



- Annonceur de la World Music, Bob Marley s'impose partout dans le monde comme le pape du reggae.
- Créé en 1972 en Suède dans la mouvance de la variété pop, Abba domine les charts de la décennie.
- En 1972 encore, l'empereur du glam, David Bowie, se révèle avec *Ziggy Stardust*. En France, Maxime Le Forestier porte haut le flambeau de la chanson folk et contestataire.
- Dès 1975, les Sex Pistols imposent le punk en Angleterre. Dans tout l'Occident surgissent des groupes punk.
- La B.O du film *Saturday Night Fever* – due aux Bee Gees de retour, en 1977 –, suscite dans le monde entier l'engouement pour le disco.

les années 1970

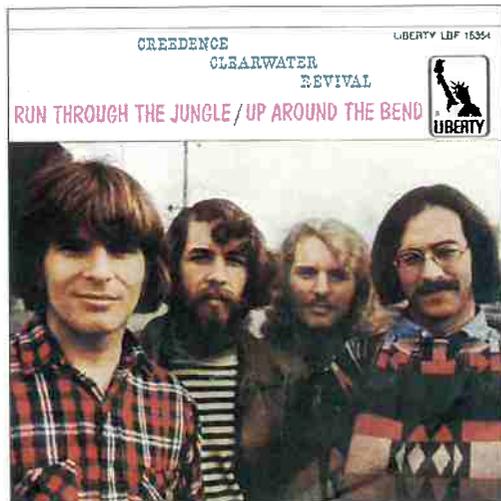
Up Around the Bend | Creedence Clearwater Revival (1970)

Auteur | John Fogerty

Production | John Fogerty

Label | Fantasy

Album | *Cosmo's Factory* (1970)



« Le rock'n roll est du Sud,
c'est pourquoi je suis du Sud.
Parce que ce que j'ai appris
vient du Sud. »

John Fogerty, 1997

- ◀ **Influencé par** : *I've Got a Tiger by the Tail*
Buck Owens (1964)
- ▶ **A influencé** : *Out in the Street* • Bruce Springsteen
(1980)
- **Repris par** : Hanoi Rocks (1984) • Elton John (1994)
The Bates (2000)

À la fin des années 1960, les groupes de rock ne comptant pas dans leurs rangs de figure mythique (Morrison, Hendrix, Clapton, Page, etc.) devaient mettre les bouchées doubles rien que pour être dignes de passer sur les radios. Qui ne trouvait pas de concept original pour son album ou de son inédit pour ses instruments risquait fort de se faire balayer. Ça aurait pu être le cas du groupe américain Creedence Clearwater Revival et de son leader, à la fois chanteur, guitariste et auteur-compositeur : John Fogerty n'écrivait pas de chansons de 16 minutes traitant du sexe et ne se servait pas de pédale wah-wah, pourtant cela ne l'empêcha pas d'enchaîner les tubes.

En 1970, pour son cinquième album en deux ans, il a affûté son génie pour le « roots rock », comme on dirait aujourd'hui, avec des chansons comme *Up Around the Bend* (n° 4 aux États-Unis, n° 3 en Angleterre). Avec un riff de guitare hurlante emprunté à Hendrix, une suite d'accords inspirée des Beatles et des harmonies à la Grateful Dead dans les couplets, Fogerty a inventé un son qui, en fin de compte, n'appartient qu'à Creedence Clearwater Revival : serré, mélodieux et énergique, le tout en 2 minutes et demie. La chanson sortit sous la forme d'un single à deux faces A, associée à *Run Through the Jungle*.

Caractéristique de ce que Creedence fait de mieux, la beauté de *Up Around the Bend* tient à sa simplicité. La chanson invite l'auditeur à une fête donnée non loin de là et tout indique qu'il n'y aura ni ascenseur ni réveil-matin pour casser l'ambiance. Ce serait plutôt bière et lambris. « Bring a song and a smile for the banjo / Better get while the gettin's good » (« Viens avec ta chanson et ton sourire, profite de l'instant »), chante Fogerty de sa voix rauque, puis il ajoute « Hitch a ride to the end of the highway » (« Fais du stop jusqu'au bout de la route »). **MO**

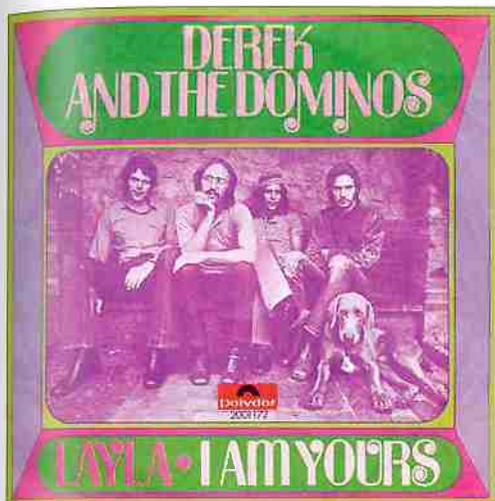
Layla | Derek & The Dominos (1970)

Auteurs | Eric Clapton, Jim Gordon

Production | Tom Dowd

Label | Polydor

Album | *Layla and Other Assorted Love Songs* (1970)



« Je suis très fier de [Layla].
J'aime l'écouter. Un peu comme
si ce n'était pas de moi, comme
si j'écoutais quelqu'un que
j'aime vraiment. » **Eric Clapton, 2001**

◀ **Influencé par** : *As the Years Go Passing By*

Albert King (1967)

▶ **A influencé** : *Motherless Children*

Eric Clapton (1974)

● **Repris par** : Herbie Mann (1974) • John Fahey (1984)

Henri Salvador (1994) • Bobby Broom (2001)

Il y a une certaine ironie dans le fait que la chanson la plus célèbre d'Eric Clapton a été enregistrée par un groupe où il a dissimulé son nom et sa notoriété pour éviter les pressions imposées à ses supergroupes précédents, Cream et Blind Faith.

Partageant la guitare solo avec Duane Allman (de l'Allman Brothers Band) et écrivant avec le reste du groupe quand il ne faisait pas de reprises, Clapton n'a produit qu'un album avec Derek & The Dominos avant de retomber dans les noirceurs de l'addiction et de la souffrance.

Cette chanson est inspirée de *Majnoun* et *Leila* : ce poème de Nezami Ganjavi, Persan du XII^e siècle, raconte l'histoire d'un homme fou d'amour pour une femme qu'il ne peut avoir. Dans la vie, Layla n'était autre que Pattie Boyd, épouse du meilleur ami de Clapton et dont ce dernier était tombé follement amoureux. Tout au long d'un double album, il expose les drames de cet amour non partagé et culmine en beauté avec ces 7 minutes douloureuses, un drame personnel presque trop brutal pour être compris. Il se demande s'il ne va pas devenir fou et se pose la même question que cette légende du blues, Robert Johnson, à ses heures les plus sombres : son amour n'est-il pas vain ?

La version originale de Clapton, plus rude, était agrémentée d'un riff d'ouverture par Duane Allman. Cette chanson d'Albert King était une ballade dans sa forme originale, mais elle s'est retrouvée ici jouée par six lignes de guitare superposées. Le final au piano long de quatre minutes était une chanson du batteur Jim Gordon qui a été ajoutée trois semaines plus tard. Quant à Pattie, celle qui avait inspiré *Layla*, elle divorça de George Harrison pour épouser Clapton en 1979... et divorcer à nouveau en 1988. **SA**

War Pigs

Black Sabbath (1970)

Auteurs | T. Iommi, B. Ward, G. Butler, O. Osbourne

Production | Rodger Bain

Label | Vertigo

Album | *Paranoid* (1970)

Pluie, tonnerre et glas servaient d'introduction au premier album de Black Sabbath. Sorti sept mois plus tard, le deuxième album n'apportait aucun répit à quiconque était parvenu à survivre au précédent : les sirènes d'alerte aérienne du titre d'ouverture laissaient penser que ce nouvel univers était encore pire. La chanson s'intitule *War Pigs* et demeure, en dépit de celle qui donne son titre à l'album, *Paranoid*, le morceau emblématique du groupe. Écrit en protestation contre la guerre du Vietnam, *War Pigs* devait donner son nom au disque, mais cette idée a été écartée par la production.

La version originale (appelée *Walpurgis* dans les démos) parlait de corps brûlant dans des cendres rouges ou encore de pécheurs dévorant des entrailles de rat. Charmant programme. Craignant de passer pour des adorateurs de Satan aux yeux d'une partie de son public, Black Sabbath a retravaillé les paroles, évoquant par mégarde l'horreur et la désillusion de l'instant. « Nous ignorions tout du Vietnam, déclara Ozzy. C'était juste une chanson contre la guerre. » « Le monde est complètement bordélique », grommela de son côté le bassiste et principal auteur des textes, Geezer Butler.

Une structure pleine d'imagination venait compléter des paroles évocatrices. Après une introduction d'une lenteur infinie, on peut entendre le vagissement distinctif d'Ozzy, le riff insidieux de Tommy Iommi et la section rythmique quasi jazzy de Butler et du batteur Bill Ward. On tenait là un modèle pour deux décennies de heavy metal. **BM**

When the Revolution Comes

The Last Poets (1970)

Auteur | Umar Bin Hassan

Production | East Wind Associates

Label | Douglas

Album | *The Last Poets* (1970)

« Understand that time is running out ! » (« Prenez conscience que le temps s'enfuit ! ») : tels sont les premiers mots du premier disque, homonyme, des Last Poets, et ce même sentiment d'urgence se retrouve d'un bout à l'autre par le biais de voix enflammées et de roulements de percussions incessants. Trio de bardes urbains originaires d'Harlem et proches des Black Panthers, réunis en 1968 en hommage à Malcolm X, les Last Poets rêvaient d'une révolution centrée sur l'Afrique. *When the Revolution Comes* était tantôt un vibrant appel aux armes (« Guns and rifles will be taking the place of poems and essays » [« Les armes remplaceront les poèmes et les essais »]), tantôt une attaque scabreuse contre ceux en qui ils voyaient des obstacles.

Les Poets s'en sont souvent pris à cette apathie antirévolutionnaire qui, selon eux, anesthésiait une communauté noire bercée par le confort matériel d'une ascension sociale relative. Autre poète de Harlem et ancêtre du rap, Gil Scott-Heron avait la même année critiqué la léthargie politique avec *The Revolution Will Not Be Televised*. Umar Bin Hassan prévenait pour sa part que la révolution pourrait se faire pendant que d'autres seraient scotchés à leurs postes.

En 2 minutes et demie, Hassan évoquait les junkies troquant leurs drogues contre une juste cause, Jésus parcourant les rues de Harlem et les « cheveux raides essayant des coupes afro », même s'il savait que ses contemporains préféraient « faire la fête et toutes ces conneries ». **SC**

Band of Gold

Freda Payne (1970)



Auteurs | Ron Dunbar, Edyth Wayne (Holland-Dozier-Holland)
Prod. | Holland-Dozier-Holland
Label | Invictus
Album | *Band of Gold* (1970)

Sœur de Scherrie Payne, une des Supremes des années 1970, Freda Payne avait vainement tenté pendant toutes les années 1960 de séduire son public. Ses deux premiers albums étaient des enregistrements de jazz qui se vendirent assez mal. Tous ses efforts se sont néanmoins révélés payants à l'orée de la nouvelle décennie, quand elle a profité d'une chanson qui allait la hisser au sommet des hit-parades.

Band of Gold est né grâce à Brian Holland, Edward Holland et Lamont Dozier, qui ont convaincu la chanteuse de signer avec leur nouveau label, Invictus, et de s'essayer à la pop. Ils lui ont confié un morceau qu'ils avaient écrits sous le pseudonyme d'«Edyth Wayne» afin d'échapper aux foudres de leur ancien employeur, Tamla Motown.

Toujours sujettes à interprétation, les étranges paroles décrivent un mariage qui tourne mal quand le voyage de noces se passe dans des chambres séparées. Pour une raison inconnue, l'homme a abandonné sa femme dans une pièce obscure emplies de tristesse et de mélancolie. En plus d'un cœur brisé, il ne lui a laissé qu'une seule chose, le fameux bracelet d'or du titre.

Grâce à l'interprétation de Payne, cette chanson s'inscrit dans une longue tradition, celle du «quelqu'un a fait du mal à quelqu'un». Sa voix est rehaussée mais jamais écrasée par l'accompagnement solide des Funk Brothers, musiciens de studio de Motown renommés. Le morceau a été un tube planétaire et est resté bien souvent plusieurs semaines d'affilée dans les hit-parades. **JH**

Love the One You're With Stephen Stills (1970)



Auteur | Stephen Stills
Production | Stephen Stills, Bill Halverson
Label | Atlantic
Album | *Stephen Stills* (1970)

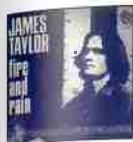
Quand le supergroupe Crosby, Stills, Nash & Young a éclaté après l'enregistrement du formidable mais traumatisant album *Déjà vu*, les quatre hommes ont cherché à se faire connaître en solo. *Love the One You're With* était l'une des nouvelles chansons enregistrées par Stephen Stills aux Iceland Studios de Londres pour son premier album sous son nom. Entendue par hasard, une remarque du musicien Billy Preston allait inspirer à la fois la chanson et le titre, même si Doris Troy a prétendu elle aussi avoir eu cette conversation avec Stills.

Stills avait pris ses distances par rapport au style côte ouest de CSN&Y et quitté les États-Unis en 1970 pour s'installer en Angleterre où il allait louer puis acheter la maison de Ringo Starr. Il a consacré alors toute son énergie à l'enregistrement d'un matériel important en vue de futurs projets. Avec des percussions hypnotiques et un mur de son reposant sur l'orgue puissant de Stills, *Love the One You're With* a fait un tabac de part et d'autre de l'Atlantique ; David Crosby et Graham Nash ont participé à sa création.

Musicien éclectique, Stills a pris à bras-le-corps les blues, la musique latino, la country et le rock pour ses enregistrements en solo. *Love the One You're With* a une sensibilité soul qui lui vaudra des reprises de la part des Isley Brothers et de Luther Vandross. La meilleure interprétation est peut-être celle d'Aretha Franklin, très gospel, que l'on peut entendre sur *Aretha Live at Fillmore West*. **DR**

Fire and Rain

James Taylor (1970)



Auteur | James Taylor
Production | Peter Asher
Label | Warner Bros.
Album | *Sweet Baby James* (1970)

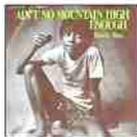
Peu d'œuvres autobiographiques font preuve d'autant de puissance que la chanson de James Taylor *Fire and Rain*, écrite en 1968 alors qu'il était en cure de désintoxication suite à une addiction à l'héroïne. Cette chanson évoque son expérience dans un asile d'aliénés américain, mais aussi le suicide d'une amie. Selon Taylor, elle a été écrite en trois mois et en trois parties : dans un appartement londonien en sous-sol, dans une chambre d'hôpital de Manhattan et à l'hôpital Austin Riggs du Massachusetts. «C'est comme trois échantillons de ce que j'ai vécu», dit-il.

Le texte parle de lui-même : «Suzanne», cela serait confirmé plus tard, était son amie Suzanne Schnerr qui venait de se donner la mort. Les mots poétiques «sweet dreams and flying machines in pieces on the ground» («rêves agréables et machines volantes gisant à terre») évoquaient son groupe défunt, The Flying Machine, tandis que lui-même suppliait pour connaître le salut et la sobriété : «Won't you look down upon me, Jesus» («Tourne-toi vers moi, Jésus»).

Le single et l'album se sont tous deux classés en 3^e position dans les hit-parades. Taylor est devenu célèbre du jour au lendemain en mariant une voix douce, une instrumentation discrète et des paroles apocalyptiques. «*Fire and Rain* est certainement une grande chanson, dira 28 ans plus tard son producteur, Peter Asher, mais j'aurais du mal à expliquer ce qu'elle a d'extraordinaire ou quelle partie est la mieux. Le tout est formidable.» **KL**

Ain't No Mountain High Enough

Diana Ross (1970)



Auteurs | Nick Ashford, Valerie Simpson
Production | Ashford and Simpson
Label | Motown
Album | *Diana Ross* (1970)

Ain't No Mountain High Enough a été dans un premier temps un tube pour Marvin Gaye et Tammi Terrell, mais la chanson a été superbement relookée par le couple producteur-compositeur Ashford-Simpson pour permettre à Diana Ross de faire ses grands débuts en solo. Depuis au moins trois ans, le patron de Motown, Berry Gordy, la formait pour cela, d'abord en mettant son nom à part sur les singles des Supremes, puis en organisant au début de l'année 1970 le concert d'adieu du groupe.

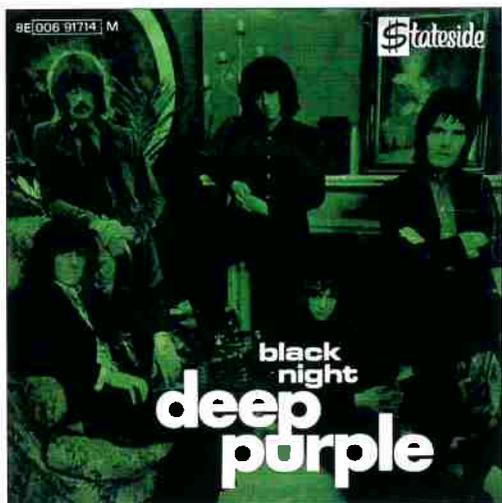
Reach Out and Touch (Somebody's Hand), autre composition d'Ashford et Simpson, s'est inscrit définitivement dans le Top 20 de *Billboard* en avril 1970, mais le titre suivant a fait un malheur. La version de Gaye et Terrell était directe, très soul, faite pour claquer des doigts, fruit d'un mélange entre les Supremes et les Temptations. Amy Winehouse en reprendra le principe en 2007 dans son single *Tears Dry on Their Own*. En revanche, le nouveau *Ain't No Mountain High Enough* devenait incroyablement sexy, faisant monter la tension en un peu plus de 2 minutes de soul psychédélique avant l'arrivée tardive du refrain.

Le titre a été n° 1 aux États-Unis, mais il aurait pu en aller tout autrement. «Dusty Springfield est venue chez nous et l'a écouté, confiera plus tard Valerie Simpson, mais nous lui avons dit que nous ne pouvions le lui donner.» Ce que Springfield a perdu, Ross l'a gagné, et une diva est née. **MH**

■ Voir également p. 369, 465

Black Night | Deep Purple (1970)

Auteurs | Ritchie Blackmore, Ian Gillan, Roger Glover, Jon Lord, Ian Paice
Production | Deep Purple
Label | Harvest



« La production voulait absolument un single parce qu'il n'y avait pas de titre qui se détachait de l'album. »

Roger Glover, 1988

- ◀ **Influencé par :** On the Road Again • Canned Heat (1968)
- ▶ **A influencé :** Woman • Wolfmother (2005)
- **Repris par :** Bad Manners (1997) • Deicide (2006) Pat Travers (2006) • Twilight Guardians (2007)
- ★ **Autre morceau essentiel :** Smoke on the Water (1972)

Black Night a tout le charme d'une moto vintage. Brutal, primitif, ce boogie britannique musclé est propulsé par son riff central et une monstrueuse énergie. Si l'on pouvait remiser cette chanson dans un garage, elle laisserait des traces d'huile sur le sol.

Il s'agit du single de Deep Purple qui s'était vendu le mieux, mais il n'était pas extrait de l'album *In Rock*, le quatrième du groupe. *Black Night* est sorti sous la forme d'un single destiné à promouvoir l'album sur les radios et, ironie du sort, il a trouvé un meilleur accueil auprès des fans. Selon le chanteur Ian Gillan, le titre s'inspirait d'un vieux blues d'Arthur Alexander. En revanche, le tempo devait beaucoup au style roadhouse-boogie si caractéristique de Canned Heat. Les paroles sont très superficielles : Gillan reconnaît qu'elles ont été écrites à la hâte dans un pub après une session d'enregistrement plutôt infructueuse.

Ce qui est plus important, c'est la manière dont l'orgue Hammond hyperrapide de Jon Lord se marie à la guitare maussade de Ritchie Blackmore pour produire un nouvel élément de la classification périodique des éléments du rock – pareil au plomb mais en un peu plus lourd. Un détail intéressant concernant ce riff metal par excellence nous est donné par Blackmore : chose incroyable, il s'est inspiré de la ligne de guitare de l'interprétation par Ricky Nelson de ce standard du jazz qu'est *Summertime*, de George Gershwin !

Reconnaissons-le, ce morceau n'est pas sans précédent. Le style rayon laser de Blackmore doit beaucoup à Jimi Hendrix, tandis que le chant de Ian Gillan emprunte au style vocal des bluesmen traditionnels. Peu importe, *Black Night* est le faire-part de naissance d'une nouvelle race de rock lourd – affublé d'un avenir qui ne sera pas radieux, mais noir comme la nuit. **JD**

War | Edwin Starr (1970)

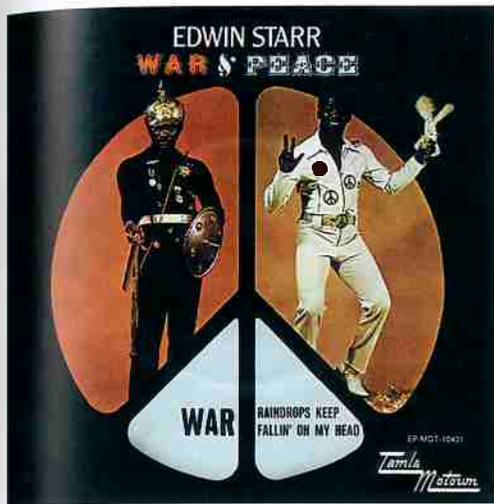
Auteurs | Norman Whitfield,

Barrett Strong

Production | Norman Whitfield

Label | Gordy

Album | *War & Peace* (1970)



« Quand on grandissait dans les années 1960, on avait à la télé tous les soirs une guerre où vos amis étaient impliqués. »

Bruce Springsteen, 1985

- ▶ **Influencé par** : *Ball of Confusion (That's What the World Is Today)* • The Temptations (1970)
- ▶ **A influencé** : *What's Going On* • Marvin Gaye (1971)
- **Repris par** : D.O.A. (1982) • Bruce Springsteen & The E Street Band (1986) • Laibach (1994) • Joan Osborne (2002) • Gilbert Montagné (2006)

Avec *I Heard It Through the Grapevine*, le tube de Gladys Knight, Norman Whitfield était devenu le génie dans l'ombre de Motown, le seul homme assez fort pour faire vivre dans le ghetto l'enfant que Berry Gordy, le patron du label, voulait installer dans un palace de Las Vegas.

Mars 1970 avait vu la sortie de *Psychedelic Shack*, l'album des Temptations, et Whitfield s'est empressé de les rappeler pour leur faire enregistrer un nouveau single apocalyptique, *Ball of Confusion*, litanie au tempo modéré évoquant le malheur, bourrée d'effets de guitare, d'harmonica bluesy et de clavier. Avant même qu'ils aient fini, il était devenu évident que l'un des titres de l'album captait l'intérêt du lobby pacifiste alors que la guerre du Vietnam s'éternisait. Sans cesse, on demandait à Motown de sortir cette chanson en single.

Le producteur était confronté à un dilemme : *War* en single pouvait polariser l'attention et nuire à la carrière des Temptations. De plus, après *Ball of Confusion*, elle sentait un peu le réchauffé. Il a parcouru sa liste de chanteurs de seconde catégorie et, après un refus de la part de The Undisputed Truth, c'est Edwin Starr qui a hérité du bébé. Le chanteur a insisté pour l'interpréter à sa façon : tout est spontané dans les grognements, cris et imprécations du genre « Say it, say it, say it, s-a-a-a-y it ! » (« Dites-le, di-i-i-ites-le ! »). Cette chanson s'est révélée la plus réussie de sa carrière.

En maîtrisant les inflexions à la James Brown du chanteur sur un morceau qui devait beaucoup à *Ball of Confusion* (sorti pendant les sessions) et en ajoutant un rythme militaire, Whitfield a concocté un classique éternel, un n° 1 bien américain et un hymne pacifiste durable : sa puissance n'a pas bougé en 40 ans, même s'il a été fréquemment interdit en période sensible. **DH**

(To Be) Young, Gifted and Black Bob and Marcia (1970)



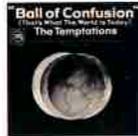
Auteurs | Nina Simone, W. Irvine
Production | Harry «J» Johnson
Label | Harry J
Album | *Young, Gifted and Black*
(1970)

Écrit et d'abord enregistré par Nina Simone pour devenir sur-le-champ un hymne des droits civils, *Young, Gifted and Black* a été très vite repris par des émules de la légende soul qu'était Donny Hathaway, par Aretha Franklin et, de façon encore plus revendicative, par le duo reggae Bob and Marcia.

Avant d'entamer une carrière solo, Bob Andy avait été l'un des membres des Paragons, troupe jamaïcaine très remarquée par sa version de *The Tide is High*. Chanteuse sous contrat avec Studio One – filiale de Motown spécialisée dans le reggae –, Marcia Griffiths était menée à hue et à dia par le fondateur du label, sir Coxsone Dodd, sans jamais trouver quelque chose qui lui assure le succès. Elle avait interprété des chansons écrites par son ex-petit ami, Andy, mais c'est seulement quand le producteur Harry «J» Johnson a apporté les bandes de travail de *Young, Gifted and Black* qu'ils ont enregistré ensemble. Andy a accepté de chanter le morceau et suggéré que Griffiths se joigne à lui. Le résultat a été éblouissant.

Le dialogue nerveux des deux voix incarne l'optimisme et l'espoir et leurs harmonies proclament leur identité, mais c'est la version qui s'est imposée dans le Top 5 britannique qui est assurément la plus puissante. L'arrangement pour cordes du Johnny Arthey Orchestra – futur initiateur du public aux charmes du reggae – se résume en quelques mots : 3 minutes de pure festivité. **MH**

Ball of Confusion The Temptations (1970)



Auteurs | Norman Whitfield, Barrett Strong
Production | Norman Whitfield
Label | Gordy

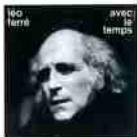
Motown fut assez lent à produire des chansons sollicitant la conscience sociale, mais il se rattrapa avec les enregistrements de Marvin Gaye (*What's Going On*, 1971), d'Edwin Starr (*War*, 1970), et des Temptations.

Le producteur Norman Whitfield avait vu les Temptations passer de la pop soul à la soul psychédélique avec les albums *Cloud Nine* (1969) et *Psychadelic Shack* (1970), ce dernier comportant une première version de *War*. *Ball of Confusion* doit beaucoup à l'intérêt que Whitfield portait à Sly & The Family Stone, George Clinton ou encore Jimi Hendrix : le morceau associait un arrangement brillant, potentiellement explosif, à une vision planétaire à la limite de la parano. Soutenus par la ligne de basse persistante de Bob Babbitt, un des Funk Brothers, quatre des Temptations énumèrent les crises mondiales tandis que Dennis Edwards se réserve les passages les plus durs. Racisme, hommes politiques hypocrites, abus de drogues, troubles civils, factures monstrueuses, guerre, tout y passe tandis que la basse et la batterie ininterrompues ne cessent de faire monter la tension. Des traits de guitare psychédélique reflètent l'ahurissement du chanteur, parsemés de cuivres funky et d'un harmonica gémissant. Les harmonies se rencontrent quand le refrain final éclate. La musique a été enregistrée en une session de trois heures, avant même que les paroles soient écrites. Babbitt a dû attendre quatre jours pour entendre la version définitive de la chanson sur son autoradio. **RD**

■ Voir également p. 298

Avec le temps

Léo Ferré (1970)



Auteur | Léo Ferré
Production | Gerhardt Lehner
Label | Barclay
Album | *Amour Anarchie*
(1970)

Cette chanson simple et pourtant terriblement pathétique (jusqu'à en devenir sombre), Ferré confiait l'avoir écrite d'un jet, paroles et musique, sans avoir à la retravailler. Une performance rare dans un art appliqué qui exige tâtonnements et remords, souvent, ne serait-ce que pour parvenir à l'acceptable. Est-ce alors le lot des chefs-d'œuvre de choir d'un ciel inexplicable entre les mains d'un auteur ? Sans doute.

À 54 ans révolus, le Ferré canaille ayant viré au Ferré l'anar semblait renouer avec les mélancolies fondatrices de sa première période. Reprenant ce flambeau baudelairien pour se consacrer à son spleen dispensé au gré de ses incantations répétées, Léo acquérait sur le tard l'estime d'un public jeune rencontré à distance sur les barricades de 1968. Paria chic de la rive gauche, grand contestataire devant l'Éternel, sans Dieu ni maître, il signait là sa chanson testament, définitive et sans appel : Avec le temps, on n'aime plus... Plus près alors, dans l'esprit, des Moody Blues que de l'accordéon des fifties, retranché dans sa maison de Toscane, il s'appêtait à se taire pour ne plus se consacrer presque qu'à la musique classique et aux poètes du genre.

Léo Ferré est sans conteste l'une des références incontournables de la chanson française. Avec le temps, on ne l'oublie pas, on n'oublie rien et, surtout, ses autres merveilles : *C'est extra*, *La Vie d'artiste*, *Paname*, *Jolie môme*... **CLE**

The Man Who Sold the World

David Bowie (1970)



Auteur | David Bowie
Production | Tony Visconti
Label | Mercury
Album | *The Man Who Sold the World* (1971)

Pendant toute une semaine, le téléphone de David Bowie a sonné chaque jour à la même heure, et chaque fois qu'il décrochait, il n'y avait personne au bout du fil. L'esprit nourri des préceptes du bouddhisme tibétain et des écrits ésotériques d'Aleister Crowley et de Lovecraft, Bowie était convaincu que son défunt père cherchait à le contacter de l'au-delà.

Tel était son état d'esprit quand il a produit le titre phare de son troisième album, « l'homme qui vendit le monde », sorte de récupération de « l'homme qui n'était pas là », personnage du poème *Antigonish* écrit à la fin du XIX^e siècle par un éducateur américain du nom de Hearst Mearns, mais aussi du roman *L'Homme qui vendit la lune* de Robert Heinlein. La voix du chanteur se dédouble pour s'adapter à l'étrangeté des paroles (aux moments les plus sinistres, les « deux » Bowie chantent avec des intonations différentes). Le responsable de la guitare aux relents orientaux n'est autre que Mick Ronson, rescapé au même titre que Bowie et le bassiste Tony Visconti de l'éphémère groupe The Hype.

Perdu dans un album riche en sons « proto-métal » et affublé d'une pochette où Bowie est habillé en femme et mollement affalé sur un canapé, cette chanson a été dédaignée par les acheteurs de disques. Elle est ressortie quelques années après, mais c'est sa reprise par Nirvana qui la fera vraiment connaître du grand public en 1994 avec *MTV Unplugged in New York*, album live sorti sept mois après la mort de Kurt Cobain. **SP**

■ Voir également p. 278, 399, 522

Awaiting on You All George Harrison (1970)

Auteur | George Harrison
Production | George Harrison, Phil Spector
Label | Apple
Album | *All Things Must Pass* (1970)

«Ça été pour moi un album important, déclara George Harrison en 2000, car il tombait à point nommé pour regrouper toutes les chansons que j'avais écrites à la fin de la période Beatles.» N'étant pas parvenu à intégrer les morceaux en question aux disques des Fab Four, Harrison s'est payé le luxe de débiter sa carrière solo par un triple album.

Dans *All Things Must Pass*, les artistes invités avaient pour nom Ringo Starr ou Eric Clapton, mais aussi Phil Collins, alors inconnu. Le principal collaborateur de Harrison était toutefois Phil Spector, qui avait supervisé *Instant Karma* de John Lennon et un mixage controversé de l'album *Let It Be* des Beatles. Dans une lettre adressée à Harrison, Spector jugeait ainsi la démo d'une chanson de la troisième face : « Dans les mixages que j'ai entendus, les voix étaient trop enfouies... on pourrait faire mieux. »

La démo en question était celle de *Awaiting For You*, la chanson de Harrison la plus enthousiasmante depuis *It's All Too Much* en 1967. Il reconnaîtra ultérieurement avoir douté de la production de Spector, mais cela ne fait qu'ajouter au charme. Les paroles évoquent la philosophie de Krishna et le fait de « chanter les noms du Seigneur », mais Harrison parle aussi du pape qui possède 51 % de General Motors – on se rappelle alors qu'il est aussi l'auteur de *Taxman*. L'album est surtout connu pour *My Sweet Lord*, mais *Awaiting on You All* a une exubérance intemporelle qui devrait plaire même aux détracteurs des Beatles. **BM**

Maybe I'm Amazed Paul McCartney (1970)

Auteur | Paul McCartney
Production | Paul McCartney
Label | Apple
Album | *McCartney* (1970)

Maybe I'm Amazed a été écrit par Paul McCartney en 1969 pour sa nouvelle épouse, Linda. Avec une guitare à la George Harrison et un orgue rappelant Billy Preston, il a créé à lui tout seul quelque chose d'aussi bon que tout ce qu'on pouvait trouver dans le récent catalogue des Beatles – mais sans l'acrimonie qui avait empoisonné les 18 derniers mois du groupe défunt. En fait, McCartney avait besoin de retrouver confiance en lui en cette époque plutôt sombre, comme le prouvent les mots de la chanson « Maybe I'm a lonely man in the middle of something he doesn't really understand » (« Peut-être que je suis un homme seul au milieu d'une chose qu'il ne comprend pas »).

C'est le seul titre de cet album fait maison et auto-produit qui ne semblait pas volontairement imparfait – sauf peut-être sa fin, un fade-out, sorte de fermeture en fondu qui s'évanouirait dans l'air, mais donne envie d'en entendre davantage. Une version live extraite de *Wings Over America* fera le bonheur des fans souhaitant voir cette chanson paraître en single ; elle entrera en 1977 dans le Top 10 américain. Cette interprétation et les suivantes sont bien plus policées, bien plus pros, et pourvues de la coda voulue par McCartney à l'origine, mais elles n'ont pas l'impact de l'enregistrement de 1970. *Maybe I'm Amazed* est la seule chanson de Paul McCartney en solo à s'inscrire dans le Top 500 des meilleures chansons de tous les temps de *Rolling Stone* (338^e place). **DE**

■ Voir également p. 155, 180, 200, 210, 230

Into the Mystic Van Morrison (1970)

Auteur | Van Morrison
Production | Van Morrison
Label | Warner Bros.
Album | *Moondance* (1970)

Il ne faut pas s'étonner si le titre de travail de ce classique de la blue-eyed soul (soul interprétée par des Blancs) était *Into the Misty* (« Dans la brume ») : le sens littéral des paroles se perd effectivement dans le brouillard. À la première écoute, la chanson semble évoquer un marin fou d'amour qui rentre au pays retrouver sa bien-aimée. Van Morrison lui-même n'en était pas trop certain. Au moment de donner le texte à ses éditeurs, chez Warner Bros., il hésitait encore entre « We were born before the wind » et « We were borne before the wind » (« Nous sommes nés avant le vent » / « ... portés devant le vent »]. *Idem* pour les lignes suivantes avec une hésitation entre « son » et « sun » (« fils » / « soleil »). Cette chanson relate plus une sensation qu'une histoire, de toute évidence.

La passion frénétique du morceau donne une fausse idée de la quête de l'indépendance musicale menée par Van Morrison. Ses premiers efforts en solo après son départ de Them ont été marqués par une relation professionnelle difficile avec le producteur Bert Berns. Il a pu enfin faire la musique qu'il voulait avec *Astral Weeks* en 1968. C'est seulement avec *Moondance* qu'il a réussi à réunir un groupe à même de lui donner le son désiré. Aucune autre chanson de ce disque n'a autant de personnalité que *Into the Mystic*.

Ce morceau n'est jamais sorti en single. Seul *Come Running* a eu cet honneur à l'époque ; *Moondance* est sorti plus tard, en 1977. **TS**

■ Voir également p. 229

Comme à la radio Brigitte Fontaine (1970)

Auteur | Brigitte Fontaine
Label | Saravah
Album | *Comme à la radio* (1970)

Montée dans les années 1960 à Paris pour devenir comédienne, Brigitte Fontaine se dirige vite vers la chanson. Mais en 1964, en compagnie de Rufus et de Jacques Higelin, son complice attiré, elle joue sur scène un spectacle qu'elle a écrit – *Maman, j'ai peur* –, véritable succès qui tiendra deux ans à l'affiche. Alternative, Brigitte Fontaine l'est par essence. Elle se tient toujours un peu à la marge : une marge relative et respectable lorsqu'elle se commet en première partie de Brassens ou de Barbara, à Bobino. Produite par Jacques Canetti, elle sort son premier album en 1966, *Chansons fantasmagoriques et décadentes*, teinté de révolte et d'humour, une sorte de brouillon pour ses œuvres futures, plus marquées encore du sceau de l'hallucination.

En 1970, ayant intégré le label de Pierre Barouh, Saravah, elle se présente comme une artiste rebelle. Avec *Comme à la radio* qu'elle enregistre avec l'Art ensemble of Chicago et Areski Belkacem, avec laquelle elle formera un duo, elle attire sur elle les regards de la génération courroucée issue de 1968 qui l'adopte. Long poème scandé dont l'idée vertébrale repose sur la volonté de percer le silence à n'importe quel prix, *Comme à la radio* devient son hymne du moment, épargné dans les mémoires comme un pic du style Fontaine seventies. Free tant dans les paroles que dans la musique, jazz, mais aussi world avant la date, cet opus résonne comme un manifeste underground à sa démesure.

À découvrir ou à réécouter avec *La Femme à barbe*, *Ah ! Que la vie est belle*, *Le Nougat* ou *Soufi*. **CLE**

Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine | James Brown (1970)



Auteurs | James Brown, Bobby Byrd, Ron Lenhoff
Production | James Brown
Label | King

Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine marque un changement de cap et peut-être même le début de la fin pour le Parrain de la soul. En mars 1970, le mastodonte funk James Brown était tombé dans un nid-de-poule avec le départ du saxophoniste ténor Maceo Parker, des guitaristes Jimmy Nolen et Country Kellum ainsi que d'une grande partie du James Brown Orchestra. Le batteur Jabo Starks était resté, tout comme l'organiste et chanteur Bobby Byrd, mais il était absolument nécessaire de reconstituer le groupe.

Avec la création de The JB's, on a vu arriver le bassiste Bootsy Collins et son guitariste rythmique de frère, Catfish. Les Collins ont trouvé le rythme qui anime *Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine*, reléguant à l'introduction la section des cuivres – même si Brown a réussi à la rétablir où il en avait envie, ce qui a suscité de nouvelles controverses avec Byrd.

Des polémiques sans fin sur le règlement des salaires, mais aussi des notes de frais plus qu'abusives avaient détérioré les relations entre James Brown et son orchestre. Les JB's n'ont pas eu ce genre de problème. « Les choses ont changé, déclarait Bootsy en 2002, parce qu'il ne pouvait pas nous menacer de nous mettre à l'amende ou de nous prendre ce que nous n'avions pas. » Sûres d'elles-mêmes, les jeunes recrues de Brown lui ont donné toute leur vigueur, alors que se profilait à l'horizon la menace d'une nouvelle génération de chanteurs soul comme Sly Stone ou Isaac Hayes. **MH**

■ Voir également p. 152, 217, 227

Ohio | Crosby, Stills, Nash & Young (1970)



Auteur | Neil Young
Prod. | David Crosby, Stephen Stills, Graham Nash, Neil Young
Label | Atlantic

Le 4 mai 1970, quatre étudiants de l'université d'État de Kent furent abattus par la garde nationale de l'Ohio au cours d'une manifestation pacifique organisée sur le campus. Leur mort est à l'origine de ce single de Crosby, Stills, Nash & Young, une des protest songs rock les plus virulentes qui soient.

Aiguillonné par David Crosby qui lui avait montré les terribles photos parues dans le magazine *Life*, Neil Young a écrit la chanson en un jour ; les membres de CSN&Y se sont alors retrouvés aux Record Plant Studios de Sausalito, en Californie. L'enregistrement a été un vrai travail d'équipe, infiniment plus que ce qu'avait révélé l'album *Déjà vu* qui, bien que très réussi, mettait plutôt en valeur quatre personnalités différentes. *Ohio* a été enregistré en live dans le studio, avec ses harmonies bouillonnantes témoignant de la colère qu'inspirait l'événement. Appelé à la hâte pour la session, le batteur Johnny Barbata raconte : « Neil a écrit *Ohio* le lundi, l'a enregistré dans la foulée et on l'a entendu à la radio le vendredi. Ça ne s'était jamais fait, une chose pareille, et je ne l'oublierai jamais. On a eu *Ohio* en une seule prise. »

Parler des « petits soldats de plomb de Nixon » constituait un contraste violent avec *Teach Your Children*, single country rock de Nash extrait de *Déjà vu*, mais la sortie précipitée de *Ohio* a fait inscrire à CSN&Y deux titres dans le Top 20 de *Billboard* en juin 1970. **DR**

■ Voir également p. 245

The Only Living Boy in New York Simon & Garfunkel (1970)



Auteur | Paul Simon
Prod. | R. Halee, Simon & Garfunkel
Label | Columbia
Album | *Bridge over Troubled Water*
(1970)

Art Garfunkel passait cinq mois au Mexique, sur le plateau du film de Mike Nichols *Catch-22*, adapté du roman de Joseph Heller : c'était le début de la fin pour les titans du folk-rock. Resté seul à New York, Paul Simon a écrit les chansons de l'album *Bridge Over Troubled Water*, une expérience que traduit parfaitement cette ballade méditative et mélancolique.

Vu l'acrimonie ayant présidé à leur rupture, on pourrait voir dans les paroles un mélange d'indifférence et d'agressivité à l'égard de l'absent aux cheveux crépelés, mais dans le souvenir de Garfunkel il n'y a là que de l'affection. En s'adressant dès le premier vers à «Tom» plutôt qu'à Art, Simon fait un clin d'œil aux origines de leur partenariat d'adolescents – le duo était entré dans les hit-parades en 1957 sous le nom de Tom & Jerry avec *Hey, Schoolgirl*, morceau digne des Everly Brothers.

L'enregistrement part de la guitare d'un musicien solitaire pour susciter une mélancolie riche qui doit tout aux pieux accords d'orgue de Larry Knechtel, à la batterie style Ringo de Hal Blaine et à la basse de Joe Osborn. Au bout d'une minute, des voix s'élèvent qui font penser aux riches harmonies chorales de la face B d'*Abbey Road*, sorti quelques mois plus tôt. Le chœur à seize voix est constitué en tout et pour tout de Paul Simon et d'Art Garfunkel, enregistrés en chambre d'écho et superposés une demi-douzaine de fois. On a l'impression d'entendre de vieux amis musiciens pousser en chœur un dernier soupir mélodieux. **SP**

■ Voir également p. 167, 223

In a Broken Dream Python Lee Jackson (1970)



Auteur | David Bentley
Production | Miki Dallon
Label | Young Blood International
Album | *In a Broken Dream* (1972)

Qui était donc ce mystérieux Python Lee Jackson ? Un homme ? Eh bien non, c'était un groupe constitué de quatre Australiens débarqués dans le Swinging London avec la ferme intention de frapper un grand coup. Le chanteur David Bentley disposait d'un tube potentiel – une ballade sentimentale intitulée *In a Broken Dream* –, mais peu avant son enregistrement, en 1968, ayant entendu par hasard Joe Cocker et sa reprise hystérique de *With a Little Help From My Friends*, il a compris que sa propre voix n'était pas idéale pour un tel matériel.

À l'époque, le groupe était sous contrat avec le label de John Peel, Dandelion Records. Le DJ a suggéré de confier la partie vocale à Rod Stewart, un mod à la voix en papier de verre qui errait à l'époque d'un groupe à l'autre. Le résultat a marqué une étape dans la carrière de Stewart : sa lecture nuancée, pleine de lassitude, correspondait parfaitement à l'esprit de rejet et de désespoir de la chanson, mais celle-ci n'a été diffusée qu'en 1970 et n'est entrée qu'en 1972, après sa période Faces, dans les hit-parades. Ceux-ci regorgeaient de chansons «glamour et bubble-gum», de sorte que *In a Broken Dream* avait tout d'un vestige du passé. L'orgue Hammond discret de Bentley et la basse de Jamie Byrne rappellent Procol Harum, alors que la guitare déchirée de Mick Liber doit beaucoup aux groupes psychédélics de la côte ouest tels que Big Brother & The Holding Company (Stewart étant alors l'homologue masculin de Janis Joplin). **SP**

Oh Lonesome Me

Neil Young (1970)



Auteur | Don Gibson
Production | Neil Young, David Briggs, Kendall Pacios
Label | Reprise
Album | *After the Gold Rush* (1970)

Alors que Neil Young donnait pour source d'inspiration de la majeure partie des chansons originales de *After the Gold Rush* un scénario psychédélique et inédit de l'acteur Dean Stockwell et d'Herb Berman, le collaborateur de Captain Beefheart, ce titre très différent était la reprise d'une chanson plus conventionnelle. Écrit par le faiseur de tubes country Don Gibson, *Oh Lonesome Me* exploite de manière efficace le riche filon de la musique de bastringue. Sur des bases dues à Hank Williams et à son classique *Lovesick Blues*, Gibson élève la solitude à un niveau supérieur quand le chanteur se déclare être l'homme le plus malheureux qu'ait porté la terre. Alors que Gibson lançait un exubérant « to hell with all » (« au diable, tout ça »), Young sonde la profondeur des paroles en ralentissant au minimum le tempo.

Le groupe Crazy Horse était là pour soutenir Young, comme sur son précédent album solo, *Everybody Knows This Is Nowhere*. Hélas, l'addiction à la drogue du guitariste Danny Whitten a réduit à trois chansons la collaboration du groupe sur *After the Gold Rush* – il mourra d'ailleurs d'overdose en 1972. Young évoquera sa perte dans *Tonight's the Night* (1973, mais sorti en 1975).

Curieusement, le magazine *Rolling Stone* et son critique Langdon Winner ont descendu en flammes *After the Gold Rush*. *Oh Lonesome Me* sera adapté en français par Sacha Distel sous le titre *Oh quelle nuit*, avec un rythme très joyeux et des paroles relativement humoristiques. **TS**

■ Voir également p. 395

54-46 Was My Number

Toots & The Maytals (1970)



Auteur | Fred «Toots» Hibbert
Production | Leslie Kong
Label | Beverley's

Le groupe vocal des Maytals s'était formé en 1962 pour travailler à ses débuts avec le label Studio One du producteur Clement «Coxsone» Dodd. Il a ensuite enregistré avec Prince Buster et Byron Lee, sans vraiment rencontrer le succès, mais deux facteurs allaient changer son existence du tout au tout.

Le chanteur solo Fred «Toots» Hibbert a été emprisonné pour détention de marijuana. Après sa libération, le groupe a changé de nom pour devenir Toots & The Maytals puis a signé avec le label Beverley's, propriété du Sino-Jamaïcain Leslie Kong. Ils sont devenus ainsi le plus grand groupe de ska (ou de reggae) de l'époque.

Hibbert s'est inspiré de son séjour en prison pour écrire les paroles de *54-46* (*That's My Number*), même si ce matricule n'était pas le sien. On pouvait entendre le morceau dans la bande originale du film *Tout, tout de suite* (1973), avec Jimmy Cliff, mais il n'était pas inclus dans l'album de la bande-son. Dans cette chanson, le chanteur clame son innocence : pour lui, il s'est contenté de sortir d'affaire un ami et n'a en aucun cas détenu de drogue. Avec son introduction vocale entraînante et son nouveau titre (*54-46 That's My Number*), la nouvelle version, plus dynamique, a connu un immense succès en Jamaïque mais aussi dans un grand nombre de pays.

Le thème de la prison et de la protestation a exercé une énorme influence sur les groupes les plus politisés du mouvement punk et particulièrement The Clash. **CR**

■ Voir également p. 229

Working Class Hero

John Lennon (1970)

Auteur | John Lennon

Production | John Lennon, Yoko Ono, Phil Spector

Label | Apple

Album | *Plastic Ono Band* (1970)

Le premier album solo de John Lennon succédait à quatre mois de thérapie – celle du cri primal – avec un psychologue new-yorkais, le docteur Arthur Janov. Cette période l'avait vu se confronter à ses innombrables démons personnels. Une adolescence pratiquement sans mère, la douloureuse scission de son groupe, le paradoxe de son attitude iconoclaste, le mépris de son éducation petite-bourgeoise – tout cela allait se retrouver dans *Plastic Ono Band*.

Alors que Paul McCartney menait une vie bucolique et que George Harrison s'épanouissait enfin, Lennon avait des comptes à régler, en premier lieu avec lui-même. Délibérément dylanésque, *Working Class Hero* suinte le dédain, le sarcasme et l'amertume. La chanson expose clairement son propos avec sa guitare folk simpliste et son texte mi-chanté mi-parlé. Il n'y a pas de répit. Comme si elle n'était pas déjà assez robuste, Lennon s'aliène les éléments les plus guindés de son auditoire en employant à deux reprises le mot «fucking», la seconde fois en écartant sèchement ces «paysans» que nous serons toujours. «J'ai dit ça parce que ça collait bien», a-t-il déclaré à *Rolling Stone*, conscient de son effet. Même si tout n'est pas personnel – l'éducation, les tâches quotidiennes et les hommes d'affaires en prennent aussi pour leur grade –, c'est bien de l'expérience de Lennon qu'il s'agissait. «J'espère que ce n'est qu'un avertissement», dira-t-il, mais même un héros imparfait a des acolytes. **MH**

■ Voir également p. 285

Box of Rain

The Grateful Dead (1970)

Auteurs | Phil Lesh, Robert Hunter

Production | Grateful Dead, Steve Barncard

Label | Warner Bros.

Album | *American Beauty* (1970)

Heureusement que Phil Lesh savait jouer de la basse, car il n'aurait jamais réussi en tant que chanteur. L'ironie du sort a tout de même voulu que l'une des rares chansons du Grateful Dead chantées par lui – avec sa voix âiguë et crispée – devienne l'une des plus importantes parmi les innombrables morceaux interprétés par ce groupe.

Ballade fragile aux relents acoustiques, si différente des délires psychédéliques dont le Dead parsemait ses concerts, *Box of Rain* a été composé par Lesh en hommage à son père qui se mourait d'un cancer. Le bassiste avait confié la musique à un parolier extérieur, Robert Hunter, lequel écrirait la majeure partie des classiques du groupe. Visiblement ému, Hunter donnerait là un texte qui assurerait sa légende en faisant de lui l'un des meilleurs auteurs de la nation hippie.

Très poétique, cette chanson avait beaucoup de points communs avec un autre titre du groupe, *Ripple*. L'expérience d'un individu avait là encore une portée universelle. La voix tendue de Lesh, brisée par l'émotion, était difficile à écouter quand on connaissait l'origine de la chanson, mais c'était aussi le moyen idéal de faire partager les sentiments. Lesh s'accompagne à la guitare acoustique, tandis que David Nelson manie la hache électrique et que Jerry Garcia s'installe au piano.

La chanson a été intégrée dans le chef-d'œuvre country-folk du Dead qu'est *American Beauty*. Elle n'est jamais sortie en single, mais cela ne l'a pas empêchée d'être une des préférées du public de concert. **JiH**

Life on Mars? | David Bowie (1971)

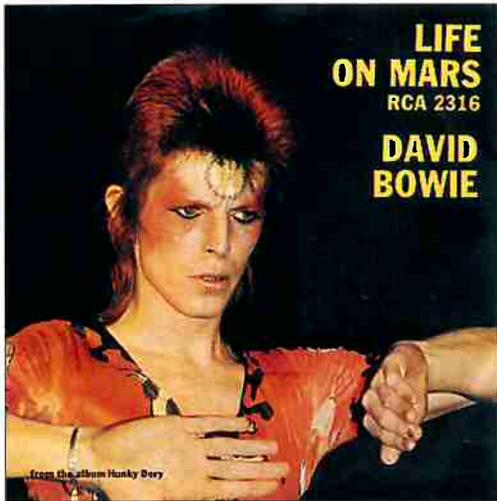
Auteur | David Bowie

Production | Ken Scott,

« The actor » (alias David Bowie)

Label | RCA Victor

Album | *Hunky Dory* (1971)



« Il y a quelque chose de zen dans cette chanson, même si elle joue beaucoup sur l'émotion. »

Mick Rock, photographe, 2008

- ▶ **Influencé par :** My Death • Scott Walker (1967)
- ▶ **A influencé :** Boy • Ian Hunter (1975)
- **Repris par :** Barbra Streisand (1974) • The Flaming Lips (1996) • Geoff Keezer (2000) • Seu Jorge (2004) • Tony Christie (2006) • The Dresden Dolls (2006) • The Thing (2008) • Enrico Ruggeri (2009)

« Cette chanson a été si facile... », déclara non sans ironie David Bowie en 2008. La vérité, c'est que *Life on Mars?* a eu tout sauf une genèse harmonieuse.

En 1968, Bowie avait écrit *Even a Fool Learns to Love*, adaptation du célèbre *Comme d'habitude* de Claude François. La chanson de Bowie n'était pas sortie que Paul Anka achetait les droits de la version originale pour écrire *My Way*. Bowie a composé *Life on Mars?* comme une parodie de l'enregistrement de *My Way* par Frank Sinatra. « Il y avait là une sorte de revanche », a-t-il reconnu. Le texte de la pochette de *Hunky Dory* – album où la chanson apparaissait pour la première fois – la présentait comme « inspirée par Frankie ».

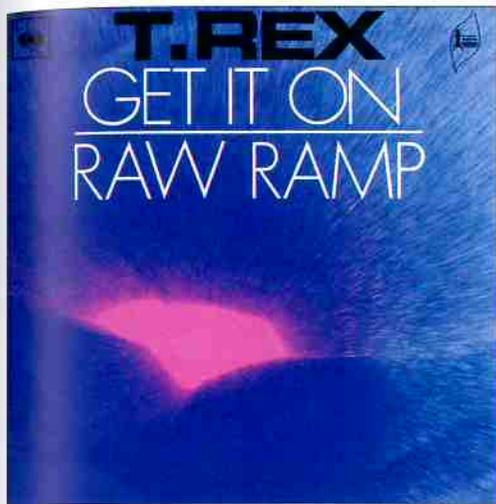
Les nouvelles paroles avaient trait à « la réaction d'une jeune fille sensible devant les médias ». « Je me suis mis au piano et en fin d'après-midi, j'avais terminé la mélodie et le texte, déclarait Bowie au *Mail on Sunday*. Rick Wakeman est arrivé quelques semaines plus tard pour enjoliver la partie de piano et Mick Ronson a créé son premier et plus bel arrangement pour cordes. » « Ses chansons étaient incroyables », a déclaré Wakeman. *Changes, Life on Mars?*, elles étaient toutes comme ça. »

Sorti en single en 1973 pour surfer sur la vague du succès de *Ziggy Stardust*, *Life on Mars?* a été très apprécié en Angleterre. Il a été classé n° 3 et est resté treize semaines dans les hit-parades. Cette chanson a connu depuis de nombreuses reprises : Barbra Streisand, Seal ou encore Anggun. Un étonnant clip réalisé par le photographe Mick Rock montre Bowie, cheveux orange et tenue turquoise, se détachant sur un décor d'un blanc éclatant. « Je ne pourrais toujours pas vous dire ce que c'est, avouait Rock en 2008, mais c'est de l'art assurément. » **BM**

■ Voir également p. 268, 399, 522

Get It On (Bang a Gong) | T. Rex (1971)

Auteur | Marc Bolan
Production | Tony Visconti
Label | Fly
Album | *Electric Warrior* (1971)



« Je suis vraiment Marc Hendrix ! Je suis un vrai tueur... Écoutez Get It On. »

Marc Bolan, 1972

▲ **Influencé par** : Little Queenie • Chuck Berry (1959)
▶ **A influencé** : Cigarettes and Alcohol • Oasis (1994)
● **Repris par** : Power Station (1985) • Blondie (1993)
The Glitter Band (1996) • Boy George & Edwyn Collins (1996) • Neanderthal Spongecake (2002)
Ministry (2008)

Après avoir formé à la fin des années 1960 un groupe folk psychédélique quelque peu affecté, Marc Bolan et Tyrannosaurus Rex dominaient les hit-parades anglais avec leur single *Ride a White Swan* quand ils sont partis au début de 1971 faire une petite tournée aux États-Unis. Une session d'enregistrement à New York a abouti aux premiers titres d'*Electric Warrior* (le premier album du groupe sous le nom de T. Rex), mais c'est à Los Angeles que Bolan et le producteur Tony Visconti ont décroché la timbale. À l'issue d'une rencontre avec Mark Volman et Howard Kaylan – chanteurs des Turtles ayant récemment travaillé avec Franz Zappa – dans la maison du même Kaylan, à Laurel Canyon, le groupe s'est emparé d'une idée que Bolan caressait depuis un certain temps, une sorte d'hommage à *Little Queenie* de Chuck Berry, l'autre face de *Almost Grown* (1959). En conservant une partie du texte de Berry (la version enregistrée finale lui rend hommage au moment de son fade-out), le résultat était un résumé habile du phénomène glam rock, combinant le rock'n roll le plus pressant à une posture post-hippy. « Quand on joue ça en live, ça dure parfois 20 minutes et c'est bourré de solos de guitare », dira Bolan en 1972.

Intitulée *Get It On (Bang a Gong)* pour éviter d'être confondue avec un tube du même nom du groupe Chase, cette chanson a été le seul grand tube de Bolan aux États-Unis. En revanche, elle s'est vendue à près d'un million d'exemplaires en Angleterre aux beaux jours de la « T-Rextasy ». En 1972, le groupe remplissait les stades sur sa terre natale, tandis que Ringo Starr signait pour leur consacrer un documentaire (*Born to Boogie*). Le malheur est survenu en septembre 1977 quand Marc Bolan a été tué dans un accident de voiture, deux semaines avant son trentième anniversaire. **PL**

■ Voir également p. 325

Blackwater Side

Anne Briggs (1971)

Auteur | traditionnel

Production | A. L. Lloyd

Label | Topic

Album | *Anne Briggs* (1971)

Le musicien folk écossais Bert Jansch soutient que dans le contexte de la scène folk britannique, Anne Briggs « tenait plus du punk que de tout ce qu'on avait pu voir précédemment ». Jeune, séduisante et sauvage, Briggs quitta son Nottingham natal en 1962, à 17 ans, pour suivre une tournée folk avant de se retrouver à jouer dans les petits clubs londoniens. Sa nature erratique et sa méfiance à l'égard des disques n'ont fait qu'ajouter à sa légende, encore vivace aujourd'hui.

Briggs a tout de même sorti un EP en 1964, *Hazards of Love*, puis deux ans plus tard, avec le chanteur Frankie Armstrong et le folkloriste A. L. Lloyd, un album de « chansons érotiques traditionnelles ». La musique folk était alors en pleine renaissance et Briggs a été l'une de ses vedettes. Elle a passé cependant le reste des années 1960 à sillonner l'Angleterre et l'Irlande, évitant soigneusement tout ce qui pourrait ressembler à une « carrière ».

On trouvait dans son répertoire *Blackwater Side*, chanson traditionnelle qu'elle avait apprise de Lloyd. Jansch l'a apprise de Briggs et incluse en 1966 dans son album *Black Orion*. Jimmy Page l'a apprise à son tour en l'écoutant, et rebaptisée *Black Mountain Side* pour le premier album de Led Zeppelin, en 1969. Briggs a enregistré cette version délicate en 1971 pour ses débuts tardifs. Un deuxième album a suivi, la même année. Le troisième, *Sing a Song for You*, date de 1973, mais elle n'en a autorisé la sortie qu'en 1996. Elle a peu chanté en public depuis. **WF-J**

A Case of You

Joni Mitchell (1971)

Auteur | Joni Mitchell

Production | Unknown

Label | Reprise

Album | *Blue* (1971)

Même si son quatrième album est ouvertement une confession – « j'étais sans la moindre défense quand je l'ai enregistré », avouera-t-elle en 1997 –, Joni Mitchell s'est bien gardée de révéler ses vraies sources d'inspiration. Celles-ci ne manquent pas. Au cours des années précédant cet album, la liste des amants de Mitchell était fort longue, entre autres Crosby, Stills et Nash, rien que ça. À l'époque de l'enregistrement, elle avait une idylle avec James Taylor, alors en pleine addiction à l'héroïne. C'est peut-être à cela que Mitchell fait allusion dans *A Case of You* quand elle déclare être « effrayée par le démon » mais « attirée par ceux qui n'en ont pas peur ».

S'attarder sur les problèmes existentiels à l'origine de *Blue* fait courir le risque de dédaigner le talent avec lequel Mitchell les a traduits en chanson. Ses trois albums précédents étaient aériens, charmants. *Blue* est en revanche plus rude du point de vue des émotions et plus riche musicalement.

A Case of You est l'exemple parfait de cette nouvelle manière de faire. Écrit et joué par Mitchell sur un dulcimer des Appalaches, c'est l'union parfaite d'une intimité sans fard et d'une poésie élaborée. Taylor ajoute quelques notes de guitare et les percussions se font discrètes, mais tout l'honneur revient à Mitchell dont la voix fluide met en valeur la pureté de la mélodie. Cette chanson a souvent été reprise, mais la version de sa créatrice n'a jamais été égalée. **WF-J**

■ Voir également p. 340

Crayon Angels

Judee Sill (1971)

Auteur | Judee Sill
Production | Henry Lewy
Label | Asylum
Album | *Judee Sill* (1971)

Comment un passé aussi perturbé peut-il produire un son aussi doux, aussi céleste ? Une vie brève ponctuée par des séjours en maison de redressement, une lourde addiction aux drogues, la prostitution et la prison, ont réussi à donner le jour à l'un des auteurs-compositeurs les plus doués d'Amérique, l'un des plus mal connus aussi.

Crayon Angels est le premier morceau du premier album de Sill ; c'est aussi le premier disque produit par le nouveau label de David Geffen, Asylum Records. Si la musique de la jeune femme enchante d'emblée l'oreille, la beauté de la chanson offre un contraste fort avec les paroles pleines de puissance. Quand elle parle des « faux prophètes qui ont volé la seule lumière que je connaissais », Sill fait sans le moindre doute possible allusion aux pontes de l'industrie du disque. Même Geffen, grand défenseur de Sill à ses débuts, n'a pu consacrer assez de temps à sa fragile carrière dès l'instant où Jackson Brown et les Eagles ont connu le succès avec son label.

L'album a permis à Sill de s'offrir une maison à Laurel Canyon, berceau de la création musicale californienne, mais le succès n'a pas été au rendez-vous à la sortie de l'album suivant. Sill est morte en 1979, à 35 ans, mais son œuvre a été redécouverte et appréciée à sa juste valeur avec la sortie en 2009 de *Crayon Angel: A Tribute to the Music of Judee Sill*. De jeunes groupes comme les Fleet Foxes jouent souvent *Crayon Angels* dans leurs concerts. **DR**

Laughing

David Crosby (1971)

Auteur | David Crosby
Production | David Crosby
Label | Atlantic
Album | *If I Could Only Remember My Name...* (1971)

Trois ans avant la sortie de ce titre, l'ex-Byrd David Crosby était à L. A. à la recherche d'un contrat en solo et proposait comme carte de visite une démo avec voix et guitare acoustique de *Laughing*. Il l'a présentée à Paul Rothchild (producteur entre autres de Love et des Doors) puis, encouragé par John Sebastian, en a gravé une nouvelle version. C'était alors la formation du trio Crosby, Stills & Nash, et la sortie d'un formidable premier album – sans parler du phénomène Woodstock –, de sorte que la chanson a été mise au placard.

Laughing a refait surface dans le cadre de l'album solo de Crosby, mais aussi en tant que face B du single *Music Is Love*. Les anciens de Laurel Canyon (dont Graham Nash) s'étaient alliés à des hippies de Haight-Ashbury (comme Grace Slick et Paul Kantner du Jefferson Airplane) pour concocter ce petit chef-d'œuvre de la côte ouest, riche en bonnes vibrations.

À San Francisco, dans un studio à la mode du nom de Wally Heider Recording, les sessions d'enregistrement de *Laughing* ont réuni Crosby et le noyau du Grateful Dead dont Jerry Garcia à la pedal steel guitar, Phil Lesh apportant un solide son de basse et Bill Kreutzmann sa batterie. Joni Mitchell, une des anciennes maîtresses de Crosby, était également là avec sa voix si caractéristique. La chanson est chargée d'échos et d'overdub, et la guitare d'un autre monde de Garcia est tout bonnement fantastique. Crosby lui-même joue d'une guitare à douze cordes et sa voix splendide est enregistrée sur plusieurs pistes. **JH**

Famous Blue Raincoat Leonard Cohen (1971)

Auteur | Leonard Cohen

Production | Bob Johnston

Label | Columbia

Album | *Songs of Love and Hate* (1971)

Bien que sorti en 1971 dans le cadre du troisième album de la légende canadienne, *Famous Blue Raincoat* fut écrit bien auparavant et longtemps testé en concert avant d'être enregistré. Comme l'a expliqué Ron Cornelius, le guitariste de Leonard Cohen et leader de son groupe, Cohen s'était rendu compte bien avant sa diffusion que cette chanson deviendrait l'une de ses préférées : « Nous avons souvent joué cette chanson avant de la mettre sur bande. On savait qu'elle frapperait fort. Nous voyions comment réagissait le public – quand on joue au Albert Hall et que la foule devient dingue, on se dit qu'on tient vraiment quelque chose. »

Cornelius avait raison. *Famous Blue Raincoat* est une chanson que l'on associe automatiquement à Cohen. C'est l'examen aux paroles opaques de la fin d'une liaison, écrit sous forme de lettre à un ami racontant l'histoire d'un triangle amoureux ayant entraîné la fin de cette relation. Lors d'un concert donné en 1970, Cohen a décrit le texte comme une critique de la possession sexuelle, mais la réalité est plus complexe : la puissance de cette correspondance tient au fait que les paroles sont plus dites que chantées et soulignées par une valse discrète – le subtil accompagnement pour cordes est dû à l'arrangeur d'Elton John, Paul Buckmaster.

Cohen a toujours dit être gêné par l'ambiguïté du texte de sa chanson. De nombreux artistes ne semblent pas avoir éprouvé le même malaise en en proposant des reprises, Joan Baez ou Tori Amos, par exemple. **PL**

■ Voir également p. 209

Chalte Chalte Lata Mangeshkar (1971)

Auteurs | Ghulam Mohammed, Kaifi Azmi

Production | non créditée

Label | Odeon

Album | *Kamal Amrohi's Pakeezah OST* (1971)

Ce n'est pas chose aisée que de choisir une seule chanson dans le répertoire d'une artiste entrée dans le *Guinness des Records* comme étant la chanteuse la plus enregistrée de tous les temps. De même, il est délicat d'énumérer les occasions où elle a été la voix des artistes chantant en play-back dans quelque 1 200 films de Bollywood. Si sa carrière a débuté en 1942, un des airs préférés de Lata Mangeshkar est toutefois une chanson très populaire en Inde, *Chalte Chalte*, extraite du film *Pakeezah* (1971).

Le titre du film signifie « pur de cœur » : c'est l'histoire bouleversante d'une idylle contrariée entre un aristocrate et une prostituée interprétée par Meena Kumari, alors épouse du réalisateur Amrohi. Le couple se sépara peu après le début du tournage ; il s'est retrouvé ultérieurement pour terminer le film, mais il faudrait attendre plus de dix ans pour qu'il sorte enfin dans les salles. *Pakeezah* a été tout de suite très bien accueilli par le public et l'enthousiasme a décuplé quand Kumari est mort, peu de temps après. On se souvient aujourd'hui plus de la bande-son que de l'intrigue.

Quand Kumari chante *Chalte Chalte*, c'est en fait la voix douce et haut perchée de Mangeshkar qu'on entend. L'accompagnement est folklorique, vaguement classique : l'introduction élaborée au santour (sorte de cithare sur table) est suivie de l'entrée du sarangi (vielle), des percussions et du sitar. Vers la fin, on entend le sifflet d'un train, motif récurrent tout au long du film. **JLu**

Maggie May | Rod Stewart (1971)

Auteurs | Rod Stewart, Martin Quittenton

Production | Rod Stewart

Label | Mercury

Album | *Every Picture Tells a Story* (1971)



« Bob Dylan a marqué les esprits en disant "On n'écrit pas une chanson, on la découvre". »

Rod Stewart, 1976

◀ **Influencé par :** Maggie May • Traditional English folk song (c.1800)

▶ **A influencé :** Painkiller • Turin Brakes (2003)

● **Repris par :** The Pogues (1989) • Blur (1992) • Mathilde Santing (2008) • Massacre (2008) • Matthew Sweet & Susanna Hoffs (2009)

Il est courant de dire que *Maggie May* est l'une des chansons les plus connues de Rod Stewart, mais ses versions de *Sailing* ou de *Handbags and Gladrags* peuvent également prétendre à ce titre. Il y a dans *Maggie May* un petit quelque chose qui fait que ce morceau ne semble pas daté, même 40 ans après sa sortie. L'instrumentation est encore enchanteresse et ce grâce aux guitares acoustiques et à la mandoline imaginés par Ron Wood, le collaborateur occasionnel de Stewart. La voix de ce dernier est on ne peut plus reconnaissable, avec ses relents de whisky et de fumée qui la caractérisent encore aujourd'hui.

La douceur des sonorités ne fait pas tout. Avec *Maggie May*, Stewart raconte une histoire (fondée sur une expérience personnelle) toujours susceptible d'éveiller l'imagination, celle d'un jeune homme sans expérience sexuelle qui tombe entre les griffes d'une femme plus âgée. Au début de la chanson, il lui demande de se réveiller parce qu'il lui faut aller à l'école. « All you did was wreck my bed / And in the morning kick me in the head » (« Tout ce que tu as fait, c'est mettre le désordre dans mon lit et au matin, me donner des coups sur la tête ») – une relation plutôt curieuse, n'est-ce pas ?

Il y a pourtant un amour sincère au cœur de cette chanson : Stewart chante sa promesse de toujours adorer Maggie, et peu importe son âge. Le public n'a pas manqué d'être interpellé en 1971 et ce morceau est devenu un classique de la ballade amoureuse que l'on joue autant dans les mariages que dans les enterrements. Stewart lui-même s'est adouci pour devenir le chouchou des ménagères, mais il suffit de creuser un peu cette chanson pour y découvrir un commentaire culturel incisif. La chanson et l'album dont elle est issue se retrouvèrent très vite au sommet des hit-parades anglais et américains. **JMc**

■ Voir également p. 364

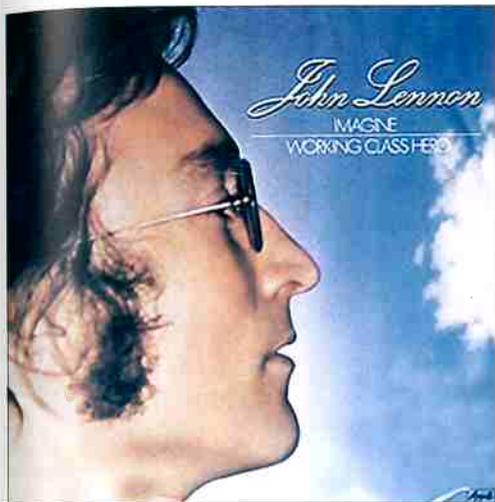
Imagine | John Lennon (1971)

Auteur | John Lennon

Production | John Lennon, Yoko Ono, Phil Spector

Label | Apple

Album | *Imagine* (1971)



« L'idée d'une chanson comme *Imagine* est due à l'influence de Yoko. »

John Lennon, 1972

Influencé par : *Let It Be* • The Beatles (1970)

A influencé : *Don't Look Back in Anger* • Oasis (1995)

Repris par : Andy Williams (1972) • Diana Ross (1973) • Susan Cadogan (1975) • Elton John (1980) • Gerry & The Pacemakers (1981) • Liza Minnelli (1992) • David Bowie (1997) • Ray Charles (2001)

Vu son ubiquité, il semble impensable qu'*Imagine* ne soit pas sorti en single en Grande-Bretagne et qu'il ai fallu pour cela attendre 1975, année où ce titre a servi à assurer la promotion de *Shaved Fish*, album regroupant divers titres parus depuis la séparation des Beatles. Même ainsi, il ne se classa qu'en 6^e position dans les hit-parades – une place médiocre pour un futur standard.

Titre principal du deuxième album solo de Lennon, *Imagine* a boosté une série de morceaux bien moins mornes et conventionnels que ceux du *Plastic Ono Band* sortis en 1970. Avec ce disque pareil à un cri primal, Lennon mettait au jour quelques problèmes (très) personnels – même s'il devait y avoir une pique à l'égard de son ancien compagnon, Paul McCartney, avec *How Do You Sleep?*.

Imagine est plein de malice. Des idées subversives se dissimulent derrière ses sonorités doucereuses et ses paroles simplistes – un trope inspiré par la philosophie de Yoko Ono qu'il avait découverte dans *Grapefruit*, le recueil de poèmes de celle-ci. Lennon en personne laissait entendre qu'il s'agissait « pratiquement du Manifeste du parti communiste » et que sa chanson en aurait la même portée si on la prenait au pied de la lettre. Hélas, à force d'être divulgué, son message s'est affadi au fil des ans.

Imagine est ressorti après la mort de Lennon en décembre 1980. Cette fois-ci, le titre a décroché la première place que méritaient sa mélodie intemporelle et la voix persuasive de Lennon. Il a formé avec (*Just Like*) *Starting Over* et *Woman* le triumvirat des tubes d'une Angleterre en pleurs. Ensuite, son parcours a été ponctué de toutes sortes de reprises plus ou moins réussies, *Rolling Stone* a classé *Imagine* en 3^e position dans la liste des 500 plus grandes chansons de tous les temps. **MH**

■ Voir également p. 276

The Fool Gilbert Montagné (1971)

Auteurs | G. Montagné, P. Kent

Production | AA Music

Label | CBS

Album | *The Fool* (1971)

En 1971, quand *The Fool* envahit les ondes, on aurait pu croire que son interprète était américain, ou anglais. En vérité, Gilbert Montagné, né dans le XX^e arrondissement à Paris au début des années 1950, était français et s'il maîtrisait parfaitement la langue anglaise, c'est parce qu'il avait séjourné aux États-Unis avant de se lancer à l'assaut musical de l'Hexagone. Ayant dès sa petite enfance accompli des études de piano classique et de jazz, l'adolescence venue il était allé parfaire son talent au pays où le blues et la soul furent inventés.

Atteint de cécité à l'âge de six mois, la musique avait été pour lui un exutoire et voici qu'à présent avec *The Fool*, juste retour d'un destin cruel, il se remboursait un peu de son handicap. Slow des slows, grâce au renfort de chœurs couleur Tamla-Motown et à la voix blues et haute de son interprète, la chanson s'impose dès les premières mesures à l'oreille de l'auditeur pour ne plus en sortir. Et peu importe le sens littéral des paroles, la musique se charge de les transcender pour les porter à un point d'incandescence rare qui fait chavirer et tomber amoureux. À ce crible, douze pays s'épilent de cet opus lyrique que n'aurait pas désavoué un Ray Charles ou un Stevie Wonder. Vocaliste reconnu, Gilbert Montagné conquiert les tympanes. Pour autant, il n'était pas encore admis comme chanteur dans sa langue. S'étant éclipsé de France à la suite de ce tube magistral et de quelques ratés consécutifs, il revint dans la lumière en 1983 avec *On va s'aimer*. En dépit de son succès populaire, il négalerait pourtant pas *The Fool*. **CLE**

When the Levee Breaks Led Zeppelin (1971)

Auteurs | Memphis Minnie, John Paul Jones, John Bonham, Robert Plant

Production | Jimmy Page

Label | Atlantic

Album | *Led Zeppelin IV* (1971)

Enfermé dans la retraite campagnarde de Headley Grange faisant également office de studio, proche de la fin des sessions d'enregistrement de son quatrième album – le plus réussi de tous grâce à l'épique *Stairway to Heaven* –, Led Zeppelin s'est intéressé à la reprise d'une relique du blues, poussiéreuse mais pérenne.

Enregistrée en 1929 par le duo mari et femme Kansas Joe McCoy et Memphis Minnie, la version originale s'inspirait du sort tragique des victimes de la grande crue du Mississippi de 1927. En inondant le son terrien de Zeppelin par des effets studio – dont le son distinctif de l'écho inversé de l'harmonica ampoulé et des guitares pateaugeantes –, Jimmy Page a construit un morceau évoquant toute la violence de la crue, avec la voix de Robert Plant gémissant sous le tumulte.

Le coup de génie a cependant été la monstrueuse piste sonore consacrée à la batterie, secret du poids colossal de cette chanson. Pour obtenir ce rythme pulvérisant, l'ingénieur Andy Johns avait placé la batterie au pied d'un escalier de la vieille demeure campagnarde et suspendu des micros au plafond de sorte que chaque coup de grosse caisse, chaque claqué donnée sur le tambour à timbre ou chaque coup de cymbales se trouvait renforcé par la réverbération naturelle du lieu. Cette chanson dépendait tellement de ces effets que Led Zeppelin ne l'a jouée que deux fois en public, même si Plant et Page l'ont revisitée lors de leur tournée acoustique des années 1990. **SC**

■ Voir également p. 242, 251

Surf's Up The Beach Boys (1971)



Auteurs | Brian Wilson,
Van Dyke Parks
Production | The Beach Boys
Label | Brother
Album | *Surf's Up* (1971)

Une chanson de moindre importance pourrait ployer sous le poids de sa propre légende, mais ce n'est pas le cas de *Surf's Up*. Lors de sa sortie tardive en 1971, elle a donné un aperçu de la grandeur supposée de *Smile*, le projet abandonné de Brian Wilson, surpassant ainsi les bribes diffusées sous une forme ou une autre depuis 1967 – à l'exception peut-être de *Good Vibrations*. Quels que soient les mérites respectifs de ces titres, la pièce centrale et controversé de *Smile*, *Surf's Up*, était d'un tout autre ordre, une sorte de symphonie pop qui n'était ni de son temps ni à sa place.

Wilson a réussi à achever *Smile* en 2004 mais, en dehors des morceaux piratés et des chansons inabouties venus parsemer *Smiley Smile* (1967) et *20/20* (1969), on se sent toujours frustré en imaginant ce que les Beach Boys en auraient fait.

Wilson étant marginalisé par son grand projet mais aussi par son état mental, les autres Beach Boys ont compris que *Surf's Up* n'était pas sans intérêt : Carl Wilson a entrepris de reconstituer le morceau à partir des démos et lui a injecté de nouveaux éléments. Sa voix pure et si caractéristique atteint les notes les plus hautes dans la première partie de la chanson, alors que la démo de Brian prend le dessus dans le second mouvement. « La partie vocale était un peu limitée, reconnaîtra Brian, mais elle avait du cœur. » C'est vrai, elle exprimait parfaitement la beauté et ce qu'il pouvait y avoir de poignant dans la poésie sauvage de Parks. **MH**

■ Voir également p. 176, 186

Theme from Shaft Isaac Hayes (1971)



Auteur | Isaac Hayes
Production | Isaac Hayes
Label | Enterprise
Album | *Shaft OST* (1971)

Notez bien ceci : avec sa pédale wah-wah funky, sa batterie disco et son orchestration parfois sirupeuse mais concentrée, Isaac Hayes a donné un son révolutionnaire à la bande originale du film type de la « blaxploitation » (courant culturel et social revalorisant l'image des Afro-Américains), *Shaft*.

Cela commence par le thème de Willie Hall, si personnel avec ses doubles croches à la cymbale charleston, puis l'on entend une chose en complet déphasage avec son temps. Un long riff à la guitare rythmique de Charles « Skip » Pitts domine la batterie, suivi du clavier de Hayes frappé avec force. La batterie adopte un rythme disco à quatre temps que viennent ponctuer cuivres, bois et cordes tandis que la pédale wah-wah ne cesse de fonctionner.

Cette ouverture instrumentale jouée par un groupe de musiciens de studio comprenant plusieurs membres des Bar-Kays (le bassiste James Alexander, le guitariste Michael Toles, et Hall) se poursuit pendant deux minutes avant qu'Isaac Hayes lance « Who's the black private dick / That's a sex machine to all the chicks ? » (« C'est qui le privé noir, le tombeur de toutes les filles ? ») Les mots « He's a baaad motherfucker » (« C'est un enfoiré ») ont échappé à la censure grâce à la choriste Telma Hopkins lançant un impérieux « Shut your mouth ! » (« La ferme ! »).

En novembre 1971, *Theme from Shaft* est arrivé en tête du Top 100 de *Billboard* ; l'année suivante, il a reçu l'oscar de la meilleure chanson originale. **JJH**

The Revolution Will Not Be Televised | Gil Scott-Heron (1971)



Auteur | Gil Scott-Heron
Production | Bob Thiele
Label | Flying Dutchman
Album | *Pieces of a Man*
(1971)

The Revolution Will Not Be Televised est sorti d'abord sous forme de poésie vocale accompagnée de percussions dans le premier album de Gil Scott-Heron, *Small Talk at 125th and Lenox* (1970). Le morceau a été réenregistré un an plus tard pour *Pieces of a Man* et a bénéficié d'un vrai accompagnement. La popularité de cette chanson a été boostée par sa présence en face B du premier single de Scott-Heron, *Home Is Where the Hatred Is* : les deux faces reçurent un accueil enthousiaste de la part des critiques et des fans.

À bien des égards, ce morceau est l'essence même, distillée, de la tradition vocale de la poésie folk, mais il incarne aussi l'esprit du début des années 1970. Les paroles vont de l'humour brillant à la critique froide pour mieux railler l'effondrement de la culture et la nature anesthésiante des divertissements, lesquels ne peuvent qu'ajouter à l'endormissement des électeurs des pays développés. Le large éventail des références culturelles citées à un rythme de mitrailleuse réunit des slogans publicitaires contemporains, des noms de célébrités politiques ou culturelles, d'émissions de télévision ou de drogues.

Cette chanson est devenue la carte de visite de la contre-culture et s'est répandue sur les campus ou dans les clubs. Elle a aussi été à l'origine de groupes d'inspiration à la fois jazz-soul et poétique tels que les Last Poets. **Plusieurs** décennies plus tard, elle influencera aussi le hip-hop conscient de Public Enemy et de Mos Def. **CR**

■ Voir également p. 898

It's Too Late Carole King (1971)



Auteurs | Toni Stern, Carole King
Production | Lou Adler
Label | Ode
Album | *Tapestry* (1971)

Un petit séisme a ébranlé la musique populaire lorsque ce single à double face A (couplé à *I Feel the Earth Move*) est arrivé, le 19 juin 1971, en tête du classement de *Billboard* pour ensuite rester cinq semaines dans les hit-parades. C'était aussi le point d'ancrage de l'album *Tapestry* qui se vendra à 22 millions d'exemplaires, décrochera quatre Grammy et servira de toile de fond au boom des chanteurs-compositeurs des années 1970.

Le piano et une percussion discrète abordent un rythme de samba, tandis que King joue un riff tout aussi discret. Ensuite, avec une intensité émotionnelle teintée d'un peu d'accent juif de Brooklyn, King (née Klein) s'empare des paroles de Toni Stern pour évoquer une rupture sentimentale trop prononcée pour pouvoir revenir en arrière. Cela ressemble à un mot laissé sur la porte du réfrigérateur : elle quitte son homme pour des raisons bien à elle, mais ajoute être heureuse de ce qu'ils ont vécu ensemble. « Je veux des chansons d'amour, des chansons d'espoir, des chansons de sentiments bruts, dira King à Barry Mile en 1976. Surtout pas des chansons planantes comme *In the Canyons of My Mind* avec des papillons qui volettent autour. »

Enregistrées dans les anciens studios de cinéma de Charlie Chaplin, sur le fameux Sunset Boulevard d'Hollywood, les paroles sont portées par des musiciens de studio consommés. L'enchaînement couplet-refrain doit beaucoup à la guitare jazz cool de Danny Kortchmar qui se mêle au saxophone soprano de Curtis Amy alors que King intervient sur des claviers électroniques. **JJH**