

Le Roman du
ROCK

NICOLAS UNGEMUTH

préface de PHILIPPE MANŒUVRE



éditions du

ROCHER / VLADIMIR FÉDOROVSKI

présente *Le roman des lieux et destins magiques*

LE ROMAN DU ROCK

NICOLAS UNGEMUTH

Le Roman du rock

 éditions du
ROCHER

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

elles, ne suivent pas. Depuis 1962 et *Return To Sender*, plus aucun single d'Elvis ne s'est vendu à un million d'exemplaires. Elvis, lui-même, commence à voir l'ampleur de sa chute. Dans la presse, on se moque de ses films, de ses dialogues et de ses maigres talents d'acteur. Pour ce fan de cinéma idolâtrant Marlon Brando, James Dean mais également Peter Sellers, le constat est difficile à accepter. Et les titres quasi dadaïstes de ses films sont déjà suffisamment embarrassants... Entre *Chatouille-moi*, *En embrassant les cousins* et *L'Idole d'Acapulco*, il est clair qu'Elvis a du mal à rivaliser avec ce *Dr Folamour* qu'il vénère. Et pendant que le King chante *La Chanson de la crevette*, le monde entier écoute, sidéré, *Like A Rolling Stone*, *Satisfaction* ou *Day Tripper*. Elvis est devenu *has been*. Et il s'en rend compte. Il a conscience d'être comme une belle antiquité qu'on vient admirer rapidement chez lui à Graceland, comme le font les Fab Four qui passent lui rendre visite, consternés par son entourage de copains *white trash*. Autour de lui, une révolution a lieu, mais il n'en fait pas partie. Elvis admire Dylan, exècre sa voix, mais est impressionné par la qualité de ses compositions, particulièrement lorsqu'elles sont interprétées par Odetta (il reprend même, presque en catimini, *Tomorrow Is A Long Long Time*, qui l'obsède). Il s'enthousiasme pour les Beatles et apprécie leur fraîcheur. Mais il envie leur liberté, leur modernité. Lui aussi, à une époque, était moderne... Lorsqu'il sort enfin un single classé dans le Top 10 en 1964, c'est *Crying In The Chapel*, un gospel enregistré près de cinq ans plus tôt... Loin du révolutionnaire de la musique qu'il a été entre 1954 et 1958, Elvis parvient juste à refuser d'aboyer sur une chanson de *Paradise, Hawaiian Style*, comme on le lui a demandé. Sa rébellion s'arrête là. Pour le reste, il obéit. En 1965, il tourne trois films en sept mois. Et ça continue jusqu'en 1968. Avec de moins en moins de succès : en

1967, *Easy Come, Easy Go* ne rentre même pas dans ses frais. Le film génère moins de deux millions de dollars, et sa bande-son se vend à trente-six mille exemplaires... Manifestement, le cinéma d'Elvis et ses dérivés ne sont plus ce qu'ils étaient à l'époque glorieuse de *Jailhouse Rock* ou *King Creole*. À vrai dire, toute l'entreprise hollywoodienne prend désormais des allures de triste pantalonnade.

Alors, le Roi s'ennuie. Avec sa bande de demeurés à domicile perpétuellement collés à ses basques, il tente de se distraire. Il va au cinéma, joue au foot, fait du kart, du roller, s'achète un ranch, des chevaux et des tracteurs puis revend le tout. Il se met au karaté en version touriste et même, comme tant d'autres stars qui s'ennuient, devient brièvement mystique. Converti par son coiffeur personnel qui pratique un amalgame de bouddhisme, christianisme, hindouisme, etc., typique de l'époque, Elvis voit Dieu dans le désert : c'est un nuage qui a « l'apparence très nette du visage de Joseph Staline ». « Mais pourquoi Staline ? » demande Elvis en pleurant de joie... Il ne le saura jamais et nous non plus, mais il est heureux : il a vu Dieu ; se met à dévorer des livres de New Age mystique et autres nanars fumeux comme *The Prophet*, *The Impersonal Life*, *Autobiography Of A Yogi*, *The Initiation Of The World*, *First And Last Freedom* ou *Beyond The Himalayas* et fréquente assidûment la femme gourou Sri Data Maya (dans le civil Faye Wright), de la communauté spirituelle Self-Realization Fellowship, fondée dans les années vingt par l'Indien Paramahansa Yogananda.

Or, la Memphis Mafia n'apprécie pas de voir son patron tourner des pages au lieu de faire du kart. Tout le monde s'ennuie ! Finalement, on se décide à évoquer les délires du King au Colonel en personne. Peu de temps après, le coiffeur est prié de s'éloigner... Elvis retourne à sa piste de kart, un brin

secoué, mais avec le sentiment d'avoir au moins été distrait pendant quelques mois. Il reprend, avec sa garde rapprochée, la vie d'enfant attardé qu'il mène depuis qu'il ne fait plus de concerts, depuis si longtemps...

La stratégie du Colonel est en train de le tuer. Déjà, il prend du poids, ce qui pose des problèmes aux costumiers sur les tournages. Grâce aux bons soins du mythique docteur Nichopoulos, il est devenu furieusement accro au speed et aux calmants.

Priscilla, qui a finalement quitté l'Allemagne où il l'avait rencontrée durant son service militaire, l'a rejoint, mais elle aussi fait partie des distractions. Il ne veut pas lui faire l'amour tant qu'ils ne sont pas mariés (plus tard, il refusera de coucher avec elle parce que, dit-il, il « ne peut faire l'amour avec une femme qui a eu un enfant »). Il la traite donc en gentille gamine, pratique quelques jeux sexuels navrants avec mise en scène ringarde (Priscilla déguisée en écolière, Priscilla déguisée en infirmière, etc.) qu'il filme avec sa caméra ultramoderne pour l'époque. Et il la trompe. De manière parfois très voyante, comme c'est le cas avec l'explosive Ann-Margret qu'Elvis adore : « C'est mon double », admet-il, avant de se décider à couper les ponts après plusieurs mois d'exceptionnelle complicité. D'abord, Priscilla s'énerve, crie, griffe, rechigne. Puis elle se calme et acquiesce, comme tout le monde à Graceland. Il ne faut pas contrarier Elvis. Celui-ci, d'ailleurs, en dehors de ses infidélités et de sa jalousie légendaire, n'est pas un hôte ou un patron particulièrement contrariant. Les employés de la Memphis Mafia, dont beaucoup passeront leur vie à gémir après sa mort, se plaignant des humeurs royales de leur boss, sont en fait grassement payés à ne pas faire grand-chose... tandis qu'Elvis leur achète des voitures à la pelle, les loge, les nourrit et les fournit en jeunes et jolies femmes et en capsules

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

mêmes suites d'accords, à peu de choses près. Ses morceaux sont souvent des variations : *Boots of Spanish Leather* est une copie de *Girl From North Country* ; *Mr. Tambourine Man* doit beaucoup à *The Lonesome Death of Hattie Carroll*... Peu importe : les quatre sont sublimes.

En 1965, avec *Bringing It All Back Home* et sa merveilleuse pochette (Dylan shooté au *fish eye*, un chaton dans les mains et un album de Robert Johnson sur les genoux), il est devenu le maître absolu de ce qu'on ne sait plus trop comment nommer : folk ? pop ? rock ? Aucun intitulé ne saurait le résumer, mais Dylan est au-dessus des autres. Il est adulte quand tout le monde semble encore ado. Sa supériorité affichée agace : le maître se mélange peu et se montre volontiers méprisant. Dans le film *Don't Look Back*, le jeune Donovan, qui a commencé sa carrière en pastichant ouvertement le maître, se fait ridiculiser sans façon. Cette morgue, ce mépris, Dylan en arrive à les exprimer vocalement. Désormais, beaucoup de ses chansons, de *Maggie's Farm* à *Just Like A Woman*, seront pleines de dédain clairement affiché. Dylan devient fielleux. Lou Reed observe et apprend. Il ira plus loin dans le registre.

Il faut dire que Dylan est scié par la bêtise de son public. On le traite de « Judas » parce qu'il commet le crime d'échanger sa guitare folk contre une électrique. Il aurait trahi la cause, et toute une communauté stupide pousse des cris d'orfraie : le messie a déserté ! Il renie ses fidèles ! Ces navrantes agitations, si typiques des années soixante, l'encouragent à prendre de la distance. Déjà, il méprise les modes. Contrairement aux Stones, par exemple, il n'y aura pas de Dylan psychédélique, de Dylan hard, de Dylan reggae (excepté un morceau, en fait), de Dylan disco, etc.

C'est même le contraire. Lorsque, dès 1967, la vague psychédélique déferle et que tout le monde divague en lisant

Tolkien et en ingurgitant du LSD, Dylan accomplit un geste qui, rétrospectivement, semble parfait : il part à Nashville, ville ringarde par définition, et y enregistre deux albums country totalement dépouillés. L'époque est aux solos de guitare interminables, aux fariboles inspirées par la science-fiction. Dylan, lui, sort un disque quasi acoustique chantant la légende du bandit John Wesley Harding. Les hippies sont déroutés, ce n'est rien de le dire. Lorsqu'il enfonce le clou avec le très sous-estimé *Nashville Skyline*, en 1969, il perd une partie de son public, mais son influence reste sans égale : tout le monde se met à la country, et notamment les Rolling Stones et les Byrds. Le genre, alors moins considéré comme ringard qu'aujourd'hui (les Beatles avaient bien repris *Act Naturally* de Buck Owens), restait attaché au passé. La country était poussiéreuse. De la musique de vieux. Mais Dylan, qui a toujours aimé la musique de vieux, en a montré toute la beauté. Et lorsque tout le monde l'a suivi, naturellement il s'est ennuyé et est passé à autre chose.

C'est là que les choses se compliquent. Désormais, et pour toujours, Dylan se retire du monde de la pop. Il est un peu perdu. En 1970, alors que tout le monde attend qu'il se ressaisisse après les mignonneries country, il sort un disque drama-tiquement mauvais (le puissant journal *Rolling Stone* titrera un: « Qu'est-ce que c'est que cette merde ? » resté célèbre). Le disque s'intitule, plus gravement encore, *Self Portrait*. Le suivant, *New Morning* (sorti durant la même année 1970), est à peine moins médiocre. Au sortir des années soixante, l'ancien gourou d'une décennie haute en couleur semble rincé.

L'époque a changé. On aime maintenant des groupes qui font du bruit, et qu'on écoute dans des salles de plus en plus grandes, bientôt des stades. Who, Stones et Led Zep sont les stars absolues. Les chansonnettes de Dylan semblent bien trop

fragiles pour toucher le cœur des ados seventies. Dylan semble perdre son gouvernail, recrute le Band, sort finalement le très bon *Planet Waves* en 1974, mais il faudra attendre 1975 pour le voir sortir son dernier grand chef-d'œuvre, le phénoménal *Blood On The Tracks*. Disque dévasté et bilieux enregistré dans la tourmente de la séparation. Sa femme Sarah n'est plus avec lui. Est-ce le prix à payer pour l'inspiration retrouvée ? Reconverti en ermite rural élevant tranquillement ses enfants dans les environs de Woodstock, Dylan a laissé passer cinq longues années sans rien enregistrer de notable quand, dans les sixties, il alignait au moins cinq chefs-d'œuvre dans le même laps de temps. Il semble ne pas se retrouver dans cette décennie où les vieux idéaux de la cause folk ont définitivement disparu, laissant la place aux excès et au mercantilisme : le rock and roll est désormais une industrie. Les enjeux commerciaux sont énormes. Désormais, les chanteurs se conduisent en *businessmen* décadents : ils voyagent en jets privés, s'amuse à tout casser dans leurs chambres d'hôtel, engloutissent du caviar et du champagne. Les drogues elles-mêmes ne sont plus celles qui font « planer ». Cocaïne et héroïne sont partout. Le rock est devenu le domaine exclusif des nouveaux riches.

Dylan n'est pas très intéressé. Il commet bien une folie ou deux, comme le Rolling Thunder Tour, qui le voit partir sur la route avec une armée d'invités exceptionnels (Mick Ronson, Roger McGuinn, etc.), mais globalement, il n'est pas client.

Blood On The Tracks, que certains considèrent comme son meilleur disque, même s'il ne contient aucun tube ou aucun classique de la trempe de *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)*, est l'œuvre d'un homme seul. Enregistré avec d'illustres inconnus, quasiment acoustique, presque silencieux, c'est un album discret égaré dans les années soixante-dix bruyantes. Reflet d'un étrange artiste qui semble ne plus bien comprendre

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

clairement le génie de Spector. On découvre subito à quel point elle a marqué le Keith Moon des années Mod. Mais avec *Walking In The Rain*, il sort la panoplie complète de ses rêves les plus fous : bruits d'orages, carillons, chœurs mélancoliques, réverbération de cathédrale, cuivres plaintifs, avec toujours ce vibrato mélancolique de Ronnie. Que se passe-t-il avec ces 45 tours mirifiques ? La vie. En quelques minutes, avec ce « mur de son », Spector touche l'interrupteur et appuie sur *on*. Les cœurs se réveillent, battent plus vite. Les oreilles s'épanouissent. Le monde, soudain, devient plus beau. La musique est orgasme : celui qui ne pleure pas en écoutant *Do I Love You* ou *Is This What I Get For Loving You Baby* est castré chimiquement ou mentalement handicapé. C'est, pour reprendre l'expression de Bach, l'« offrande musicale ».

Spector agace ses concurrents, mais il est aussi adulé en Angleterre, où les Fab Four écoutent ses disques religieusement, et où Andrew Loog Oldham, manager des Stones, le vénère tant qu'il en arrive à payer de sa poche des pleines pages de publicité dans les hebdomadaires musicaux. En 1966, il fait plus fort encore avec *You've Lost That Lovin' Feelin'*, interprété par les Righteous Brothers. Spector se bat pour baisser le tempo de la chanson qu'il a créée avec Barry Mann et Cynthia Weill, et parvient à une merveille quasi gothique de trois minutes et quarante-six secondes, durée perçue comme interminable à l'époque. Le morceau, qui s'ouvre par le sinistre « You never close your eyes anymore when I kiss your lips anymore », refusé par la plupart des DJs, devient rapidement numéro 1, aux États-Unis comme en Angleterre. C'est la consécration, avec la composition la plus ambitieuse qu'il ait jamais orchestrée.

Mais l'heure tourne. L'art de Spector, tellement moderne en 1962, 1963 et 1964, comme toutes les choses modernes, se démode à la vitesse du son. Les singles disparaissent au profit

des albums, les auteurs-compositeurs se multiplient, les nouvelles stars interprètent leurs propres morceaux. Avec *Rubber Soul*, *Aftermath*, *Highway 61 Revisited*, *Pet Sounds*, *Revolver* et *Blonde On Blonde*, les Ronettes passent pour des Clodettes. L'âge d'or du Brill Building est révolu, le son *girl group* est *out*. Dylan, Beatles et Stones ont tout cassé. Après Hendrix, Cream et les Who, qui montent le son, les clochettes de Spector et ses violons dramatiques sont définitivement anachroniques. « You're obsolete my baby », chantait Jagger sur *Out Of Time*. Spector le prend pour lui. La musique qui marche est, à ses yeux, « une bande de Blancs psychédéliques ou un groupe à guitares qui ennuie tout le monde à en mourir ». Spector, inquiet pour la première fois de sa vie, tente de remporter l'ultime bataille en sortant son chef-d'œuvre absolu. Il se plante : *River Deep, Mountain High*, par Ike & Tina Turner, est un assemblage maladroit de deux morceaux qui ne semblent pas faits pour se suivre, son mix est une telle parodie du mur de son qu'on n'y entend plus rien, et certainement pas la voix de Tina de manière optimale. Il faut écouter la chanson dix fois de suite, volume à fond, pour en réaliser le génie. Ce que personne ne fait. C'est un morceau trop complexe pour coller à la logique spectorienne, jusqu'ici très simple, et rivaliser avec les merveilles hyperefficaces de Motown qui sortent alors. Le titre cartonne en Angleterre, coule immédiatement en son pays. C'est une humiliation. Spector paie pour ses propres limites : contrairement à Berry Gordy, patron de Motown, et seul rival qu'il admire, il aime tellement peu ses artistes qu'il est incapable de construire pour eux une stratégie à long terme. Et contrairement à lui, il ne sait pas s'adapter: la soul psychédélique lui échappe. Gordy réinvente les Temptations, Spector signe un groupe rétro et racialement mixte, les Checkmates – pourtant grandioses –, qui sonne comme en 1963.

Le transmetteur préféré de la jeunesse d'hier ne comprend plus rien à son époque.

À la fin des années soixante, c'est un ringard. Fini, il se mure dans sa maison sinistre de LA, boit trop, s'engueule avec Ronnie qui souffre elle-même d'être oubliée. Son œuvre est derrière lui : désormais, les rares disques à succès qu'il produira ne seront pas pour Philles, le label qu'il abandonne. D'ailleurs, il n'en aura pas le contrôle absolu, ce contrôle qu'il chérit tant. Il travaille avec Lennon, d'abord pour le simpliste *Instant Karma* où il montre une étonnante capacité à compresser tous les éléments du mur de son, tout en en conservant la réverbé inaugurale, les claquements de mains et les chœurs wagnériens. Puis sauve le naufrage de *Let It Be*, avec les résultats inégaux que l'on sait. Macca en est fou de rage. Les années suivantes sont associées aux ex-Beatles. Lennon, avec qui il coproduit (seulement) *Plastic Ono Band*, *Imagine*, le single *Happy XMas (War Is Over)* puis *Some Time In New York City* et le calamiteux *Rock And Roll*, conçu à l'origine pour éviter à Lennon un coûteux procès pour plagiat intenté par Chuck Berry. Il produit ainsi pour George Harrison le très bon *All Things Must Pass* cartonnant aux États-Unis plus que *Plastic Ono Band* qui, le temps du morceau *My Sweet Lord*, pastiche le son *girl group* des Chiffons. Désormais, Spector est appelé pour reproduire, avec plus ou moins d'innovations, le son qui l'a rendu célèbre dix ans avant. Pour les Ramones, il ne fera rien d'autre. *End Of The Century*, probablement l'un de leurs meilleurs albums, a été descendu en son temps, et méprisé par le groupe en personne, à l'exception de Joey Ramone, fan éternel du *Spector sound*. Mais le génie est une relique du passé. Il se ridiculise des années plus tard avec les navrants Starsailor et Céline Dion (qui annulent tous deux leurs projets très rapidement), se drogue, vit en reclus, arbore des perruques de plus en plus grotesques, pour finir

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

par la critique, puis par le groupe lui-même. Peu importe, l'échec (un disque bâclé sur lequel on entend même Bill Wyman ronfler...) leur fait prendre conscience qu'il est grand temps de retourner aux influences basiques : blues, country et rock and roll. C'est l'heure de *Beggar's Banquet* et *Let It Bleed*, sans doute leurs deux plus grands albums.

Un an après le Summer of Love, en 1968, les Stones se lassent des elfes, de Bilbo le Hobbit, du LSD, des fleurs dans les cheveux et de toutes les âneries psychédéliques. Nos hommes défont le moteur pièce par pièce, jettent tout le superflu et remontent la carcasse en serrant méticuleusement chaque boulon.

C'est là que les Stones se trouvent. Keith Richards vient d'imaginer une nouvelle manière de s'accorder favorisant la résonance des cordes, et pratiquée par les bluesmen originaux (*l'open tuning*). Cet accordage implique aussi, par sa simplicité, une écriture moins mélodique privilégiant des riffs en deux ou trois accords. Les chansons pop et mélodiques d'hier sont oubliées, pour toujours. Les Stones durcissent le ton et Richards, qui n'a déjà plus besoin de Brian Jones, sort ce son désormais appelé « stonien », faute de mieux (et qui est en fait celui de *l'open G*, l'accordage ouvert en *sol*, ou, aux débuts, *l'open E*, accordage ouvert en *mi*).

En deux ans, les classiques de ce nouveau son s'assemblent. Le premier, représentatif de cette nouvelle manière d'écrire, est *Street Fighting Man*, inspiré par les révolutionnettes estudiantines. Jagger est tendu, teigneux. Richards martèle une guitare acoustique, et se contente de deux accords seulement, avant d'aborder le refrain. Ici et là, des notes électriques viennent hurler comme autant de sirènes. Les Stones sont désormais des durs. Puis, ce sont *Sympathy For The Devil*, *Salt Of The Earth*, *Monkey Man*, *You Can't Always Get What You*

Want (toujours cet enchaînement de deux accords joués en *open*) et, le parangon absolu du style de Keith Richards, le furieux *Gimme Shelter*. Du lent décollage de ce morceau, à la puissance montant crescendo tandis que les chœurs blacks prennent de plus en plus d'ampleur, tout est simplement porté par la guitare en *open* de Keith Richards qui, sans cette nouvelle technique, n'y aurait sans doute pas pensé.

Nous sommes en 1968. Les Beatles peuvent bien monter le son (*Helter Skelter*), et Led Zeppelin débiter en beuglant, tout le monde passe pour des fillettes à côté des Stones. Cette fois-ci, ils sont vraiment inquiétants. Il y a leur laisser-aller ostentatoire. Brian Jones qui va bientôt crever et semble s'en moquer. Keith Richards qui lui pique sa petite amie en ricanant. Des histoires de drogues, d'arrestations et de procès à n'en plus finir. La mort de Brian Jones, enfin, qu'on a longtemps voulu voir comme l'âme du groupe sans que personne puisse clairement expliquer en quoi il comptait tant. Brian Jones, petit bouffi qui battait ses femmes et était à peu près incapable de composer...

Ce fut l'une des premières morts du rock, avant que cela ne devienne une habitude. Les Stones, solides, ont continué, d'autant qu'ils l'avaient déjà viré. Et puis, petit à petit, les albums ont su profiter à fond de cette nouvelle façon de composer, de cette nouvelle image de durs fascinés par les États-Unis. Sans doute les Stones ont-ils d'ailleurs fait à l'époque des albums plus américains que ceux faits par les Américains eux-mêmes. *Sticky Fingers*, d'abord, avec son *Brown Sugar* qui sonne déjà comme une caricature du single stonien par excellence, puis, bien sûr, la Bible stonienne, *Exile On Main Street*, ce disque américain enregistré en France...

Dès lors, les Stones, bien que géniaux, deviennent un peu prévisibles. L'embellie durera jusqu'à *Exile...*, album fascinant

emmené par Keith Richards. Après celui-ci, et durant de longues années, de l'aveu même du guitariste, la drogue prendra trop de place, et c'est donc Jagger qui tiendra les rênes.

On le sait: Jagger a toujours voulu être à la mode. Hélas, son bourrin de guitariste passéiste et réactionnaire semble n'avoir jamais voulu s'éloigner du blues, de la country, et des tempos pas trop rapides. Quand le chanteur, jaloux des expérimentations de son ami Bowie, aimerait bien se laisser un peu aller (on l'a vu tout au long de ses catastrophiques albums solo) et faire danser un peu les filles. Bref, devenir *branché*. À partir de 1973, les albums des Stones deviennent plus ou moins des albums de Mick Jagger, même si le guitariste junkie est toujours dans un coin du studio pour freiner des quatre fers. Il y a, sur chaque disque, quelques passages agréables, mais aussi trop d'autoparodies (l'affreux morceau *It's Only Rock And Roll (But I Like It)*) et de choses dégoulinantes qui auraient fait hurler de rire les Stones quelques années plus tôt (*Angie*). Puis, ce sont les années soixante-dix. Le rock est devenu une véritable industrie. Les millions sont partout : chez les jeunes managers, chez les jeunes patrons de labels, chez les jeunes promoteurs. La musique, elle-même, a changé. Embourgeoisée, elle hésite entre deux options : la première ralentit le tempo et sniffe beaucoup de cocaïne. C'est l'école du rock californien qui s'exporte dans le monde entier. Fleetwood Mac, Eagles, Jackson Browne, CSN&Y, etc. La seconde est dans la démesure hurlante : Led Zeppelin pour les malins, Black Sabbath et Deep Purple pour les prolétaires. Même les Who, anciennes icônes Mod des sixties, sont désormais un véritable cirque Barnum tout en micros tournoyants, décibels par milliers et chansons aboyées. Les Stones, qui n'ont plus rien à prouver, n'ont rien à faire dans ces nouveaux canons du rock. Richards et Jagger n'ont que mépris pour le hard rock, tout comme pour les âneries chantées

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Monaco, Daltrey, plus de soixante ans, s'époumone et chante les mots de son guitariste : « J'espère mourir avant de devenir vieux. » Il parle de sa génération, laquelle n'en croit plus un mot depuis longtemps, ce qui l'arrange bien...

Les Kinks

La délicatesse anglaise

Sur *Revolver*, le fascinant album des Beatles, se trouve une chanson sublime... *I'm Only Sleeping* dont la beauté, qui n'en finit pas de poser des questions, n'évoque aucune autre de son auteur. C'est logique: le temps de cette chanson et pour l'unique fois de sa vie, John Lennon y copie Ray Davies. Il le surpasse presque, d'ailleurs. Lennon, comme d'autres dont Pete Townshend qui le vénère, avait rapidement compris le talent considérable de Davies, mais surtout son absolue originalité. Une bonne chanson des Kinks est, avant toute chose, une chanson des Kinks, lesquels ne ressemblent à personne, ce qui n'est pas donné à tout le monde. L'histoire des Kinks est une histoire en chansons, une histoire de chansons... Incarnant plus que tous les autres la fière Angleterre du *Swingin' London*, le groupe a laissé derrière lui un sac de morceaux dans lequel tout le monde peut fouiller et dont le contenu est si brillant qu'on en ressort presque aveugle.

Plus de quarante ans après les faits, il faut se rendre à Londres par un week-end ensoleillé. Là, il est recommandé de quitter le métro à Piccadilly et de se laisser rouler en descente jusqu'à la Tamise. Puis à gauche... À côté de la station de métro Embankment, existe un charmant petit square presque toujours vide dans lequel il faut s'asseoir et regarder, en fin de journée, l'autre rive, en plissant les yeux. Là, normalement, la musique apparaît : « Dirty old river, why must you keep rolling, flowing into the night... » Oui, c'est ça. Tant qu'on observe le coucher de soleil sur Waterloo, on est bien au paradis.

Les Kinks, c'est avant tout une histoire de fratrie... Ray et Dave ont trois ans d'écart et sont les seuls garçons d'une famille de huit enfants. Ray est un solitaire, avec un physique de premier de la classe (ce qu'il n'est pas), un fort menton autoritaire et un regard ironique de grand dadais un brin prétentieux. Dave est tout le contraire, beau gosse exubérant, play-boy naïf et optimiste. C'est un bon vivant, un jouisseur. L'autobiographie de Ray (*X Ray*) est à l'image de son auteur : alambiquée, tordue, géniale et mise en scène. Celle de Dave est celle d'un brave gars extraverti dont la joie et la confiance en soi naturelles ont été mises à rude épreuve par des années de collaboration forcée avec un grand frère qu'il juge cruel, tyrannique, pathologiquement dictatorial et avare. Dave s'étale sur ses conquêtes: il tirait sur tout ce qui bougeait, hommes par paquets de dix, femmes en plus grande quantité encore, c'est tout juste s'il n'a pas tenté les animaux. Ray, lui, l'a souvent dit: il a été le premier garçon dans une famille de filles, il a été gâté. Les deux n'ont d'ailleurs pas réellement grandi ensemble, même si chacun a été élevé à quelques encablures de l'autre, à Muswell Hill, dans le nord de Londres. Dave était chez sa grande sœur Rene dont le fils Bob était son meilleur ami. Ray, lui, partageait son existence entre la maison familiale et celle de son oncle Arthur et de sa tante Rose, fraternisant avec leur fils Terry. Tous ces personnages auront leur rôle dans les chansons des Kinks. Les deux gosses apprennent la guitare et écoutent, comme presque tous les jeunes Anglais de l'époque, de la country, du skiffle et du rock and roll, Dave avouant une vénération pour Eddie Cochran. Le blues et le R&B ne tardent pas à intéresser les deux frères et Ray devient guitariste pour le Dave Hunt Band via Alexis Korner, le propagateur du blues en Angleterre, et Giorgio Gomelsky, futur manager des Yardbirds. Un soir, il voit les Stones et manque de s'évanouir. Les Stones

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Davies dans sa faculté à décrire un moment passager, en le fixant à jamais. Le single monte directement dans les charts mais sans atteindre toutefois la première place occupée trois mois durant par le *All You Need Is Love* des Beatles...

Les Kinks enregistrent leur nouvel album (sans Talmy) pendant que Dave rencontre un succès énorme avec son propre single, *Death Of A Clown*. *Something Else By The Kinks* développe la veine *Face To Face*, avec plus de maîtrise encore. L'album regorge de chansons fabuleuses (*David Watts*, *Two Sisters*, *Love Me Til The Sun Shines*, *Afternoon Tea*, *End Of The Season*) mélangeant influences pop et vaudeville, et les textes de Ray sont une fois de plus les meilleurs de son époque. *Something Else...*, album réussi, est immédiatement suivi par un nouveau single hallucinant, moins connu que ses prédécesseurs, mais tout aussi génial : *Autumn Almanac*. Chanson considérée par Andy Partridge d'XTC comme la plus grande jamais enregistrée, nettement plus complexe que tout ce que Ray a pu écrire jusque-là, elle atteint les sommets de l'art daviesien des sixties. Le titre connaît à nouveau un succès phénoménal, bien que les ventes de *Something Else...*, elles, restent médiocres.

Les Kinks, rois du single, ne réussissent toujours pas à imposer leurs albums. L'époque est au psychédélisme, un genre que méprisent totalement tous les membres du groupe, qui persistent à écrire des chansons vantant les moments ordinaires d'une vie anglaise presque désuète. Dans *Autumn Almanac*, Ray est à mille lieues des délires psychédélics en vogue, des elfes, de Bilbo le Hobbit, des Beatles de *I Am The Walrus* ou des Stones de *2000 Light Years From Home*: « I like my football on a saturday, roast beef on sunday's alright, I go to Blackpool for my holidays... » Ce n'est pas tout : les deux derniers albums, *Face To Face* et *Something Else...*, aussi bons soient-ils, ne bénéficient pas de productions grandioses. Avec ce son un peu

sale et artisanal, les Kinks ne peuvent lutter contre les géniales productions de George Martin, ni contre les merveilles sonores que les Who viennent d'atteindre sur *I Can See For Miles*. Les Kinks, qui plus est, n'ont pas de brillant manager comme Brian Epstein, Andrew Loog Oldham ou Pete Maeden pour gérer leur carrière intelligemment.

Un live médiocre (*Live At Kelvin Hall*), qui montre bien l'infériorité du groupe sur scène par rapport à ses concurrents (notamment les Who et les Stones, alors en forme olympique), est mis en vente. Les Kinks, dépités par le manque de succès de leurs 33 tours, ne peuvent toujours pas tourner aux États-Unis. C'est le début d'une période noire pour le groupe. Il lui faudra attendre trois ans avant de retrouver l'ivresse des charts. Une éternité, pour l'époque. Durant ces trois années, les Kinks semblent disparaître de la planète pop. C'est pourtant à ce moment-là qu'ils vont enregistrer leurs deux meilleurs albums.

Trois excellents singles chutent au fond des charts : *Wonderboy* (vénéré par Lennon) et sa splendide face B *Polly*, le grandiose *Susannah's Still Alive* de Dave et le tout aussi délicat *Lincoln County* dont la face B *There's No Life Without Love* est à écouter de très près... Pendant ce temps, le groupe s'attelle à son nouvel album, une ode à l'Angleterre en train de disparaître avec l'explosion pop sixties. Grâce à ce nouveau concept, les Kinks vont plus que jamais devenir des outsiders. En 1968, l'époque est à la *revolution* et aux solos de guitare *far out*. Ray Davies, lui, choisit de chanter les locomotives à vapeur et les tasses de porcelaine chinoise. Aujourd'hui, il n'y a que les sourds pour ignorer à quel point *The Kinks Are The Village Green Preservation Society* est une splendeur à la perfection diabolique. Ray lançait ici le premier d'une série de titres à rallonge qui ne devaient pas aider le succès des albums concernés. Un album à la cohérence totale, au génie d'écriture

somptueux. Mais ce que dit Ray Davies, à l'époque, c'est précisément ce que personne ne veut entendre : « C'était mieux avant. » Le groupe, rétrograde, passe pour réactionnaire. En fait, un seul artiste dit la même chose que Ray au même moment: aux États-Unis, Dylan, avec le Band, notamment sur les *Basement Tapes*, exprime la même chose via une autre mythologie, celle de sa propre culture territoriale. Le Band ira plus loin encore en jouant à fond l'esthétique *pionniers*...

L'album est précédé par un single merveilleux et ultraculte (le favori de Paul Weller), sorti en juin 1968 : *Days* ne sera pas inclus dans l'album, échoue à la douzième place des charts. *Village Green...* sort en novembre de la même année et n'intéresse personne. Le disque échappe à son époque alors que c'est précisément ce qui le rend si précieux et tellement intemporel. C'est une féerie de chansons toutes plus géniales les unes que les autres, aux mélodies insurpassables : *The Village Green Preservation Society*, *Do You Remember Walter*, *Johnny Thunder*, *Village Green*, ou les clous de l'album, *Animal Farm*, *All Of My Friends Were There* et *Big Sky* montrent non seulement un Ray Davies dans un état de grâce sans égal, mais également un groupe qui joue divinement. La réédition grandiose de 2004, qui propose de nombreux bonus du même calibre (*Misty Water*, *Berkeley Mews* ou *Lavender Hill*), complète cette impression de génie total. Mais l'album n'entre même pas dans les charts et le groupe est écœuré. Pete Quaife, l'ami d'enfance de Ray, quitte le groupe, désireux de jouer du rock and roll, accusant Ray d'avoir précipité la fin des Kinks via ces chansons farfelues considérées comme *has been* à l'époque de Woodstock et des murs d'amplis Marshall. Quaife avait déjà brièvement quitté le groupe quelque temps auparavant. Son remplaçant avait été John Dalton, ancien bassiste chez les Mark Four, première version du grand groupe Mod, les Creation.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Steve Hunter et Dick Wagner de, hum ! Alice Cooper), ainsi qu'un producteur-arrangeur fabuleux, Bob Ezrin, qui se remettra de l'expérience en hôpital psychiatrique (après avoir eu le temps d'offrir à l'album une féerie d'instruments, cuivres, cordes, harpes, chœurs). L'album est divisé en deux faces bien distinctes : la première, qui débute par un extrait de cabaret directement sorti des *Damnés*, est classiquement rock, le narrateur évoquant progressivement sa descente aux enfers. La seconde, presque entièrement acoustique et tout en tempos très lents, évoque la chute de l'héroïne, qui couche avec des GI's pour s'acheter ses amphétamines, fait une tentative de suicide, et se fait retirer ses enfants. Pour cette chanson précise (*The Kids*), un chœur d'enfants en larmes ferme le bal : Bob Ezrin avait eu l'idée de leur dire que leurs parents venaient de mourir. Le dernier morceau s'intitule *Sad Song*. Le chanteur, à bout de souffle, s'explique : il regarde son album photo, et avoue que cette femme était un régal. Elle ressemblait à Mary Stuart, reine d'Écosse. Avant de préciser: « Ce qui montre bien à quel point on peut se tromper. » Pour conclure qu'il va désormais arrêter de perdre son temps, puisque « n'importe qui d'autre aurait brisé chacun de ses deux bras ». Au temps pour *Berlin*, grand disque cauchemardesque vénéré par ceux qui ont eu la chance de le découvrir assez jeunes et de l'écouter assez sérieusement.

L'album sort en 1973. La presse l'assassine, il faut boycotter ce disque morbide et délétère. La maison de disques est en pleine hystérie : un an après la fête de *Transformer*, cet abruti de Lou Reed a décidé de tout saborder. Dévasté par cet échec, il change à jamais, pour le pire... Après *Berlin*, dès 1974, Lou Reed devient une caricature qu'il restera jusqu'à aujourd'hui. Il ne sortira plus jamais d'albums aussi élaborés que *Transformer* et *Berlin*. Désormais, il faudra faire vite et pas cher, et filer le plus souvent possible en tournée afin d'empocher un maximum

de dollars. Enfin, l'accueil catastrophique de son chef-d'œuvre suicidaire achève de transformer le chanteur – déjà bien parti pour – en atrabilaire vicieux et pénible. Selon lui, la presse est un ramassis d'abrutis, les fans de rock, des débiles mentaux incultes, alors qu'il tente de faire du « Chandler en rock pour adultes », tout en précisant qu'il est le « Hamlet de l'électricité ». Si les acheteurs sont des idiots, dans ce cas, il va s'occuper d'eux. Juste après *Berlin*, Lou Reed part en tournée. Son groupe fait désormais du hard rock bas du front et massacre méthodiquement ses succès en solo ou avec le Velvet Underground. Le public adore. Lou Reed, qui se baptise alors le « Rock and Roll Animal », n'en est que plus méprisant. Il fait de la daube, tout le monde achète ; il est ambitieux, personne n'en veut. Dans la foulée, totalement défoncé, il sort un disque vaguement funky, censé plaire aux gays assidus des *dance floors*. Un single épouvantablement racoleur, *Sally Can't Dance*, en est extrait et cartonne. Lou Reed est encore plus navré. Cette fois-ci, il décide d'enfoncer le clou, et bien loin.

Dans le secret de son appartement à moitié vide, il concocte un double album entier de larsen. Effet généré lorsqu'un micro est repris par un ampli qui amplifie le bruit, repris par le micro, à nouveau amplifié, etc. Un son généralement considéré comme intolérable. Lou Reed s'amuse. Il accumule les couches de « bruit blanc », puis en modifie la vitesse. En 1975 il présente le produit fini, *Metal Machine Music*, à sa maison de disques. Laquelle est, à nouveau, consternée : une fois de plus, après le succès de *Sally Can't Dance*, ce malade (il a désormais des croix de fer rasées sur la tête, le reste des cheveux étant très courts et peroxydés) se lance dans le sabotage ! *Metal Machine Music* sortira finalement sur un label « classique » de RCA, avant d'être mis au pilon quelques semaines plus tard. À ses patrons, Lou Reed avait dit qu'il s'agissait d'une œuvre ambitieuse dans

laquelle, si on écoutait attentivement, on pouvait entendre des symphonies de Sibelius et des quatuors de Beethoven qu'il avait reproduits à la guitare électrique... À la presse, quelques mois plus tard, il dira : « Quiconque l'a écouté jusqu'au bout est encore plus con que moi. »

La légende de Lou Reed, être humain le plus pénible au monde et musicien le plus imprévisible, était lancée. Elle devait en toute logique plaire aux punks. Dès 1975-1976, le milieu rock de New York, la seule ville qui compte, est agité par les spasmes des Ramones, Blondie, Television et Patti Smith qui succèdent aux New York Dolls. Lou Reed est flatté par cette bande de jeunes irrespectueux qui détestent à peu près tout le monde, sauf le Velvet Underground. Les punks l'encouragent à être décadent, Lou Reed s'en donne à cœur joie. Il est désormais accro aux amphétamines et boit énormément. On le voit au CBGB's, le lieu phare de cette nouvelle scène où il est acclamé comme un vrai parrain. À cette époque, il sort des albums déroutants mais parfaits dans leur artisanat. *Coney Island Baby* et *Street Hassle*, sortis en 1976 et 1978, entre lesquels a paru un double live (*Take No Prisoners*) montrant clairement la débâcle de l'auteur sur scène, voient le Lou inspiré par le bourgeonnant mouvement punk. Mais l'idolâtrie dans laquelle il vit au quotidien, et les excès encouragés par sa cour de bouffons, montrent leurs limites. Lou Reed vit désormais avec un travesti grotesque nommé Rachel et a pris vingt kilos. Il tente d'arrêter les amphétamines et la cocaïne en ingurgitant chaque jour des litres de whisky. Son écriture s'en ressent, il sort alors certains des pires albums de sa carrière (*The Bells*, *Growing Up in Public*), précisément au moment où tout le monde attend son grand retour.

La suite est injuste et triste : un jour, Lou décide de survivre. Il entre aux Alcooliques anonymes et publie deux excellents

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

David Bowie

Le révélateur

Les années passent, et la perception que se fait le public de David Bowie change... C'est aujourd'hui un sexagénaire respectable dont les apparitions se font de plus en plus rares. Les looks extravagants d'hier ont disparu et le chanteur culte a désormais l'apparence d'un élégant retraité. Ce serait oublier son extraordinaire puissance provocatrice durant son âge d'or, une période qui a duré plus longtemps chez lui que chez tous ses collègues.

Le terme habituellement utilisé pour le résumer est celui de caméléon. En apparence, le qualificatif est juste. Dans le fond, c'est assez discutable : si Bowie a littéralement changé de couleurs au cours de sa carrière, surfant sur les genres, il est davantage celui qui les a créés que celui qui les a rattrapés. Plus subtilement, en s'intéressant à différentes tendances souvent méconnues, il en a inventé de nouvelles.

Par rapport aux grands pionniers de sa génération, il connaît le succès sur le tard : il passe une bonne partie des années soixante sur le banc de touche, en solo ou au sein de différents groupes (The Lower Third, The King Bees, The Manish Boys...) qui enregistrent quelques singles incapables de toucher le grand public. Bowie s'exprime alors dans le vocabulaire de l'époque : jeune Mod, il vénère le R&B et la soul, comme des millions de chanteurs dans l'Angleterre du Swingin' London. Comme les Rolling Stones, les Pretty Things, les Animals, etc., qui, tous, revisitent le répertoire noir américain, ou s'en inspirent. Les morceaux enregistrés à cette époque méconnue sont

généralement excellents et sa voix unique y fait des miracles. Mais les compositions sont bien trop faibles pour se transformer en tubes, d'autant que la concurrence est énorme : chaque mois, dix dizaines de 45 tours tous plus grandioses les uns que les autres prennent d'assaut le hit-parade. Bowie a le look et le son, il lui manque le savoir-faire.

Les sixties roulent à la vitesse du son. Ce qui était à la mode en 1966 est obsolète en 1967, et ainsi de suite. Bowie, déjà, s'adapte et abandonne l'esthétique Mod de ses débuts. Les drogues, elles aussi, changent et le LSD débarque. Bientôt, c'est le Summer of Love et la déferlante hippie. Ses cheveux poussent, il évolue dans le milieu underground. Il s'intéresse à la technique des mimes et publie, sur un label de seconde zone, un premier album épouvantable marqué par le style très théâtral et excentrique de sa nouvelle idole du moment, Anthony Newley. Le disque, bien entendu, passe totalement inaperçu. À la fin de la décennie, il intègre une troupe artistique hautement avant-gardiste, Art Labs, qui ne durera qu'un temps: en 1969, il écrit la chanson *Space Oddity* qui, peu après les premiers pas de l'homme sur la Lune, devient un tube en Angleterre. Bowie rencontre alors le producteur Tony Visconti qui travaille avec son ami Marc Bolan, ex-vedette de la scène Mod, et le guitariste Mick Ronson. Avec lui, il va créer certains de ses albums les plus marquants. C'est là que se révèle l'une des caractéristiques majeures de son talent: désormais Bowie saura s'entourer de lieutenants géniaux. C'est un artiste solo brillant à l'époque où les groupes sont prédominants, capable de composer des chansons époustouflantes. Mais Bowie sait, contrairement à d'autres comme Dylan, que cela ne suffit pas. Il mettra toujours tout en œuvre pour collaborer avec des musiciens extraordinaires.

Un album sous influence Jeff Beck (*The Man Who Sold The*

World) le voit évoluer dans un style qui ne lui convient guère: ce hard rock poussif n'est pas taillé pour lui. Bowie réagit promptement et propulse le glam rock au firmament, inspiré par les extravagances de T-Rex, le groupe de son ami Bolan qui retourne l'Angleterre en ce début des années soixante-dix. Ce sont les années capitales, celles des albums *Hunky Dory*, *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*, *Aladdin Sane* et *Diamond Dogs*. Quatre courtes années, de 1971 à 1974, durant lesquelles il révolutionne le rock and roll. Il s'impose aussi en tant que collaborateur génial: il travaille pour Lou Reed (*Transformer*), Mott The Hoople (*All The Young Dudes*) et Iggy Pop et ses Stooges (*Raw Power*). Tous, hier dans une mauvaise passe, voient leur carrière subitement relancée.

L'influence de ces années sur l'avenir du rock est sans équivalent à l'époque : en revendiquant une bisexualité assez opportuniste, en arborant les tenues les plus *folles* et en donnant des concerts dramatiques et théâtraux, Bowie devient, dans le monde entier, l'idole des adolescents mal dans leur peau. Ceux qui le voient en concert ou à la télévision à l'époque ne s'en remettent pas. Beaucoup, marqués à vie par ces quatre albums fondamentaux, et plus particulièrement *Ziggy Stardust*, rejoindront des groupes plus tard. C'est le cas d'une grande partie de la scène punk et new wave anglaise : Siouxsie Sioux, Billy Idol, Boy George, Sid Vicious, Ian Curtis de Joy Division, Peter Murphy de Bauhaus, Robert Smith des Cure, les futurs Franky Goes To Hollywood, tous ont commencé comme des fanatiques de Bowie dont ils attendent fébrilement chaque nouvel album.

Bowie est un refuge pour les déviants. En ces années soixante-dix, de nombreux adolescents ne se reconnaissent pas dans le rock des stars de l'époque. Les Rolling Stones sont trop bourgeois. Led Zeppelin pas assez glamour. Black Sabbath trop

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

d'acharnement, Drake devient un champion de la guitare acoustique. Les possibilités qu'il vient de découvrir sont désormais le médium idéal pour coucher sur le papier ce qu'il a en tête.

Il quitte la France et va s'installer à Cambridge – la ville où Barrett a grandi et où il finira sa vie –, fume de l'herbe, écoute Bob Dylan et les grands chanteurs folk. Le rock and roll, le psychédéisme sont des enfantillages pour lui.

Bizarrement, lui qui est devenu légendaire pour sa timidité et sa difficulté à apparaître en public, joue régulièrement en concert – même si c'est une torture –, la plupart du temps seul. Il rencontre bientôt un producteur américain exilé en Angleterre, qui a découvert plusieurs des héros du folk anglais, dont Fairport Convention, John Martyn et The Incredible String Band. Nick Drake est signé sur le label Island, l'un des plus passionnants de la fin des années soixante.

Drake aura le temps d'enregistrer trois albums fondamentaux. Le premier, *Five Leaves Left*, est un monument de folk baroque idéalement porté par les cordes excellentes de l'arrangeur maison Robert Kirby (il travaillera plus tard avec de nombreux admirateurs de Nick Drake dont Paul Weller, pour tout un album, *Heliocentric*). Les violoncelles, hautbois, etc., parfaits, font décoller les chansons intimistes de Nick qui signe des parties de guitare fantastiques d'inventivité mélodique et rythmique. Les compositions, pour un premier album, mettent tous les (rares) auditeurs à genoux : *Fruit Tree*, *River Man*, *The Thoughts Of Mary Jane*, *Cello Song*, les chefs-d'œuvre s'enchaînent...

Bryter Layter sort en 1970, un an plus tard. Il est plus gai, empruntant beaucoup de ses enregistrements à l'univers du jazz. Le personnel contribuant à la réalisation de l'album se fait plus impressionnant : entre autres collaborateurs, on trouve John

Cale, ancien Velvet Underground, et, curieusement pour cette pop de chambre, un chœur féminin. Une fois de plus, Kirby fait des merveilles. Ses cordes permettent à nouveau aux chansons du protégé de ne pas s'engluer dans l'ordinaire folk anglais.

Mais c'est avec *Pink Moon*, troisième et dernier album, que Nick Drake atteint le ciel. De plus en plus dépressif, Drake souhaite enregistrer un album ne comprenant que l'essentiel. Il y aura lui, sa voix, sa guitare et, occasionnellement, un piano mutique. Robert Kirby et ses orchestrations classiques ne sont pas de la partie. *Pink Moon* est le disque d'un homme seul. En moins de trente minutes ces onze chansons transpercent l'âme. De *Pink Moon* à *From The Morning*, la beauté inouïe de ces chansons est sans équivalent. Nick Drake, de son vivant, ne vendait presque pas de disques, et avait arrêté les concerts. Ceux qui ont découvert ses disques ont dû avoir la chance d'en entendre parler avant. Nick Drake était l'objet d'un culte. Selon ses propres dires, Robert Smith, des Cure, souhaitait, en 1980, que son album *Seventeen seconds* sonne comme « la rencontre de Nick Drake et du David Bowie de *Low* ». Françoise Hardy le connaissait et le vénérait. Lorsqu'elle le rencontrait, le jeune homme ne parlait presque pas. En 1972, il fait une dépression et doit être hospitalisé. Il refuse toute promotion pour ses albums. Lorsqu'il accepte de rencontrer un journaliste pour le journal *Sounds*, il ne croise jamais son regard. En 1974, il ne touche plus les vingt livres sterling que lui octroyait Island Records et arrête de se couper les ongles. Il est désormais incapable de chanter et jouer de la guitare en même temps. Dans la nuit du 24 au 25 novembre, il succombe à une surdose d'antidépresseurs. On conclut au suicide, même si la famille, comme souvent, refuse l'hypothèse.

Le pauvre Nick Drake n'était pas fait pour le cirque rock and roll. Incapable de jouer le jeu, de se prostituer quand il le faut,

de « vendre », « défendre » et « promouvoir » des chansons qu'il jugeait avec raison géniales et qui n'avaient certes pas besoin de la moindre défense. Mais en ce début des années soixante-dix, la mode est au bruit et à la fureur. Les Who hurlent, Led Zeppelin, hier inconnu, secoue la planète avec des orages de décibels. Black Sabbath et Deep Purple sont les nouvelles idoles des jeunes cancrenoulés prolétaires. La délicatesse, la fragilité et l'intelligence des chansons de Nick Drake touchent bien une Françoise Hardy au goût exquis, mais cette musique est incapable de partir à la conquête du monde. De nombreux témoignages affirment que Drake, contrairement à Barrett au même moment, était furieux de ne pas être riche ou reconnu. Barrett, lui, était dans une autre dimension. Sans doute hagard, mais souriant. Nick Drake souffrait. Il refusait de s'abaisser à faire ce qui, à ses yeux, était totalement superflu : défendre un art aussi pur, c'est idiot. Quant à savoir si ses chansons avaient le potentiel de toucher le monde entier, il suffit de constater le nombre de publicités utilisant sa musique pour connaître la réponse.

Nick Drake a baissé les bras. Lui aussi s'est retiré, lui aussi est mort d'avoir frôlé de trop près la gloire. Souffreteux, délicat, sensible. Trop, bien sûr. Il n'y a pas de place pour les faibles dans le rock and roll.

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Old Shoes (& Picture Postcards), *Little Trip To Heaven (On The Wings Of Your Love)*, *The Ghosts Of Saturday Night (After Hours At Napoleone's Pizza House)*, *Eggs And Sausages (In A Cadillac With Susan Michelson)*, *Spare Parts (A Nocturnal Emission)*, *Tom Trauberts Blues (Four Sheets To The Wind In Copenhagen)*, *The Piano Has Been Drinking (Not Me)*... Son personnage de semi-clodo alcoolo est pour beaucoup un rafraîchissement au moment où le rock and roll s'embourgeoise et devient de plus en plus mondain. La critique, aux États-Unis, en Angleterre ou en France, en fait son chouchou underground : Tom Waits devient le champion du zinc et du caniveau quand les Stones pleurnichent *Angie* et que Led Zeppelin se montre de plus en plus grandiloquent. La différence est de taille : Waits fait une musique adulte, pour adultes. Comme Dylan ou Dr. John, il n'a que faire du public adolescent, souvent inculte, amateur de sensations fortes. C'est un artisan. Pas un industriel. Pour beaucoup, ses chansons débraillées et poétiques sont paradoxalement beaucoup plus chics que l'œuvre intégrale de Roxy Music. Et les albums qu'il sort en cette seconde partie des années soixante-dix, *Small Change*, *Foreign Affairs*, *Blue Valentine* et *Heartattack And Vine*, sont à juste titre considérés comme des classiques de sa première période.

Mais Tom Waits tourne en rond. Rapidement, son personnage de « jazzbo » (jazz bohème) tourne à la caricature. Certaines de ses chansons, comme le très outré *The Piano Has Been Drinking (Not Me)*, poussent jusqu'au grotesque son esthétique de pianiste poivrot. Les vidéos de lui sur scène à l'époque sont assez embarrassantes, vues vingt-cinq ans plus tard. Tom Waits y cabotine à l'extrême. Tout son décorum, sa mythologie beat, son costume de clochard bavard pris de boisson, sonne faux. En concert, il surjoue l'ivrogne, et commence à théâtraliser à l'extrême l'habillage de chansons qui,

peu à peu, se ressemblent de plus en plus. Le format choisi – guitare/contrebasse/piano/saxophone –, immuable, n'aide guère à la variété, d'autant que Waits n'est pas Thelonious Monk : ses propres capacités instrumentales sont limitées, et de toute façon, ses chansons ne se prêtent pas à l'improvisation, si ce n'est d'un strict point de vue narratif. Le chanteur, conscient de sa propre stagnation, commence à se dégoûter lui-même. Il met fin à sa relation très alcoolisée avec Rickie Lee Jones, quitte le mythique Tropicana Motel où il vivait entouré d'une sérieuse bande de freaks, dont le fameux Chuck E. Weiss, prend ses cliques et ses claques, et part s'installer à New York, où il emménage avec une nouvelle femme, Kathleen Brennan, avec qui il vit toujours aujourd'hui. Pour renouveler une musique dont il sait qu'elle est dans l'impasse, il réalise qu'il doit changer sa formule instrumentale : le jazz de cabaret n'a plus lieu d'être. Il se met à écouter de nouveaux disques et trouve enfin, miraculeusement, de nouvelles inspirations.

Sa première découverte, fondamentale dans sa renaissance, est celle de Captain Beefheart, de son vrai nom Don Van Vliet. Beefheart est un Dr. John plus radical et moins cabot. Tout ce qu'il fallait à Waits. Depuis la fin des années soixante, il enregistre des disques inclassables et avant-gardistes de blues cabossés sur lesquels il fait tonner sa voix de stentor très marquée par Howlin'Wolf, le « bluesman hurlant ». Ses albums refusent toute concession. L'un en particulier, *Trout Mask Replica*, sorti en 1969, est considéré par beaucoup comme un chef-d'œuvre absolu de radicalisme dada, en version musicale. Parallèlement aux albums de Beefheart, Waits découvre l'œuvre de Harry Partch. Un autre excentrique, homosexuel, inventeur d'instruments iconoclastes dont il se sert pour mettre en œuvre sa musique inclassable. Waits est très impressionné par ce non-conformisme et ces nouvelles sonorités. Il l'est tout autant par

Kurt Weill, qu'il découvre, et la décadence bizarre de ses partitions, dont le fameux *Opéra de quat'sous*.

Il vire la plupart de ses musiciens, et entame une mue spectaculaire : entre 1983 et 1987, il sort coup sur coup quatre albums grandioses. Tom Waits s'est réinventé : il a désormais une voix terrifiante, beuglée, entre Howlin' Wolf (donc Captain Beefheart) et Louis Armstrong. L'instrumentation jazzy a disparu pour faire place à un cortège de percussions primitives et métalliques, de guitares déstructurées (celles du génial Marc Ribot), de marimbas, d'accordéons fous. Il donne désormais dans la polka malade, la valse toxique, le blues furieux. *Swordfishtrombones*, *Rain Dogs* et *Frank's Wild Years*, aussi intransigeants soient-ils, sont portés aux nues par une critique extatique. À juste titre : les trois disques sont stupéfiants. Une version contemporaine de Nino Rota revue par David Lynch. Les influences d'Europe de l'Est remplacent brutalement celles de la culture beat. Tom Wait est né à nouveau, on applaudit. Il est désormais une star, plus de dix ans après ses débuts: Keith Richards joue sur ses albums, la crème des musiciens assiste à ses concerts, il est acteur dans les films de Coppola et Jarmusch. Mais cette réinvention brutale a ses dommages collatéraux : il lui faudra attendre cinq ans avant de donner une suite à *Frank's Wild Years*. *Bone Machine*, qui sort en 1992, aussi bon soit-il, n'est pas du niveau de sa grandiose trilogie. Waits lâche les arrangements ambitieux à la Nino Rota pour se concentrer sur un blues primitif, parfois rural, voire un brin country. Sa voix est encore plus explosée (il aime parfois chanter avec un porte-voix, où la distordre dans des magnétophones). Une nouvelle caricature est sur le point de surgir. Depuis, il a sorti quelques albums réussis voire très bons (*Mule Variations*, *Alice*, *Blood Money*, *Bad As Me*), mais plus jamais surprenants. Les critiques applaudissent, c'est désormais un rituel, ses très rares concerts

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

insatisfait, décide qu'on ne l'apprécie pas à sa juste valeur. Des millions d'Américains vénèrent *Creep*, son petit morceau geignard, alors que c'est une erreur de jeunesse ? Il est temps de se reprendre et de devenir un véritable *artiste*. En 1997, *OK Computer*, qui s'affranchit des simplicités romantiques de *The Bends*, est sacré comme l'album majeur des années quatre-vingt-dix. Un *Sgt. Pepper's...* moderne, un nouveau mètre étalon face auquel tous les nouveaux musiciens devront se mesurer. Thom Yorke, qui tient sa revanche contre les chantres britpop « anti-intellos » que sont Noel Gallagher (Oasis), et, dans une moindre mesure, Damon Albarn (Blur), entend ne pas s'en laisser compter. Écrire de belles chansons avec des couplets que tout le monde peut siffler sous la douche, et des refrains que chacun peut chanter dans les stades, comme à Nuremberg, c'est bon pour les niais. Il va bientôt montrer quel genre d'*artiste* il est.

Thom Yorke, comme son modèle d'hier Michael Stipe, chanteur de REM, ne supporte pas le succès. Il trouve cela dégradant, réducteur, bref, *petit*. En trois albums (*Kid A*, *Amnesiac* et *Hail To The Thief*, sortis entre 2000 et 2003), il saborde son groupe sans le vouloir : Yorke, pensant élever Radiohead au-dessus des niaiseries « pop », l'a englué dans les prétentions du rock progressif. Si, les années passant, la syntaxe musicale a changé (les solos de synthés ventrus de Yes et Genesis sont ici remplacés par des bruits d'aquarium électro pseudo-abstraites), l'intention est restée la même, tout aussi vaine : Radiohead est devenu célèbre en faisant de la pop joliment troussée, ça ne lui suffisait pas. Il fallait plus, passer pour *artiste*. C'est tout le problème du rock and roll : un rockeur n'est pas, et ne doit jamais être, un *artiste*. C'est un médium, un passeur, un magicien, un symbole sexuel, un dictateur en puissance, tout ce qu'on veut, mais surtout pas un *artiste* (d'ailleurs, aujourd'hui, Patrick Sébastien se définit, lui et ses

« saltimbanques », comme *artistes*, CQFD).

Le virage, sincère quoique maladroit, de Radiohead, a inspiré les paresseux et les idiots : au moment où le groupe semblait en perturbant son public – en réalité, beaucoup de ploucs qui n'ont pas du tout envie d'écouter de la musique « expérimentale » –, de pures pécores du rock se sont mises à déchaîner les foules.

C'est le cas de Muse, des provinciaux anglais cumulant toutes les tares : ils sont laids, sans aucun glamour, adorent Queen, ce groupe hésitant mollement entre glam, metal et prog – et dont le chanteur Freddie Mercury avait affirmé très sérieusement « souhaiter faire découvrir le ballet aux masses » –, Pink Floyd pour sa pire période, et Radiohead pour ce qu'il a de plus mauvais. Muse avait tout pour faire ricaner les esthètes du rock and roll ; le groupe a vendu des millions d'albums. Pourtant, la musique de ce groupe gonflé à l'hélium et à la bêtise n'a strictement aucun avenir : d'ici quelques courtes années, Muse sera un vague souvenir, un énième exemple du mauvais goût récurrent – voir Placebo ou Queen avant eux. Quelques tubes passeront sur des radios FM nostalgiques pour « adultes », de la même manière qu'aujourd'hui certains quinquagénaires pleurnichent en écoutant *Walking On The Moon* de Police, dans leur 4x4, avant de rejoindre leur pavillon de banlieue. Une chose est sûre : il n'en restera rien.

Le punk Sans futur

C'était il y a si longtemps qu'on jurerait un million d'années : à la fin de ces années soixante-dix riches des vestiges d'un monde s'apprêtant à disparaître définitivement la décennie suivante, et encore plus celle d'après. On posait le casque sur ses oreilles, le 33 tours sur la platine, le bruit du diamant s'écrasant lentement sur le vinyle. Et puis surgissait ce bruits de bottes bientôt couverts d'abord par une grosse caisse puis une basse et une guitare à l'unisson. Un maniaque murmurait quelque chose qui semblait intéressant même phonétiquement. Plus tard, on apprendrait que le chanteur annonçait des « vacances pas chères dans la misère des autres ». La chanson parlerait de paranoïa, du mur de Berlin et du camp de Belsen. On n'avait jamais entendu quoi que ce soit de semblable, même si, à vrai dire, la vie à ce moment-là avait été assez courte.

C'était la collision entre un préadolescent et ce qu'on a intitulé le « mouvement punk ». Les Sex Pistols chantaient *Holidays In The Sun*, et même en copiant éhontément un riff des Jam sorti peu de temps auparavant, ils parvenaient à sonner comme personne.

C'est certain, les Sex Pistols possédaient quelque chose qu'il est presque impossible de reconnaître aujourd'hui tant leur apport initial s'est dilué partout, à l'image de l'ensemble de l'esthétique punk. Graphisme, couture, musique, même les pathétiques provocations de Lady Gaga en costume de viande crue doivent tout au punk. Pour le meilleur et, hélas, pour le pire. Le punk est réduit, justement, à une provocation, quand il

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

les Jam, eux, s'y plongent avec délice. La riposte est tellement violente que Weller, blessé et complexé par son statut de provincial, annonce à la presse qu'il va voter pour Thatcher aux prochaines élections. Les Clash, très à gauche, envoient un télégramme dans lequel ils lui proposent de le retrouver « en Afrique du Sud pour des séances de tir au pistolet ». Paul Weller est mortellement blessé. Il voulait, sincèrement, rejoindre le wagon punk, on le méprise comme un plouc banlieusard totalement ringard. Il a pourtant raison de s'obstiner : le public, rapidement, adore les Jam, et au bout de quelques mois, le groupe joue de plus en plus souvent, dans des salles de plus en plus grandes. Parce que Weller, avec les Jam, est en train d'inventer un art beaucoup plus subtil que celui pratiqué par les autres groupes punks. Le premier album du groupe ne ressemble en rien à ceux des Sex Pistols, des Clash ou des Damned. On y entend, partout, les influences des Who, mais aussi celles du pub rock racé de Dr. Feelgood, ainsi que quelques influences noires – Weller a adoré la scène Northern Soul du milieu des années soixantedix. Le morceau *In The City* est un tube punk instantané (Steve Jones, des Sex Pistols, volera la ligne de basse pour créer le classique *Holidays In The Sun*), et la plupart des chansons sont exécutées sur le tempo frénétique alors de rigueur. Mais un titre, en particulier, attire l'attention et montre, déjà, à quel point l'écriture de Paul Weller est différente de celle de ses pairs. Sur *Away From The Numbers*, il fait preuve d'une mélancolie et d'une subtilité qu'on ne rencontre nulle part ailleurs. Avec sa construction complexe et ses arpèges délicats, c'est un chef-d'œuvre que des milliers d'adolescents anglais écoutent en boucle.

La scène punk, si noble à ses débuts, devient en un an une caricature. Les groupes les plus médiocres sont signés à tour de bras et, tandis que les Pistols et les Clash montrent un réel talent

et une authentique colère, les suiveurs ne sont, dans le fond, que des hooligans trop contents de beugler des slogans idiots devant des foules pleines de bière. Paul Weller observe ce nivellement par le bas, et prend ses distances. Un deuxième album (*This Is The Modern World*, 1977 encore), bâclé, s'écarte sensiblement des canons punks. On y trouve plusieurs ballades et une reprise d'un standard soul, *In The Midnight Hour*. La presse le massacre, le groupe est une fois de plus accusé de nostalgie rétrograde et, d'ailleurs, les chansons ne sont pas très bonnes. Le chanteur est désemparé. Alors que l'idéal punk se déballonne et que les Jam sont de plus en plus ostracisés, sa propre inspiration fout le camp.

Weller va alors effectuer l'un de ces rétablissements qui jalonnent toute sa carrière : à chaque fois qu'il est au fond du trou, il se remet en question et revient, radicalement différent. En 1978, il est de retour avec, sous le bras, un chef-d'œuvre. *All Mod Cons*, album entièrement marqué par la culture Mod, de la pochette à son contenu, met tout le monde d'accord. La presse accourt ventre à terre. En 1978, les Sex Pistols sortent, un peu trop tard, leur premier album. Il n'y en aura pas d'autre. Les Clash s'enlisent avec un deuxième disque qui ne tient pas les promesses du premier et qui sonne, horreur parmi les horreurs, quasi hard rock. *All Mod Cons*, lui, est d'une subtilité inouïe. La maturité de l'album est infernale : Weller n'a que vingt ans. Mais il vient de découvrir les Kinks et l'écriture si particulière de Ray Davies.

Dans les années soixante, Ray Davies s'était distingué en inaugurant une technique unique : dans ses chansons, à l'aide de détails finement ciselés, il mettait en musique des saynètes de la vie quotidienne. Ses chansons étaient les petites histoires de l'homme anglais commun. Weller, qui vénère les classiques que sont *Dead End Street*, *Waterloo Sunset* ou *Village Green*

Preservation Society, étudie leur composition, et ne tarde pas à se l'approprier. Le résultat est un grand bond en avant. À pas de géant, il avance et laisse tout le monde derrière lui. Sur *All Mod Cons*, les chansons deviennent des petits films, comme autant de révélateurs de la société de son époque. La musique est riche, subtile, et sort définitivement des carcans punks. L'album s'achève avec un morceau phénoménal, *Down In The Tube Station At Midnight*, racontant dans le détail une agression raciste dans le métro. L'âge d'or des Jam est arrivé. Il durera jusqu'en 1982. Jusque-là, le groupe sortira des albums magistraux et des singles fantastiques. Paul Weller devient une star en Angleterre, mais en Angleterre seulement : partout ailleurs, sa musique est bien trop britannique pour convaincre. En 1979, la sortie du film *Quadrophenia*, adaptation du concept développé par les Who sur l'album du même nom, conjuguée au succès des Jam, relance le phénomène sixties : les Mods sont partout, et des dizaines de groupes copient – mal – l'œuvre des Jam. Weller se lasse et souhaite aller plus loin : il veut, en authentique Mod, coller de plus près à son époque et incorporer à son art plus d'éléments de la musique noire. Ce qui est impossible dans le format en trio des Jam, plus réputés pour leurs guitares tranchantes et leur rythmique tendue, que pour leur groove. En 1982, il commet l'impen-sable : il saborde son groupe, alors au sommet. C'est un exemple unique dans l'histoire du rock. Weller refuse que son groupe vieillisse et devienne médiocre.

Il s'embarque dans le projet *Style Council*, groupe à géométrie variable incorporant des éléments venus de la soul, du jazz, du funk, mais aussi du hip-hop puis de l'électro. L'idée est respectable mais le résultat peu convaincant. Après des débuts prometteurs et une série de tubes montrant sa capacité à se

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

disques, Jeffrey Lee Pierce, désormais alcoolique et junkie, s'impose comme un auteur d'une originalité inédite. Reprenant vieux morceaux de blues très obscurs signés Son House, Tommy Johnson ou Charley Patton, curiosités jazz (Pharoah Sanders, Billie Holliday, John Coltrane) ou morceaux de rock démodés (*The Fire Of Love* de Jody Reynolds ou *Run Through The Jungle* de Creedence Clearwater Revival qui prend avec le Gun Club une dimension digne des *Chasses du comte Zaroff*), le chanteur offre une relecture étrange et fascinante de l'Amérique d'hier, rompant avec fracas avec le rock du début des années quatre-vingt. Le Gun Club, qui ne vendait que très peu de disques de son vivant, a pourtant marqué des générations de musiciens, de Nick Cave à Jack White (des White Stripes), qui ne cessent de chanter son talent, en passant par Noir Désir, qui lui doit presque tout (au moins pour ses quatre premiers albums). Bref, l'héritage du groupe ne cesse de grandir.

Après *The Las Vegas Story*, quelques bons disques suivront, ainsi que deux extraordinaires albums solo de Jeffrey Lee Pierce, mais le penchant de ce dernier pour l'alcool et l'héroïne auront la peau de ce grand groupe : Pierce meurt en 1996, victime de ses excès.

La mode « rétro » lancée par les Cramps et le Gun Club déclenche une vague de nouveaux groupes obsédés par le passé. On appelle cela, à l'époque, le « roots rock » (on parle depuis d'« americana »). Les Blasters, Lone Justice, Los Lobos et plusieurs autres donnent à leur tour une version moderne (mais moins déglinguée que celles des Cramps ou du Gun Club) du rockabilly et de la country. Leurs albums rencontrent un succès critique, même si les ventes restent modestes. Le fait est que les journalistes, sans doute épuisés par la grisaille de la new wave anglaise (Cure, Bauhaus, Joy Division, puis les « nouveaux romantiques », tellement stupides), voient dans les

enregistrements de ces jeunes Californiens une fraîcheur salvatrice: redécouvrir la beauté des vieux disques de Hank Williams ou de George Jones était osé en ces années MTV, mais l'énergie et le dandysme en découlant sont les bienvenus.

Fatalement, des sous-écoles se créent sans tarder : d'autres Californiens entrent dans la marche rétro, mais changent de décennie. Pour eux, ce seront les sixties. Les roitelets du « paisley underground », en allusion aux motifs cachemire arborés par tant de groupes du milieu des sixties, se vautrent gaiement dans le psychédélisme. Long Ryders, Rain Parade, Green On Red, Dream Syndicate, 3 O'Clock, True West et jeunes Bangles ne jurent que par les premiers Pink Floyd, Love, le Buffalo Springfield, les Byrds, les 13th Floor Elevators ou les enregistrements psyché des Stones et des Beatles. Tous ressortent coupes au bol, Rickenbackers, vestes à franges, pantalons de velours côtelé et boots pointues. Là encore, la scène révèle de nouveaux talents et d'excellents *songwriters*, comme Steve Wynn ou Dan Stuart.

Le paisley underground s'exporte même en Angleterre où soudain, au début des années quatre-vingt, un renouveau psychédélique devient la nouvelle mode. Ailleurs aux États-Unis, en Georgie, un petit groupe partage les mêmes obsessions, mais les exprime différemment: REM est obsédé par les Byrds qu'ils passent à la moulinette du post punk anglais. La singularité du chanteur Michael Stipe fera le reste, et son groupe sera le seul du lot à survivre durablement (tout en modifiant sensiblement la formule). Le mouvement rétro, qu'il soit pour une part marqué par les années cinquante, pour une autre par les années soixante, passe rapidement pour ce qu'il est malgré tout : un *revival*. Comme les *revivals* ska ou Mod en Angleterre, il finit par lasser, puis devenir ringard. D'ailleurs, n'est-il pas

l'exclusivité d'une bande de snobs de LA jouant aux singes savants ? Certes non, mais ailleurs, dans le pays, on trouve que tout cela est un peu maniéré.

À Minneapolis, la colère gronde. Trois paumés n'ont que faire des afféteries réacs de Los Angeles. Le chanteur au nez de singe nasique est un homosexuel très mal dans sa peau. Le bassiste a des moustaches. Le batteur ressemble à un homme de Néandertal. En concert, il martèle sa grosse caisse pieds nus. Il a les ongles en deuil. Hüsker Dü est un groupe fascinant, parce que inclassable. À ses débuts, en 1981, la férocité de sa musique le rapproche de la scène hardcore (une affiche pour l'un de ses premiers concerts porte la mention « ultracore »...). Mais très rapidement, les chansons du groupe prennent des tournures mélodiques qu'aucun disque de Black Flag n'oserait aborder. On découvre que Bob Mould, le leader torturé, et manifestement très en colère, est un fanatique de Big Star, des Beatles et des Byrds. Dans le fond, c'est un tendre. Au fil des ans, entre 1981 et 1986, Hüsker Dü arrondit les angles et s'adoucit – pas trop tout de même –, montrant des talents d'écriture qui impressionnent fans et journalistes, à tel point que le groupe finira, après des années de labels indépendants, par être signé sur une major. Les trois énervés de Minneapolis signent au passage une poignée d'albums devenus des classiques absolus, révévés tout autour du globe : *New Day Rising*, *Zen Arcade*, *Flip Your Wig*, *Candy Apple Grey*, *Warehouse: Songs And Stories* atteignent des sommets vierges où la colère et la mélodie se rencontrent en un accouplement insensé, capables d'aligner les ballades les plus poignantes (*Hardly Getting Over It*) et les furies les plus malades (*New Day Rising*). La rivalité entre les deux *songwriters*, Grant Hart (qui souhaitait écrire plus), et le patron Bob Mould, compliquée par l'addiction à l'héroïne de ce dernier, signera l'arrêt du groupe à la fin des années quatre-

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

pouvait débarquer.

Musicalement, le mouvement britpop, contrairement à ce qu'avaient fait les Smiths, les Jesus & Mary Chain ou la scène « baggy », se caractérisait par un flash-back rétrograde sans précédent depuis le *revival* Mod lancé par les Jam de Paul Weller près de quinze ans plus tôt. En quelques mois, tous les nouveaux groupes semblent avoir les mêmes passions : Beatles, Small Faces, Kinks et premiers Who. C'est le grand retour en arrière, poussé par un nationalisme inoffensif monté en réaction contre l'impérialisme grunge. Certains étaient plus marqués par les Kinks (Blur), d'autres par les Beatles (Oasis), d'autres encore par les Who (Cast), laissant dans leur sillage des outsiders plus originaux (Suede, influencé par Bowie, Divine Comedy, marqué par Scott Walker, Elastica, complètement à l'ouest puisque recyclant Wire et Stranglers). Malgré leur disparités, les groupes de la britpop avaient une devise en commun : « Arrière toute ! » Ce qui n'était, dans le fond, pas une mauvaise chose : en réécoutant les chansons sixties de Pete Townshend, Ray Davies, Lennon et McCartney, ces nouveaux venus redécouvraient les vertus de la pop anglaise authentique, dans toute son exigence d'écriture, dans tout son artisanat oublié avec les roitelets de Manchester et les paresseux du shoegazing. Cette fois-ci, il s'agit d'écrire de vrais morceaux. Des hymnes. Mieux encore : des classiques britanniques rivalisant avec *Waterloo Sunset*, *Ticket To Ride*, *Substitute* ou *Lazy Sunday*. On chante la soirée au pub, le fish & chips, la pinte de Lager, le meat pie, le cricket et les courses de lévriers. L'assemblée pop anglaise retrouve sa noblesse. Rapidement, les bonnes chansons et les bons singles arrivent. Quelques groupes sont excellents, Pulp, Oasis et Blur en tête, mais la rivalité entre ces deux derniers fait d'eux les champions de la presse, et donc, fatalement, du hit-parade. Blur est un groupe bourgeois

comptant au moins deux excellents musiciens (le guitariste et le bassiste), qui se fatigue à écrire des chansons alambiquées dignes de celles des Kinks. Oasis revendique de façon quasi poujadiste ses origines *working class* et écrit, sans grand effort, des morceaux apparemment parfaits – et donc « classiques », puisqu'en les écoutant, on a l'impression de les avoir déjà entendus. Damon Albarn, chanteur de Blur, est falot et prétentieux. Liam Gallagher, dont la voix est un croisement entre celles de Johnny Rotten et Rod Stewart, est spontané et provocateur. Les premiers, dans le fond, sont meilleurs. Les seconds emportent l'adhésion du monde entier, de la presse comme du public. Pourtant, la différence est de taille : en deux albums, *Definitely Maybe* et *(What's The Story) Morning Glory ?*, Oasis a tout dit et se transforme par la suite en groupe à stades boursouflé fonctionnant sur une unique recette. Tandis que Blur, qui a commencé avant (dès 1991, en faisant de la mauvaise copie de la scène de Manchester), ne cesse de s'améliorer comme de se renouveler. Une fois maîtrisé à la perfection l'art du *songwriting* de Ray Davies, Damon Albarn décide de ne jamais se reposer sur ses lauriers et d'aborder sans cesse de nouveaux horizons musicaux, qu'ils soient influencés par la scène indé américaine (Pavement en particulier), la world music, le hip-hop ou le jazz. Oasis a continué tant bien que mal, sortant des albums que tout le monde a oubliés, Blur a fait mieux. Pulp, sans doute l'un des meilleurs groupes de ce mouvement, a fini par couler, les exigences de son mentor, Jarvis Cocker, étant sans doute trop hautes pour continuer dans le registre d'agitateur british que le public réclamait de lui. Quant à Neil Hannon, le génie de The Divine Comedy, lorsqu'il a enfin sorti son chef-d'œuvre absolu, *Absent Friends*, en 2004, tout le monde l'avait déjà oublié.

Au moment où la britpop (conçue en réalité dès 1990 par le

brillant cerveau des La's, Lee Mavers, qui a malheureusement disparu immédiatement après la sortie d'un unique album gigantesque) a montré ses premiers signes de faiblesse, l'Angleterre s'est inventé un nouveau courant assez fumeux : le trip hop, représenté par Massive Attack, Portishead, Goldfrapp ou Tricky ou les très médiocres Archive et Morcheeba, reposait avant tout sur les ambiances (inspirées, majoritairement, par celles de musiques de films, de John Barry ou de Bernard Herrmann, le tout mêlé au hip-hop américain), jugées plus importantes que l'écriture « traditionnelle » (donc ringarde) véhiculée par les tenanciers de la britpop. Pour Massive Attack et Portishead, Oasis et Blur n'étaient rien d'autre que des hooligans réunissant leur public en se basant sur le plus bas dénominateur commun. L'idée était louable mais n'a, en toute logique, enfanté que peu de très bonnes chansons, et encore moins d'albums essentiels. Victime de sa propre publicité pseudo-avant-gardiste, le trip hop n'a pas survécu longtemps. Au début des années deux mille, le genre était excessivement ringard, tout comme la britpop, morte et enterrée avec les excès stupides d'Oasis coïncidant, bizarrement, avec un réveil du rock américain, lancé principalement par les Strokes et les White Stripes.

Depuis, la pop anglaise est assez moribonde, et ce ne sont pas les petits efforts de Libertines emmenés par un Pete Doherty surestimé, qui y changeront quoi que ce soit. Les plus mauvais groupes du monde, Coldplay, Keane, Kooks, Muse, Razorlight et compagnie, qui seront tous oubliés dans les trois années qui viennent, ont éradiqué en quelques instants tous les efforts de leurs prestigieux prédécesseurs, des Jam à Blur en passant par les Smiths ou les Jesus & Mary Chain. Est-ce dû à l'effondrement du marché du disque ou à un essoufflement global, au mauvais goût d'un public de moins en moins exigeant

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

musique à Los Angeles (Allia).

____, *Tom Waits, une biographie* (Rivages).

HUNTER (Ian), *USA 1972, À travers l'Amérique avec Mott The Hoople* (Rue Fromentin).

IGGY POP, *I need more, Les Stooges et autres histoires de ma vie* (Les Belles Lettres).

KENT (Nick), *The Dark Stuff, l'envers du rock* (Naive).

____, *Apathy for the devil* (Rivages rouges).

LOOG OLDHAM (Andrew), *Rolling Stoned* (Flammarion).

LYDON (John), *Sex Pistols, Rotten par Lydon* (Camion Blanc).

MANŒUVRE (Philippe), *La discothèque rock idéale*, vol. 1 et 2 (Albin Michel).

MARCUS (Greil), *Mystery Train, images de l'Amérique à travers le rock and roll* (Gallimard).

PARINGAUX (Philippe), *It's only rock and roll et autres bricoles* (Le Mot et le reste).

RICHARDS (Keith), *Life* (Robert Laffont).

SAVAGE (Jon), *England's Dreaming, les Sex Pistols et le mouvement punk* (Allia).

TOSCHES (Nick), *Héros oubliés du rock and roll, les années sauvages du rock avant Elvis* (Allia).

____, *Hellfire* (Allia).

____, *Country, les racines tordues du rock and roll* (Allia).

Table

Préface, par Philippe Manœuvre

Avant-propos

Elvis Presley. La fin du Roi

Bob Dylan. Le passeur

Les Beatles. La dynamique du groupe

Phil Spector et Brian Wilson. Les magiciens

Les Rolling Stones. Affreux, sales et bourgeois

The Who. Un problème de nez

Les Kinks. La délicatesse anglaise

Lou Reed. Le vicieux

Iggy Pop. Le phénix

David Bowie. Le révélateur

Syd Barrett et Nick Drake. Les martyrs

Neil Young. L'art de la schizophrénie

Tom Waits et Nick Cave. Les outsiders

Heavy metal et rock progressif. Le péché de vanité

Le punk. Sans futur

Paul Weller. L'étrange nostalgie du modernisme

Le post punk. Lumière blanche pour fin de siècle

Le rock indépendant américain. Les précurseurs
battus par les suiveurs

La pop anglaise indé. Des anges passent

Le rock français. Le complexe d'Œdipe

Et maintenant ?

Remerciements

Bibliographie



Composition et mise en pages réalisées par
Compo 66 – Perpignan
257/2012

Éditions du Rocher
28, rue du Comte-Félix-Gastaldi
98000 Monaco
www.editionsdurocher.fr

Imprimé en France
Dépôt légal : septembre 2012
N° d'impression :