a donné agréablement du poids à ce qui allait devenir un riff emblématique.

Évitant un caractère fantaisiste, Donovan a ciselé des paroles qui égratignent la commercialisation et les pièges de la contre-culture («Beatniks out to make it rich» : «S'enrichir sur le dos des beatniks»). Un air de menace plane sur le morceau : il faudra bien payer un jour pour tous ces acides. Une telle musique s'inscrivait bien dans le film de Gus Van Sant consacré en 1995 à une femme à l'ambition débordante, *Prête à tout*. **JJH**

Friday on My Mind | The Easybeats (1966)

Auteurs | George Young, Harry Vanda

Production | Shel Talmy

Label | United Artists



« Les Easybeats... étaient comme les Beatles australiens. On traînait avec eux en se disant qu'il n'y avait pas mieux à faire. » **Malcolm Young, AC/DC, 2000**

- ◀ **Influencé par :** The Swingle Singers
- ▶ **A influencé :** The Sound of the Suburbs
The Members (1979)
- **Repris par :** The Shadows (1967) • David Bowie (1973)
London (1977) • Peter Dinklage (1978) • Peter Dinklage (1978) • Peter Dinklage (1978)
Thompson (2003) • Ben Lee (2008)

Été 1966 : les Easybeats étaient depuis plus d'un an n° 1 dans leur Australie natale. En revanche, leur nom était inconnu des marchés américains et européens, leurs disques n'y étant même pas sortis. Très contrarié, le quintette a signé avec le label United Artists, récemment installé à Londres, et enregistré un nouveau single avec Shel Talmy, producteur des Who et des Kinks.

Le psychédélique était au coin de la rue, mais le haletant *Friday on My Mind* se raccrochait plutôt à des titres vantant les joies du week-end comme *Rip It Up* et *C'mon Everybody*. Avec des notes d'ouverture inspirées – curieusement – par les arrangements faciles à retenir du groupe vocal des Swingle Singers, cet exemple chaleureux de pop mode sixties évoquait la récompense tant attendue d'une virée en ville après cinq jours de corvée. Sur un rythme frénétique menaçant à tout moment de faire basculer la chanson, les guitares attendent avec impatience l'heure de la libération, tandis que le chanteur Stevie Wright égrène les jours ; les chœurs d'accompagnement font preuve d'une jubilation difficilement contrôlée.

Avec une place bien méritée dans le Top 10 anglais, *Friday on My Mind* a fait encore mieux en Australie où il est resté huit semaines d'affilée en tête des hit-parades. (Le succès des Easybeats incitera les Bee Gees à s'implanter à leur tour dans la perfide Albion.) Hélas, ce titre a aussi été le chant du cygne du groupe. Coincé par les contrats, complètement défoncé (« À l'époque, on était la plupart du temps à l'ouest », reconnaîtra le guitariste George Young) et malgré une suite tardive en 1968, *Good Times* (avec au chant Steve Marriott des Small Faces), il vivait la fin de l'aventure. La famille Young devait reprendre le collier dans les années 1970 par le biais des frères de George, Angus et Malcolm – autrement dit AC/DC. **RD**

I'm a Believer | The Monkees (1966)

Auteur | Neil Diamond

Production | Jeff Barry

Label | Colgems

Album | *More of the Monkees* (1967)

the monkees stereo

I'm a believer - daydream believer
last train to clarksville - a little bit me, a little bit you



« Je me disais, qu'est-ce que je peux faire qui soit la chose la plus dingue à quoi on puisse penser ? »

Robert Wyatt, 1996

- ◀ **Influencé par :** Cherry Cherry • Neil Diamond (1966)
- ▶ **A influencé :** Sugar Sugar • The Archies (1969)
- **Repris par :** The Ventures (1967) • The Four Tops (1967) • Wanda Jackson (1968) • Robert Wyatt (1974) • Tin Huey (1979) • The Frank and Walters (1992) • Sugar Beats (1997) • The Patron Saints (2008)

Les Monkees n'ont jamais joué de leurs propres instruments sur ce disque ni sur leurs autres classiques de la pop des années 1960. Les a-t-on blâmés pour ça, comme ce serait le cas avec Milli Vanilli dans les années 1990 ? Que nenni, car depuis le début il n'y avait pas malice. Les Monkees avaient été créés spécialement pour passer dans une émission de télé surfant sur la Beatlemania. (« De la folie ! » hurlaient les pubs commerciales qui ne manquaient pas de faire la comparaison avec le film irrévérencieux de Richard Lester avec les Beatles, *Quatre garçons dans le vent*.) « Dire que les Monkees sont un groupe, c'est comme dire que Leonard Nimoy est un Vulcanien », déclarait Mickey Dolenz, ancien acteur de la série *Circus Boy* (et batteur du quatuor). Ce commentaire était judicieux car *Star Trek*, où Nimoy exhibait ses oreilles pointues, et *The Monkees* passaient tous deux en avant-première à la télévision.

I'm a Believer est né, comme tant d'autres tubes, au Brill Building : Neil Diamond a écrit la chanson (destinée à l'origine à la star country Eddie Arnold) et joué de la guitare rythmique ; Carole King a fait les chœurs. Dolenz a fourni la voix principale, soutenu par Davy Jones, le seul Anglais de la bande. Jones (investi du rôle de « beau ténébreux ») avait précédemment joué à Broadway dans la comédie musicale *Oliver!* ainsi que dans le célèbre *Ed Sullivan Show*, émission de télévision ayant fait entrer les Beatles dans tous les salons américains.

Très mécontent, Mike Nesmith (guitariste et, comme le quatrième Monkee, Peter Tork, non-acteur au passé musical) a déclaré au producteur Jeff Barry : « Je suis compositeur et ce n'est pas un tube. » Mais il ne s'est pas plaint quand *I'm a Believer* a amené une monstrueuse avance sur recettes et quand son orgue omniprésent et ses harmonies à la Beatles lui ont valu de rester sept semaines en tête des hit-parades américains. **JJH**

Dirty Water The Standells (1966)



Auteur | Ed Cobb
Production | Ed Cobb
Label | Tower
Album | *Dirty Water* (1966)

À la fois morceau emblématique du style garage et hymne officiel de l'équipe bostonienne des Red Sox, *Dirty Water* fait, encore aujourd'hui, l'objet de l'affection des amateurs de punk sixties et des supporters du club de base-ball – même si cet hommage manifeste aux Rolling Stones a été enregistré par un groupe n'ayant jamais mis les pieds dans la capitale du Massachusetts.

Ce blues tout simple, à douze mesures, a été écrit par le manager et producteur des Standells, Ed Cobb. Le personnage est également responsable du classique de la soul interprété par Gloria Jones, *Tainted Love*, morceau que reprendra plus tard Soft Cell. *Dirty Water* a été inspiré par une visite malheureuse de Cobb à Boston au début des années 1960 – il s'était en effet fait agresser sur un pont qui traverse la Charles River. Remarquant aussi la pollution du port et faisant allusion au fameux «étrangleur de Boston» ainsi qu'au couvre-feu imposé aux étudiantes, Cobb a donné cette chanson à ses protégés, les Standells, groupe mené par un ancien Musketeer, Dick Dodd.

Dirty Water est entré dans le Top 10 en juin 1966, mais le groupe ne devait plus jamais connaître semblable succès commercial. L'adoption du morceau par les Red Sox dans les années 1990 a débouché sur un concert donné à Fenway Park par les nouveaux Standells, et ce à l'occasion de la victoire de l'équipe dans la 2004 World Series. U2, Steely Dan, The Mars Volta, Aerosmith et Bruce Springsteen ont eu eux aussi l'occasion de la jouer à Boston. **PL**

I Feel Free Cream (1966)



Auteurs | Jack Bruce, Pete Brown
Production | Robert Stigwood
Label | Reaction

Après le bizarre faux départ de *Wrapping Paper*, tout premier single de Cream, Jack Bruce, Eric Clapton et Ginger Baker (premier supergroupe rock du monde) avaient besoin de prouver qu'ils pouvaient se montrer à la hauteur du battage médiatique entourant leur formation. Avec *I Feel Free*, leurs craintes ont disparu.

Écrit par le bassiste et chanteur Jack Bruce ainsi que par le compositeur Pete Brown, ce single enregistré aux Rye Muse Studios de Londres a été un véritable détergent. N° 11 en Angleterre, c'était une joie agressive qui éclatait juste avant que le rythme ne cède la place au psychédélique. Le message enjoué d'amour dévorant met en valeur la voix de Bruce. Clapton distille son immense talent dans un solo de guitare remarquable par sa brièveté. Baker n'avait jamais été satisfait par son jeu à la batterie, mais celle-ci est tout de même le complément parfait du rythme frénétique du morceau.

Bien qu'absent dans la version anglaise de leur premier album, *Fresh Cream*, on trouve ce morceau dans l'édition américaine, fondant ainsi la belle histoire d'amour que la nation a entretenue avec ce groupe. Un des grands admirateurs de cette chanson a été David Bowie, qui l'a incluse en 1972 dans sa tournée *Ziggy Stardust* et l'a enregistrée en 1993 dans *Black Tie White Noise*. Les Foo Fighters en ont également donné une belle reprise. *I Feel Free* demeure certainement l'une des plus belles réalisations de Cream. **DE**

■ Voir également p. 217

You Keep Me Hangin' On The Supremes (1966)



Auteurs | B. & E. Holland, L. Dozier
Production | B. Holland, L. Dozier
Label | Motown
Album | *The Supremes Sing Holland-Dozier-Holland* (1967)

Bien qu'ancré dans la soul et la pop, Motown s'intéressait de près au rock. *You Keep Me Hangin' On* annonce Norman Whitfield et les morceaux soul psychédélics qu'il donnera aux Temptations à la fin des années 1960.

Les producteurs Brian Holland et Lamont Dozier ont fait de l'entrée une attaque à la guitare qui accroche l'auditeur avant que les Funk Brothers ne débarquent en force. Pareil à du morse, le riff ressemble à un appel d'urgence en vue d'un secours émotionnel. Diana Ross assure la partie chant d'une voix dramatique et passionnée. (Il faut attendre une bonne minute avant l'arrivée des autres Supremes.) Soutenues par un orgue épais, un tambourin syncopé, une batterie très présente et un insidieux riff à la guitare, les Supremes n'ont jamais paru aussi prêtes à tout. Ross a des accents de chanteuse de blues quand elle lance : « And there ain't nothin' I can do about it! » (« Je ne peux rien y faire ! »). Florence Ballard et Mary Wilson proposent un chœur aux relents de gospel.

You Keep Me Hangin' On est une chanson très appréciée des groupes et des chanteurs de rock : Wilson Pickett, Rod Stewart, Aretha Franklin, etc. Le Français Gilbert Montagné l'a d'ailleurs intégrée à son album *Get Ready*. En 2003, Brian Holland s'est montré très enthousiaste de la version rock progressif de Vanilla Fudge : « Ils l'ont vraiment emmenée ailleurs. La plupart des reprises se sont contentées de nous copier, mais Vanilla Fudge en a fait quelque chose d'autre. » **GC**

■ Voir également p. 164

Happenings Ten Years Time Ago The Yardbirds (1966)



Auteur | Yardbirds
Production | Simon Napier-Bell
Label | Columbia (UK)

C'est le seul single des Yardbirds où Jimmy Page et Jeff Beck jouent ensemble de la guitare et l'une des trois chansons enregistrées par le groupe où les deux musiciens sont présents (les autres étant la face B, *Psycho Daisies*, et *Stroll On*, sur la bande-son de *Blow Up* d'Antonioni). Dans un catalogue riche en expérimentation avec des titres comme *Still I'm Sad* et *Shapes of Things*, c'est le morceau le plus progressiste, véritable pierre d'achoppement de la musique psychédélique.

Page s'était joint au groupe pour remplacer le bassiste d'origine, Paul Samwell-Smith (parti pour se lancer dans la production), mais il s'est rapidement converti à la guitare solo. Il est aux côtés de Beck sur ce disque dense, à multiples niveaux, bourré de feedbacks, d'imitations à la guitare de sirènes de police ou d'explosions, de bandes passées à l'envers et d'un riff tonnant, le tout surmonté d'un texte chanté par Keith Relf et faisant vaguement allusion à la réincarnation – « Was it real, was it in my dreams? I need to know what it all means » (« Était-ce vrai, était-ce un rêve ? Je veux savoir ce que cela signifie »). John Paul Jones joue de la basse, ce qui annonce son association avec Page au sein de Led Zeppelin – groupe qui s'appelait au début les New Yardbirds.

Sorti en octobre 1966, le single ne s'est classé qu'en 43^e position en Angleterre ; il a fait un peu mieux aux États-Unis, où il a été n° 30 dans *Billboard* et n° 34 dans *Cashbox*. Mais faut-il vraiment donner autant d'importance aux hit-parades ? **JoH**

(I'm Not Your) Stepping Stone Paul Revere & The Raiders (1966)

Auteurs | Tommy Boyce, Bobby Hart

Production | Terry Melcher

Label | Columbia

Album | *Midnight Ride* (1966)

L'histoire n'a pas été clémente envers l'un des grands groupes des années 1960. Question tenue vestimentaire, celle des Raiders rappelant la guerre d'indépendance américaine ne pouvait que les desservir. (Le vrai Paul Revere s'était montré héroïque lors de la bataille de Lexington et Concord, en 1775.) Constitué en 1958, le groupe a débarqué dans les hit-parades en 1965 grâce aux émissions de télévision de Dick Clark. Curieusement, ces hommes en tricorne formaient le premier grand groupe punk. Des morceaux comme ... *Stepping Stone*, *Steppin' Out* ou l'antidrogue *Kicks* proposaient un orgue confus et, grâce à Mark Lindsay, une voix rageuse type Jagger gonflé aux stéroïdes. Iggy Pop se présente comme le « parrain du punk », mais on peut en douter après avoir entendu Lindsay interpréter cette chanson.

En 1966, Tommy Boyce et Bobby Hart plus leur groupe, les Candy Store Prophets, faisaient partie de l'équipe de studio des Monkees. Après la sortie de « ... Steppin' Stone » et de l'album *Midnight Ride*, les deux hommes ont discrètement modifié le titre (remplaçant « Stepping » par « Steppin' ») et amené Mickey Dolenz au Western Recorders Studio d'Hollywood pour faire mieux que Lindsay. Ils n'y ont pas réussi mais le morceau était toutefois le plus « hériissé » jamais enregistré par les Monkees. L'ironie de paroles incitant à ne jamais se faire piétiner ne leur a certainement pas échappé. Sortie en face B de « I'm a Believer », leur n° 1 en Angleterre, la version des Monkees s'est hissée dans le Top 20 de *Billboard*. **DH**

The End The Doors (1967)

Auteurs | John Densmore, Robert Krieger,

Ray Manzarek, Jim Morrison

Production | Paul A. Rothchild

Label | Elektra

Album | *The Doors* (1967)

The End est l'une de ces chansons que l'on peut ne pas aimer mais que l'on se doit d'admirer. Elle est énorme, par sa longueur mais aussi par sa portée : c'est un monument destiné à briser les tabous et à faire éclater les frontières, remarquable même en 1967 alors que la musique populaire commençait vraiment à explorer les paramètres de ce qu'il était possible de faire.

Cela n'aurait pas dû se passer ainsi. *The End* a été conçu comme une chanson pop standard de 3 minutes, très semblable au succès des Doors qu'était *Light My Fire*, puis il s'est complètement métamorphosé au cours de concerts imprégnés de drogues donnés à Los Angeles. Au moment de devenir le morceau de conclusion de leur premier album, il durait près de 12 minutes, avec orgue sinistre, guitare ayant subi l'influence de l'Inde, batterie jazz éparse mais aussi texte à sous-entendus œdipiens.

C'était une musique ne ressemblant à rien de tout ce qui avait pu exister jusque-là et elle a inspiré de nombreux groupes, de Black Sabbath à Joy Division en passant par The Cult. Quand Morrison a sombré dans une parodie de lui-même, les Doors ont cessé d'être cool. Francis Ford Coppola a intégré *The End* à son film *Apocalypse Now* ; la chanson est alors devenue une référence en matière de solennité, tournée en dérision par plusieurs artistes dont Zappa et Nirvana. Elle demeure malgré tout digne de l'*Ozymandias* de Shelley, avec sa bravoure à vous glacer le sang et son ambitieuse splendeur. **PW**

Electricity | Captain Beefheart & His Magic Band (1967)

Auteurs | Don Van Vliet, Herb Bermann
Production | Richard Perry,
Bob Krasnow
Label | Buddah
Album | *Safe As Milk* (1967)

Le DJ anglais John Peel déclara un jour : « S'il y a jamais eu un génie dans l'histoire de la musique populaire, c'est bien Beefheart. » Pour les fans de Captain Beefheart & His Magic Band, ce titre extrait de *Safe As Milk*, *Electricity*, est l'une des chansons reflétant ce qui a existé avant elle et annonçant ce que vivra ultérieurement le groupe.

Van Vliet (Beefheart, qui au début des années 1960 avait ajouté le « Van » à son nom de famille) racontera que le matériel déphasé, parfois sombre, de cet album est ce qui a incité A&M Records à se séparer de son groupe. Après leur départ, la chanson a été retravaillée par le guitariste Ry Cooder (ancien des Rising Sons). Le label Buddha Records a alors pris la succession de A&M.

Ce premier album de Van Vliet & Co. est profondément ancré dans le blues du delta, mais s'éloigne de son modèle pour annoncer ce que sera l'avenir de ce bon Captain. Sorte de danse psychédélique, *Electricity* combine des rythmes très blues à une vraie étrangeté, celle-ci ressortant en particulier dans les textes « stream of consciousness » de Van Vliet et la répétition grinçante du titre de la chanson.

Le travail d'orfèvre du batteur John « Drumbo » French ponctue le morceau, tandis que Cooder apporte un riff persistant au bottleneck. Si particulier, le thérmine roucoule avec l'aimable participation de Samuel J. Hoffman, qui a joué de cet instrument dans de nombreuses musiques de film. **CS-J** *

■ Voir également p. 306

Sarah Serge Reggiani (1967)

Auteur | Georges Moustaki
Réalisateur artistique | Jacques Canetti
Label | Disques Jacques Canetti
Album | *Les Loups...* (1967)

Figure populaire du cinéma (*Les Portes de la nuit*, *Casque d'or*), Serge Reggiani se lance dans la chanson vers 1965 sur les conseils de Jacques Canetti. Après un premier album consacré à Boris Vian, sa carrière prendra une ampleur inattendue avec son disque suivant, *Les Loups*, en grande partie grâce à Sarah... et à Barbara.

Fascinée par le comédien, la « dame en noir » s'est en effet chargée de sa formation technique, du recrutement de ses musiciens et de la constitution de son répertoire. Ainsi, c'est elle qui contacte son ami Georges Moustaki, connu à l'époque comme auteur du *Milord* de Piaf, afin qu'il écrive des chansons pour son protégé. La première sera *Sarah*, consacrée à une femme abîmée par le temps. « J'ai pensé au physique de Piaf, avec qui j'avais eu une liaison », racontera Moustaki. « Elle avait alors 42 ans et moi 23. Et je l'aimais ». Celui qui composera d'autres classiques du répertoire reggiani (*Ma Liberté*, *Ma Solitude*) avouera aussi avoir pensé à Barbara.

Le point de départ de la chanson est un poème de Baudelaire (*Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre*) qui servira aussi d'introduction au désormais célèbre premier couplet (« La femme qui est dans mon lit/N'a plus vingt ans depuis longtemps »). Dans cette ballade grave et tendre, le chanteur exploite de sa voix aux chaudes fêlures, son talent d'acteur. Un atout qui fera le succès de ce disque, comme celui d'autres chansons signées Jean-Loup Dabadie (*Le Petit Garçon*, *L'Absence*, *La Putain*), Albert Vidalie (*Les Loups sont entrés dans Paris*), Claude Lemesle (*Le Barbier de Belleville*)... **SD**

Heroin

The Velvet Underground (1967)

Auteur | Lou Reed

Production | Tom Wilson (Andy Warhol credited)

Label | Verve

Album | *The Velvet Underground and Nico* (1967)

«When I put a spike into my vein / Then I tell you, things aren't quite the same» («Quand je plonge l'aiguille dans ma veine, je vous le dis, les choses ne sont plus pareilles») : voilà ce que chante Lou Reed quelques secondes seulement après le début du premier couplet. C'est un moment unique de l'histoire du rock. Alors que les Byrds (*Eight Miles High*) et Bob Dylan (*Rainy Day Women #12 and 35*) avaient effleuré ce sujet tabou, c'est avec *Heroin* qu'un groupe rock parlait pour la première fois de l'usage des drogues.

Écrit en 1964 alors que Reed faisait encore ses classes chez Pickwick Records, *Heroin* n'était toutefois pas une mise en garde ni la présentation sous un jour séduisant de la fierté junkie : c'était de la poésie.

Du point de vue musical, la chanson était encore une fois très novatrice. Alors que ses 7 minutes et 12 secondes étaient bâties autour d'accords plutôt simplistes (*ré* et *sol* bémol), le tourbillon d'arpèges de la guitare rythmique de Sterling Morrison, l'alto électrique grinçant de John Cale et la batterie tribale, hypnotique, de Maureen Tucker ne ressemblaient à rien de connu dans l'histoire du rock : c'était la métaphore musicale d'un trip. Le bourdon monocorde et atonal du musicien de formation classique qu'était Cale apportait pour la première fois une dissonance minimaliste d'avant-garde à la musique pop. La chanson n'est jamais passée à la radio, on s'en doute, mais son héritage a marqué nombre de musiciens, écrivains et réalisateurs. **MK**

■ Voir également p. 204

Chelsea Girls

Nico (1967)

Auteurs | Lou Reed, Sterling Morrison

Production | Tom Wilson

Label | Verve

Album | *Chelsea Girl* (1967)

Surnommée Nico par le photographe de mode Herbert Tobias, le mannequin d'origine allemande Christa Päffgen n'avait rien d'une chanteuse, mais sa présence était indubitable.

Juste après avoir chanté dans le premier album du Velvet Underground, elle a lancé son premier opus en solo, *Chelsea Girl*. Ce titre fait référence au film réalisé en 1966 par Andy Warhol, *Chelsea Girls*, dans lequel elle jouait – l'hôtel en question était un établissement plutôt louche où avait été tournée la majeure partie du film. Sa propre chanson relative à l'hôtel (un peu plus de 7 minutes) consiste en une ligne à la guitare assez simple jouée par le guitariste du Velvet, Sterling Morrison, renforcée par une flûte omniprésente et de temps à autre un accompagnement aux cordes. Nico expose sans fioriture l'histoire des occupants instables et drogués de l'hôtel, des filles des deux sexes ou d'aucun, de Bridget «all wrapped up in foil» («enveloppée dans du papier d'al») ou encore de Pepper, qui se prend elle, pour le fils d'on ne sait quel homme. «Here they come now / See them run now... Chelsea Girls» («Les voilà, regardez-les, les filles du Chelsea»).

Nico détestait ce morceau – comme le reste de l'album, d'ailleurs – à cause des arrangements de flûte et de cordes de Larry Fallon, ajoutés sans son accord par le producteur Tom Wilson, à cause aussi du manque de percussions. Instantané des habitants nihilistes et hédonistes du New York des années 1960, *Chelsea Girl* est inimitable. **SA**

For What It's Worth The Buffalo Springfield (1967)



Auteur | Stephen Stills
Production | Charles Greene,
Brian Stone
Label | Atco
Album | *Buffalo Springfield* (1967)

For What It's Worth a été un hymne de contestation de la jeunesse pendant la période allant du milieu à la fin des années 1960. Le groupe de la côte ouest Buffalo Springfield pouvait se vanter d'inclure deux auteurs de chansons appelés à un rôle de premier plan dans l'histoire de la musique rock américaine : Neil Young et Stephen Stills. La protest song opportune de ce dernier a su saisir la naissance de l'esprit d'indépendance des adolescents et a apporté au groupe un vrai succès commercial. Seul succès majeur de Springfield, elle s'est hissée en 7^e place et est demeurée quinze semaines au Hot 100 de *Billboard*.

Un accompagnement simple à la guitare soutient cette chanson où l'on évoque les heurts entre police et adolescents qui avaient eu lieu en 1966 sur le Sunset Boulevard' Hollywood. Des centaines de hippies s'étaient rassemblés sur le trottoir devant des clubs tels que le Pandora's Box ou le Whisky A Go-Go, poussant les hommes d'affaires du coin à faire appel à la police de L. A. pour qu'elle nettoie l'endroit. Stephen Stills a été témoin des bagarres et des arrestations qui ont suivi. Perturbé, il s'est vite attelé à l'écriture d'une chanson quasi journalistique évoquant les affrontements qui se déroulaient à quelques dizaines de mètres de chez lui.

Les paroles contenaient des attaques voilées contre la police – un sujet sensible dans l'Amérique de ces années-là. Plus récemment, le morceau a été utilisé dans la bande originale de téléfilms et de films comme *Forrest Gump* ou *Lord of War*. **DR**

The Look of Love Dusty Springfield (1967)



Auteurs | Burt Bacharach,
Hal David
Production | Phil Ramone
Label | Colgems
Album | *Casino Royale* (1967)

Il n'y a rien à retenir de cette parodie de James Bond qu'était *Casino Royale* si ce n'est cette chanson. Engagé pour composer une bande-son que dominerait le Tijuana Brass de Herb Alpert, Burt Bacharach s'était passionné pour la scène où Ursula Andress séduisait Peter Sellers. Il a écrit un thème, mais ce n'est que quand Hal David a décidé d'ajouter des paroles à cette bossa-nova que *The Look of Love* a vraiment pris forme.

Très satisfait de la façon dont Dusty Springfield interprétait ses propres compositions, Bacharach savait déjà à qui il voulait confier ce titre. Les sessions ont toutefois été tendues, avant-première des enregistrements à Memphis de la chanteuse avec Jerry Wexler : tous deux étaient des perfectionnistes mais de points de vue différents, de sorte que ç'a été la seule chanson qu'ils ont enregistrée ensemble. Bacharach était satisfait et l'album était dans les bacs, mais Springfield doutait encore. Elle a retrouvé Londres et son producteur habituel, Johnny Frank, pour réenregistrer le titre – légèrement plus court, où elle semble plus à l'aise.

Le film a eu beaucoup de succès et la demande a été énorme, pourtant la seconde version n'est sortie qu'en face B de *Give Me Time*. Les reprises ont été nombreuses, mais celle de Nina Simone est de loin la plus intéressante. Mireille Mathieu en a chanté une version française, *Les Yeux de l'amour*. Les DJ ont ensuite redécouvert la version de Dusty, enfin récompensée à juste titre. **DH**

■ Voir également p. 142, 636

I'd Rather Go Blind

Etta James (1967)



Auteurs | Billy Foster, Ellington Jordan
Production | Rick Hall
Label | Cadet
Album | *Tell Mama* (1968)

Etta James a été constamment présente dans les hit-parades américains du début des années 1960 avec des tubes tels que *Trust Me* et la chanson qui sera son porte-drapeau, *At Last*. Sa carrière a cependant battu de l'aile au milieu de la décennie quand son addiction à l'héroïne lui a valu de passer quelque temps en hôpital psychiatrique.

En 1967, Etta a eu besoin de faire son grand retour. Sur la recommandation de Leonard Chess, qui l'avait déjà hissée au statut de star, elle s'est rendue à Muscle Shoals, dans l'Alabama, pour entamer l'enregistrement de son septième album, *Tell Mama*. Ce serait l'un de ses plus beaux, avec une remarquable reprise du *Security* d'Otis Redding et cette superbe chanson d'amour qu'est *I'd Rather Go Blind* : avec ses deux uniques accords, elle n'a pas pris une ride en 40 ans. *I'd Rather Go Blind* a aussi bien vieilli que *At Last* – peut-être même mieux parce qu'elle n'est pas entachée d'autant de nostalgie. Cette chanson est l'équivalent musical d'une blessure ouverte. James a tout d'une femme qui s'avance en titubant vers l'abîme et qui tente sans y parvenir d'accepter de voir partir l'homme qu'elle aime : « I'd rather go blind, boy, than to see you walk away from me » (« Je préférerais être aveugle que te voir t'éloigner de moi »).

Sortie à l'origine en face B de *Tell Mama*, la chanson n'a pas bien marché. Elle a toutefois contribué à la popularité de l'album, qui est entrée au Top 100, et au grand retour de la chanteuse. **JH**

(Your Love Keeps Lifting Me)

Higher and Higher | Jackie Wilson (1967)



Auteurs | Raynard Miner, Carl Smith, Gary Jackson, Billy Davis
Production | Carl Davis
Label | Brunswick
Album | *Higher and Higher* (1967)

S'il est une chanson qui exprime bien la joie pure et étourdissante d'être amoureux, c'est certainement ce classique exubérant de Jackie Wilson. Au milieu des années 1960, désireux de donner une nouvelle vie à sa carrière après un revers de fortune, Wilson avait pris la décision de travailler avec le producteur soul de Chicago Carl Davis. Malheureusement, cette collaboration n'avait pas très bien démarré : Wilson rangeait en effet (*Your Love Keeps Lifting Me*) *Higher and Higher* dans la catégorie des ballades.

« On est entrés en studio et Jackie s'est mis à chanter ; c'était complètement différent de tout ce que j'aurais pu imaginer, avouera plus tard Davis. Et je lui ai crié : « Non, non et non, je n'aime pas ça ! » Frustré, Wilson a suggéré à Davis de venir lui expliquer ce qu'il fallait faire. Sa démonstration terminée, Wilson a « regagné le studio et n'a eu besoin que d'une prise », selon Davis.

Le résultat vient du cœur et la voix de Wilson nous fait craquer : il a peine à croire que la désillusion, sa compagne de toujours, ne le visitera plus jamais maintenant qu'il a trouvé la fille qui sera sienne, « une sur un million ». Le groupe maison de Motown qu'étaient les Funk Brothers lui a offert un rythme enlevé.

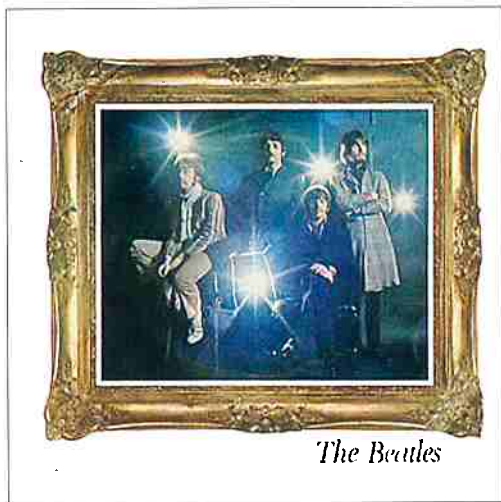
Le single devait se classer n° 1 dans les hit-parades R&B américains et entrer dans le Top 10, mais Wilson n'a pas su profiter de son succès. Cela n'a pas empêché (*Your Love Keeps Lifting Me*) *Higher and Higher* de donner vie à la statue de la Liberté dans le film de 1989 *S.O.S. Fantômes II*. **MH**

Strawberry Fields Forever | The Beatles (1967)

Auteurs | John Lennon, Paul McCartney

Production | George Martin

Label | Parlophone



« [C]’était de la psychanalyse mise en musique. »

John Lennon, 1970



Influencé par : Mr. Tambourine Man

Bob Dylan (1965)



A influencé : Rainy Day, Dream Away • The Jimi

Hendrix Experience (1968)



Repris par : Richie Havens (1969) • Todd Rundgren

(1976) • The Runaways (1980)

John Lennon était en Espagne, à Almeria, pour le tournage du film de Richard Lester *Comment j’ai gagné la guerre*, et il avait pas mal de temps entre les prises pour fumer de la marijuana et réfléchir. C’est peut-être ainsi qu’est née la plus grande réalisation de l’ère psychédélique : une libre association onirique riche en souvenirs et en introspection.

Le texte fait appel à un souvenir d’enfance de Lennon, une adresse de l’Armée du Salut appelée Strawberry Field, à Woolton, une banlieue de Liverpool. Dans la chanson, le lieu physique joue le rôle de catalyseur dans un processus de dissection de la conscience, un lieu où rien n’est réel. De retour à Londres, Lennon a montré la chanson au producteur George Martin qui s’est enthousiasmé pour « son univers brumeux, impressionniste ». L’arrangement assez sombre de cordes et de cuivres soutient idéalement le jeu de McCartney au mellotron et celui de George Harrison au swarmandal.

À la fin de 1966, les Beatles ont passé 45 heures (sur près d’un mois) dans les studios d’Abbey Road pour enregistrer la chanson. Il en est sorti deux versions possibles que Martin, à la demande de Lennon, a fait fusionner alors que leurs durées et leurs tonalités étaient légèrement différentes. L’album *Sgt. Pepper’s* était en préparation, mais le manager Brian Epstein insistait pour avoir un single. La chanson est alors sortie sur un single à deux faces A, couplée avec *Penny Lane* (autre lieu de Woolton, lié celui-ci à l’enfance de McCartney). Elle n’a été que n° 2 en Angleterre. Depuis *Please Please Me* en 1963, c’était le premier single des Beatles à ne pas décrocher la première place.

À New York a été élevé dans Central Park le mémorial de Strawberry Field, en face du Dakota Building où résidait Lennon et au pied duquel il a été assassiné le 8 décembre 1980. **TS**

■ Voir également p. 155, 180, 210, 230, 270

White Rabbit | Jefferson Airplane (1967)

Auteur | Grace Slick
Production | Rick Jarrard
Label | RCA Victor
Album | *Surrealistic Pillow* (1967)



« On a trouvé qu'on pouvait se marier et habiter en banlieue... ou vivre comme Alice B. Toklas, Picasso ou Diaghilev. »

Grace Slick, 2002

- ▶ **Influencé par** : *Sketches of Spain* • Miles Davis (1960)
- ▶ **A influencé** : *Where Is My Mind?* • Pixies (1988)
- **Repris par** : George Benson (1971) • The Damned (1980) • Sanctuary (1988) • The Murmurs (1995) • Shakespear's Sister (2004) • Lana Lane (2006) • Patti Smith (2007)

Quand on lui demandait comment elle avait écrit *White Rabbit*, sa chanson la plus célèbre, Grace Slick répondait : « Comment ? Avec un crayon et du papier. »

Inspirée par *Sketches of Spain* de Miles Davis et par le *Boléro* de Ravel, la berceuse paradoxale de Slick est née à l'époque où elle jouait dans un autre groupe, The Great Society. Réflexion ironique sur les effets hallucinogènes des drogues psychédéliques, *White Rabbit* s'inspire bien évidemment des aventures d'*Alice au pays des merveilles*, livre de Lewis Carroll paru en 1865. Slick en évoque de nombreux personnages : Alice et le lapin blanc, bien sûr, mais aussi le loir, la chenille fumant le narguilé ou la reine de cœur – tout en inventant un slogan destiné à sa génération, *Feed your head!* (« Nourris ta tête ! », ou plutôt « ton cerveau »).

Quand Jefferson Airplane a enregistré ce titre le 3 novembre 1966, le tempo a été ralenti et l'ornementation dépouillée pour restaurer le rythme de boléro de Slick. Jack Casady a ajouté une ligne de basse funky, Spencer Dryden a mis en valeur le rythme espagnol, Jorma Kaukonen l'assistant à la guitare, et Grace Slick dominait le tout de sa voix stridente. Ce cocktail gagnant a permis au groupe de décrocher sa deuxième entrée au Top 10 (malgré ses paroles, le titre n'a pas été interdit) après *Somebody to Love*, également tiré de *Surrealistic Pillow*. *White Rabbit* est rapidement devenu l'hymne d'une génération, avec sa prédiction de la dégringolade psychédélique des années 1960 aussi incisive que le fil d'un rasoir.

La chanson est depuis plus de 40 ans présente dans la culture populaire. On peut l'entendre dans le film d'Oliver Stone *Platoon* (scène d'initiation aux paradis artificiels), dans celui de Terry Gilliam *Las Vegas Parano* (scène du bad trip à l'acide du docteur Gonzo) et dans plusieurs séries télévisées dont trois épisodes des *Simpson*. **KL**

Purple Haze | The Jimi Hendrix Experience (1967)

Auteur | Jimi Hendrix

Production | Chas Chandler

Label | Track



« Dans cette vie, il faut
faire ce que tu veux,
libère-toi l'esprit et laisse
aller ton imagination... »

Jimi Hendrix, 1968

- ◀ **Influencé par :** The Times They Are A-Changin' (Bob Dylan (1964))
- ▶ **A influencé :** Hey Dude • Kula Shaker (1996)
- **Repris par :** Soft Cell (1983) • Krónos Quartet (1986)
Frank Zappa (1991) • The Cure (1993)
Paul Rodgers and Company (1993)

Pour les plus jeunes, habitués au heavy metal et au numérique, il est difficile d'imaginer le tollé général qu'ont suscité les premières guitares électriques fonctionnant en surmultiplié. Pourtant, James Marshall Hendrix, le premier musicien à pousser à l'extrême limite des effets tels que la distorsion, a été salué comme un pionnier quand il a émergé de la scène R&B avec des chansons comme celle-ci. (Sortie uniquement en single en Angleterre, elle sera intégrée dans le 33 tours américain *Are You Experienced*.) *Purple Haze* commence par un riff insistant et dissonant construit sur un accord de cinquième diminuée (appelé *diabolus in musica* au Moyen Âge parce qu'on le considérait comme néfaste). S'il nous paraît encore intimidant aujourd'hui, songez à l'effet qu'il a dû avoir sur l'« Été de l'amour ».

Avec *Purple Haze*, Hendrix, alors âgé de 25 ans, se réfère de manière délibérément opaque aux drogues psychédéliques venues transformer les marges de la culture populaire de l'époque. Trop obscures pour être déchiffrées par l'homme du commun mais véritable manne céleste pour des adeptes toujours plus nombreux, ses paroles évoquent la confusion éprouvée au milieu d'un brouillard lysergique – même s'il ne manifeste pas le désir d'en sortir. Ponctuant son texte de solos de guitare incandescents, Hendrix dépeint ici un chaos total, un ciel ou un enfer dépourvu de tout paramètre. « Scuse me while I kiss the sky! » (« J'embrasse le ciel ! »), crie-t-il, et l'on ne sait plus s'il est prophète ou démon.

Le « purple haze » est une variété de cannabis dont les fleurs sont violettes et non pas vertes. Hendrix disait que l'idée de la chanson lui était venue d'un rêve où il marchait sous la mer. L'intention est en tout cas des plus évidentes : Hendrix indique que seul un état de conscience altéré peut nous faire voir le monde tel que lui-même l'a vu. **JMc**

■ Voir également p. 206, 231

I'm a Man

The Spencer Davis Group (1967)

Auteurs | Steve Winwood, Jimmy Miller

Production | Jimmy Miller

Label | Fontana

Le Spencer David Group a certainement été l'une des meilleures formations de blues de l'Angleterre des années 1960, mais ce qui la distinguait de ses pairs, c'était la précocité de son chanteur, Steve Winwood. Découvert par le guitariste Spencer Davis alors qu'il jouait du piano à Birmingham dans le groupe de jazz et blues de son frère aîné, Muff, il a rejoint Davis à 15 ans, en 1963.

Encouragé par leur tube de 1966 *Keep on Running*, Winwood a entrepris d'écrire son propre matériel tandis que le groupe engageait le futur producteur des Rolling Stones, Jimmy Miller, pour qu'il les aide à améliorer leur son. Leur première collaboration, *Gimme Some Lovin'*, a rapidement été suivie de *I'm a Man* (9^e place en Angleterre et 10^e aux États-Unis en janvier 1967). Winwood avait alors 18 ans. Cette chanson n'a aucun rapport avec celle de Bo Diddley portant le même titre. Avec la batterie de Pete York, la basse insistante de Muff, la guitare rythmique de Davis, les percussions de Miller et enfin la guitare solo et l'orgue Hammond B-3 de Winwood, elle met en valeur la voix de ténor aiguë du chanteur, de toute évidence influencée par Ray Charles.

Jim Capaldi, Dave Mason et Chris Wood font les chœurs. Trois mois plus tard, en plein succès, Winwood annonçait qu'il quittait le Spencer Davis Group pour former Traffic avec les trois choristes susnommés. *I'm a Man* sera repris en 1969 par le groupe américain Chicago Transit Authority, aux accents jazzy. **SA**

Venus in Furs

The Velvet Underground (1967)

Auteur | Lou Reed

Production | Tom Wilson (Andy Warhol nommé)

Label | Verve

Album | *The Velvet Underground and Nico* (1967)

Quoi qu'en dise la pochette, *The Velvet Underground and Nico* n'a pas été produit par Andy Warhol, en revanche celui-ci en a beaucoup facilité la sortie. Il avait pris le groupe sous son aile à la fin de 1965 après l'avoir vu jouer dans un bar de l'East Village, le Café Bizarre, puis il avait financé l'enregistrement de leur premier album en insistant bien pour que le mannequin d'origine allemande Nico en soit la chanteuse. Selon Lou Reed, Warhol a aussi servi de «protecteur» : son influence était telle que les ingénieurs du son et les commerciaux du label n'osaient pas apporter le moindre changement. Vu le son du disque et le sujet des chansons, l'aide de Warhol était en effet indispensable.

Venus in Furs reprend le titre d'un ouvrage, *La Vénus à la fourrure*, écrit au XIX^e siècle par l'Autrichien Leopold von Sacher-Masoch (à l'origine du mot «masochisme»). Cette chanson est un microcosme de l'esthétique de l'album : paroles sombres, mélodie simple et facile à se rappeler mais aussi arrière-plan abrasif proche du chant funèbre. Les thèmes en sont le sadomasochisme, le bondage et la soumission. L'alto grinçant de John Cale ajoute de la couleur à la batterie très free de Maureen Tucker et à la guitare bourdonnante de Reed (toutes les cordes étaient accordées sur la même note !).

L'album est sorti dans la plus grande indifférence mais, comme le dit Brian Eno, tous ceux qui avaient entendu *The Velvet Underground and Nico* ont formé leurs propres groupes. **WF-J**

■ Voir également p. 196

Fire | The Jimi Hendrix Experience (1967)

Auteur | Jimi Hendrix

Production | Chas Chandler

Label | Track

Album | *Are You Experienced* (1967)



« Jimi a dit à Margaret [Redding] : "Permettez que je m'approche du feu" et c'est comme ça que la chanson est née. » **Mitch Mitchell, 1990**

- ◀ **Influencé par** : The Red Rooster • Howlin' Wolf (1961)
- ▶ **A influencé** : Sex on Fire • Kings of Leon (2008)
- **Repris par** : Five by Five (1967) • Red Hot Chili Peppers (1988) • Trick Bag (1990) • Kingston Wall (1992) • Nigel Kennedy (1993) • The New Mastersounds (2001) • Joan as Police Woman (2009)

Il n'est peut-être pas très délicat d'évoquer les vidéos qui ont circulé sur Internet en 2008 – on y voyait Jimi Hendrix se donner du bon temps avec diverses copines –, mais cela semble pourtant tout indiqué dans le contexte de *Fire*. Jimi avait écrit de nombreux textes incitant ses auditeurs à développer leur esprit en commençant par se déconnecter du monde, mais cela ne l'empêchait pas de les exhorter à s'adonner à des plaisirs plus charnels. Ses intentions sont donc parfaitement claires quand il chante : « I have only one burning desire / Let me stand next to your fire » (« Je n'ai qu'un seul désir brûlant, laisse-moi approcher de ton feu »).

Fire doit plus au passé de Jimi en tant que musicien de studio qu'à ses autres œuvres en solo. Plus que coquin, le sujet de la chanson trouve ses précédents dans les blues des années 1930 – Robert Johnson chantait « Squeeze my lemon until the juice run down my leg » (« Presse mon citron jusqu'à ce que le jus coule le long de ma jambe ») ! Personne ne se prenait au sérieux. Ici, Jimi ne joue pas les prophètes et s'intéresse plus aux galipettes au coin du feu. Un épisode de sa vie est directement à l'origine de la chanson : il se trouvait en compagnie d'une copine chez la mère du bassiste Noel Redding et avait demandé à cette dernière s'il pouvait se rapprocher de l'âtre.

Fire demeure l'une des chansons les plus populaires d'Hendrix : elle est rapide (le batteur Mitch Mitchell est ici en superforme), drôle et « débauchée ». Comme toujours, le travail à la guitare de Jimi est exemplaire : écoutez le solo et vous comprendrez tout le plaisir qu'il pouvait y prendre. L'Experience débutait souvent ses concerts par cette chanson. Cela n'a rien d'étonnant si la plus formidable reprise à ce jour est celle des Red Hot Chili Peppers, le groupe le plus chargé en testostérone de tous les temps. **JMc**

■ Voir également p. 202, 231

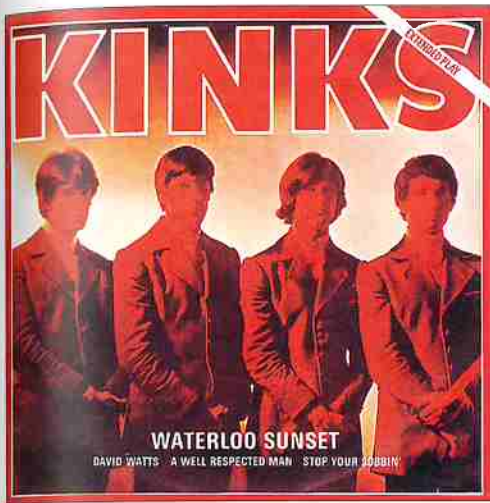
Waterloo Sunset | The Kinks (1967)

Auteur | Ray Davies

Production | Ray Davies, Shel Talmy

Label | Pye

Album | *Something Else by the Kinks* (1967)



« Je n'ai jamais travaillé sur une chanson qui m'apporte autant de plaisir, du début jusqu'à la fin. »

Ray Davies, 1984

Ray Davies, chanteur, guitariste rythmique et principal compositeur des Kinks, souhaitait à l'origine écrire une chanson intitulée *Liverpool Sunset*, à propos de la mort du Merseybeat, puis il a décidé qu'en bon Londonien il se devait de parler de sa ville.

Cette chanson lui était très personnelle et le quartier de Waterloo avait pour lui une importance toute particulière. Jeune adolescent, il avait été admis au St. Thomas Hospital pour y subir une trachéotomie ; pendant sa convalescence, les infirmières l'emmenaient sur le balcon d'où il pouvait voir la Tamise, la « dirty old river » (le « vieux fleuve sale ») de la chanson. Davies traversait quotidiennement Waterloo à l'époque où il étudiait l'art dans une école de Croydon. Il marchait aussi le long de l'Embankment en compagnie de sa première femme, Rasa, alors qu'ils n'étaient que fiancés.

Dans la chanson, le narrateur solitaire regarde un couple enfermé dans sa bulle de bonheur, Terry et Julie, se retrouver près de la gare de Waterloo puis emprunter le pont de Waterloo pour traverser le fleuve et rejoindre les quartiers nord. Le chanteur est mélancolique (« But I don't need no friends » : « Mais je n'ai pas besoin d'amis ») et prend plaisir à contempler le coucher du soleil sur les toits de la ville. On pense que Terry et Julie seraient les acteurs Terence Stamp et Julie Christie, qui avaient joué en 1967 dans *Loin de la foule déchainée*. Davies soutient pour sa part que ce sont des noms inventés pour un couple imaginaire jouissant du bonheur d'un amour naissant.

Waterloo Sunset s'est classé n° 2 dans les hit-parades anglais pendant l'été 1967. C'est certainement la plus belle composition de Davies – une évocation à la fois belle, chaleureuse et mélancolique de Londres au crépuscule. **JoH**

■ Voir également p. 145, 174, 186, 234

▲ **Influencé par** : Penny Lane • The Beatles (1967)

▲ **A influencé** : For Tomorrow • Blur (1993)

● **Repris par** : Affairs of the Heart (1983) • Cathy Dennis (1996) • Fastbacks (2001) • David Bowie (2003) • David Essex (2003) • Scrabbel (2005) • Def Leppard (2006) • MIG (2007) • The Rushes (2007)

Ode to Billie Joe

Bobbie Gentry (1967)



Auteur | Bobbie Gentry
Production | Kelly Gordon
Label | Capitol
Album | *Ode to Billie Joe*
(1967)

Après avoir chanté de la variété dans les casinos de Las Vegas et les clubs country de Beverly Hills, Bobbie Gentry a retrouvé ses humbles racines, le comté de Chickasaw, dans le Mississippi, pour enregistrer son premier disque chez Capitol. Après qu'on lui a eu donné *Mississippi Delta* en face A, elle a proposé pour l'autre face une chanson de sa composition, *Ode to Billy Joe*. Une excellente idée : avec huit nominations aux Grammy et une première place dans *Billboard*, il a été un énorme succès international.

La chanson raconte l'histoire d'un certain Billy Joe McAllister, petit ami de la narratrice, qui se suicide pour des raisons inconnues. La nature mystérieuse de cette mort s'unit à l'absence de réaction de la famille quand elle apprend la nouvelle au cours du dîner, pour donner un ton lugubre à la chanson, rehaussée par un arrangement pour cordes plutôt austère et par la guitare à cordes en Nylon de Gentry. Ultérieurement, il sera demandé à l'auteur Herman Raucher d'écrire un roman et un script fondés sur cette même histoire.

Billy Joe et la narratrice jettent quelque chose du haut du pont de Tallahatchie. C'est dans le film une poupée de chiffon et Billy Joe se tue par crainte d'être homosexuel. Gentry a rejeté cette version, la chanson n'étant selon elle qu'une pure fiction. Joe Dassin chantera en français *Marie-Jeanne*, où l'atmosphère du sinistre repas est bien restituée : « Et mon père dit à ma mère en nous passant le plat de gratin, "La Marie-Jeanne, elle n'était pas très maligne, passe-moi donc le pain". » **CR**

The Dark End of the Street

James Carr (1967)



Auteurs | Chips Moman, Dan Penn
Production | Q. Claunch, R. Russell
Label | Goldwax
Album | *You Got My Mind Messed Up*
(1967)

James Carr a reçu cette chanson en 1966 de la part d'un duo professionnel de Memphis : Dan Penn, producteur âgé de 25 ans, et Chips Moman, ancien guitariste de studio chez Stax, de cinq ans son aîné. La chanson a été écrite pendant la pause d'une partie de poker disputée lors d'une convention de l'industrie du disque à Nashville. Comme Penn le dira à l'écrivain Robert Gordon, le duo « voulait toujours présenter la meilleure chanson pour surprendre tout le monde ».

Les ambitions du chanteur étaient moins élevées. James Carr est né à Coahoma, Mississippi, et a grandi à Memphis. Illettré, il cherchait du travail comme journaliste tout en chantant dans des groupes gospel quand il a rencontré en 1962 le manager Roosevelt Jamison – un arriviste. Celui-ci l'a aidé à signer avec Goldwax, un petit label de Memphis ; une des premières faces qu'il leur a données (scindée en deux) était cette ballade consacrée à l'infidélité, à laquelle la voix fière et passionnée de baryton de Carr confère tant de grandeur.

Aujourd'hui considéré comme un classique de la soul sudiste, *The Dark End of the Street* a été l'un des nombreux tubes mineurs de Carr. Handicapé par une instabilité quasi chronique, le chanteur n'a jamais connu la réussite que méritait son talent et l'on n'a plus entendu parler de lui avant les années 1970. Son plus gros succès a cependant fait l'objet de reprises de moindre intérêt, mais Van Morrison lui rendra un hommage lyrique avec son single de 1979, *Bright Side of the Road*. **WF-J**