

Suzanne Leonard Cohen (1967)



Auteur | Leonard Cohen
Production | John Simon
Label | Columbia
Album | *Songs of Leonard Cohen*
(1967)

Pour Leonard Cohen, poète et futur moine bouddhiste zen, c'est cette chanson qui a tout déclenché. Le grand public a découvert *Suzanne* en 1967 avec son album *The Songs of Leonard Cohen*, mais elle a en réalité été écrite au début des années 1960, alors que Cohen vivait dans son Montréal natal.

C'est en effet là que le chanteur a rencontré pour la première fois Suzanne Verdal, une jeune et belle danseuse, épouse du sculpteur Armand Vaillancourt. Cohen les voyait danser dans les clubs de jazz/beat. La rencontre avait été brève, mais une vraie relation spirituelle les a unis plusieurs années plus tard, quand elle a divorcé de Vaillancourt et est allée s'installer près du Saint-Laurent. « Leonard a appris où je vivais – une maison avec une vue superbe sur le fleuve – et il est souvent venu me voir. Nous prenions le thé en mangeant des mandarines », a-t-elle expliqué.

Sur un jeu de guitare délicat, la description de la beauté de Suzanne se change en une contemplation de la nature, soutenue par la voix de baryton de Cohen. Ce morceau est l'un des préférés du poète ; pour la vraie Suzanne, il a quelque chose de doux-amer : « Il est devenu une vedette après le lancement de cette chanson, il est devenu un grand auteur-compositeur, mais notre relation s'est modifiée avec le temps », constatera-t-elle.

Entré au 2006 au Panthéon des auteurs et compositeurs canadiens, Leonard Cohen est aussi membre du Rock and Roll Hall of Fame. **SH**

■ Voir également p. 283

Respect Aretha Franklin (1967)



Auteur | Otis Redding
Production | Jerry Wexler
Label | Atlantic
Album | *I Never Loved a Man the Way I Love You* (1967)

On sait qu'une chanson est vraiment spéciale quand on crée pour elle une nouvelle catégorie de Grammy. Effectivement, Aretha Franklin en 1968 a été la première à remporter le Grammy de la meilleure performance vocale féminine du R&B pour sa flamboyante reprise de *Respect* d'Otis Redding.

Bien des artistes avaient besoin de se faire respecter en 1967, et c'était le cas de cette fille de prédicateur âgée de 25 ans. À Detroit, sa ville natale, la communauté noire était sur le point de s'embraser, lassée de subir les humiliations d'une administration raciste. Les femmes commençaient à adhérer aux revendications pour les droits civils et l'égalité. Extrêmement talentueuse, Franklin luttait quant à elle pour ressusciter sa carrière chez Atlantic après plusieurs années sans éclat chez Columbia. Elle avait été nourrie au lait du gospel avant de s'aventurer dans le domaine du jazz, et son nouveau producteur, Jerry Wexler, voulait l'entendre prêcher pour sa paroisse. En 2 minutes et demie, la future reine de la soul allait s'imposer.

Avant d'enregistrer cette chanson, Aretha et sa sœur Carolyn en ont changé le rythme et ont écrit de nouveaux arrangements vocaux – épeler les lettres du titre pour montrer que sans vrai R-E-S-P-E-C-T, il n'y a pas d'amour. Aretha chante ici avec un incroyable mélange de clarté et de conviction pour faire du respect une valeur fondamentale de notre société. Le respect mutuel entre Noirs et Blancs, par exemple. **MO**

■ Voir également p. 219

Montague Terrace (in Blue)

Scott Walker (1967)

Auteur | Scott Engel

Production | John Franz

Label | Philips

Album | Scott (1967)

Scott Walker avait enregistré une poignée de ses propres compositions avec les Walker Brothers, mais il suffit d'un coup d'œil au troisième album du trio, *Images*, pour comprendre pourquoi il a voulu faire table rase du passé. Parmi les grands titres, *Orpheus*, une ballade écrite par Walker (de son vrai nom Scott Engel), offrait un avant-goût de son futur classique, *Plastic Palace People*. Ce joyau était toutefois pris en sandwich entre une reprise soporifique du *Blueberry Hill* de Fats Domino et une terne relecture du *Stand By Me* de Ben E. King.

Grand admirateur de Jacques Brel, Walker n'avait pas le temps de céder à pareils compromis. Il a abandonné ses compagnons (malgré le nom, aucun n'était apparenté aux autres) mais emmené leur producteur, John Franz. Le premier titre de Scott, son premier 33 tours en solo, était une reprise assez exubérante du *Mathilde* de Brel. Le deuxième était cette description puissante, très cinématographique («The window sees trees cry from cold / And claw the moon» : «La fenêtre voit les arbres pleurer de froid et griffer la lune»), renforcée par une orchestration caustique due à Wally Stott.

Le public s'est enthousiasmé pour la carrière solo de Walker et ses trois premiers albums se sont classés dans le Top 3 anglais. Ce n'a pas été le cas du sombre et énigmatique *Scott 4 ni de 'Til the Band Comes In* ; c'est seulement avec sa participation à *Nite Flights* (1978) des Walker Brothers que Scott a à nouveau triomphé. **WF-J**

A Day in the Life

The Beatles (1967)

Auteurs | John Lennon, Paul McCartney

Production | George Martin

Label | Parlophone

Album | *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)

Quel album aurait pu mieux personnifier le travail d'équipe des Beatles que *Sgt. Pepper's* ? Si McCartney a écrit huit des treize titres, ce sont toutefois les paroles de Lennon qui dominent. Il s'intéressait énormément aux médias et c'est en grande partie à eux qu'il doit son inspiration. Ainsi «he blew his mind out in a car» («il s'est explosé le crâne en voiture») lui a peut-être été inspiré par l'héritier malheureux de Guinness, Tara Browne ; un article du *Daily Mail* fournit la référence aux «four thousand holes» («quatre mille nids-de-poule») découverts à Blackburn, dans le Lancashire ; il y a aussi une référence au film de Lester *Comment j'ai gagné la guerre*. Et quand il dit «I'd love to turn you on» («je voudrais vous brancher»), le message pro-drogue est on ne peut plus clair – à tel point que la BBC a boycotté le titre.

L'intérêt de McCartney pour des compositeurs d'avant-garde tels que Stockhausen ou Luciano Berio lui a donné l'idée de l'envolée orchestrale finale : chaque musicien joue de son instrument, de la note la plus basse à la plus aiguë, le tout en 24 mesures. Pour Lennon, le son écrit par George Martin et produit par les 40 membres de l'orchestre «allait du néant à la fin du monde».

De conception incroyablement originale, avec un ensemble superbe jouant de bout en bout (la batterie subtile, aux accents jazzy, de Starr est un rêve) et un texte de Lennon sublime, *A Day in the Life* est peut-être la plus belle réalisation pop jamais produite. **RD**

■ Voir également p. 155, 180, 200, 230, 270

Alone Again Or | Love (1967)

Auteur | Bryan MacLean

Production | Bruce Botnick, Arthur Lee

Label | Elektra

Album | *Forever Changes* (1967)



« Je l'ai écouté une fois,
jamais plus après. »

Bryan MacLean, 1996

◀ **Influencé par** : Lieutenant Kije Suite • Composed by Sergei Prokoviev (1933)

▶ **A influencé** : Nantes • Beirut (2007)

● **Repris par** : UFO (1977) • The Damned (1987) Sarah Brightman (1990) • The Boo Radleys (1992) The Oblivians (1993) • Calexico (2003)

Peu de chansons définissent mieux la noirceur du psychédéisme des années 1960 que *Alone Again Or*. Intitulé à l'origine *Alone Again* (« Seul à nouveau »), le titre s'est vu ajouter le mystérieux « Or » (« Ou ») par l'insaisissable leader du groupe, Arthur Lee. Destiné à l'origine au premier album de Love, en 1966, l'ode de Bryan MacLean à son amie lointaine n'a été achevée que pour l'enregistrement de *Forever Changes*, pendant l'été 1967. Le statut culte du morceau doit beaucoup à l'ingénieuse association mariachis-cuivres à mi-chemin de la version originale, avant la conclusion sinistre de MacLean : « And I will be alone again, my dear » (« Et je serai à nouveau seul, ma chérie »). (Plus tard, MacLean fera ce commentaire : « Ça a vraiment été le plus heureux moment que nous ayons passé en tant que groupe. »)

Le titre a provoqué des dissensions entre les musiciens quand la voix de MacLean a été remixée et remplacée par les harmonies vocales d'Arthur Lee, sous prétexte que la version originale était « trop faible ». MacLean finira par admettre que sa voix n'était pas assez forte pour soutenir un tel morceau ; plus tard, il rectifiera le tir en chantant une version solo sur son album *Ifyoubelievein*.

Bien que jugée « inconsistante » par *Rolling Stone* à sa sortie en single en 1968 (elle était alors 99^e dans *Billboard*), cette chanson est rapidement devenue culte quand on y a vu une expression classique de l'époque psychédélique.

On peut entendre *Alone Again Or* dans de nombreux films, dont *Sleepers* (1996) de Barry Levinson. Le titre a vu de nombreuses reprises par des artistes aussi différents que The Boo Radleys, Calexico, UFO ou Matthew Sweet & Susanna Hoffs. « Nous aimons love [l'amour], a déclaré le duo, et nous aimons aussi le groupe ! » **KL**

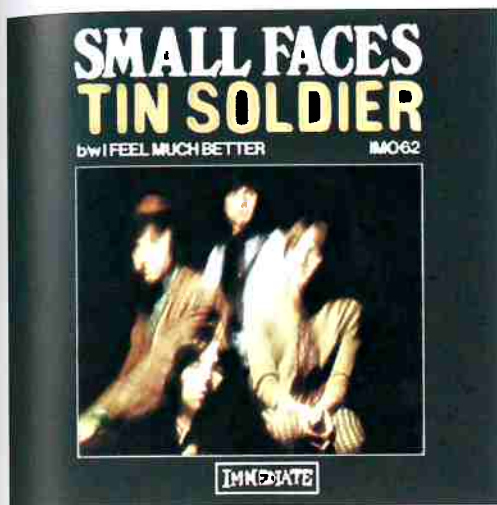
■ Voir également p. 183

Tin Soldier | The Small Faces (1967)

Auteurs | Steve Marriott, Ronnie Lane

Production | Steve Marriott, Ronnie Lane

Label | Immediate



« Ça a rapport à une fille [Jenny Rylance] avec qui je parlais tout le temps, elle me faisait vraiment tourner la tête. »

Steve Marriott, 1967

Écrit à Ibiza par Steve Marriott dans le seul but d'impressionner celle qui un an plus tard deviendrait sa femme, *Tin Soldier* n'était aucunement destiné aux Small Faces. Le label Immediate favorisait la culture du partage. C'est ainsi que l'auteur a proposé sa chanson à Pat (P. P.) Arnold, ex-choriste de la revue d'Ike et Tina Turner, alors domiciliée à Londres. Comme Marriott le racontera plus tard, « elle se défonçait, alors j'ai préféré me retirer ». Il a gardé le titre pour son groupe et donné à Arnold une chanson de la même puissance : (*If You Think You're*) Groovy. Le groupe a joué sur le disque de la chanteuse, elle a chanté sur le sien.

Sorti en décembre 1967, *Tin Soldier* est arrivé à une époque où le quatuor des quartiers est de Londres se portait plutôt bien. Troisième des cinq singles sortis chez Immediate alors que le groupe était encore constitué, il s'inscrivait entre *Itchycoo Park* et *Lazy Sunday* mais viendrait certainement en tête d'un sondage destiné à désigner le meilleur de tous. Après la pop psychédélique des années précédentes, cette chanson marquait un retour du groupe à ses origines mod soul, mais c'était aussi un grand bond en avant pour ses auteurs, musiciens et artistes après le désastre de leur deuxième album.

Une première version instrumentale révèle toutes les guitares acoustiques destinées à l'origine à porter la chanson, mais le résultat final devait avoir une forte influence sur la scène heavy rock qui allait émerger en 1968. Ce morceau est un délice pour tous les fondus de heavy metal : Ronnie Lane joue de la basse dans les deux versions, tandis que les percussions de Kenney Jones (dont un tambour) pulvérisent l'accompagnement. Et la voix chantée de Marriott ? Le temps n'était plus aux enfantillages : au bout d'une minute et demie, l'ère du rock commence pour de bon. **DH**

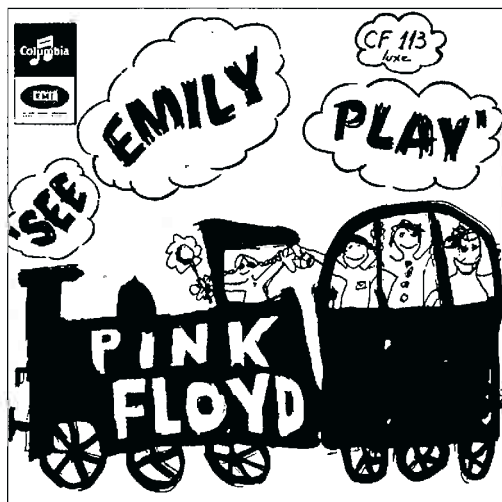
- ◀ **Influencé par** : Little Girl • John Mayall & The Bluesbreakers (1966)
- ▶ **A influencé** : Would You Believe • Billy Nicholls (1968)
- **Repris par** : Quiet Riot (1977) • The Hypstrz (1979) Todd Rundgren (1983)

See Emily Play | Pink Floyd (1967)

Auteur | Syd Barrett

Production | Norman Smith

Label | Columbia



« Ça a changé ma vie en me convainquant qu'il y avait quelque chose de très spécial dans la musique. »

Captain Sensible, des Damned, 2000

- ◀ **Influencé par :** Strawberry Fields Forever
The Beatles (1967)
- ▶ **A influencé :** Shine On You Crazy Diamond
Pink Floyd (1975)
- **Repris par :** David Bowie (1973) • The Grapes of Wrath
(1994) • Martha Wainwright (2008)

Pink Floyd s'est permis de jouer la qualité dans le monde de la pop. Leur deuxième single, *See Emily Play*, a été le plus grand tube britannique de l'année 1967 à ne pas porter l'empreinte Lennon/McCartney.

Cette chanson avait pour titre original celui d'un ambitieux concert donné à Londres par Pink Floyd : *Games for May*, mais Syd Barrett l'a rebaptisée *See Emily Play* pour avoir été inspiré par la vision d'une « écolière psychédélique » faisant partie de leur public à l'UFO Club de Londres. Pourtant « pratiquement aucun effet psychédélique n'a été utilisé, a dit le claviériste Rick Wright. Le côté "hawaïen" à la fin de chaque couplet, c'est uniquement Syd jouant du bottleneck avant d'être repris en écho. »

Futur successeur de Syd à la guitare, David Gilmour a visité le studio en mai 1967 et été choqué de voir son ami « les yeux vitreux... pas très sympa ». En public, comme le dit le bassiste Roger Waters, le groupe « se battait parfois avec *See Emily Play* ». Les autres fois, ils s'attaquaient à « Reaction in G ». « On tournait dans le pays avec notre musique si particulière, à la grande fureur du public... », s'est rappelé le batteur Nick Mason. Les promoteurs venaient nous trouver en coulisse parce que ce titre ne faisait que 3 minutes. »

Barrett a refusé d'assurer la promotion du titre dans l'émission *Top of the Pops*. « Un jour, on a compris pourquoi, a dit Waters. Lennon n'avait pas besoin de passer dans cette émission, et lui non plus par conséquent. »

David Bowie – qui a assassiné la chanson dans *Pink Ups* en 1973 – a dit : « Pink Floyd a eu un tube et pendant quelques mois ils n'ont pas été très underground. Syd ne voulait pas de ça et il est parti. Je le comprends. »

Le nom Pink Floyd est un hommage à deux bluesmen, Pink Anderson et Floyd Council. Contrairement à une idée reçue, il ne signifie pas « flamant rose ». **BM**

■ Voir également p. 356

A Whiter Shade of Pale Procol Harum (1967)



Auteurs | Keith Reid,
Gary Brooker, Matthew Fisher
Production | Denny Cordell
Label | Deram
Album | *Procol Harum* (1967, U.S.)

Paroles sibyllines et procès à répétition ont fait de *A Whiter Shade of Pale* l'une des créations les plus énigmatiques, les plus durables aussi, de la pop. Au cours de l'été 1967, ce single du type « la pop rencontre le classique » est demeuré pendant six semaines de folie au top des hit-parades anglais.

Le groupe Procol Harum avait été créé pour enregistrer les chansons du parolier Keith Reid et du chanteur/claviériste Gary Brooker. Le succès de *A Whiter Shade of Pale* a été une véritable surprise. Cette chanson complexe mariait une mélodie à l'orgue assez sombre aux paroles les plus surréalistes qu'ait jamais connues une chanson pop. Léger fandango, vestales, sol qui se dérobe... un vrai fatras auquel personne n'a rien compris – les représentants du label encore moins. Ils ont hésité sur la sortie du disque, mais ont été rassurés après un passage sur une radio libre, Radio London, émettant depuis un bateau. La demande du public a été immédiate et le single n'a eu besoin que de trois semaines pour se hisser en tête des ventes en Angleterre.

Le titre de la chanson viendrait d'une remarque entendue par Keith Reid au cours d'une party. Guy Stevens, ami de Reid et DJ devenu producteur, s'était tourné vers sa femme pour lui faire une remarque du genre : « Tu es d'un pâle encore plus livide. » Le titre a été adapté en français par Nicoletta, *Les Orgues d'antan*. Quant au nom Procol Harum, objet de nombreuses controverses, c'est tout simplement celui du chat du producteur devenu mascotte du groupe. **DR**

The Tears of a Clown | Smokey Robinson & The Miracles (1967)



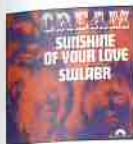
Auteurs | Henry Cosby, « Smokey »
Robinson, Stevie Wonder
Production | Cosby, Robinson
Label | Tamla
Album | *Make It Happen* (1967)

En partant pour la fête donnée par Motown à Noël 1966, Stevie Wonder avait emporté une musique sur laquelle il n'avait pu placer aucune parole. Smokey Robinson lui a trouvé une certaine ressemblance avec la musique de cirque et cela lui a fait penser à un clown solitaire mais obligé de faire rire son public. (Pour la chanson *My Smile Is Just a Frown*, Robinson avait écrit « Just Like Pagliacci did, I'll try to keep my sadness hid » : « Tout comme Paillasse, je m'efforcerais de dissimuler ma tristesse. ») Les Miracles ont enregistré la chanson pour leur album *Make It Happen*.

Trois ans plus tard, Smokey était lui aussi devenu triste et solitaire. Las de la vie sur les routes, il voulait quitter son groupe et passer plus de temps avec sa jeune famille. Des nouvelles lui sont alors arrivées d'Angleterre : cette chanson depuis longtemps oubliée était sortie en single (grâce à l'enthousiasme d'une secrétaire d'EMI, le label qui diffusait Motown dans ce pays) et devenue n° 1. Le bureau de Detroit s'est montré sceptique mais a repris le titre, l'a ralenti et ajouté en overdub une batterie qui lui donnait plus de force. Le 12 décembre, trois mois après le succès anglais, la chanson détrônait de la première place celle de la Partridge Family.

Qu'avait-il donc manqué à Detroit en 1967 ? Le jeu entre basson et flûte qui donne à la chanson son atmosphère circassienne ? Un des plus beaux textes de Smokey ? Des chœurs impeccables ? Impossible de répondre. En tout cas, la secrétaire Karen Spreadbury n'avait pas volé sa prime de Noël cette année. **DH**

Sunshine of Your Love Cream (1967)



Auteurs | Eric Clapton, Jack Bruce, Pete Brown
Production | Felix Pappalardi
Label | Reaction
Album | *Disraeli Gears* (1967)

Si l'on en croit les critères de 1967, Cream était le summum de la fusion des genres, combinant la maîtrise du langage blues traditionnel aux expériences jazz les plus folles, le tout agrémenté d'une pincée de rock psychédélique bien à eux. Il est donc normal que *Sunshine of Your Love* soit si apprécié 40 ans plus tard, faisant ainsi la synthèse entre l'ancien et le moderne. Ce morceau est à la fois simple et complexe ; bien des guitaristes se souviendront d'avoir appris le riff descendant sur dix notes d'Eric Clapton. Entre les mains des admirateurs de Cream, Jimi Hendrix par exemple, la chanson a évolué en un riff d'une incroyable puissance.

Comme toutes les meilleures compositions, les paroles (dans le cas présent, celles du collaborateur de toujours du groupe, Pete Brown) n'ont pas besoin de signification grammaticale. Quand Jack Bruce chante « It's getting near dawn » (« L'aube va poindre »), c'est pour ramener l'auditeur à l'aube du blues électrique. Le charme vaudou des mots n'est en rien diminué par le fait que le chanteur – maître de jazz formé au Royal College – est culturellement aussi éloigné du bayou qu'on puisse l'être. La chanson est riche en émotion et le narrateur qui évoque « les yeux las de la nuit » nous entraîne en un lieu où seul compte l'objet de son désir. Intelligent en dépit de son aspect languissant, moderne malgré ses racines anciennes, *Sunshine of Your Love* demeure un bel objet, témoin des vibrations de son époque et du talent de ses créateurs. **JMc**

■ Voir également p. 192

Cold Sweat | James Brown & The Famous Flames (1967)



Auteurs | James Brown, Alfred Ellis
Production | James Brown
Label | King
Album | *Cold Sweat* (1967)

En 1966, James Brown & The Famous Flames ont donné un concert à Abidjan, capitale de la Côte d'Ivoire. L'effet sur la scène musicale d'Afrique occidentale a été électrique et a initié la carrière d'artistes tels que Fela Kuti, lequel proclamerait bientôt que Brown chantait ses chansons à lui. On comprend toute l'importance que la musique polyrythmique africaine a eu pour Brown quand on voit la direction qu'il a prise en janvier 1967 avec l'enregistrement de *Let Yourself Go*, première approche de ce groove pur qu'il recherchait jusque-là.

Cold Sweat, single en deux parties et morceau de 7 minutes sur l'album, est le fruit d'une collaboration entre Brown et Alfred « Pee Wee » Ellis, leader de son groupe et joueur de saxophone alto. Les paroles sont rudimentaires, comme si Brown reconnaissait que la chanson a pour seul intérêt le choc causé par tous les instruments, en particulier le jeu entre la batterie très samplée de Clyde Stubblefield, le saxophone ténor de Maceo Parker et la basse de Bernard Odum. Les exhortations de Brown sont aujourd'hui plus célèbres que ses parties solo, par exemple « Maceo, come on, brother » (« Maceo, vas-y, mon frère ») ou « Give the drummer some » (« Laisse faire le batteur »).

N° 1 au hit-parade du R&B et n° 7 à celui de la pop, *Cold Sweat* a placé Brown sur une orbite qui durerait sept ans, jusqu'aux concerts historiques donnés au Zaïre en 1974. Plus important encore, ce morceau a révolutionné la musique noire des deux continents. **DH**

■ Voir également p. 152, 227, 272

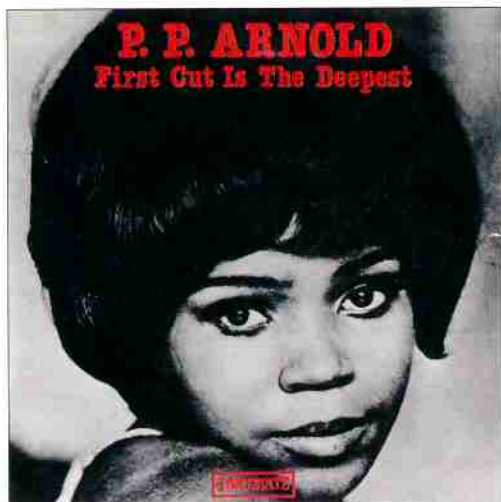
The First Cut Is the Deepest | P. P. Arnold (1967)

Auteur | Cat Stevens

Production | Mike Hurst

Label | Immediate

Album | *The First Lady of Immediate* (1967)



« [Cette chanson] correspondait complètement à ma vie et à ce qui m'était arrivé après mon premier mariage. »

P. P. Arnold, 2004

◀ **Influencé par** : Don't Let Me Be Misunderstood
Nina Simone (1964)

▶ **A influencé** : Back to Black • Amy Winehouse (2006)

● **Repris par** : Rod Stewart (1976) • Martin
Simpson (1983) • Bad Manners (1993) • Bonfire (1998)
Sheryl Crow (2003) • David Essex (2003)

Au cours de sa première visite en Angleterre – avec les Rolling Stones et en tant que membre des Ikettes, chœurs d'Ike & Tina Turner –, P. P. Arnold s'est fait remarquer par Mick Jagger. Très impressionné, le leader des Stones a conseillé à son manager, Andrew Loog Oldham, de signer avec elle pour son nouveau label, Immediate.

En travaillant avec des musiciens comme Keith Emerson des Nice ou Ronnie Lane et Steve Marriott des Small Faces, Arnold a développé un répertoire émanant d'un certain nombre d'auteurs. Après ses débuts avec *Everything's Gonna Be Alright* d'Oldham, elle a donné son plus gros tube avec un morceau de Cat Stevens, *The First Cut Is the Deepest*, histoire poignante d'une femme au cœur brisé qui tente de donner une nouvelle chance à l'amour. Stevens avait écrit cette chanson au début de sa carrière, alors qu'il voulait se faire engager comme auteur-compositeur. Après une démo, la chanson a été vendue pour la modique somme de 30 livres sterling à Immediate, qui l'a donnée à Arnold. Elle est sortie en mai 1967. La même année, Stevens incluait ce titre dans son propre album, *New Masters* ; en revanche, il ne l'a pas sorti en single, considérant la reprise par Arnold comme la version définitive.

Plus rapide, la reprise par Arnold (enregistrée par Mike Hurst, ancien membre des Springfields) présentait, outre une harpe, des sections de cordes et de cuivres. Une écoute attentive permet d'entendre l'écho du fameux « mur de son » de Phil Spector et les singularités développées par les groupes de R&B britanniques alors qu'ils pénétraient les territoires plus psychédéliques de la fin des années 1960.

La chanson n'a rencontré qu'un succès modeste (plafonnant au n° 18 en Angleterre), mais elle a marqué la naissance d'une scène soul britannique facilement reconnaissable. **CR**

I Say a Little Prayer | Aretha Franklin (1968)

Auteurs | Burt Bacharach, Hal David
Production | Jerry Wexler
Label | Atlantic
Album | *Aretha Now* (1968)



« Celui qui se distingue le plus, peut-être parce qu'elle l'a mieux chantée, c'est le disque d'Aretha. »

Burt Bacharach, 1996

- ◀ **Influencé par** : *How I Got Over* Mahalia Jackson (1961)
- ▶ **A influencé** : *Close Your Eyes and Remember* Minnie Riperton (1970)
- **Repris par** : The Dells (1972) • Susan Cadogan (1975) Al Green (1978) • Bomb the Bass (1988)

Faire de l'ombre à Dionne Warwick n'est pas chose facile, pourtant Aretha Franklin y est parvenue avec cette reprise. Sa version est sortie pratiquement un an après celle de Dionne et ne s'est pas classée aussi bien en Amérique, mais c'est pourtant le nom d'Aretha que l'on associera à tout jamais à ce titre.

Les auteurs Burt Bacharach et Hal David avaient collaboré avec Dionne pour donner ces merveilles de la pop que sont *Anyone Who Had a Heart* et *Do You Know the Way to San Jose*, mais Bacharach n'était pas entièrement satisfait de son interprétation de *I Say a Little Prayer*. « Je crois avoir trop accéléré le tempo », s'est-il dit. Son refus initial de sortir la chanson en single a été balayé par son entrée au Top 5 en 1967. Il n'a cependant pas fallu longtemps pour qu'une nouvelle version le laisse pratiquement pantois.

Après avoir quitté Columbia pour le label Atlantic, Aretha a vu sa musique se renforcer pour avoir autant de punch que sa voix. Cette politique se justifiait par neuf entrées au Top 10 américain entre 1967 et 1968, *I Say a Little Prayer* étant la dernière. « Elle a un peu modifié la mélodie et d'autres petites choses et j'ai été dubitatif, avouera Bacharach, mais quand je m'y suis habitué – et elle est incroyable –, j'étais pleinement satisfait. » Même s'il n'était pas entièrement de son cru, un classique était né.

La qualité intemporelle de la chanson lui a valu sa longévité. Kevin Rowland, chef des Dexys Midnight Runners, a reconnu que ses matinées étaient incomplètes sans cette chanson ; de son côté, Rupert Everett l'a formidablement chantée à Julia Roberts dans un film de 1997, *Le Mariage de mon meilleur ami*. Et surtout, c'est la préférée de Burt Bacharach parmi les milliers d'interprétations de ses chansons qu'il a pu entendre. **CB**

■ Voir également p. 209

Le Métèque

Georges Moustaki (1969)

Auteur | Georges Moustaki
Label | Polydor
Album | *Le Métèque* (1969)

Giuseppe Mustacchi est né à Alexandrie, recueillant dès l'enfance une somme d'influences musicales et culturelles qui vont nourrir sa future carrière d'auteur-compositeur-interprète. Quand il émigre en France en 1951, il se consacre à divers métiers, dont celui de journaliste. Puis très vite, ayant entendu un soir Georges Brassens sur scène, il se dirige vers la chanson. En signe d'admiration pour celui qu'il considère comme son maître, il troquera Giuseppe contre Georges. Pour un public confidentiel des cabarets de la rive gauche, il élabore un répertoire à sa mesure, qu'il accompagne à la guitare. Mais surtout, il devient un des auteurs attirés d'Édith Piaf qui le fascine autant que Brassens et pour laquelle il va notamment composer *Milord*. Il servira aussi Catherine Sauvage, Yves Montand, Serge Reggiani, et chantera en duo avec Barbara.

Sur l'élan de 1968, il compose les paroles et la musique du *Métèque*, un tube qui l'installe sous les feux de la rampe en son nom propre. Une chanson lente et sans artifice, d'une facture autobiographique qui lui tient lieu de passeport artistique. À la fois pâtre grec et juif errant, avec sa gueule de métèque et par le filtre de sa voix douce, il séduit la France et rejoint le panthéon vivant des grands dont fait partie Georges Brassens. Cette année 1969 annonce au gré des ans un florilège de couplets exemplaires d'une tonalité voisine. Après *Le Métèque*, viendront *Sarah*, *Joseph*, *Ma Solitude*, *Ma Liberté*. Fidèle à son adage, « L'homme descend du songe », il n'en finit plus de nous faire rêver. **CLE**

Oh Happy Day

The Edwin Hawkins Singers (1968)

Auteurs | Phillip Doddridge, J. A. Freylinghausen ;
arr. Edwin Hawkins
Production | Edwin Hawkins
Label | Pavilion
Album | *Let Us Go into the House of the Lord* (1968)

Fort de 46 membres, le Northern California State Youth Choir avait besoin de fonds pour financer un voyage à Washington et assister à un congrès de la jeunesse. Il a donc demandé aux Century Record Productions d'enregistrer un de ses concerts. À partir de ces bandes toutes simples sur deux pistes, huit chansons (dont la version originale de *Oh Happy Day*) ont été sélectionnées pour constituer un album, et 500 exemplaires seulement ont été pressés.

Des copies n'ont pas tardé à circuler dans la communauté noire. Le DJ d'une radio underground de San Francisco, KSAN-FM, a choisi de passer *Oh Happy Day* et d'autres stations lui ont emboîté le pas. Cela n'a pas manqué d'attirer l'attention de Neil Bogart du label Buddha : il a acheté les droits de distribution au niveau national, ressorti l'album chez Pavilion, tiré la chanson principale en single et rebaptisé le groupe, qui est devenu les Edwin Hawkins Singers, du nom de leur chef de chœur, Edwin Hawkins.

Avec un accompagnement dépouillé (piano, basse, batterie et chœur comptant dans ses membres Tramaine Hawkins, future star du gospel), la voix principale a été confiée à Dorothy Coombs Morrison. Elle s'est très vite lancée dans une carrière solo, vu le succès mondial du disque : plus de sept millions d'exemplaires, qui ont valu à Hawkins le premier de ses quatre Grammy. *Oh Happy Day* a été repris par de nombreux artistes dont Joan Baez et Aretha Franklin ou, plus près de chez nous, Florent Pagny et Jane Manson. **JLu**

Israelites | Desmond Dekker & The Aces (1968)



Auteurs | Desmond Dekker, Leslie Kong
Production | Leslie Kong
Label | Pyramid
Album | *Israelites* (1969)

Avec *Israelites*, Desmond Dekker a été le premier artiste jamaïcain à jouir d'une popularité internationale, bien avant Bob Marley. Surtout, ce disque ouvrait la voie au reggae puis au ska, si prisé des skinheads londoniens.

En 1967, son single *007 (Shanty Town)* lui avait déjà valu un certain nombre de fans en Grande-Bretagne, mais il semblait que le ska resterait un phénomène purement anglo-caribéen... jusqu'au jour où *Israelites* a rendu possible l'impossible. Le titre a grimpé à toute allure dans les ventes des deux côtés de l'Atlantique : n° 1 en Angleterre, aux Pays-Bas, en Allemagne de l'Ouest et en Finlande, il s'est très bien classé au Canada et a même été n° 9 au Hot 100 de *Billboard*. C'était d'autant plus remarquable que, franchement, pas grand monde ne comprenait les paroles : en plus d'obscures références culturelles (le titre original était *Poor Me Israelite* : « Pauvre de moi, Israëlite »), l'accent chanté échappait complètement aux non-Jamaïcains.

Bien qu'ayant ouvert les marchés américains et européens à la musique des Caraïbes, Dekker n'est jamais parvenu à renouveler le succès de *Israelites*, même en Angleterre, son pays d'adoption. On a continué cependant de s'intéresser à lui dans la Jamaïque des années 1970. Le morceau a connu plusieurs reprises par les punks suédois de Millencolin en 1997 ou le groupe phare du ska londonien, Madness, dans l'album *The Dangermen Sessions Vol. 1* en 2005. **MW**

Wichita Lineman Glen Campbell (1968)



Auteur | Jimmy Webb
Production | Al De Lory
Label | Capitol
Album | *Wichita Lineman* (1968)

Jimmy Webb se rappelle encore ce coup de téléphone. « Glen a besoin d'un titre après *By the Time I Get to Phoenix*, lui a dit l'homme d'A&R, mais il faut que ça parle d'un endroit. » Tout juste âgé de 21 ans, Webb ne s'est d'abord pas intéressé au projet, mais la chanson lui trottait tout de même dans la tête : il se rappelait les ingénieurs du téléphone travaillant aux alentours de la ville de Liberal, dans le Kansas, et la partie septentrionale de l'Oklahoma. Il a envoyé les paroles, précisant bien que ce n'était qu'une ébauche. Le producteur Al De Lory n'était pas du tout de cet avis.

À l'époque, la carrière solo de Campbell décollait tout juste, près d'une décennie après son premier single. Pendant toutes ces années, le chanteur avait gagné sa vie comme guitariste, jouant surtout avec les célèbres musiciens de studio formant le groupe des Wrecking Crew. De Lory a engagé plusieurs membres de cette formation avant d'ajouter son arrangement pour cordes imitant le morse et l'orgue aux sons d'un autre monde de Webb Gulbransen.

Depuis qu'il est devenu le plus gros succès de Campbell, *Wichita Lineman* a été repris par de nombreux artistes dont Johnny Cash, José Feliciano, Sammy Davis Jr., The Fatback Band et R.E.M. Webb en personne l'a enregistré dans les années 1990 tout en avouant avoir honte d'avoir fait rimer les mots « time » et « line » : il disait, avec un peu de masochisme, que c'était « la fausse rime la plus grosse, la plus horrible, la plus stupide et la plus voyante de l'histoire ». **WF-J**

Heard It through the Grapevine | Marvin Gaye (1968)



Auteurs | Norman Whitfield, Barrett Strong
Production | Norman Whitfield
Label | Tamla
Album | *In the Groove* (1968)

Le patron de Motown, Berry Gordy, avait un instinct très sûr lorsqu'il s'agissait de dénicher des tubes, mais dans le cas présent, il a failli rater son coup. Plusieurs enregistrements de *I Heard It Through the Grapevine* avaient été rejetés par Gordy en 1966 et 1967 : la version originale par Smokey Robinson & The Miracles, une interprétation jamais entendue des Isley Brothers, une version plus lente par Marvin Gaye... À la fin de 1967, le producteur Norman Whitfield a incité Gordy à sortir une version par Gladys Knight & The Pips qui s'est hissée en 2^e position aux États-Unis. Il a cependant fallu attendre août 1968, près de dix-huit mois après son enregistrement, pour voir émerger cette version de Marvin, inscrite dans son album *In the Groove* sur les souhaits de Whitfield et contre l'avis de Gordy.

La version « dansable » de Knight était encore dans toutes les mémoires, mais l'enregistrement de Gaye, plus lent, majestueux, passionné aussi, s'est imposé. Sortie en single en octobre 1968, la version de Gaye est restée dix semaines au sommet des hit-parades anglais et américains ; ç'a aussi été le disque de Motown qui s'est le mieux vendu. La chanson a retrouvé les hit-parades anglais en 1986 grâce à une publicité pour Levi's où l'on voyait Nick Kamen en sous-vêtements dans une laverie avec, en fond sonore, un réenregistrement de la chanson – l'original de Marvin Gaye ne pouvait entrer dans le budget. **WF-J**

■ Voir également p. 298

America Simon & Garfunkel (1968)



Auteur | Paul Simon
Production | Roy Halee, Simon & Garfunkel
Label | Columbia
Album | *Bookends* (1968)

« Cette chanson explique pourquoi je pars de chez moi pour faire l'hôtesse », dit Zooey Deschanel, qui joue le rôle d'Anita Miller dans le film de Cameron Crowe *Presque célèbre* (2000). C'est courageux de la part du réalisateur – arrêter la narration pour écouter un disque –, et la magie ne prendrait pas sans une bande-son aussi nuancée et aussi limpide qu'*America*. Cela commence par une mélodie fredonnée puis viennent une guitare folk-rock, un orgue en sourdine et une batterie triomphante tenue par le prolifique musicien Hal Blaine.

Ce morceau rappelle les road songs de Chuck Berry vues à travers le prisme de Jack Kerouac. Le style de Berry est adapté à des couplets qui ne riment pas, bourrés de références aux cigarettes et aux Greyhound tandis que le narrateur part de Saginaw, Michigan, pour rejoindre New York en compagnie de sa petite amie, Kathy (certainement Kathy Chitty, la muse de Simon que l'on peut voir sur la pochette de son 33 tours solo sorti en 1965, *The Paul Simon Songbook*).

Après un peu plus de trois minutes et un millier de kilomètres, l'optimisme juvénile cède la place à l'aliénation et à l'angoisse : « I'm empty and aching and I don't know why » (« Je suis vide et j'ai mal, et je ne sais pas pourquoi »). La chanson change alors de vitesse et l'orchestration monte en puissance comme pour figurer les milliers de voyageurs qui franchissent le New Jersey Turnpike, les yeux rivés sur les gratte-ciel de Manhattan, la Cité d'Émeraude, capitale du pays d'Oz. **SP**

■ Voir également p. 167, 274

Ain't Got No—I Got Life | Nina Simone (1968)

Auteurs | G. MacDermot, J. Rado, G. Ragni

Production | Joe René

Label | RCA

Album | *'Nuff Said!* (1968)



« Maintenant que les miens ont décidé de s'imposer au monde... je veux y tenir un rôle. »

Nina Simone, 1969

- ◀ **Influencé par :** I Got a Woman • Ray Charles (1954)
- ▶ **A influencé :** You Remind Me • Mary J. Blige (1991)
- **Repris par :** Julie Driscoll, Brian Auger & Trinity (1970) Red Box (1986) • Jim Guthrie (2004) • Le Volume Courbe (2005) • Mika (2008)

L'année 1968 a vu la création à Broadway et dans le West End londonien de la comédie musicale *Hair* – tableau de la contre-culture hippie des années 1960, avec son message de paix et d'amour, de liberté et de drogue. Elle a aussi été l'année des révoltes étudiantes en France et en Allemagne, et de l'assassinat de Martin Luther King, en avril. Trois jours après, Nina Simone se produisait à la Westbury Music Fair et dédiait son concert à sa mémoire. Un enregistrement de ce spectacle constitue la majeure partie de *'Nuff Said!* « Je tenais absolument à être reconnue des leaders de la lutte pour les droits civils et quand c'est arrivé, je leur ai donné dix ans de protest songs », a-t-elle déclaré en 1991.

L'album comporte aussi trois morceaux réalisés en studio dont un medley de deux chansons tirées de *Hair*, *Ain't Got No* et *I Got Life*. Dans la comédie musicale, il s'agit d'une sorte d'hymne de protestation rock et d'une réponse apportée par la « tribu » des hippies en quête d'une utopie fondée sur l'usage des drogues. Comme la plupart des morceaux tirés de *Hair*, on aurait facilement pu les oublier. Leur insertion dans cet album plutôt sérieux est assez surprenante, mais entre les mains de Nina, l'appel à la liberté prend des tons de revendication sociale, en cohérence avec les autres titres tout en conservant l'esprit de l'œuvre originale.

Avec *Ain't Got No—I Got Life*, Nina abandonne en douceur son répertoire habituel – jazz, gospel et blues – pour se tourner vers un public plus pop. Quand le titre est sorti en single, ç'a été pour devenir l'un de ses plus grands tubes et toucher un public encore plus vaste, encore plus jeune aussi, en Europe tout particulièrement où il s'est classé en tête des hit-parades. La version française est de Julien Clerc, *Oui, j'ai la vie*, tirée de l'adaptation de la comédie musicale. **MW**

■ Voir également p. 150

Piece of My Heart | Big Brother & The Holding Company (1968)

Auteurs | Bert Berns, Jerry Ragovoy
Production | John Simon
Label | Columbia
Album | *Cheap Thrills* (1968)



« Quand je chante, j'ai l'impression d'être amoureuse pour la première fois. »

Janis Joplin, 1968

« Sur scène, je fais l'amour à 25 000 personnes, ensuite je rentre toute seule chez moi », dit Janis Joplin au sommet de sa gloire, à la fin des années 1960. Aucune autre chanson du répertoire de la fée du blues ne résume mieux cet état d'esprit que *Piece of My Heart*.

Enregistré en 1968 pour l'album de Big Brother & The Holding Company *Cheap Thrills*, *Piece of My Heart* s'empare de l'original soul d'Emma Franklin (sœur d'Aretha) pour en tirer 4 minutes de douleur gutturale et de hurlements de guitare. -

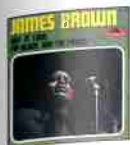
La voix de Janis doit peu de choses à celle de Franklin et devient la marque de fabrique de la hippy du Texas. Dès le « Oh, come on / come on / come on... » (« Allons, allons... ») jusqu'à « ... deep down in your heart I guess you know that it ain't right / Never never never never never hear me when I cry at night » (« ... au fond de ton cœur tu sais que ce n'est pas bien de ne jamais m'entendre quand je pleure la nuit »), Janis instille dans la chanson des maux de cœur aussi personnels que réels.

Piece of My Heart doit en fait autant à Big Brother & The Holding Company qu'à Janis. Emma Franklin a dit ne pas avoir reconnu la chanson quand elle l'a entendue pour la première fois, toutefois elle a eu l'élégance d'ajouter : « Sa version est si différente de la mienne que cela ne m'affecte pas. » Le claquement des guitares est bien dans l'esprit de 1968, et les solos doivent beaucoup à Cream et à Hendrix.

Nombre d'artistes, de Sammy Hagar à Beverley Knight, ont repris ce morceau, mais la version de Big Brother & The Holding Company demeure celle à l'aune de quoi toutes les autres doivent être jugées. En 2003, 35 ans après avoir été n° 1 dans *Billboard*, l'album *Cheap Thrills* a été classé 338^e dans la liste des 500 plus grands albums de tous les temps établie par *Rolling Stone*. **JM**

◀ **Influencé par :** Strange Brew • Cream (1967)
▶ **A influencé :** You Had Me • Joss Stone (2004)
● **Repris par :** Marmalade (1968) • Dusty Springfield (1968) • Bryan Ferry (1973) • Bonnie Tyler (1977) • Etta James (1978) • Sammy Hagar (1981) • Faith Hill (1994) • Beverley Knight (2006)

Say It Loud, I'm Black and I'm Proud | James Brown (1968)



Auteurs | James Brown, Alfred Ellis
Production | James Brown
Label | King
Album | *Say it Loud, I'm Black and I'm Proud* (1969)

Après l'assassinat en mars 1968 de Martin Luther King à Memphis, Tennessee, et la mort le mois suivant d'un membre des Black Panthers, Bobby Hutton, à Oakland, Californie, à l'issue d'une fusillade avec la police, les artistes noirs se sentaient de plus en plus investis d'une mission, celle de parler pour leur communauté. On s'attendait donc à voir monter au créneau Mr. Dynamite, alias James Brown, mais il n'en a rien été, dans un premier temps tout au moins. Lors des primaires du parti démocrate, il a soutenu le vice-président Hubert Humphrey et non pas le populaire opposant à la guerre qu'était Robert Kennedy ; il a enregistré un single intitulé *America Is My Home* et exalté les vertus de sa terre natale, « le meilleur pays qui soit » ; enfin il est allé chanter au Vietnam pour les soldats américains, geste condamné par les mouvements pacifistes.

Ce n'est qu'au mois d'août qu'il est redevenu crédible aux yeux des jeunes Noirs avec un morceau funk très fort, *Say It Loud, I'm Black and I'm Proud*, (« Dites-le bien fort, je suis noir et j'en suis fier »). De toute la puissance de sa voix, il proclame « We'd rather die on our feet / Than be livin' on our knees » (« On préfère mourir debout que vivre à genoux »). Cette chanson aux relents politiques a influencé le travail de Norman Whitfield, avec les Temptations ou encore Gil Scott-Heron. Le rythme percutant de la chanson et ses attaques verbales en font l'ancêtre du hip-hop ; Eric B. et Rakim l'ont d'ailleurs samplée dans *Move the Crowd* en 1987. **JoH**

■ Voir également p. 152, 217, 272

Hard to Handle Otis Redding (1968)



Auteurs | A. Jones, A. Isbell, O. Redding
Production | Steve Cropper
Label | Atco
Album | *The Immortal Otis Redding* (1968)

Le titre *Hard to Handle* a été gravé à la fin de l'année 1967 lors de sessions qui se révéleraient être les dernières de Redding. C'est également là qu'a été enregistré *Sittin' on the Dock of the Bay* qui vaudrait au chanteur un n° 1 posthume dans les hit-parades.

On cite souvent *Dock of the Bay* pour montrer que l'artiste prenait une direction différente, plus acoustique, mais *Hard to Handle* vient infirmer cette hypothèse. Depuis son riff d'ouverture au piano swinguant, c'est de la dance music R&B pure et dure. Redding était connu pour ses chansons tendres (*These Arms of Mine*, *My Girl*, *I've Been Loving You Too Long*), mais il était autant à l'aise dans les chansons soul hyperrapides. Les premiers mots de *Hard to Handle* sont on ne peut plus explicites : « Hey there, here I am / I'm the man on the scene / I can give you what you want / But you got to come home with me » (« Hé, c'est moi en scène, je te donnerai tout ce que tu veux mais viens d'abord chez moi »). Viennent ensuite 2 minutes 20 de fanfaronnade virile.

Superbement accompagnée par Steve Cooper (guitare), Duck Dunn (basse), Al Jackson (batterie), Booker T. Jones (piano) et les Memphis Horns, la voix de Redding peut se déchaîner. Ce single de 1968 fait partie des enregistrements les plus dynamiques de Redding, même s'il n'est arrivé qu'en 51^e place dans *Billboard* (n° 15 en Angleterre). De nombreux groupes l'ont repris depuis. C'est le cas du chanteur jamaïcain Toots Hibbert, qui a donné à cette chanson des inflexions reggae. **GC**

■ Voir également p. 164

A minha menina Os Mutantes (1968)

Auteur | Jorge Ben
Production | Manoel Barenbein
Label | Polydor
Album | *Os Mutantes* (1968)

En faisant fusionner un amour partagé des Beatles et de la soul psychédélique de Sly & The Family Stone avec les sons traditionnels de la samba et de la bossa-nova, les frères Arnaldo et Sérgio Dias Baptista ont formé en 1966 avec leur sœur Rita Lee le groupe Os Mutantes («les Mutants»). À côté de novateurs tels que Caetano Veloso et Gilberto Gil, ils ont créé un nouveau mouvement appelé Tropicália, lequel a influencé l'art, la poésie et le théâtre, mais aussi la musique à l'époque de la dictature militaire.

Le son contagieux et enlevé du groupe témoignait d'une plus grande énergie et, en surface tout au moins, d'une couleur plus légère que les chansons de Veloso et de Gil. *A minha menina* (littéralement «Ma nana») est typique dès les premières secondes du son des Mutantes, où une guitare à cordes de Nylon est recouverte par des guitares électriques particulièrement grinçantes, des paroles joyeuses et des battements de mains chaotiques. Cette chanson est devenue le titre phare du premier album du groupe et elle demeure l'une de leurs plus célèbres, même si le tirage en single était limité. Son influence est évidente sur des gens comme David Byrne (qui a toujours soutenu les Mutantes avec son label Luaka Bop) et Beck (qui a nommé *Mutations* son album de 1998).

Plus récemment, *A minha menina* a servi pour une campagne de publicité de McDonald's ; une reprise fidèle par les Bees a été largement utilisée par la télévision et les bandes-son de films indépendants. **CR**

Sympathy for the Devil The Rolling Stones (1968)

Auteurs | Mick Jagger, Keith Richards
Production | Jimmy Miller
Label | Decca/ABKCO
Album | *Beggars Banquet* (1968)

Faire suivre un album intitulé *Their Satanic Majesties Request* par un morceau du nom de *Sympathy for the Devil* ne pouvait qu'ajouter à la controverse portant sur la nature démoniaque des bad boys du rock. En dépit du titre de l'album précédent, il ne comportait aucune référence explicite au diable ; ce n'était pas le cas du morceau d'ouverture du suivant. La chanson a poussé des groupes religieux et des journalistes à qualifier les Stones d'adorateurs du diable, donc de corrupteurs de la jeunesse.

Jagger a prétendu que les paroles avaient subi l'influence de Baudelaire, même si les mots et les thèmes de la chanson rappellent beaucoup le chef-d'œuvre de Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, où le diable vient en personne en Russie pour réguler les affaires du monde. Pendant la session d'enregistrement, le sénateur Robert Kennedy se faisait assassiner, ce qui a incité les auteurs à modifier quelque peu leur texte. L'enregistrement de la chanson a été capté par Jean-Luc Godard pour son documentaire expérimental homonyme.

Au début, Jagger voulait faire une ballade. Sur la suggestion de Keith Richards, elle a évolué pour présenter un rythme de samba plutôt ténébreux, ce qui renforçait sa nature hypnotique. Le thème satanique mais aussi le style des Stones et leur comportement ont eu une influence énorme, en particulier sur le hard rock et le heavy metal, ce qui a prouvé que la musique gothique et sombre pouvait aussi être attirante. **CR**

■ Voir également p. 156, 175, 305

Pressure Drop Toots & The Maytals (1968)

Auteur | Toots Hibbert
Production | Leslie Kong
Label | Mango
Album | *Sweet and Dandy* (1968)

En 1967, Frederick «Toots» Hibbert est sorti de prison après avoir purgé une peine de 18 mois pour détention de marijuana. Il a retrouvé en studio ses compagnons, les musiciens Nathaniel «Jerry» Mathias et Henry «Raleigh» Gordon. Les années précédentes, le trio avait enchaîné une série de tubes ska et rocksteady en Jamaïque. Avec les producteurs Coxsoné Dodd et Prince Buster, ils avaient enregistré des morceaux comme *Bam Bam*, doublant leurs rythmes haletants de la voix puissante de Hibbert.

Les titres suivants des Maytals allaient toutefois les propulser au sein du mainstream international. Chapeautées par Leslie Kong, le producteur de reggae sino-jamaïcain ayant présidé aux débuts de Bob Marley et de Jimmy Cliff, les sessions d'enregistrement ont donné le jour à l'irrésistible *Pressure Drop* mais aussi à *Do the Reggay*.

Pressure Drop est symptomatique de l'énergie positive, évangélicatrice, de Toots & The Maytals. La voix solo de Hibbert est aussi puissante que celle de ses modèles américains, Otis Redding et Curtis Mayfield, et l'euphorie primaire de la chanson ne pouvait que la porter au-delà des rivages de la Jamaïque. *Pressure Drop* a été repris en 1979 par les Clash pour devenir la face B de leur single *English Civil War*. Les Maytals ont enregistré d'autres versions de cette chanson avec Eric Clapton et Keith Richards. On ne doit pas non plus oublier la reprise par Robert Palmer. **LP**

■ Voir également p. 275

Cyprus Avenue Van Morrison (1968)

Auteur | Van Morrison
Production | Lewis Merenstein
Label | Warner Bros.
Album | *Astral Weeks* (1968)

Ainsi nommé en souvenir d'une rue de Belfast, *Cyprus Avenue* est bien souvent mal orthographié. L'erreur est facile à commettre. Apparemment, la rue en question s'appelait Cypress Avenue : chaque arbre qui la borde est d'une essence différente, et il y a certainement eu un cyprès à une époque. Mais quelqu'un s'est trompé, peut-être perdu dans les brumes qui entourent l'œuvre de Van Morrison.

Dans cette chanson, pièce centrale de l'album turbulent et romantique *Astral Weeks*, Van Morrison se rappelle une obsession d'adolescent et est entraîné dans une rêverie où se côtoient belles femmes en calèche, conducteurs de train solitaires et feuilles mortes. Elle s'envole comme bruyère au vent («C'est une chose entière, un flux», comme le dit Morrison), et l'ensemble de jazz aguerri est en accord avec le délire du chanteur.

Ce titre est devenu l'un des incontournables des concerts de Van Morrison, avec un style jazz et blues autrement plus rythmé que l'original, plus aérien. Dans l'album live de 1974 intitulé *It's Too Late to Stop Now* (titre emprunté aux dernières lignes de la version publique de *Cyprus Avenue*, elles-mêmes issues de *Into the Mystic* de l'album *Moondance*), la chanson est poussée à hue et à dia, passant du swing au boogie en passant par un rock ravageur. Morrison se montre espiègle, mais sa façon de répéter les mots s'empare des souvenirs pour les transformer en une démonstration d'hommage, de vénération. **MH**

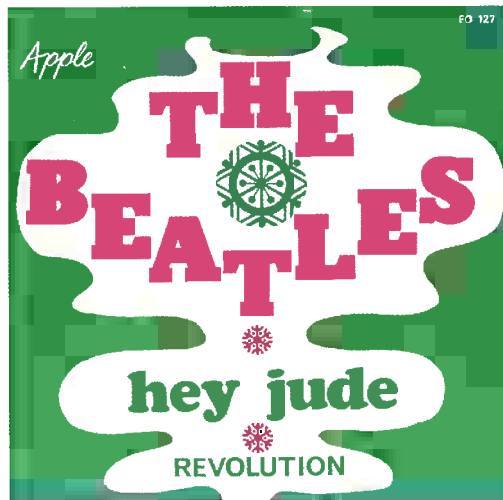
■ Voir également p. 271

Hey Jude | The Beatles (1968)

Auteurs | John Lennon, Paul McCartney

Production | George Martin

Label | Apple



« C'est vraiment étrange de se dire que quelqu'un a écrit une chanson sur vous. Ça me touche toujours. »

Julian Lennon, 2002

- ◀ **Influencé par :** Somewhere to Lay My Head The Sensational Nightingales (1954)
- ▶ **A influencé :** Do You Realize?? The Flaming Lips (2002)
- **Repris par :** Wilson Pickett (1968) • Ella Fitzgerald (1969) • Grateful Dead (1969)

John Lennon croyait que cela parlait de lui, et Judith Simons, journaliste au *Daily Express*, croyait que cela parlait d'elle. Il a fallu attendre une vingtaine d'années après la sortie du disque pour que Julian Lennon découvre que l'un des plus grands best-sellers de tous les temps avait eu pour but de lui apporter un peu de réconfort après la séparation de ses parents. « J'étais parti voir Cynthia Lennon, racontera Paul McCartney. C'était juste après leur rupture et j'étais assez copain avec Julian. J'étais en voiture et je fredonnais "Hey Jules, don't make it bad..." ["Hé, Jules, ne t'en fais pas..."]. Et puis j'ai trouvé que Jude sonnait mieux, ça faisait plus country et western. »

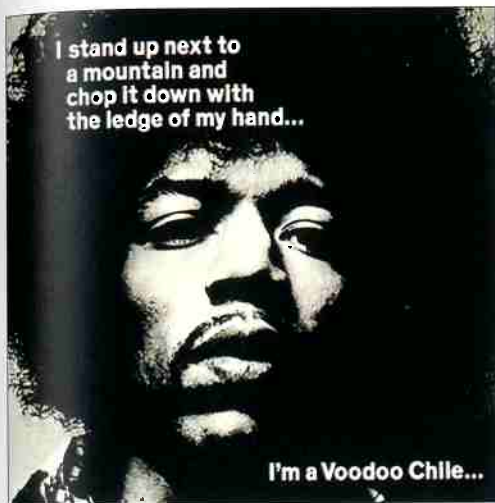
Lennon est intervenu pour donner la touche finale à la composition, mais a insisté pour que Paul conserve le côté parfois absurde des paroles. Les Beatles ont commencé de répéter la chanson dans les studios d'Abbey Road à la fin de juillet 1968, alors qu'ils travaillaient déjà sur ce que l'on appellera *The White Album*. Le 31 juillet, ils investissaient les studios Trident où il était possible d'enregistrer en huit pistes, y introduisant un orchestre de 36 musiciens – McCartney les aurait poussés à taper des mains et à chanter pendant toute la fin du morceau. Il avait une idée très précise de ce qu'il voulait, ce qui a causé quelques incidents, en particulier avec George Harrison, mécontent qu'on refuse tout ce qu'il proposait.

Sorti moins d'un mois après, le single (7 minutes concentrées sur un disque, ce qui annonçait les futurs «super 45 tours») était le premier du groupe sous le label Apple. Il est très vite grimpé dans les hit-parades du monde entier, au point de devenir le single des Beatles le plus vendu aux États-Unis. Il n'y a qu'en Allemagne que le disque ait reçu un accueil très mitigé : Paul ignorait qu'en allemand «Jude» signifiait «Juif». **TS**

■ Voir également p. 155, 180, 200, 210, 270

Voodoo Child (Slight Return) | The Jimi Hendrix Experience (1968)

Auteur | Jimi Hendrix
Production | Jimi Hendrix
Label | Polydor
Album | *Electric Ladyland* (1968)



« Eric Clapton croyait avoir découvert la pédale wah-wah. Ça l'a scié d'apprendre que Jimi Hendrix s'en servait déjà. »

Pete Townshend, 1980

- ◀ **Influencé par** : Mannish Boy • Muddy Waters (1955)
- ▶ **A influencé** : Theme from *Shaft* • Isaac Hayes (1971)
- **Repris par** : Stevie Ray Vaughan & Double Trouble (1984) • The Hamsters (1996) • Kenny Wayne Shepherd (1997) • Angélique Kidjo (1998) • Térez Montcalm (2006) Jacques Stotzem (2009)

Comme l'artiste qui l'a créé, *Voodoo Child (Slight Return)* laisse un héritage à la fois clair comme de l'eau de roche et perdu dans les brumes du folklore du rock. La chanson a été enregistrée le 3 mai 1968 après une version plus longue (présente également dans *Electric Ladyland* sous le titre *Voodoo Child*), gravée celle-ci avec l'aide de Steve Winwood à l'orgue, de Jack Cassidy du Jefferson Airplane à la basse et de Mitch Mitchell de l'Experience à la batterie. La version de 15 minutes, certes électrisante en elle-même, n'était en fait rien de plus qu'une jam de blues standard jouée par un groupe non standard, lui, et directement inspirée de *Mannish Boy*, pièce automythifiante gravée pour la première fois en 1955 par Muddy Waters.

Le lendemain, le Jimi Hendrix Experience est revenu en studio, toujours avec Mitchell à la batterie, mais cette fois-ci avec Noel Redding à la basse. Comme le dit Hendrix : « Ils voulaient nous filmer en studio, comme si on avait l'air d'enregistrer pour eux, alors j'ai dit : "C'est bon, les gars, on va vous jouer ça en *mi*, et un, et deux, et trois" et on a attaqué *Voodoo Child* ».

Cette fois-ci, et pour le plus grand plaisir de spectateurs peu habitués à son style incandescent, Hendrix a ajouté un riff d'introduction à la guitare parvenant à résumer tout ce qui faisait de lui le champion poids lourd incontesté de cet instrument : une splendide utilisation de la pédale wah-wah qui explose sous le punch dévastateur de son génie électrique. « I stand up next to a mountain and chop it down with the ledge of my hand » (« Je me dresse à côté d'une montagne et l'abats du tranchant de la main »), a-t-il commencé, ne permettant à quiconque de douter qu'il était aussi grandiose que la nature elle-même, mais aussi prêt à tout abattre d'un seul coup de hache. **MO**

■ Voir également p. 202, 206

The Pusher Steppenwolf (1968)



Auteur | Hoyt Axton
Production | Gabriel Mekler
Label | ABC Dunhill
Album | *Steppenwolf* (1968)

Peter Fonda glisse des dollars (fruit d'une vente de cocaïne) dans un tube en plastique puis dans le réservoir d'essence de son chopper Stars and Stripes customisé, tandis que l'on entend les accents menaçants de *The Pusher* de Steppenwolf. Une ouverture puissante pour un film culte de la contre-culture, *Easy Rider*.

Écrite par le chanteur country Hoyt Axton après la mort d'un de ses amis par overdose, la chanson attaque les drogues bille en tête (« I've seen a lot of people walkin' 'round / With tombstones in their eyes » : « J'ai vu bien des gens errer, des pierres tombales dans les yeux »), lançant aux fournisseurs un refrain sans équivoque : « God damn the pusher » (« Dieu maudisse le pusher »). Le titre n'est pas entré dans les hit-parades (contrairement au proto-metal de Steppenwolf *Born to Be Wild*, qu'on entend pendant le générique d'ouverture de *Easy Rider* et qui est trois semaines n° 2 aux États-Unis). Avec ses paroles glaciales, son rythme mou, éraillé, et sa guitare gémissante, c'est un avertissement lancé à une génération impétueuse. Cela n'a pas empêché le leader de Steppenwolf, John Kay (guitare et chant), d'être l'auteur pro-marijuana de *Don't Step on the Grass, Sam*, qui ne condamne en rien les drogues « récréatives ».

The Pusher a été repris par des artistes aussi divers que Nina Simone et Blind Melon. Son riff hypnotisant a été samplé par Neneh Cherry dans *Trout*, duo avec Michael Stipe de R.E.M. que l'on peut entendre dans *Homebrew*, son album de 1992. **JH**

The Weight The Band (1968)



Auteur | Robbie Robertson
Production | John Simon
Label | Capitol
Album | *Music from Big Pink* (1968)

« *The Weight*, morceau qui a fait connaître The Band au monde entier, est l'une de ces chansons que l'on croit avoir toujours entendues quand on les découvre pour la première fois. C'est un conte populaire, au sens le plus littéral du terme, qu'on se transmet de génération à génération. Cela explique pourquoi le titre n'a pas dépassé la 63^e place dans les hit-parades américains quand il a été proposé dans le cadre de l'album inaugural du groupe : si important, il semblait déjà vieux et installé.

Il y avait eu beaucoup de tumulte au cours des mois précédant l'automne 1968 : la guitare de Jimi Hendrix, la batterie de Keith Moon, les hymnes acides des Beatles ou le bruit des balles qui avaient abattu Martin Luther King et Robert Kennedy. La contre-culture avait réellement besoin d'une voix apaisée, et *The Weight* était là pour la lui donner. Ténor réconfortant, le batteur Levon Helm chante qu'il entre dans Nazareth à moitié mort, et qu'il désire simplement un endroit où poser sa tête. Sur son rythme country énergique, Robbie Robertson gratte sa guitare acoustique rustique et Richard Manuel comble les blancs de ses fioritures pianistiques.

L'heure était venue de « se débarrasser de ce qui pèse », en un mot de quitter la grande fête psychédélique. Le poids de la révolution, de la drogue, de la guerre et de l'apitoiement sur soi-même était trop lourd. Comme le protagoniste de la chanson, The Band porte ses regards sur un paysage de lassitude. Oui, il est vraiment temps de s'éloigner de Nazareth. **MO**

Days The Kinks (1968)



Auteur | Ray Davies
Production | Ray Davies
Label | Pye

Les affrontements étaient fréquents entre les membres des Kinks. Les ventes très décevantes de leur précédent single, *Wonderboy*, et les difficiles sessions d'enregistrement de leur prochain album (qui deviendrait *The Kinks Are the Village Green Preservation Society*) ont même poussé Ray Davies à envisager de quitter le groupe pendant l'été 1968 pour mener une carrière solo.

Logiquement, *Days* a tout d'un adieu doux-amer et sa mélodie complexe naît du souvenir des joies et des douleurs qui ont marqué cette relation à présent disparue. Ray bénit les jours qui font le titre de la chanson tout autant qu'il se réjouit de les voir appartenir désormais au passé. Le texte mélancolique et plein de maturité montre que l'ère psychédélique n'est plus de mise pour lui : alors que ses contemporains ont des trips lucratifs qui les conduisent à la lisière de leur imagination, lui-même fait naître une pop émouvante de ce qu'il y a de plus réaliste.

Même pendant l'enregistrement de *Days*, les Kinks sont demeurés semblables à un baril de poudre – le bassiste Pete Quaife a même quitté le studio après une furieuse empoignade avec Davies. L'ambiance est devenue moins exécrationnelle quand le disque est sorti, en juin 1968, et a d'emblée rencontré le succès, se classant 10^e dans les hit-parades anglais. L'enregistrement de *Village Green* s'est poursuivi dans le même esprit que celui de *Days*. S'il a fait un bide à sa sortie, il passe aujourd'hui pour un chef-d'œuvre. **SC**

■ Voir également p. 145, 174, 186, 207

My Way Frank Sinatra (1969)



Auteurs | Paul Anka, Claude François, Jacques Revaux, Gilles Thibault
Prod. | Don Costa, Sonny Burke
Label | Reprise
Album | *My Way* (1969)

À 27 ans, l'ancienne idole des ados, Paul Anka, était en vacances en France quand une chanson diffusée à la radio a retenu son attention. Écrite par Claude François après sa rupture avec France Gall, *Comme d'habitude* était une ballade qu'Anka détestait parce que trop sirupeuse, mais il la trouvait aussi assez intrigante. Il s'est empressé d'en acquérir les droits et est rentré en Amérique où elle lui est sortie de l'esprit. Jusqu'à un dîner impromptu avec Frank Sinatra, qui lui a parlé de son divorce avec Mia Farrow, de sa carrière qui battait de l'aile et de son désir de tout abandonner. Anka s'est empressé de changer tout le texte de *Comme d'habitude* pour en faire un reflet de la vie de Sinatra : un homme qui se retourne sur son passé, fait le point et constate qu'il ne regrette rien (« I did it my way » : « J'ai fait ça à ma façon »).

La version de Sinatra – avec une légère altération de la mélodie originale – a été enregistrée en une demi-heure le 30 décembre 1968 et diffusée très peu de temps après. Elle a tout de suite été un tube international : 27^e place aux États-Unis, 5^e en Angleterre et 3^e en France. Le crescendo dramatique de la chanson en a fait un air que Sinatra a interprété sur scène jusqu'à ses derniers jours, en 1998. Le titre américain a été repris par plus d'un millier d'artistes dont Elvis Presley, Sid Vicious, Robbie Williams, Luciano Pavarotti, Tom Jones ou encore Nina Simone, tandis que *Comme d'habitude* l'était par Florent Pagny, Michel Sardou ou Faudel. **PL**

■ Voir également p. 64, 71, 96

The First Time Ever I Saw Your Face | Roberta Flack (1969)



Auteur | Ewan MacColl
Production | Joel Dorn
Label | Atlantic
Album | *First Take* (1969)

Œuvre de l'icône folk britannique Ewan MacColl, *The First Time Ever I Saw Your Face* a quelque chose de très autobiographique. L'auteur-compositeur, chanteur, dramaturge et acteur l'a écrit après avoir été présenté à celle qui deviendrait sa troisième épouse, Peggy Seeger, entrevue lors d'une audition. Il faudrait cependant que le travail stylistique s'associe à une mise en valeur par un grand film pour que cette chanson s'élève au rang de standard contemporain. Les reprises ont été innombrables, d'Elvis Presley à Céline Dion en passant par Johnny Cash et Shirley Bassey.

La choriste débutante de R&B québécoise Roberta Flack a enregistré cette chanson en 1969 pour son premier album, *First Take*. Alors que l'arrangement initial de MacColl, joué par Peggy Seeger, est des plus simples – une voix et une guitare acoustique –, le tempo rêveur de la version de Flack est ici soutenu par sa voix lumineuse, minimaliste, et la sublime ligne de contre-basse due à la légende du jazz, Ron Carter.

En 1971, Clint Eastwood a inclus *The First Time Ever I Saw Your Face* dans son premier film en tant que réalisateur, *Un frisson dans la nuit*. Son succès fait que la chanson devient le premier n° 1 de Flack aux États-Unis en 1972 et lui vaut un Grammy en 1973. Roberta Flack continuera de faire une belle carrière dans le R&B et la pop pour adultes, en tant que chanteuse solo mais aussi comme duettiste avec Donny Hathaway puis Peabo Bryson et Maxi Priest. On lui devra en 1972 une superbe interprétation de *Killing Me Softly With His Song*. **YK**

I'm Just a Prisoner (of Your Good Lovin') | Candi Staton (1969)



Auteurs | George Jackson, Eddie Harris
Production | Rick Hall
Label | Fame
Album | *I'm Just a Prisoner* (1969)

Le titre principal du premier album de Candi Staton, enregistré aux Fame Studios de Muscle Shoals, Alabama, s'empare de la fidélité domestique de Tammy Wynette et la marie au fameux *Chain of Fools* d'Aretha Franklin. Comme Aretha, elle reconnaît être enchaînée par l'amour mais, comme Tammy, elle se résout à être aux côtés de son homme.

Les musiciens ont mis en valeur l'intégration musicale. The Fame Gang, octuor multiracial composé d'excellents musiciens de studio, était l'un des meilleurs ensembles soul de tous les temps. Il apporte ici beaucoup de sensibilité et de précision. Les premières mesures sont assez calmes, soutenues par la batterie discrète de Freeman Brown et la guitare country de Junior Lowe. Quand vient le refrain, c'est un déferlement, grâce à l'arrangement pour cuivres de Mickey Buckins et l'orgue funky de Clayton Ivey.

Staton débute elle aussi de façon très calme, comme sur le ton de la conversation (allant jusqu'à reprendre le fameux « in other words » [« en d'autres termes »] de la chanson de Barbara Lewis *Baby I'm Yours*), puis sa voix gagne rapidement en ampleur jusqu'à se briser sous le coup de l'émotion, mais aussi à cause des interminables prises de son voulues par le producteur Rick Hall. Bien des années après, les amateurs de disco idolâtreront Staton pour *Young Hearts Run Free* (1976), mais les vrais amateurs de soul préféreront toujours les années où elle était prisonnière de l'amour. **SP**

▣ Voir également p. 374

She Moves Through the Fair Fairport Convention (1969)

Auteur | traditionnel ; Padraic Colum

Production | Joe Boyd

Label | Island

Album | *What We Did on Our Holidays* (1969)

Quand en 1969 la chanteuse folk Sandy Denny s'est jointe à Fairport Convention, sa connaissance du répertoire anglais traditionnel a encouragé le groupe à s'éloigner du folk-rock américain pour retrouver ses propres racines. Cette nouvelle approche s'est matérialisée avec l'album *What We Did on Our Holidays*, chez Island.

Cet album comprenait *She Moves Through the Fair*, synthèse parfaite de l'ancien et du moderne. La chanson reposait sur un air irlandais (que Simple Minds reprendra ultérieurement dans *Belfast Child*), recueilli au début du ^{xx}e siècle par le musicologue Herbert Hughes et le poète Padraic Colum, lequel a légèrement transformé les paroles avant de déclarer en être l'auteur. L'air en question a été largement diffusé dans les années 1960 grâce à un certain nombre d'enregistrements dont ceux d'Anne Briggs et de David Graham.

La version de Fairport Convention était très différente des précédentes. La voix cristalline de Denny domine l'ensemble, bien évidemment, mais le fond sonore éthéré, psychédélique, transforme cette simple complainte en un univers sonore mystérieux, bien en accord avec les paroles. L'arrangement, en grande partie dû à Denny, privilégie son propre accompagnement à la guitare acoustique ainsi que la ligne de basse excentrique d'Ashley Hutchings alors que la mélodie les survole, pratiquement inaltérée. Cette capacité à insuffler une vie nouvelle dans un matériel traditionnel donne le ton des productions futures de Fairport, assurément le meilleur groupe de folk britannique. **MW**

Many Rivers to Cross Jimmy Cliff (1969)

Auteur | Jimmy Cliff

Production | Leslie Kong

Label | A&M

Album | *Jimmy Cliff* (1969).

Many Rivers to Cross, par le chanteur jamaïcain Jimmy Cliff, est sorti à l'origine dans le cadre de son deuxième album (portant son nom mais rebaptisé en 1970 *Wonderful World, Beautiful People* pour le marché américain). La chanson n'est pas parue en single parce qu'on lui a préféré deux protest songs (*Wonderful World* et *Vietnam*) et une reprise de Cat Stevens (*Wild World*). Toutes ces chansons ont été des succès internationaux, mais aucune n'est plus mémorable que *Many Rivers to Cross*.

Cette ballade obsédante et pleine d'espoir raconte l'histoire d'un homme accablé qui recherche la lumière. Lui-même en pleine remise en question religieuse (et futur converti à l'islam), Cliff chante chaque mot comme si le salut de son âme en dépendait. L'accompagnement élégant d'un orgue d'église et d'un chœur au parfum très gospel ne peut que mettre en valeur la spiritualité de l'œuvre. Son rythme reggae extrêmement discret fait qu'elle n'appartient à aucun genre défini.

Ce morceau superbement réalisé tiendra la place d'honneur dans la bande-son du film *Tout, tout de suite* (1972), avec Jimmy Cliff. Musique et images feront connaître le reggae authentique au monde entier, et Cliff sera la première star internationale du genre. Le film, encore lui, hissera *Many Rivers to Cross* au rang de standard de la pop. Le titre sera interprété par de nombreux artistes dont Cher, UB40, Zucchero, Annie Lennox ou encore Joe Cocker. Julie Pietri en a chanté l'adaptation française, *Trop d'années à vivre*. **JiH**

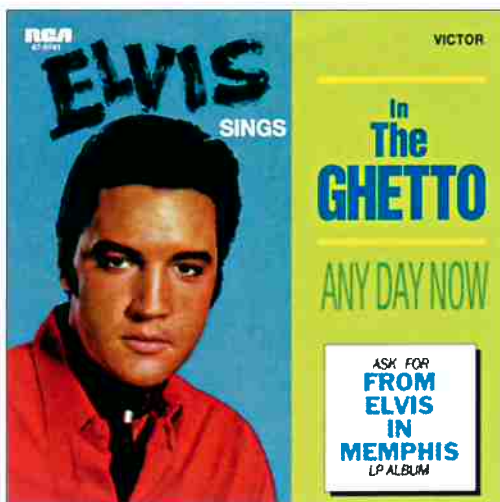
In the Ghetto | Elvis Presley (1969)

Auteur | Mac Davis

Prod. | Chips Moman (Felton Jarvis nommé aussi)

Label | RCA

Album | *From Elvis in Memphis* (1969)



« Je crois qu'Elvis a pris énormément de risques avec *In the Ghetto*. »

Mac Davis, 2006

- ◀ **Influencé par :** *The Wind Cries Mary* • The Jimi Hendrix Experience (1967)
- ▶ **A influencé :** *The Sun Refused to Shine* Richard Hawley (2007)
- **Repris par :** Sammy Davis Jr. (1970) • Nick Cave & The Bad Seeds (1984) • The Cranberries (2001)

Est-ce vraiment le même Elvis qui, il n'y a pas si longtemps, fournissait l'improbable bande-son de films tout aussi improbables ? Le processus permettant à Elvis de retrouver de la crédibilité a débuté en 1968 avec une émission spéciale de la télévision où *If I Can Dream* a galvanisé l'audience, mais *In the Ghetto* aussi avait beaucoup de substance, tant du point de vue de la musique que de celui des paroles. Sous la houlette du colonel Parker l'incitant toujours à la prudence, Elvis n'avait jamais aimé faire de la musique un commentaire social, mais il a été profondément affecté par une série d'assassinats dont ceux de Robert Kennedy et de Martin Luther King (ce dernier à Memphis, sa propre ville natale). Mac Davis (cité sous le nom de Scott Davis pour éviter la confusion avec un autre auteur de chansons) avait une idée en tête : décrire le cycle sans fin de la vie dans la misère, ce qu'il appelait « être né dans une situation où l'on n'a pas d'espoir ». Davis avait un titre en tête, *The Vicious Circle*, mais comme lui-même a été forcé de le reconnaître, « on ne fait rien rimer avec ça ».

Elvis hésitait à se colleter à une chanson parlant aussi ouvertement de l'injustice. Chips Moman, producteur à l'American Sound Studio de Memphis, savait quant à lui qu'on le convaincrerait facilement en lui laissant entendre qu'un autre artiste s'intéressait au titre. Au cours d'une des sessions les plus productives de sa carrière, Elvis a donné tout ce qu'il avait dans les tripes et dans le cœur pour les 23 prises de cette chanson.

Le dernier titre d'Elvis entré dans le Top 3 américain était *Crying in the Chapel*. Cela remontait à 1965. Quatre années plus tard, il retrouvait la place qui lui revenait de droit. Le succès a été énorme, et le public a confirmé ce que les techniciens de studio avaient déjà remarqué : « Il a été grand », a dit le trompettiste Wayne Jackson. **CB**

■ Voir également p. 72, 75, 244, 311, 817

Oh Well, Parts 1 & 2 | Fleetwood Mac (1969)

Auteur | Peter Green
Production | Fleetwood Mac
Label | CBS



« La seconde partie était pleine de sonorités à la Gurdjieff et d'arabesques hispano-andalouses. »

Mick Fleetwood, 1990

- ◀ **Influencé par :** Boom Boom • John Lee Hooker (1961)
- ▶ **A influencé :** Black Dog • Led Zeppelin (1971)
- **Repris par :** Big Country (1993) • Jimmy Page & The Black Crowes (2000) • Stephen Percy (2006) • Todd Wolfe & Under the Radar (2008) • The Rockets (2009)

Bien que remarqué très tôt grâce aux blues impeccables de son leader, Peter Green, Fleetwood Mac dans sa configuration d'origine excellait autant dans la tendresse psychédélique (avec son tube *Albatross*) que dans le rock'n roll le plus vulgaire (avant chaque concert, le batteur Mick Fleetwood avait l'habitude d'attacher à sa grosse caisse un énorme godemiché nommé Harold). Les deux parties de *Oh Well*, single ne dépendant pas d'un album, exposaient ce contraste en quelque 8 minutes, mettant ainsi en lumière le génie perturbé qui menait le groupe – Fleetwood dira plus tard qu'il y avait « un aspect agressif dans la personnalité de Peter ». Très fanfaronne, la première partie du morceau se composait d'une attaque bluesy cinglante (Green et ses compères, Jeremy Spencer et Danny Kirwan) et de paroles jetant l'opprobre sur leur cible, un imbécile qui avait fait du tort à Green. Vient ensuite une seconde partie pastorale, un morceau instrumental envoûtant pour violoncelle, guitare acoustique et flûte (jouée par Sandra Elsdon, la petite amie de Green). Voilà qui, selon Fleetwood, révélait l'autre partie de la personnalité de Green, « musicien spirituel et réfléchi ». Précédé d'un blues aussi venimeux, ce morceau tout en douceur a toutefois des relents menaçants.

Suite à une mésaventure lysergique survenue peu de temps après l'enregistrement, le malheureux Green a fait une dépression nerveuse et a dû quitter le groupe. Après une longue période de bouleversements, Fleetwood Mac évoluera jusqu'à enregistrer *Rumours* (1977), qui se vendra à plus de 30 millions d'exemplaires (13^e vente d'albums de tous les temps).

En 2009, année de la dernière tournée de Fleetwood Mac, la première partie blues-rock de *Oh Well* était toujours au programme des concerts, mais Harold avait été décroché depuis longtemps. **SC**

■ Voir également p. 398