

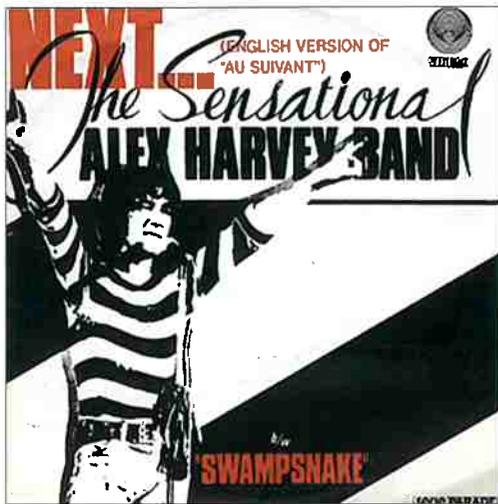
## Next | The Sensational Alex Harvey Band (1973)

**Auteurs** | Mort Shuman, Jacques Brel, Eric Blau

**Production** | Phil Wainman

**Label** | Mountain

**Album** | *Next* (1973)



« J'avais un grand poster du groupe dans ma chambre. »

**Ian Rankin, écrivain, 2009**

◀ **Influencé par :** (Whiskey Bar) Alabama Song

The Doors (1967)

▶ **A influencé :** Burst • Magazine (1978)

● **Repris par :** Marc Almond (1989) • Gavin Friday & The Man Seezer (1989)

★ **Autre morceau essentiel :** Delilah (1975)

Sorties à moins d'un an l'une de l'autre au tout début des années 1970, les versions de deux chansons de Brel ont illustré deux approches diamétralement opposées de l'univers parfois troublant du Grand Jacques. Le chanteur canadien Terry Jacks a supprimé tout ce qu'il pouvait y avoir de cynique dans *Le Moribond* et le peu qui en restait est devenu la matière du monstrueux tube de l'été 1974 qu'a été *Seasons in the Sun*. Avant cela, le Sensational Alex Harvey Band avait entraîné dans un coin obscur *Au suivant* (*Next*) – où un individu est confronté à la bêtise militaire –, supplantant complètement la version proposée par Scott Walker en 1968.

La réputation de la version du Sensational Alex Harvey Band auprès des fans d'un certain âge tient beaucoup à l'impression très forte laissée par une participation à l'émission de la télévision britannique *Old Grey Whistle Test*, où un trio à cordes jouait masqué. L'étrangeté de la chanson a touché les téléspectateurs, mais la version de concert n'était pas très évidente. Jouer une adaptation de Brel tout en soutenant des groupes plus terre à terre comme Blue Öyster Cult ou Uriah Heep pouvait relever du défi. « Avec ce morceau, on joue un peu à quitte ou double auprès des gens qui ne nous ont jamais vus », a expliqué Alex Harvey. « Je crois que beaucoup sont vraiment dérangés par *Next*, ils pensent que c'est un gag, une façon de se moquer d'eux. »

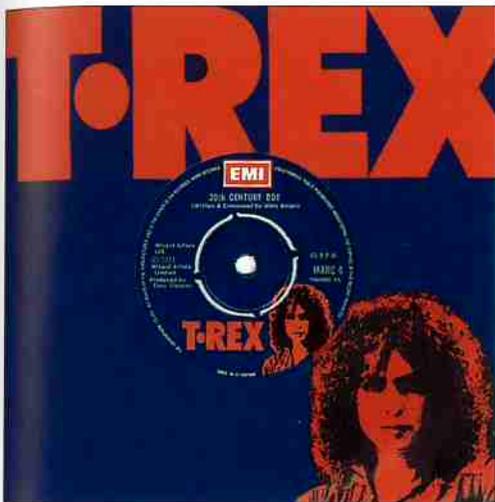
Malgré tout, *Next* a donné à Harvey la possibilité de faire ce qu'il faisait mieux que quasiment tout le monde : se nourrir de l'énergie du public, qu'elle soit positive ou, comme c'est souvent le cas, différente. « Personne ne quittait des yeux la scène, a-t-il ajouté. En fin de compte, ces gens-là sont devenus nos meilleurs fans parce qu'ils se souviendront de nous longtemps. » **CB**

## 20th Century Boy | T. Rex (1973)

**Auteur** | Marc Bolan

**Production** | Tony Visconti

**Label** | EMI



« Quel genre de gens aimait T. Rex ? Les anarchistes qui détestaient l'école. »

**Morrissey, 2005**

Deux accords de guitare explosent comme des crépitements d'électricité statique, suivis d'un cri d'extase à mi-chemin entre Little Richard et Prince. Ce pourrait être le son d'un défibrillateur lançant la carrière de l'Electric Warrior. En 1973, l'ancêtre du glam rock semblait de plus en plus hors circuit ; grassouillet et paranoïaque, il avait vu son étoile éclipsée par de petits jeunes, David Bowie et Roxy Music.

*20th Century Boy* a été la preuve flagrante que Marc Bolan avait encore quelque chose à dire. Le son suggérait lui aussi une prise de conscience tardive que la formule expérimentale de T. Rex devait changer. La ligne de saxophone braillarde (jouée par Howie Casey) doit de toute évidence beaucoup à la façon de jouer de ses rivaux, tandis que les voix d'accompagnement très soul trahissent l'influence de sa petite amie, Gloria Love, l'interprète de *Tainted Love* – une telle approche serait plus marquée dans l'album suivant de T. Rex, *Tanx*. Ces éléments étaient dus au producteur Tony Visconti, resté à Londres, mais les propres contributions de Bolan (enregistrées à Tokyo pendant sa tournée) sont tout aussi révolutionnaires. Marque de fabrique des précédents tubes de T. Rex, le boogie ondoyant a disparu, chassé par un riff de fuzz-guitar apocalyptique, comme si Keith Richards se mettait à jouer du Wagner.

Cette chanson a connu une nouvelle jeunesse quand Levi's l'a utilisée pour une publicité. Elle a suscité plusieurs reprises, de Cure à Placebo (pour le film *Velvet Goldmine*, en 1998). L'énorme majorité des nouvelles versions transforme la phrase « it's just like rock 'n roll » en « I'm just like Robin Hood » (« on dirait du rock'n roll » devient « je suis comme Robin des bois ») mais cette interprétation erronée passe à côté de l'élément principal : cette chanson ne parle pas de vol mais de monarchie, pas de hors-la-loi mais de majesté. **SP**

■ Voir également p. 279

**Influencé par :** (I Can't Get No) Satisfaction

The Rolling Stones (1965)

**A influencé :** Teenage Kicks - The Undertones (1978)

**Repris par :** Siouxsie & The Banshees (1979)

The Replacements (1984) - The Big Six (1998)

Placebo (1998) - Naked Raygun (2001)

## Rock On

David Essex (1973).



**Auteurs** | David Essex  
**Production** | Jeff Wayne  
**Label** | CBS  
**Album** | *Rock On* (1973)

Le culte du rétro a vu le jour dans les années 1960 – avec des pastiches des années 1920 ou de l'ère victorienne du genre *Sgt. Pepper's* –, mais il s'est braqué très vite sur un passé plus immédiat, pillant ainsi le catalogue du doo-wop en quête d'une innocence perdue. En première ligne de cette nostalgie des années 1950, il y avait le film *That'll Be the Day* (1973) avec Ringo Starr et surtout David Essex qui en a écrit le thème musical, un morceau chargé de références à *Summertime Blues*, *Blue Suede Shoes* et à James Dean.

*Rock On* n'a finalement pas été utilisé, ce qui n'a rien d'étonnant à bien y réfléchir. L'incroyable production d'avant-garde de Jeff Wayne s'inspire moins de la pop gentille que du minimalisme rythmique de Gary Glitter et de Mike Leander. Essex lui avait présenté cette chanson en marquant le rythme sur une corbeille à papier et Wayne, admirateur de cette rareté pleine de mélancolie, avait ajouté un arrangement dépourvu d'accords. Il avait préféré structurer le morceau autour de claques percutantes et complexes, du battement de cœur en écho de la basse superposée d'Herbie Flowers et d'une section pour violon quasi atonale située quelque part entre Bollywood et les cordes majestueuses de l'ère disco.

*Rock On* est un disque tourné vers l'avenir autant que vers le passé. «Où allons-nous maintenant ?» se demande Essex, dévoré par le doute. La réponse sera le théâtre musical et une version orchestrale de *La Guerre des mondes* de H. G. Wells. **SP**

## Search and Destroy

Iggy & The Stooges (1973)



**Auteurs** | James Osterberg,  
James Williamson  
**Production** | Iggy Pop  
**Label** | Columbia  
**Album** | *Raw Power* (1973)

*Search and Destroy* débute par l'un des couplets les plus légendaires du rock'n roll, quand Iggy Pop lance d'un air sarcastique «I'm a street-walking cheetah with a heart full of napalm/I'm a runaway son of the nuclear A-bomb» («Je suis un fauve au cœur plein de napalm, je suis le fils fugueur de la bombe atomique»).

Elektra, le label américain des Stooges, s'était débarrassé du groupe après son *Fun House* aux accents free jazz et, quand ils ont débarqué à Londres à la demande de David Bowie, une réputation de junkies leur collait à la peau. Douze jours passés dans les studios de CBS leur ont fourni toutefois la riposte parfaite sous la forme de ce classique du proto-punk qu'est *Raw Power*.

*Search and Destroy* constituait la salve d'ouverture de cet album, un rock'n roll nerveux propulsé par les rudes riffs métalliques de la guitare de James Williamson. Pour le titre de la chanson (en français «rechercher et détruire»), Iggy s'était inspiré d'un article du *Time* consacré à la guerre du Vietnam, et sa performance apocalyptique, saisie en une seule prise hallucinée, laisse à penser qu'il savoure la destruction organisée. Pendant ce temps, les frères Ron et Scott Asheton donnent à leur section rythmique des airs de centrale électrique en faisant gronder la basse et la batterie.

Les premières ventes ont été décevantes. Mais, *Raw Power* a exercé son influence sur le mouvement punk naissant. Steve Jones des Sex Pistols racontait qu'il avait appris la guitare en jouant sur l'album. **LP**

■ Voir également p. 395

## Bruxelles

Dick Annegarn (1973)

---

**Auteur** | Dick Annegarn

**Label** | Polydor

**Album** | *Sacré Géranium* (1973)

---

Il est dada, il est Ubu, il est toqué et génial ce mec-là : Dick Annegarn ! Néerlandais de naissance, belge par habitude, francophone, cet autodidacte à la verve poétique explosive dans l'onde des Bobby Lapointe ou Pierre Louki fut de ceux qui modifièrent les sources d'inspiration de notre chanson. Faire sonner les mots en les associant à des images fortes et incongrues tout en préservant un sens accessible, voilà bien une performance rare dans un art censé concerner le plus grand nombre. Or il y parvint. Passé par le Petit Conservatoire de Mireille, féru de blues et de folk, dès ses débuts fulgurants il portait en lui son univers hors normes. Sa voix enrhumée accordée à ses compositions étayant ses couplets fruités, acides ou veloutés, il mobilisa les attentions dès son apparition. *Bruxelles*, extrait de son premier album, *Sacré Géranium*, résonne de tous les composites de la couleur de l'artiste : l'absurde, l'évocation désarmante de simplicité, l'onomatopée élevée au rang du mot qui manquait à la rime. À son écoute, on a l'impression d'embarquer pour un voyage dont on ne connaît pas la destination, même annoncée, bien convaincu qu'il sera de toutes les façons délicieux.

*Bruxelles*, échantillon de sa grâce, inaugure en France le règne d'Annegarn I<sup>er</sup>, prince d'un royaume diffus aux frontières du folk, du blues et de la poésie dada. À dada, donc, pour un galop avec arrêt obligatoire à *Bruxelles* ! Pour les novices mais aussi pour les autres, écoutez *Sacré Géranium*, *La Transformation*, *Polymorphose*, *Mireille*, *Coutances*, *Traversin*, *Le Blues de Londres*. **CLE**

## A Child's Christmas in Wales

John Cale (1973)

---

**Auteur** | John Cale

**Production** | Chris Thomas

**Label** | Reprise

**Album** | *Paris 1919* (1973)

---

Malgré toute son influence sur le son et la direction du Velvet Underground, groupe qu'il avait fondé avec Lou Reed en 1965, John Cale n'avait pas l'habitude de se retrouver au premier plan ou au centre des choses. Il a quitté son groupe en 1968 et s'est retiré dans le labyrinthe de l'industrie du disque, produisant le premier album des Stooges et jouant sur l'album *Bryter Layter* de Nick Drake. Quand enfin il a décidé d'avancer sous le feu des projecteurs avec un album solo autoproduit, *Vintage Violence* (1970), le résultat a été, de son avis même, « un disque on ne peut plus naïf ».

Par contraste, *Paris 1919* est de façon tangible l'œuvre d'un homme qui savait ce qu'il voulait faire et comment. Cale avait engagé comme producteur Chris Thomas, collaborateur des Beatles et de Pink Floyd, plus trois cinquièmes du groupe Little Feat pour l'accompagnement musical. La musique née de cette association demeure l'un des points forts de sa carrière.

Le premier morceau reprend le titre d'un texte de Dylan Thomas datant de 1950. « Quand on grandit au pays de Galles a reconnu Cale, on ne peut pas passer à côté de la poésie. Pour lui, *A Child's Christmas in Wales* de Thomas a été plus une source d'inspiration qu'un matériel à travailler, et il mêle un récit typiquement insaisissable (« Dix oranges assassinées saignent sur un bateau pour ajouter la comédie à la honte ») à un arrangement coloré par la slide guitar de Lowell George. Cale a retrouvé Thomas bien des années après mais la chaleur n'y était plus. **WF-J**

## Solid Air

John Martyn (1973)

**Auteur** | John Martyn

**Production** | John Martyn, John Wood

**Label** | Island

**Album** | *Solid Air* (1973)

John Martyn et son compagnon troubadour Nick Drake se sont rencontrés vers la fin des années 1960, ayant tous deux signé chez Island Records. D'une timidité malade, incapable de se produire en public, Drake cherchait le vedettariat et était profondément attristé de voir qu'il lui échappait toujours. Son image de brave garçon de la folk anglaise n'a pas tardé à se ternir.

C'est son amitié avec Nick Drake qui a inspiré à Martyn l'une de ses chansons les plus envoûtantes. Écrit et enregistré en 1972, *Solid Air* présente la guitare acoustique éthérée, lourde d'écho, de Martyn, soutenue par la contrebasse résonnante de Danny Thompson et un accompagnement restreint – claviers, basse électrique, batterie et congas. Un vibraphone lumineux et un obsédant solo de saxophone ténor par Tony Coe viennent renforcer l'atmosphère. C'est toutefois la voix de Martyn qui occupe le premier rang. Traînard, souillé mais lucide, il doit reconnaître la chose suivante : « I don't know what's going on in your mind / But I know you don't like what you find » (« Je ne sais pas ce qui se passe en toi, mais je sais que tu n'aimes pas ce que tu vois »).

*Solid Air* et l'album homonyme ont confirmé le statut novateur de Martyn à la lisière du folk-rock. Quant à Drake, il est mort en 1974, apparemment d'une surdose involontaire de médicaments, huit mois après la sortie du single et de l'album. Méconnu à son époque, il est aujourd'hui vu comme l'un des grands compositeurs de ces 50 dernières années. **SA**

## I Know What I Like (in Your Wardrobe) | Genesis (1973)

**Auteurs** | Banks, Collins, Gabriel, Hackett, Rutherford

**Production** | John Burns, Genesis

**Label** | Charisma

**Album** | *Selling England by the Pound* (1973)

Malgré leurs symphonies en plusieurs parties durant 20 minutes, les musiciens de Genesis savaient reconnaître un bon air de pop quand ils en tenaient un. Lors des répétitions en vue de l'enregistrement du cinquième album du groupe, *Selling England by the Pound*, le guitariste Steve Hackett n'avait cessé de jouer un riff inspiré des Beatles et le claviériste Tony Banks s'était mis à improviser dessus. Les autres membres n'ont pas tardé à y trouver quelque chose de plus léger que le matériel un peu opaque sur lequel ils travaillaient alors. Peter Gabriel a proposé une ligne mélodique et un texte inspiré de la future illustration de la pochette du disque, *Le Rêve*, par Betty Swanwick.

*I Know What I Like (in Your Wardrobe)* évoque les pressions exercées sur Jacob, un jeune homme (certainement le roadie du groupe, Jacob Finster), pour qu'il se conforme à la société. Mais Jacob ne tient pas compte des conseils et se contente de tondre la pelouse avant de faire la sieste au soleil. (Un personnage du *Rêve* est allongé sur un banc à côté d'une tondeuse à gazon.)

Avec Mike Rutherford au sitar électrique et, vers la fin, un riff mortel au mellotron joué par Banks, tout évolue dans le panache et l'humour. La chanson fait même la part belle à un minuscule sous-genre, le glam-prog. Elle a souvent été jouée en live à la grande époque de Peter Gabriel et de Phil Collins, le premier vêtu en paysan tondant sa pelouse et l'autre tapant furieusement sur son tambourin. **DE**

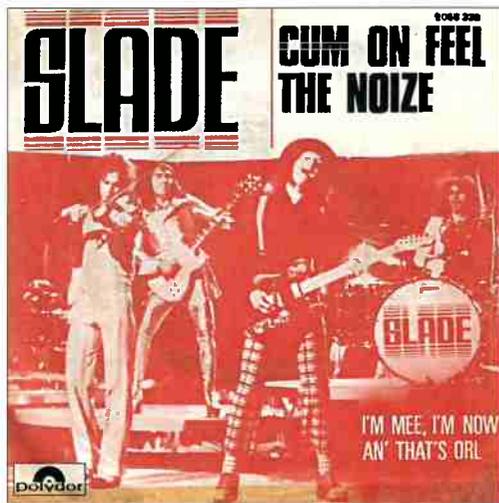
■ Voir également p. 335

## Cum on Feel the Noize | Slade (1973)

**Auteurs** | Noddy Holder, Jim Lea

**Production** | Chas Chandler

**Label** | Polydor



« Qui est-ce ? J'aime  
la voix de ce type.  
Je croirais m'entendre. »

**John Lennon, 1973**

- ▶ **Influencé par :** Revolution • The Beatles (1968)
- ▶ **A influencé :** Come on Feel the Illinoise • Sufjan Stevens (2005)
- **Repris par :** Quiet Riot (1983) • One Way System (1983) • The Glitter Band (1996) • Oasis (1996) • Bran Van 3000 (1997)

Du nord au sud et d'est en ouest, les maîtres d'école et autres professeurs du Royaume-Uni ont été épouvantés par le succès de ce groupe anciennement connu sous le nom d'Ambrose Slade : ils craignaient en effet que le goût du groupe pour l'écriture phonétique – « comme sur les murs des toilettes », précisera le chanteur Neville « Noddy » Holder – n'entraîne une vague d'illettrisme. Devant un establishment aussi furieux, le quatuor des West Midlands a répliqué par un glorieux appel aux armes, une débauche d'accords et des paroles au papier de verre. Holder attaquit : « Vous croyez que je ne chante pas en rythme, eh bien ça me rapporte du pognon ! » exultait-il comme son idole John Lennon à ses moments les plus acerbes.

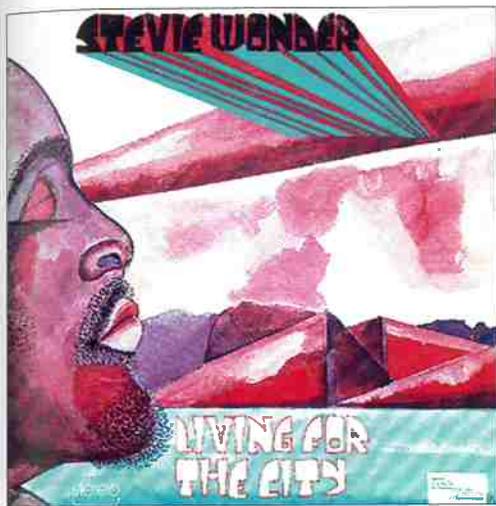
Avec le cri à la Al Johnson de Holder – « Baby-baby, baby », une vérification de micro gardée à la demande du producteur, Chas Chandler –, la batterie pressante de Don Powell et le boogie à douze mesures du guitariste Dave Hill, *Cum on Feel the Noize* a vu le glam de Slade, puissant comme un marteau de forgeron, atteindre des sommets, ouvrant la voie aux futures reprises par Oasis et Quiet Rot. La version d'origine (la meilleure aussi) s'est d'emblée placée au sommet des hit-parades britanniques – à l'époque, cela voulait encore dire quelque chose. On n'avait plus vu cela depuis *Get Back* des Beatles, quatre années plus tôt.

Slade était d'un populisme éhonté – il suffit d'écouter les cris et les battements de mains en arrière-plan – et ses membres étaient dans leur élément quand ils jouaient pour les masses se trémoussant pendant *Top of the Pops*. Hill, en particulier, adorait les tenues extravagantes. Pour ce single, il s'est surpassé en arrivant au studio dans une étrange guimpe à facettes. Le bassiste Jim Lea l'ayant comparé à une « bonne sœur en métal », Hill lui a rétorqué : « Écris les chansons, moi je les vends ! » **SP**

■ Voir également p. 309

## Living for the City | Stevie Wonder (1973)

**Auteurs** | Stevie Wonder  
**Production** | Stevie Wonder  
**Label** | Tamla  
**Album** | *Innervisions* (1973)



« Le son de basse... je pense que c'est un Moog, je ne crois pas que c'est une vraie basse, mais tout de même ! »

**Lou Reed, 1980**

◀ **Influencé par :** *Inner City Blues (Makes Me Wanna Holler)* • Marvin Gaye (1971)

▶ **A influencé :** *The Message* • Grandmaster Flash & The Furious Five (1982)

● **Repris par :** Ike & Tina Turner (1974)  
Ray Charles (1975) • Bonnie Tyler (1978)

Dernier album de la trilogie enregistrée par Stevie Wonder lors de son nouveau contrat avec Motown, *Innervisions* était l'illustration sonore des heures les plus sombres vécues par l'Amérique, quand l'optimisme de la décennie précédente était annihilé par Nixon, le Watergate, le Vietnam, la drogue, la crise du pétrole, la montée de la criminalité et le déclin urbain. Ce que le titre principal faisait sans la moindre ambiguïté, c'était rappeler aux classes moyennes blessées dans leur mode de vie que les Afro-Américains vivaient des choses pires depuis bien plus longtemps.

Les personnages de Wonder viennent du Mississippi, l'État le plus pauvre de l'Union, où des parents travaillent comme des forcenés pour que leurs enfants puissent espérer connaître le rêve américain. La jeune fille a peut-être de vieux vêtements, mais elle les porte avec fierté ; le fils est intelligent, mais à quoi cela lui servira-t-il si « où qu'il vive, on ne veut pas de gens de couleur » ?

C'est là que s'arrête le single, entré dans le Top 10. Les acheteurs du 33 tours ont, eux, eu la surprise de découvrir au milieu de celui-ci un interlude parlé. Cela commence par une saynète d'une minute où le jeune homme (Wonder prend ici toutes sortes de voix) débarque à New York, se fait prendre dans une rafle lors d'un trafic de drogue, reçoit des injures racistes et est finalement condamné à dix ans de prison.

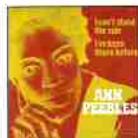
Au couplet suivant, Wonder chante toute sa colère d'une voix rauque : « He spends his life walking the streets of New York City » (« Il passe son temps à déambuler dans les rues de New York »). Le rêve n'est toutefois pas éteint, car au dernier couplet le chanteur espère que sa chanson changera quelque chose et que l'on puisse avoir « des lendemains meilleurs ».

Pour ce message digne du fameux « Yes, we can », nous lui pardonnerons ses synthétiseurs datés. **DH**

■ Voir également p. 301, 344, 364, 464

## I Can't Stand the Rain

Ann Peebles (1973)



**Auteurs** | Don Bryant, Ann Peebles, Bernard Miller

**Production** | Willie Mitchell

**Label** | Hi

**Album** | *I Can't Stand the Rain* (1974)

Ann Peebles est une chanteuse que beaucoup classent parmi les plus grandes – à tel point que Bonnie Raitt a confié un jour à *Rolling Stone* : « C'est mon héros ! » Peebles a joué en effet un rôle capital dans la définition du son de la Memphis soul. Malheureusement, cette comparaison ne l'a aidée en rien et elle a passé des années à essayer de trouver quelque chose qui puisse la mettre en lumière au lieu de végéter. Jusqu'en 1973...

Peebles a dit au *Memphis Flyer* : « Un soir, on se préparait à aller à un concert... il pleuvait à torrent et l'orage se déchainait. Tout à coup, j'ai dit que je ne supportais pas la pluie ["I can't stand the rain" en anglais]. Don [Bryant] m'a regardée et a dit que ça ferait un bon titre de chanson. On a laissé tomber le concert pour écrire la chanson dans la foulée, et ça a été un tube. »

Bryant attribuait une grande partie du succès de cette chanson au producteur Willie Mitchell. À la BBC, il a déclaré un jour : « Willie avait toujours une certaine touche... [il] a ajouté les timbales électriques. » Les timbales en question faisaient partie du matériel récemment installé dans le studio d'enregistrement. Elles ont servi à reproduire le bruit de gouttes d'eau qu'on entend dans la chanson. Le titre est arrivé en 6<sup>e</sup> position dans les hit-parades américains et britanniques, est entré dans le Top 50, a valu une nomination aux Grammy et a permis à Ann Peebles d'acheter sa première maison. Mais tout cela n'est rien à côté des propos que John Lennon aurait tenus à son sujet en déclarant que c'était « la plus grande chanson » qu'il ait pu entendre. **DC**

## Goodbye Yellow Brick Road

Elton John (1973)



**Auteurs** | Elton John, Bernie Taupin

**Production** | Gus Dudgeon

**Label** | DJM

**Album** | *Goodbye Yellow Brick Road* (1973)

En janvier 1973, Reginald Kenneth Dwight était enfermé dans une chambre du *Pink Flamingo Hotel*, en Jamaïque, avec une imposante pile de textes écrits par son collaborateur de toujours, Bernie Taupin. En trois jours, il a composé la majeure partie de *Goodbye Yellow Brick Road* – un double 33 tours qui, selon lui, était son *White Album* comparé au *Revolver* qu'était *Honky Château*. La chanson-titre révèle lentement ses trésors. Elle commence tout simplement par Elton et son piano vaporeux ; peu à peu, l'orchestre de Del Newman gonfle le son jusqu'à ce que Nigel Olsson intervienne dans un fracas de batterie soft rock et nous entraîne dans un refrain sans paroles qui trahit une certaine admiration pour l'harmonisation psychédélique des Beach Boys.

Le texte de Taupin parle du rejet brutal d'une ancienne maîtresse, une riche créature qui a emmené le narrateur dans son univers de penthouses et de vodka-tonic, mais l'a traité comme un banal objet. Il tourne le dos aux mirages de la grande ville et désire retrouver la campagne où les seuls prédateurs sont les animaux. On est loin ici de l'envie de fuir la réalité présente dans *Over the Rainbow* : ce n'est plus au luxe qu'on aspire mais à la sérénité.

Les mots « yellow brick road » (« route de briques jaunes ») font évidemment allusion au *Magicien d'Oz*, film de Victor Fleming (1939), aussi profondément ancré dans la littérature américaine qu'*Autant en emporte le vent* ou *Une étoile est née*. **SP**

■ Voir également p. 308

## Qui c'est celui-là ?

Pierre Vassiliu (1973)

**Auteurs** | Pierre Vassiliu, Chico Buarque

**Label** | Barclay

**Album** | *Qui c'est celui-là ?* (1974)

« Je me gare n'importe où, j'vous jure que j'suis heureux/mais ça emmerde les gens quand on vit pas comme eux »... L'énorme succès que Pierre Vassiliu obtient, en 1973, avec son adaptation d'une chanson du Brésilien Chico Buarque (*Partido Alto*) reste un parfait autoportrait de cet épicurien qui, depuis le début des années 1960, n'en fait qu'à sa tête, détaché du showbiz, guidé avant tout par le plaisir et son goût des voyages. Ancien jockey, d'origine roumaine et tourangelle, il a quitté le milieu hippique pour se consacrer à la chanson en fan de Brassens et de Bobby Lapointe. Des premiers succès (*Armand*, *Charlotte*) lui donnent d'abord un profil de concurrent de Pierre Perret, mais son humour et sa propension à l'érotisme bon enfant s'enrichissent d'un dilettantisme facétieux qui le rapproche d'une décontraction beatnik. Attiré par les rythmes ensoleillés, il découvre les musiques latino-américaines.

Si les Brésiliens lui reprocheront d'avoir transformé, avec *Qui c'est celui-là ?*, une chanson politique en chanson humoristique, Vassiliu continuera, après cet hymne anticonformiste, d'explorer une folie tendre et coquine (*Je cherche une fille qui voudrait bien de moi un quart d'heure*) et d'autres mélodies tropicales ou hispanisantes. Ce « type » à la « drôle de tête » s'installera, entre autres, comme restaurateur au Sénégal, d'où il ramènera l'album métissé *Toucouleur*, et réenregistrera ses succès en version jazz manouche. Toujours désireux de savourer la vie, comme il le racontera, en 2005, dans une autobiographie intitulée... *Qui c'est celui-là ?* **SD**

## Essiniya

Nass El Ghiwane (1974)

**Auteur** | Trad., arrangé par Nass El Ghiwane

**Production** | Nass El Ghiwane

**Label** | Disques Ouhmane

**Album** | *Essiniya (Disque d'or)* (1974)

Nass El Ghiwane (les « nouveaux derviches») a débarqué sur la scène musicale marocaine de la fin des années 1960 et renouvelé aussitôt la musique traditionnelle. Ce groupe originaire de Casablanca jouait la musique des Gnawas du Sud marocain, tout en ajoutant à leurs chansons un lyrisme contemporain qui a parlé tout de suite au cœur des auditeurs nord-africains. Avec leurs cheveux longs et leurs tenues dignes des hippies, ceux que l'on appela les «Rolling Stones de l'Afrique» n'ont jamais cherché à occidentaliser leur musique. S'ils jouaient du dar, du bendir, du banjo et de la darbouka, ils avaient aussi un esprit rebelle rappelant celui du groupe londonien.

*Essiniya* a eu un grand impact à sa sortie en 1974. Le mot *essinia* fait référence au plateau rond sur lequel on sert le thé et autour duquel les amis se rassemblent. Ce qui rend cette chanson si radicale, c'est son refus d'inclure dans ses couplets tout compliment au roi du Maroc – pratique habituelle à l'époque. En prenant de la distance avec l'esprit de flagornerie ambient, les musiciens de Nass El Ghiwane critiquaient implicitement la façon dont le Maroc était gouverné. Leurs auditeurs trouvaient en eux une voix indépendante, enfin.

Nass El Ghiwane est toujours très populaire en Afrique du Nord. La plupart des membres fondateurs de ce quintette sont décédés, mais leurs enregistrements des années 1970 ont servi de modèle à la jeune musique maghrébine dont le genre *chaabi* aux inflexions populaires. **GC**

## Carpet Crawlers

Genesis (1974)

**Auteurs** | Banks, Collins, Gabriel, Hackett, Rutherford

**Production** | John Burns, Genesis

**Label** | Charisma

**Album** | *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974)

«Il nous semblait que se pavaner au pays des fées devenait rapidement obsolète.» Ainsi parlait Peter Gabriel quand il a présenté le double album de Genesis, *The Lamb Lies Down on Broadway*, histoire de Rael, un portoricain vivant dans le ghetto du Bronx.

*Carpet Crawlers* est l'une des plus belles mélodies de Gabriel : c'est aussi le sommet incontesté de cet album. Contrairement aux autres morceaux de cet opus de 90 minutes, *Carpet Crawlers* a été écrit très rapidement, développé par le claviériste Tony Banks et le guitariste-bassiste Mike Rutherford. Cette chanson arrive au moment où, dans le parcours initiatique et punk conçu par Gabriel, Rael découvre un couloir où des gens avancent à genoux sur un tapis rouge menant à une pièce secrète. Au-delà de l'aspect narratif de la chanson, on a dit que son refrain obsédant : «you've got to get in to get out» («il faut rentrer pour pouvoir sortir»), représentait le besoin du sperme de féconder un ovule pour créer un bébé – un autre «carpet crawler» («lécheur de tapis»).

On peut cependant se contenter de profiter de la beauté de la chanson : le groupe tout entier joue ici avec passion et, surtout, retenue. Gabriel est au top de son esprit soul et la voix de Phil Collins est mémorable. C'est là du Genesis pour ceux qui ont horreur du rock progressif parce qu'il suit un chemin soul-folk singulier quoique très riche. Même s'il n'a pas rencontré le succès lors de sa sortie en single, *Carpet Crawlers* résume en 5 minutes toute la splendeur de Genesis. **DE**

■ Voir également p. 329

## Águas de março | Antônio

Carlos Jobim & Elis Regina (1974)

**Auteur** | Antônio Carlos Jobim

**Production** | Aloysio de Oliveira

**Label** | Verve

**Album** | *Elis & Tom* (1974)

Déjà célèbre dans son Brésil natal, Antônio Carlos Jobim s'est fait connaître dans le monde entier au début des années 1960 avec un album où il n'occupait que le second plan. Le saxophoniste américain Stan Getz et le guitariste brésilien João Gilberto avaient imposé leurs noms dans *Getz/Gilberto* (1964), et la voix plaintive de la femme de João, Astrud Gilberto, avait propulsé dans le mainstream *The Girl From Ipanema*. Il y avait cependant derrière tout cela la main de Jobim – coauteur de la plupart des chansons de l'album, il jouait du piano tout au long de celui-ci.

Le succès de *Getz/Gilberto* a permis à Jobim de poursuivre sa carrière aux États-Unis. En 1974, il s'est joint à la chanteuse brésilienne Elis Regina pour enregistrer à Los Angeles un disque de ses propres compositions. La version en duo de *Águas de março*, réflexion sur les pluies qui s'abattent sur Rio en mars, n'était pas la première : enregistrée à la hâte, l'originale de Jobim était sortie deux ans plus tôt. C'est cependant la complicité entre Regina et Jobim sur cette mélodie simple, d'une grande fluidité rythmique, et le groupe constitué de musiciens brésiliens de tout premier plan qui en ont fait la version de référence.

Fait inhabituel, Jobim a réécrit les paroles de sa chanson en anglais pour donner *Waters of March*. Récemment, des journalistes brésiliens ont cherché à savoir quelle était au xx<sup>e</sup> siècle la plus belle chanson de leur pays et *Águas de março* s'est distinguée sans peine du lot. **WF-J**

## Les Mots bleus Christophe (1974)

**Auteurs** | Jean-Michel Jarre, Christophe  
**Réalisateurs art.** | Christophe, Jean-Michel Jarre  
**Label** | Motors  
**Album** | *Les Mots bleus* (1974)

## (Looking for) The Heart of Saturday Night | Tom Waits (1974)

**Auteur** | Tom Waits  
**Production** | Bones Howe  
**Label** | Asylum  
**Album** | *The Heart of Saturday Night* (1974)

Partagée entre chanson populaire et aventures expérimentales, la carrière de Christophe (Daniel Bevilacqua pour l'état civil) connaît peu d'équivalents. Elle débute en 1965 par *Aline*, slow de l'été des années yéyé. Dans la foulée, Les marionnettes confirme le blondinet comme faiseur de tubes gentiment romantiques. Plutôt que de creuser ce même sillon, il préfère alors s'éclipser pour ne revenir qu'en 1974 avec l'album *Les Mots bleus*. Si la chanson-titre cultive encore le romantisme, elle le fait avec un raffinement musical et poétique qui transforme le chanteur candide en crooner onirique. S'il en a composé la mélodie, parsemée de nappes rêveuses et de clavier synthétique, sa voix aux aigus troublants chante les textes d'un jeune homme encore inconnu du grand public : Jean-Michel Jarre. Auteur des paroles de l'album, comme de celles du suivant, le superbe *Les Paradis perdus*, le fils du compositeur Maurice Jarre se passionne déjà à l'époque pour les musiques électroniques, mais ce n'est qu'en 1976 qu'il triomphera en pionnier des machines avec *Oxygène*. Avant cela, il met sa plume et ses dons de producteur au service de la variété française, pour Christophe, donc, mais aussi Françoise Hardy, Gérard Lenormand ou Patrick Juvet (*Où sont les femmes ?*). Après ces éclats glam-pop à la française, Christophe osera des bricolages futuristes (*Le Beau bizarre, Pas vu pas pris*) parsemés d'autres tubes (*Succès fou, Petite Fille du soleil*), éclipses et come-back. En 1992, une reprise des *Mots bleus* par Bashung mettra en valeur la belle étrangeté de cette chanson. **SD**

Si *Closing Time*, le premier album de Tom Waits, a le son d'un chanteur qui cherche sa voix, il la trouve enfin dans *The Heart of Saturday Night*. Certes, la voix en question n'était pas encore ravagée par la cigarette et l'image un peu louche qu'il se donnait ressemblait plus à une esquisse qu'à un portrait abouti. Il n'empêche que son deuxième album marque l'instant où Waits a commencé à être lui-même.

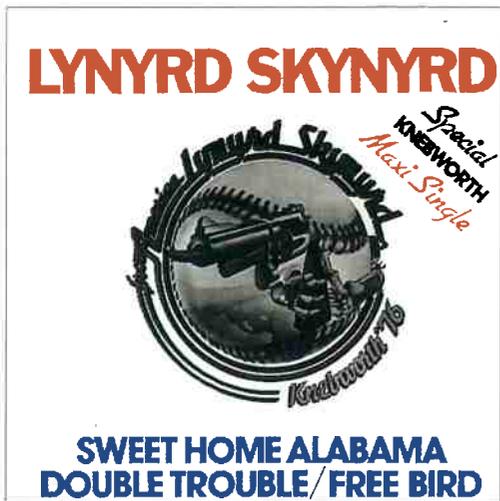
Ce titre, l'un des plus importants du disque, est inhabituel pour une chanson de cette période de Waits en ce qu'il ne se situe pas au cœur de l'action. Le récit autobiographique mythifiant est ici absent alors qu'on le trouve dans d'autres compositions des années 1970 telles que *Tom Traubert's Blues*. Waits se fait ici observateur et le monde se déploie sous ses yeux.

Le thème de la chanson est tout entier dans son titre : l'attente du samedi soir, l'optimisme qu'inspire le week-end, les billets en poche et les filles à votre bras. C'est un sujet simple, souvent abordé par les chanteurs. Waits a l'intelligence de ne pas en faire trop et il pose un texte en instantané sur l'une de ses plus simples et plus belles mélodies.

*The Heart of Saturday Night* n'a pas fait grande impression. Le chanteur a passé le reste de la décennie à investir puis à quitter son personnage de beatnik de Skid Row avant de connaître l'un des plus incroyables redémarrages de milieu de carrière avec un album littéralement fracassant, *Swordfishtrombones* (1983). **WF-J**

## Sweet Home Alabama | Lynyrd Skynyrd (1974)

**Auteurs** | Ed King, Gary Rossington, Ronnie Van Zant  
**Production** | Al Kooper  
**Label** | MCA  
**Album** | *Second Helping* (1974)



« Je crois que Sweet Home Alabama est une grande chanson. Je l'ai moi-même jouée plusieurs fois en live. »

Neil Young, 1995

- ◀ **Influencé par :** Southern Man • Neil Young (1970)
- ▶ **A influencé :** Ronnie and Neil • Drive-By Truckers (2001)
- **Repris par :** Charlie Daniels (1981) • Hank Williams Jr. (1987) • Leningrad Cowboys (1993) • Bonfire (1999) • Down By Law (2000) • Jewel (2002)

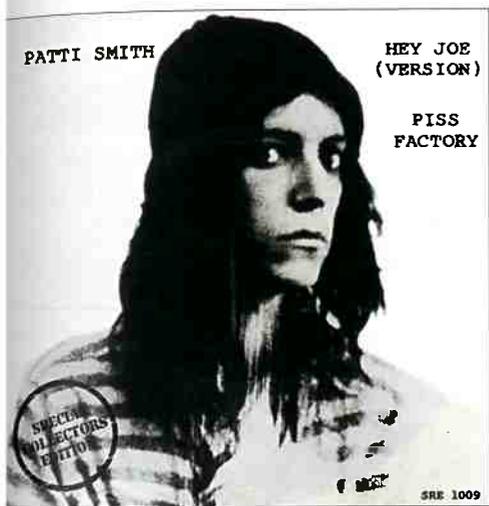
Dans cette chanson due aux Drive-By Truckers, groupe de rockers de l'Alabama fondé en 1996, Patterson Hood cherche à mettre en valeur cette fierté sudiste si souvent décriée. Le titre enregistré par Lynyrd Skynyrd, le groupe de Ronnie Van Zant, est une réponse à *Southern Man* et *Alabama* de Neil Young, deux chansons où tout le Sud est blâmé à cause d'une minorité raciste. Composé de farouches antiségrégationnistes et fans de Neil Young mais fiers de leurs racines (les trois auteurs sont originaires de Floride), Skynyrd tance Young et loue l'État d'Alabama tout en faisant des commentaires équivoques sur l'infâme gouverneur raciste George Wallace (on retrouvera ce thème dans le scabreux *Rednecks* de Randy Newman).

Young a apprécié la chanson, comme la plupart des Sudistes fans de Skynyrd qui en ont fait une sorte d'hymne officiel (les mots du titre reprennent l'inscription des plaques minéralogiques de l'Alabama), mais certains auditeurs n'ont pas saisi les subtilités de la politique de la chanson et n'y ont vu qu'une reconnaissance de la supériorité blanche. D'autres ont complètement ignoré le texte pour se concentrer sur le rythme facile et la pédale wah-wah de la guitare – deux ingrédients qui font de cette chanson le chou-chou des bandes originales de films et des compilations de rock classique.

Ces contradictions sont exacerbées dans les différentes reprises : l'une d'elles, vicieuse et stupide, émane de Skrewdriver, un groupe anglais à la fois punk et nazi, mais une autre, plus festive et plus ironique, nous est proposée par les rappeurs style Dirty South de B.A.M.A. Une troisième, plus anodine, a été enregistrée par Jewel avant de servir de thème et de titre à une comédie romantique dénuée de tout intérêt (et rebaptisée *Fashion Victime* en France). On avait là l'exemple parfait de « la dualité de tout ce qui touche au Sud », comme le diront plus tard les Drive-By Truckers. **PW**

## Piss Factory | Patti Smith Group (1974)

Auteurs | Patti Smith, Richard Sohl  
Production | Lenny Kaye  
Label | MER



« Avec Piss Factory, je n'ai pas voulu donner un point de vue punk rock, mais simplement montrer que nous avons tous le choix. » **Patti Smith, 1996**

Patti Smith frappait déjà depuis quelque temps aux portes du monde de la musique et, quand l'heure d'entrer enfin en studio est arrivée, elle s'est pointée, sûre d'elle et prête à tout. Forte personnalité et vraie bête de scène, Patti Smith se considérait comme poétesse et écrivain autant que chanteuse, mais cela n'avait en rien préparé ses fans à la puissance cathartique de *Piss Factory*, une des grandes faces B de l'histoire de la musique, mais aussi une des fusions les plus réussies entre le rock'n roll et la poésie simple et sans chichis (et non opaque et pleurnicharde).

Sur l'étonnant et dément piano jazzy de Richard Sohl, la chanteuse se lance dans une évocation très Beat Generation de l'époque où elle travaillait dans une usine de jouets du New Jersey (en 1964 ; elle avait 16 ans). « Because you see it's the monotony that's got to me/ Every afternoon like the last one/ Every afternoon like a return » (« Tu vois, la monotonie a pris le dessus, chaque après-midi est comme le dernier »), se lamente-t-elle, mais son débit vocal s'accélère jusqu'à ce qu'elle crie presque « I'm gonna be somebody, I'm gonna get on that train, go to New York City... / I'm gonna be a big star and I will never return » (« Je vais être quelqu'un, je vais prendre le train pour New York... je serai une star et je ne reviendrai jamais »). Elle a effectivement tenu parole.

Avec en face A une reprise tout aussi peu orthodoxe de *Hey Joe*, le single a été financé par le photographe Robert Mapplethorpe, dont les photos illustreront les pochettes des 33 tours du Patti Smith Group. Patti Smith avait décidé d'enregistrer après avoir assisté à des concerts de Television, groupe dont le compositeur Tom Verlaine jouera sur *Hey Joe/Piss Factory*. Il sera donc tout naturel que les deux formations se retrouvent en 1975 en résidence au CBGB. C'est la version punk américaine de « Rimbaud rencontre les Rolling Stones ». **PW**

■ Voir également p. 353

- ▶ **Influencé par :** Desolation Row - Bob Dylan (1965)
- ▶ **A influencé :** Marquee Moon - Television (1977)
- **Repris par :** Swarf Sisters (1997) - The Klone Orchestra (2009)
- ★ **Autres morceaux essentiels :** Hey Joe (1974)  
Free Money (1975) - Because the Night (1978)

## Evie Stevie Wright (1974)



**Auteurs** | H. Vanda, G. Young  
**Production** | G. Young, H. Vanda,  
Stevie Wright  
**Label** | Albert  
**Album** | *Hard Road* (1974)

Au milieu des années 1960, «Little Stevie» Wright a eu énormément de succès au titre de chanteur des Easybeats. Une série de n° 1, particulièrement *Friday on My Mind*, avait en effet valu à ce groupe australien d'être entraîné dans la folie de la Beatlemania qui s'était abattue sur leur pays.

Après la dissolution des Easybeats en 1969, Steve Wright a porté plusieurs casquettes, jouant même dans *Jésus-Christ superstar* avant d'enregistrer son premier album solo, *Hard Road*. Il devait ainsi retrouver ses anciens copains, Harry Vanda et George Young, en passe de devenir les plus grands fabricants de tubes d'Australie.

Véritable épopée rock, *Evie* est une suite en trois parties dont les paroles mémorables et les arrangements spectaculaires permettent de raconter en 11 minutes toute l'histoire d'une relation amoureuse. La première partie (sous-titrée «Let Your Hair Hang Down» [«Défais tes cheveux»]) est un rock sauvage, annonciateur de ce que Vanda et Young feront ultérieurement avec AC/DC, et évoque la cour faite à Evie. La deuxième est une tendre ballade au piano qui évoque le bon temps et la troisième («I'm losing you» [«Je te perds»]), un cri d'angoisse devant une relation qui se meurt. On peut apprécier chaque partie séparément, mais l'ensemble est doté d'une indéniable synergie.

Malgré sa durée peu commune, *Evie* a eu beaucoup de succès en Australie et permis à *Hard Road* de se placer en deuxième position dans les hit-parades. **JiH**

## Free Man in Paris Joni Mitchell (1974)



**Auteurs** | Joni Mitchell  
**Production** | Joni Mitchell  
**Label** | Asylum  
**Album** | *Court and Spark*  
(1974)

Les chansons évoquant les maisons de disques et leurs propriétaires sont rarement aimables : voyez EMI, des Sex Pistols. *Free Man in Paris* est en revanche plus sympathique. «J'ai écrit cette chanson à Paris pour David Geffen et ce qu'il m'a dit y est pour beaucoup», a expliqué Mitchell au *Los Angeles Time*.

Mitchell a joué l'album incluant cette chanson à Geffen (alors président d'Asylum) et à sa dernière recrue, Bob Dylan. «*Count and Spark* était pour moi une véritable innovation mais il a été rejeté tout en bloc, assez grossièrement même», a-t-elle dit à Cameron Crowe pour *Rolling Stone*. «Geffen a trouvé cette excuse : comme j'habitais dans sa maison à l'époque, il en avait entendu chaque étape de la création et ce n'était pas une découverte pour lui.»

Les paroles montrent un Geffen «vivant et sans entrave», déambulant sur les Champs-Élysées, loin de ceux qui lui demandent des faveurs. Comme l'a fait remarquer Sufjan Stevens : «À l'entendre – ou à entendre Joni –, Geffen passe pour une sorte de dénicheur de talents grincheux, lassé du tumulte d'Hollywood et amoureux du côté romantique de Paris. [Ironiquement] l'objet de son indignation est l'industrie même qu'il a créée.» Inondée de soleil, la musique est le fruit de la flûte de Tom Scott, des voix d'accompagnement de David Crosby et de Graham Nash, de la guitare de José Feliciano enfin. Ce sera le dernier grand tube de Joni Mitchell. **BM**

■ Voir également p. 280

## I Will Always Love You Dolly Parton (1974)

**Auteur** | Dolly Parton  
**Production** | Bob Ferguson  
**Label** | RCA  
**Album** | *Jolene* (1974)

*I Will Always Love You* est l'histoire de deux reprises, celle qui a été et celle qui aurait pu être. À l'origine, cette chanson a été un succès modeste pour Dolly Parton en 1974 et 1982. Écrite pour déplorer la fin du partenariat musical formateur (et absolument pas romantique) avec la légende de la country qu'était Porter Wagoner, elle sera à deux reprises n° 1 dans les hit-parades country, mais ne bousculera en aucun cas ceux de la pop. C'est alors que Whitney Houston s'en est emparée en 1992 et a transformé cette discrète chanson d'amour country en une fabuleuse ballade soul propre à mettre en valeur une diva. Enregistré pour la bande originale du film *Bodyguard*, *I Will Always Love You* a été n° 1 aux États-Unis pendant quatorze semaines et plus de 13 millions de singles se sont vendus dans le monde entier – un record pour une chanteuse.

Voilà qui nous amène à la seconde reprise, celle qui n'a jamais vu le jour. La ballade de Dolly Parton faisait toujours les yeux doux au public country quand elle est parvenue aux oreilles d'Elvis Presley. Son manager, le colonel Parker, se disant qu'elle ne ferait pas de mal à un Elvis sur le déclin, a voulu l'acheter. Cependant la chanteuse a refusé quand elle a découvert qu'il lui faudrait abandonner la moitié de ses royalties. Nous n'avons pas eu la chance d'entendre Elvis susurrer cette chanson, mais près de 20 ans plus tard, la reprise par Whitney Houston a rapporté quelque 6 millions de dollars à son auteur. **PW**

■ Voir également p. 222

## Withered and Died | Richard and Linda Thompson (1974)

**Auteur** | Richard Thompson  
**Production** | Richard Thompson, John Wood  
**Label** | Island  
**Album** | *I Want to See the Bright Lights Tonight* (1974)

À la fin de l'année 1969, le chanteur-compositeur-guitariste Richard Thompson enregistrait à Londres *Liege and Lief* avec son groupe, Fairport Convention. Dans le studio voisin, Linda Pettifer (alias Peters) travaillait sur un jingle destiné aux Kellogg's Corn Flakes. Ils ont fait connaissance par l'intermédiaire de Sandy Denny, chanteur de Fairport Convention et ami de Linda, rencontrée dans les clubs folk de Londres. Cela a fait tilt et ils se sont mariés en 1972, année où Linda a chanté sur le premier album solo de Richard après son départ de Fairport Convention.

L'influence folk et folk-rock est tangible dans *I Want to See the Bright Lights Tonight*, premier album du duo Thompson. C'est particulièrement évident dans le refrain repris en cœur de *We Sing Hallelujah* ; dans le son vaguement Fairport de *Little Beggar Girl*, par exemple ; et dans les prestations en guest stars de John Kirkpatrick et de Simon Nicol, toujours de Fairport. Cette influence s'étend à *Withered and Died*, ballade envoûtante d'apparence bien plus ancienne qu'elle ne l'est.

Le couple a poursuivi dans la même veine pendant cinq albums, jusqu'en 1982 où Richard a quitté Linda pour une autre à la veille d'une grande tournée que l'épouse délaissée a dû assurer à grands coups de vodka-orange et d'antidépresseurs. Vingt ans plus tard, le couple s'est réconcilié, tant et si bien que Richard a chanté en 2002 dans *Fashionably Late*, album solo bien tardif de Linda. **WF-J**

■ Voir également p. 656

## Louisiana 1927

Randy Newman (1974)

**Auteur** | Randy Newman

**Production** | Lenny Waronker, Russ Titelman

**Label** | Reprise

**Album** | *Good Old Boys* (1974)

En 1926, la pluie s'est abattue sans interruption pendant des mois sur le centre-sud des États-Unis. Pour sauver La Nouvelle-Orléans, les digues situées en amont ont été dynamitées alors que d'autres se rompaient. La ville a été épargnée, mais les inondations survenues l'année suivante ont tué des centaines de personnes et fait plus de 700 000 sans-abri en Louisiane et dans le Mississippi.

Un demi-siècle plus tard, Randy Newman, natif de La Nouvelle-Orléans, a vu l'ancien gouverneur de Géorgie et ségrégationniste notoire Lester Maddox se faire éreinter au cours du talk-show télévisé de Dick Cavett. Cela lui a donné l'idée d'un cycle de chansons caractérisées par une approche peu orthodoxe du « romantisme » sudiste. Après quelques modifications, cet ensemble de chansons a formé l'album *Good Old Boys*.

*Louisiana 1927* est une ode brillante adressée à l'État d'origine de Newman. L'orchestre fourni qu'on entend en ouverture évoque la pompe d'un quadrille d'antan, entrecoupée par quelques notes de piano et la voix modeste de Newman expliquant ce qui est arrivé à « la terre des pauvres Blancs ».

En 2005, l'ouragan Katrina a failli rayer La Nouvelle-Orléans de la carte. L'esprit de la chanson n'avait pas changé, avec ses politiciens dédaigneux et son peuple qui souffre, au point que Newman a réenregistré sa chanson pour un album dont les bénéfices seraient reversés aux victimes. **TS**

■ Voir également p. 303

## Il venait d'avoir dix-huit ans

Dalida (1974)

**Auteurs** | Pascal Sevran,

Serge Lebrail, Pascal Auriat

**Label** | IS Records / Sonopresse

**Album** | *Olympia 1974*

D'origine égyptienne et italienne, élue reine de beauté en 1951, Dalida entame au Caire une carrière d'actrice et débarque à Paris à la fin de 1954. Ayant opté pour la chanson, elle se commet sur les scènes de cabarets renommés. En 1956, elle s'impose avec *Bambino*. La suite est connue. Cette diva à la voix roucouillante devient une des chanteuses préférées des Français sensibles à l'exotisme de ses couplets dansants. D'abord célébrée pour sa voix grâce à la radio qui la diffuse largement, elle le sera ensuite pour son physique. Sa vie sentimentale lui vaut d'alimenter la presse à scandale.

En 1974, sur l'élan du succès colossal de *Gigi l'Amoroso*, la face B, *Il venait d'avoir dix-huit ans*, rencontre aussi la gloire. Hymne d'une femme mûre, dans le même registre que *Gigi*, le texte romantico-libertin écrit par Sevran et Lebrail crée l'événement. Dalida qui l'interprète avec une émotion non feinte bouleverse ses inconditionnels, les femmes en particulier auxquelles elle semble offrir un blanc-seing pour une nouvelle émancipation. Complice du texte, la musique pathétique et belle de Pascal Auriat complète le tableau scandaleux, mais délicieux. Superbe chanson au sein d'un répertoire fourni comme aucun autre, *Il venait d'avoir dix-huit ans* marquera la carrière de Dalida qui, grâce au renfort des meilleurs auteurs-compositeurs, dominait l'art de transformer son vécu en couplets. À moins que ce ne fut le contraire. Vous écouteriez aussi *Come Prima*, *Gigi l'Amoroso*, *Avec le temps*, *Une femme à quarante ans*, *Salma Ya Salama*, *Gigi in Paradisco*. **CLE**

## You Haven't Done Nothin'

Stevie Wonder (1974)



**Auteur** | Stevie Wonder  
**Production** | Stevie Wonder  
**Label** | Tamla  
**Album** | *Fulfillingness' First Finale*  
(1974)

Stevie Wonder était en 1974 au summum de ses capacités. À tout juste 23 ans, il s'était libéré de la machine à tubes qu'était Motown et avait enregistré trois fabuleux albums qui l'avaient hissé au premier plan de la musique mondiale. Alors que d'autres artistes soul s'étaient préoccupés de politique et de droits civils avant de retrouver une pop plus conventionnelle, Wonder voyait le lancement de *Fulfillingness' First Finale* correspondre aux épisodes les plus chauds du scandale entachant le gouvernement américain.

Débutant par un « Nous sommes étonnés mais pas amusés par toutes les choses que vous dites et faites », *You Haven't Done Nothin'* est une attaque directe contre le président Nixon qui, au moment de l'enregistrement, s'empêtrait dans l'affaire du Watergate. Avec les ingénieurs du son Robert Margouleff et Malcolm Cecil, Wonder a joué de tous les instruments à l'exception de la basse, laissée à Reggie McBride ; les Jackson 5, ses ex-compagnons de l'époque Motown, lui ont apporté leurs voix.

Le single est sorti en août 1974, le mois même où Nixon quittait la Maison-Blanche. Qu'un artiste aussi célèbre sorte un morceau tellement en phase avec une actualité houleuse ne pouvait que propulser le disque au sommet des ventes. Même si ce n'est pas l'une des plus grandes mélodies de Wonder, *You Haven't Done Nothin'* est toujours un fragment d'agit-pop funky aussi merveilleux qu'agressif. **DE**

■ Voir également p. 301, 331, 364, 464

## This Town Ain't Big Enough

for the Both of Us | Sparks (1974)



**Auteur** | Ron Mael  
**Production** | Muff Winwood  
**Label** | Island  
**Album** | *Kimono My House*  
(1974)

Formé à Los Angeles à la fin des années 1960, le groupe Sparks (Ron Mael aux claviers et son frère cadet Russell à la voix) a toujours été en décalage avec ce qui se faisait en Amérique. Leur musique devait plus au beat britannique qu'aux bonnes vibrations venues des plages de la côte ouest. Après deux albums dans les studios de Bearsville et une visite à Londres fin 1972, le manager John Hewlett a vu le potentiel des frères dans les hit-parades britanniques dominés par des excentriques.

Les frères se sont installés à Londres et Hewlett, protégé de Simon Napier-Bell et ancien bassiste des John's Children, leur a trouvé un nouveau groupe – Martin Gordon à la basse, Adrian Fisher à la guitare et Norman « Dinky » Diamond à la batterie – avant de signer chez Island Records.

L'album qui en est résulté, *Kimono My House*, est l'une des œuvres les plus étranges, les plus discrètes aussi des années 1970. Avec les faux coups de feu ajoutés par l'ingénieur du son Richard Digby-Smith, l'écriture cinématographique de Ron Mael et le staccato exagéré de Russell Mael, c'est un des moments les plus époustouflants de la pop de la décennie. Que Ron ressemble à Hitler et Russell à un éphèbe n'a pu qu'ajouter à leur réputation dès l'instant où leur disque est entré dans le hit-parade de *Top of the Pops* et s'est classé n° 2 dans les hit-parades britanniques. Quarante ans et dix-neuf albums plus tard, ce titre constitue toujours un moment fort de leurs concerts. **DE**

■ Voir également p. 437

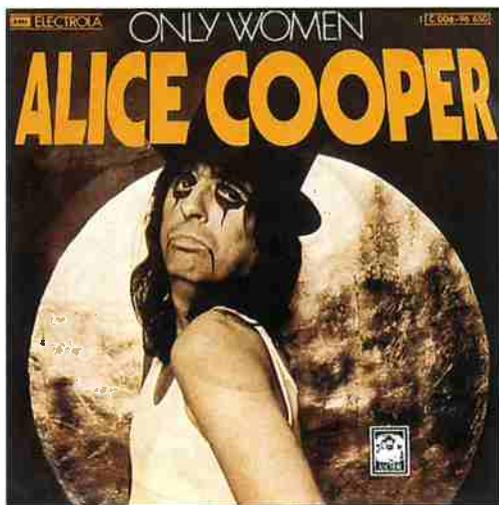
## Only Women Bleed | Alice Cooper (1975)

**Auteurs** | Alice Cooper, Dick Wagner

**Production** | Bob Ezrin

**Label** | Atlantic

**Album** | *Welcome to My Nightmare* (1975)



« On disait... que je n'écrivais rien... Alors Wagner et moi on a écrit ces ballades pour montrer ce qu'on savait faire. »

**Alice Cooper, 1977**

- ◀ **Influencé par :** Isn't it a Pity - George Harrison (1970)
- ▶ **A influencé :** Knockin' on Heaven's Door - Guns N' Roses (1992)
- **Repris par :** Tina Turner (1976) - Carmen McRae (1976) - Julie Covington (1978) - Elkie Brooks (1986) - Lita Ford (1990) - Tina Arena (2008)

Malgré son titre trompeur et controversé (« Seules les femmes saignent »!), *Only Women Bleed* est une ballade plutôt qu'un de ces boulets de canon qui ont fait la réputation d'Alice Cooper. En fait, Atlantic a abrégé le titre en *Only Women* pour la version single, plus courte, sortie avant son inclusion dans l'album *Welcome to My Nightmare*.

Le côté agressif est cependant toujours présent, principalement à cause de l'idée très répandue, mais erronée, que le morceau fait référence aux menstruations. Les paroles n'ont en fait rien d'ambigu : elles évoquent la répression et les abus dont souffrent les femmes. Il y a tout de même eu quelques grincements de dents, surtout chez les féministes, qui lui reprochaient d'avoir été écrite et chantée par un homme, au pseudonyme féminin, qui plus est, et tristement renommé pour ses performances grand-guignolesques.

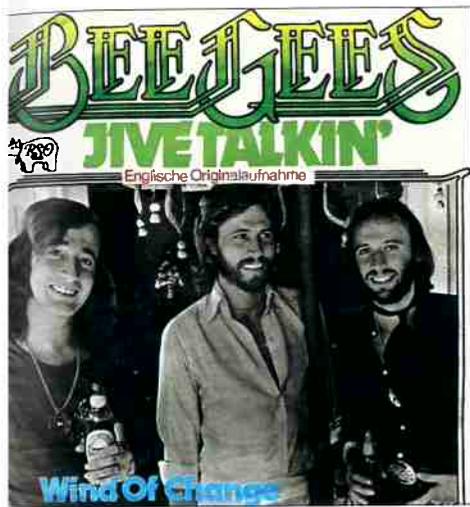
En dépit de tout cela, *Only Women Bleed* a été un succès surprise pour Alice Cooper (associé sur le single au brutal *Cold Ethyl*). Il a contribué au lancement de l'album concept *Welcome to My Nightmare*, au film témoignage de son concert et à une spéciale télévisée, *The Nightmare*, avec Vincent Price. C'était la première fois que le nom Alice Cooper faisait référence au seul chanteur et non pas au groupe entier.

On raconte parfois que *Only Women Bleed* évoquerait Tina Turner, amie d'Alice Cooper plutôt maltraitée par son mari, Ike – elle reprendra d'ailleurs la chanson l'année suivante. D'autres femmes à leur tour n'ont tenu aucun compte de la controverse : Julie Covington, Etta James, Elkie Brooks, Lita Ford, Tori Amos, Tina Arena, etc. Guns N' Roses en a fait un hard rock très macho qui, en concert, lui servait d'introduction à *Knockin' on Heaven's Door*. **MW**

■ Voir également p. 301

## Le Talkin' | Bee Gees (1975)

**uteurs** | Barry, Robin et Maurice Gibb  
**roduction** | Arif Mardin  
**bel** | RSO  
**um** | *Main Course* (1975)



*On croyait à fond à Jive Talkin, mais quand on l'a joué aux responsables de la maison de disques, ils n'en ont pas voulu.»*  
**urice Gibb, 1998**

**Influencé par :** Superstition • Stevie Wonder (1973)  
**A influencé :** I Want Your Sex • George Michael (1987)  
**Repris par :** Ronnie Dyson (1976) • Cedar Walton (1976)  
Boogie Box High (1987) The Blenders (1995)  
**Autres morceaux essentiels :** Massachusetts (1967)  
Nights on Broadway (1975)

En 1973, les Bee Gees avaient touché le fond du point de vue commercial, le flot incessant de succès s'était tari et le groupe devait se contenter de jouer dans des cabarets ou de petits concerts mal payés. Sorti cette année-là, l'album *Life in a Tin Can* n'est pas parvenu à enrayer le déclin mais, sur le conseil de leur ami Eric Clapton, le 33 tours suivant, *Mr. Natural* (1974), a vu les frères Gibb travailler avec le légendaire producteur de R&B Arif Mardin, lequel allait leur faire prendre une nouvelle direction.

Même si *Mr. Natural* n'a engendré aucun tube, le producteur et le groupe se sont remis au travail pour *Main Course* (1975). Mardin avait quelques idées en tête. Il a encouragé les frères à écouter Stevie Wonder et d'autres artistes contemporains et suggéré que Barry Gibb élargisse sa tessiture : « J'ai demandé à Barry de monter d'une octave. C'est ainsi qu'est née leur voix de fausset. » *Jive Talkin'* faisait appel à ce son vocal révolutionnaire, mais un autre élément caractérisait ce morceau : le rythme pré-disco. « On traversait un pont pour se rendre au studio, expliquera Maurice Gibb, et chaque fois qu'on passait dessus, la voiture faisait une sorte de clic-clac. »

Les Bee Gees se sont rendu compte de l'aspect funk de ce bruit et ont ajouté la ligne de basse si caractéristique d'un synthétiseur ARP 2006 tenu par le claviériste Blue Weaver : ils avaient trouvé là le morceau à danser susceptible de relancer leur carrière. Malgré une sortie discrète et une pochette blanche, *Jive Talkin'* s'est classé n° 1 aux États-Unis et n° 5 en Angleterre, ouvrant ainsi la voie à des années de succès.

En 1977, *Jive Talkin'* a tout naturellement été intégré à la bande originale de *La Fièvre du samedi soir*, comme pour rappeler que tout avait commencé par cette simple chanson. **MH**

■ Voir également p. 396

## Jesus' Blood Never Failed Me Yet Gavin Bryars (1975)

**Auteur** | Gavin Bryars

**Production** | Brian Eno

**Label** | Obscure

**Album** | *The Sinking of the Titanic* (1975)

Une œuvre classique d'avant-garde reposant sur un cantique, chanté par un clochard londonien accompagné d'un orchestre et durant plus de 25 minutes dans sa version originale ne correspond pas à l'idée qu'on se fait d'une chanson. Pourtant *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* a été considéré comme culte dès sa sortie en 1975.

Le morceau constituait la totalité de la face 2 de *The Sinking of the Titanic*, premier disque produit par Obscure Records, le label de Brian Eno, alors que la face A était occupée tout entière par le titre éponyme. Bryars avait étudié la musique classique et travaillé comme contrebassiste de jazz avant de se tourner vers la composition, inspiré par les compositeurs minimalistes de l'école new-yorkaise, parmi lesquels John Cage et Morton Feldman.

La voix, enregistrée pendant le tournage d'un documentaire consacré aux SDF londoniens, est celle d'un vieux clochard chantonnant son cantique préféré. Bryars a fait une boucle de la première partie de cet air et ajouté un accompagnement orchestral prenant peu à peu de l'ampleur.

La chanson et l'album auraient très bien pu passer inaperçus sans la présence de Brian Eno. Bryars et lui avaient joué dans le Portsmouth Sinfonia puis travaillé ensemble dans les années 1970 sur une musique minimaliste et « ambiante » tentant de réconcilier pop et classique. **MW**

## Boulder to Birmingham Emmylou Harris (1975)

**Auteurs** | Emmylou Harris, Bill Danoff

**Production** | Brian Ahern

**Label** | Reprise

**Album** | *Pieces of the Sky* (1975)

Née en 1947 dans une famille de militaires, Emmylou Harris est venue à la country de façon détournée. Son goût pour la musique doit tout au folk des années 1960, et adolescente elle adorait Joan Baez et Bob Dylan. À New York, Emmylou a gravé en 1970 son premier album, *Gliding Bird*. Hélas, le disque a fait un bide. Son mariage s'étant brisé, elle a dû retourner vivre chez ses parents dans la banlieue de Washington.

La chance lui a souri en 1971 quand Gram Parsons, au début de sa carrière solo, a demandé à Chris Hillman s'il connaissait une chanteuse avec qui il pourrait former un duo. Hillman venait d'entendre Harris dans un club folk de Washington et ils se sont rencontrés sur quelques chansons.

Harris pensait qu'elle n'entendrait plus parler du chanteur à la réputation fantasque, mais Parsons l'a emmenée à Los Angeles pour travailler sur son propre disque, devenant ainsi son mentor sur ce qui était sa seconde chance du point de vue musical.

Harris a eu le cœur brisé quand Parsons a succombé en 1973 à une overdose dans un motel du désert californien, mais la réputation qu'elle avait déjà acquise lui a valu de sortir un album bien à elle, *Pieces of the Sky*. Le succès du disque doit beaucoup à *Boulder to Birmingham*, hommage vibrant rendu à l'ami défunt et sans conteste pièce centrale de l'album. **WF-J**

## Fight the Power (Parts 1 & 2) The Isley Brothers (1975)



**Auteurs** | I. Brothers, C. Jasper  
**Production** | Isley Brothers,  
Chris Jasper  
**Label** | Epic  
**Album** | *The Heat Is On* (1975)

Au milieu des années 1970, les Isley Brothers sont devenus de vrais novateurs. Ils ont développé leur vieux fond folk-rock pour sortir une série de disques époustouflants où la voix angélique de Roland Isley se mariait à la guitare rock ampoulée de son frère, Ernie.

La seule présence des deux frères et leur réussite commerciale étaient en soi une déclaration politique et des disques comme *It's Your Thing* et *The Blacker the Berry* étaient considérés comme radicaux, mais le morceau principal de leur album *The Heat Is On* était on ne peut plus incendiaire.

Ernie Isley prenait sa douche matinale quand il s'est mis à chanter les premiers mots. Le texte parle de la résistance à l'autorité et à la bureaucratie : après « s'être battu à coups de poing » et « avoir roulé au sol », il est temps de se dresser contre « toutes ces conneries qui vous rabaisent ». L'utilisation dans le refrain du mot « bullshit » (« conneries ») a causé un véritable scandale en 1975.

Cette chanson venait tardivement renforcer les rangs des protest songs, mais les Isley se sont empressés de préciser qu'il s'agissait du rejet de toute autorité et pas seulement de celle des Blancs. Témoin de l'esprit post-Watergate, elle s'est classée n° 1 en juillet dans les hit-parades de R&B et est entrée dans le Top 10 de la pop. **DE**

■ Voir également p. 103

## That's the Way (I Like It) KC & The Sunshine Band (1975)



**Auteurs** | H. W. « KC » Casey, R. Finch  
**Prod.** | H. W. « KC » Casey, R. Finch  
**Label** | TK  
**Album** | *KC & The Sunshine Band*  
(1975)

*That's the Way (I Like It)* de KC & The Sunshine Band a été l'un des plus gros tubes de l'ère disco en se hissant par deux fois au sommet des hit-parades, en novembre et décembre 1975. Les coauteurs et coproducteurs Richard Finch et Harry Wayne « KC » Casey s'étaient connus au début des années 1970 alors que Finch travaillait comme ingénieur du son aux studios TK, en Floride, et jouait occasionnellement de la basse avec les Ocean Liners. Casey vendait des disques et est entré dans le groupe comme claviériste. Les deux hommes sont très vite devenus amis et collaborateurs, formant en 1973 le groupe multiracial KC & The Sunshine Band avec deux autres membres des Ocean Liners, Jerome Smith (guitare) et Robert Johnson (batterie).

Ce n'est toutefois pas sous leur nom qu'ils ont connu leur premier succès mais avec George McCrae et *Rock Your Baby* (1974), écrit et produit par Casey et Finch et joué par le Sunshine Band. L'année suivante, le groupe a sorti un album portant leur nom où l'on trouvait *Get Down Tonight*, bien classé dans les hit-parades de R&B, et leur premier tube, *That's the Way (I Like It)*.

Les paroles sont de toute évidence sexuelles, avec des halètements partagés entre Casey et les choristes féminines, mais c'était une version soft de l'enregistrement original qui, lui, ne serait jamais passé à la radio. Nul doute que son caractère suggestif a renforcé son attrait auprès des habitués des dancefloors. **MW**

## Kalimankou denkou

Mystère des voix bulgares (1975)



**Auteur** | Philip Koutev  
**Production** | Marcel Cellier  
**Label** | Disques Cellier  
**Album** | *Le Mystère des voix bulgares* (1975)

Un mystère, oui, à tous les sens du mot. Quand le DJ anglais 4AD a sorti en 1986 l'album *Le Mystère des voix bulgares*, aucune information n'a été révélée à propos des chanteuses. Ivo Watts-Russell, cofondateur de 4AD, a écrit avoir entendu pour la première fois cette musique sur une cassette que lui avait transmise Peter Murphy (chanteur de Bauhaus, autre formation de 4AD), précisant que l'ethnologue suisse Marcel Cellier avait réuni ces femmes pour leur faire chanter de vieilles mélodies. C'était complètement faux.

Cellier avait voyagé dans la Bulgarie communiste où il avait entendu le Chœur féminin de la télévision d'État de Sofia. Rassemblant jusqu'à 21 chanteuses, il avait été encouragé par le compositeur Philip Koutev pour unir les voix dans une forme polyphonique villageoise aux concepts d'harmonie et de mélodie de la musique classique occidentale.

*Kalimankou Denkou* («La réunion du soir») est un exemple de ce travail où des voix perçantes créent une atmosphère de musique d'un autre monde. Cellier a rapporté en France les bandes du chœur et les a sorties localement en 1975. 4AD s'est contenté de les racheter.

Succès inattendu aussi beau qu'étrange, *Le Mystère des voix bulgares* nous étonne encore aujourd'hui mais, à l'instar de son sort, la Bulgarie postcommuniste ne manifeste plus d'intérêt envers les chœurs polyphoniques. **GC**

## Marcus Garvey

Burning Spear (1975)



**Auteurs** | Winston Rodney, Phillip Fullwood  
**Production** | Jack Ruby  
**Label** | Island  
**Album** | *Marcus Garvey* (1975)

Winston Rodney a débuté sa carrière après avoir rencontré par hasard Bob Marley en Jamaïque. Ce dernier l'a encouragé à aller voir le légendaire producteur Clement «Coxsone» Dodd dans son Studio One, à Kingston. Chantant en duo avec Rupert Willington, il a sorti *Door Peep* en 1969 et adopté le nom de Burning Spear («Javelot enflammé») – surnom donné à Jomo Kenyatta, activiste emprisonné par les colons britanniques avant de devenir le premier président du Kenya). Le chanteur Delroy Hinds les a bientôt rejoints.

En 1975, les relations de travail entre Rodney et Dodd s'étaient détériorées, de sorte que le trio a fait appel à Jack Ruby pour son troisième album, *Marcus Garvey*. Il s'agissait là d'un hommage à ce philosophe et activiste, prophète à titre posthume du rastafarisme. Rodney avait été très influencé par son message en faveur de l'indépendance et de l'unité panafricaine. Avec son message d'oppression et de rédemption mais aussi sa sonorité funky, polyrythmique, lourde en cuivres, le morceau a été très apprécié des auditeurs américains et européens.

Soutenu par les Black Disciples (regroupement d'excellents musiciens jamaïcains dont le bassiste Robbie Shakespeare), l'album a très vite connu un succès tel que le label Island l'a ressorti au niveau international. **CS**

## Bohemian Rhapsody | Queen (1975)

**Auteur** | Freddie Mercury

**Production** | Roy Thomas Baker, Queen

**Label** | EMI

**Album** | *A Night at the Opera* (1975)



« Il savait exactement ce qu'il faisait. C'était le bébé de Freddie. On l'a seulement aidé à le mettre au monde. »

**Brian May, 2002**

◀ **Influencé par :** This Town Ain't Big Enough for Both of Us - Sparks (1974)

▶ **A influencé :** United States of Eurasia - Muse (2009)

● **Repris par :** Elaine Paige (1988) • « Weird Al » Yankovic (1993) • Rolf Harris (1996) • Lucia Micarelli (2004)

The Royal Philharmonic Orchestra (2005)

Ah l'interminable dichotomie de *Bohemian Rhapsody*, ce mélange dément de rock, d'opéra et de heavy metal... D'un côté, cette chanson est celle que privilégie le grand public ; de l'autre, la *Penguin Encyclopedia of Popular Music* déclare de manière pompeuse que « la popularité durable de *Rhapsody* demeure mystérieuse aux yeux de tout mélomane : il est à la musique ce qu'un tabloïd est à un journal ».

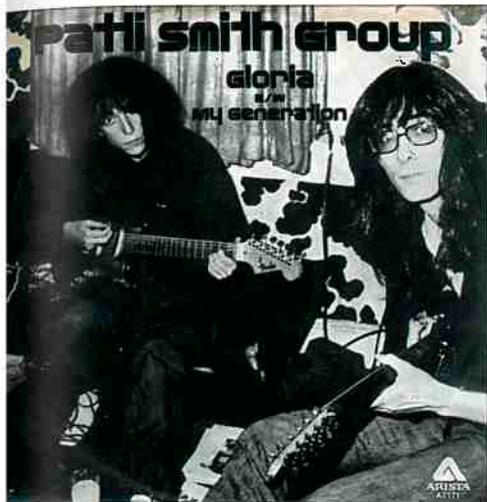
La chanson a jailli toute faite du cerveau de Freddie Mercury et, quand il l'a jouée au piano pour les membres de son groupe, il a laissé des intervalles où s'inséreraient les parties d'opéra. Détermination et confiance en soi étaient les mots-clés de l'aventure. *Bohemian Rhapsody* a fait grand usage de la technologie, exigeant 180 overdubs vocaux, et le manager Pete Brown a trouvé le groupe « plutôt dingue » de vouloir en faire un single. Avec l'aide d'un DJ qui le programmait régulièrement à la radio, ce morceau à la folie joyeuse et débridée, a très vite conquis le public. Avec son clip promo permettant au groupe de ne pas jouer en play-back à *Top of the Pops*, le titre a été n° 1 à Noël en Amérique et est entré dans le Top 10 britannique, au grand dam des critiques spécialisés. Les paroles n'ont pas vraiment de sens – « Scaramouche, Scaramouche, danseras-tu le fandango ? », « Galileo, Galileo ! » – mais on peut y percevoir un récit évoquant un meurtre gratuit et un tueur en proie à l'ennui. On rencontre ce genre de thématique dans *Killing an Arab* de Cure ou *Folsom Prison Blues* de Johnny Cash.

*Bohemian Rhapsody* a trouvé un nouveau public après la mort de Freddie Mercury en 1991. N° 1 en Angleterre, il s'est classé n° 2 aux États-Unis quand Mike Myers l'a intégré dans la BO de son film *Wayne's World*, aux côtés de Jimi Hendrix, Black Sabbath, Eric Clapton, Alice Cooper ou encore des Red Hot Chili Peppers. **PW**

■ Voir également p. 410

## Gloria | Patti Smith (1975)

**Auteurs** | Van Morrison, Patti Smith  
**Production** | John Cale  
**Label** | Arista  
**Album** | *Horses* (1975)



« J'ai écrit ce texte à 20 ans.  
On y a souvent vu à tort  
la confession d'une athée. »

**Patti Smith, 1996**

- ◀ **Influencé par** : Sister Ray • The Velvet Underground (1968)
- ▶ **A influencé** : C'Mon Billy • PJ Harvey (1995)
- **Repris par** : Jimi Hendrix (1979) • Eddie & The Hot Rods (1997) • Rickie Lee Jones (2001) • The Standells (2001) • Simple Minds (2001)

Basique et brutal, *Gloria*, hymne à la luxure de Van Morrison, a très vite été le morceau le plus apprécié de tous les apprentis guitaristes ne connaissant que trois accords au moment où les Shadows of Knight l'ont propulsés dans les hit-parades américains. Des artistes aussi importants que U2, Joe Strummer et Bruce Springsteen y voyaient quant à eux l'une des pierres angulaires du rock'n roll.

Il était donc logique que cette chanson constitue le premier titre du premier album de Patti Smith, *Horses*. Elle se divise en deux, avec le *Gloria in Excelsis Deo* de Smith se transformant pour aboutir à la version de Van Morrison. La première phrase de la partie de Smith débute par « Jésus est mort pour les péchés de quelqu'un mais pas les miens ». On en déduit aisément que la chanteuse ne prévoit pas de faire retrouver à l'héroïne éponyme les racines de la doxologie catholique.

Dans le *Gloria* de Smith, la chanteuse se rend à une party où elle s'ennuie, regarde par la fenêtre et voit une jeune créature « leanin' on the parking meter » (« appuyée au parcmètre »). Smith est fascinée mais c'est Gloria, pas elle, qui est littéralement envoûtée : « Here she comes / Crawl'n' up my stair » (« La voilà qui monte mon escalier »). Smith « fait le grand plongeon » et insiste : « I'm gonna tell the whole world I made her mine » (« Je vais dire au monde entier que je me la suis faite »). Même quand, plus tard dans la chanson, Smith monte sur scène devant 20 000 filles hystériques, elle ne se souvient que d'un nom.

Du prélude au point culminant, une fois Gloria dans la chambre de la chanteuse, Van Morrison aurait pu tenir 20 minutes ; Jim Morrison et les Doors n'en auraient besoin que de la moitié, mais seraient plus explicites. Certains trouvent que cette chanson n'est qu'une *reductio ad absurdum* de la pop. **DH**

■ Voir également p. 339

## Tangled Up in Blue

Bob Dylan (1975)



**Auteur** | Bob Dylan  
**Production** | Bob Dylan  
**Label** | Columbia  
**Album** | *Blood on the Tracks*  
(1975)

Si un prix devait récompenser les albums qui fendent le cœur, *Blood on the Tracks* de Bob Dylan l'emporterait haut la main. Même si Dylan a dit que ses chansons s'inspiraient des nouvelles d'Anton Tchekhov, leur sortie a coïncidé avec la fin de son mariage avec Sara Lowndes ; le fils du couple, Jakob, avait dit à son père en écoutant l'album qu'il avait l'impression d'entendre ses parents discuter.

*Tangled Up in Blue*, premier morceau de l'album, donne le ton. Le texte s'intéresse au développement d'une relation amoureuse, mais de points de vue très divers – un style d'écriture né de la fascination de Dylan pour le cubisme ; « Il y a un code dans les paroles et une absence de sens du temps, a-t-il révélé en 1978. Il n'est pas respecté. On a hier, aujourd'hui et demain réunis dans la même pièce. »

La chanson se transforme alors en un collage où les images puissantes abondent : visage d'une femme dans la lumière d'un bar topless ou livre de poésie qu'elle lui montrera ultérieurement, avec ses lignes semblant sortir des pages. On a une sorte de va-et-vient : ils sont ensemble, ils sont séparés, ils sont ensemble... On retrouve ce même mouvement dans les accords qui s'éloignent les uns des autres puis se retrouvent. Dylan a restructuré le texte pour ses concerts. Il a un jour déclaré que cette chanson lui avait pris dix ans pour la vivre et deux pour l'écrire. **SH**

■ Voir également p. 160, 166, 674

## Walk This Way

Aerosmith (1975)



**Auteurs** | Steven Tyler, Joe Perry  
**Production** | Jack Douglas  
**Label** | Columbia  
**Album** | *Toys in the Attic*  
(1975)

« Essayons d'écrire quelque chose de funky pour ne pas devoir reprendre du James Brown », a suggéré le guitariste Joe Perry à ses camarades. Pour son troisième album, Aerosmith cherchait à aller au-delà de ses modèles, les Stones ou les Yardbirds. Sous l'influence des Meters, groupe funk de La Nouvelle-Orléans, Perry a imaginé un riff et, « en l'ajoutant à un autre, je suis arrivé au bout tout en regardant *Godzilla* à la télé ».

Les paroles sont venues moins facilement au chanteur Steven Tyler. Frustrés, les autres membres sont partis voir le *Frankenstein* de Mel Brooks. « Il y a un passage, raconte le bassiste Tom Hamilton, où Igor dit "Walk This Way" ["Va par là"] mais aussi "Marche comme ça", et l'autre marche exactement comme lui, avec la même bosse. On était bidonnés... Alors on a dit à Steven que la chanson devrait s'appeler *Walk This Way*, et il s'est mis au boulot. »

Ce morceau a fait un tube tardif aux États-Unis, en 1976, mais il a ressuscité dix ans plus tard quand Tyler et Perry ont joué en guest stars avec Run-DMC. La carrière d'Aerosmith est repartie du même coup, ouvrant la voie au mariage rap-rock.

Le groupe la joue à chaque concert, notamment à celui donné au Superbowl en 2001 avec Britney Spears. Il a toutefois été impossible de la convaincre de chanter avec eux, ce qu'ont regretté bien des critiques dont celui de *Rolling Stone*. **BM**

Steven Tyler dans les années 1970, son mythique foulard accroché au pied du micro. ➔