



**MICHKA ASSAYAS**

**VERY GOOD TRIP**  
**LE ROCK AU PAYS DES RÊVES**



**LE MOT ET LE RESTE**



MICHKA ASSAYAS

# VERY GOOD TRIP

LE ROCK AU PAYS DES RÊVES

LE MOT ET LE RESTE  
2018

Note:

Il m'est arrivé de signaler, au lieu des albums dans lesquels certaines des chansons programmées figuraient à l'origine, des compilations. La raison en est simple et purement technique: il s'agissait de guider mes collègues de la discothèque de Radio France vers les sources d'accès les plus facilement disponibles.

Je tiens à remercier, à France Inter, Laurence Bloch, Emmanuel Perreau et Yann Chouquet pour la totale liberté qu'ils m'ont accordée. Et, bien sûr, ceux qui ont mis ces émissions en ondes: Stéphane Ronxin, Lilian Alleaume et Antoine Dabrowski.

L'éditeur a tenu à conserver les retranscriptions phonétiques, toutes personnelles, que j'ai utilisées comme béquilles.

## Préface

Autrefois, dans un pays qui ressemble au nôtre, il existait des objets magiques capables de transporter les enfants vers des contrées invisibles. Cela se passait dans l'obscurité de leur chambre, loin des regards adultes. On les appelait des transistors. Quand on les allumait et qu'on tournait un bouton, des chansons en sortaient. Il arrivait que certaines émerveillent ces enfants et les transportent, en secret, dans un pays que les adultes ne connaissaient pas.

Un jour de printemps, dans un petit hameau du sud de la région parisienne, un garçon de 9 ans tomba malade. C'était un dimanche. Il avait ce qu'on appelait, en ce temps-là, une « crise de foie ». On l'avait mis à la diète et il avait dû rester couché dans sa chambre. Il n'y avait rien à faire à part regarder par la fenêtre le même morceau de ciel immobile. Heureusement, le transistor était posé sur la table de chevet. En tournant le bouton, le garçon pouvait entendre une station qui s'appelait la BBC. On lui parlait dans une langue à laquelle il ne comprenait rien, l'anglais. C'était celle des chansons qui le faisaient voyager bien loin de chez lui. Ce midi-là, une voix ennuyeuse discourait sans fin. Elle s'interrompait parfois, trop rarement, pour céder la place à des chansons vieillottes. Soudain une agitation envahit la pièce, un grésillement, un rythme saccadé, une respiration menaçante. C'était le nouveau 45-tours des Rolling Stones, « Jumpin' Jack Flash ». Il venait de sortir en Angleterre et personne ne l'avait encore entendu en France. Du transistor à l'enfant, un premier fil magique se tendit.

Voilà comment est née mon histoire d'amour avec la radio. Outre la BBC, je guettais une autre station, bien plus excitante, émettant en langue anglaise: Radio Luxembourg. Elle était diffusée sur ce qu'on appelait les ondes moyennes. Pour des raisons techniques qui m'échappent encore, on ne pouvait la capter qu'à la nuit tombée. De plus, la réception n'était correcte que par temps humide. Encore le signal disparaissait-il à intervalles réguliers, pendant une trentaine de secondes, ce qui était très irritant. Émergeant d'une sorte de brouillard mystérieux, venaient carillonner dans ma chambre les chansons du hit-parade anglais, dont, la plupart du temps, je ne comprenais pas les titres. L'hebdomadaire anglais *Melody Maker*, que je rapportais à la maison, m'aidait à les trouver: « Yesterday Has Gone » de Cupid's Inspiration, « Jesamine » des Casuals, « Everlasting Love » de Love Affair, « Build Me Up Buttercup » des Foundations, « The Israelites » de Desmond Dekker, « The Legend Of Xanadu » de Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich. Plus connus: « I've Gotta Get A Message To You » des Bee Gees, « Listen To Me » des Hollies. Plus excitants: « Run With The Devil » de Gun, « The Green Manalishi » de Fleetwood Mac, « Black Night » de Deep Purple, « Paranoid » de Black Sabbath.

En France, pour écouter de la pop music, comme on disait alors, il fallait attendre les programmes du soir d'Europe n° 1 et de RTL, les deux seules radios privées, dites « périphériques », émettant dans le nord de la France. La pop music sentait le soufre. Elle était liée à la contestation politique, à la marginalité, à des festivals où l'on se droguait et se mettait parfois « nus comme des bêtes », comme l'avait titré *Le Parisien libéré*. Aux yeux de certains adultes, tout cela conduisait à la bestialité, l'imbécillité et l'ava-chissement collectifs. Ces programmes musicaux étaient présentés par de grands prêtres mystérieux, associés à cette sauvagerie attirante. Ceux-ci semblaient voyager comme ils le désiraient dans des villes inaccessibles au commun des mortels: Londres, New York, Los Angeles, San Francisco, Toronto. Là-bas, les concerts et les festivals pullulaient, les magasins de disques aussi, la musique semblait partout. En France, non. On s'accrochait à de rares

voix. Sur RTL, il y avait un Américain, l'«Empereur Rosko», « le plus beau, celui qui marche sur l'eau », qui venait de la célèbre radio pirate anglaise Radio Caroline. Il criait, surexcité comme un enfant. Il y avait aussi Jean-Bernard Hebey: un week-end, il avait présenté en direct le festival pop underground d'Amougies, en Belgique, où avait joué Frank Zappa. Sur Europe n° 1, Michel Lancelot animait Campus, une émission consacrée à la contre-culture, où la pop music était centrale. Il y avait aussi France Inter, où, le soir, José Artur ouvrait son Pop Club par le « disque pop de la semaine », présenté par Pierre Lattès, Patrice Blanc-Francard puis Bernard Lenoir. Tous ces personnages étaient des sortes d'initiés. Leur parole avait un poids presque religieux. Ils parlaient de John Lennon, Mick Jagger, Bob Dylan, des musiciens de Pink Floyd, The Soft Machine ou Gong, comme s'ils les connaissaient personnellement. Cela me suffisait à les classer dans une catégorie supérieure de l'humanité à laquelle je n'appartiendrais jamais.

Quand on écrit, on cache son apparence et exhibe son intimité. À la radio, c'est le contraire. La première approche m'a toujours été plus naturelle et, pour cette raison, la pratique de la radio m'est longtemps restée étrangère. En plus, j'ai toujours eu la phobie de l'oral. Une trop grande émotivité, un fond de timidité que je ne suis jamais arrivé à éradiquer complètement, un amour-propre excessif qui me fait exagérer la peur du ridicule: tout cela s'est combiné pour me faire fuir les situations où j'étais obligé de parler en public. L'essai catastrophique que je fis à Radio Nova en 1981 m'a convaincu, une fois pour toutes, qu'il valait mieux que je m'en tienne à l'écrit.

En été 1993, j'ai eu la surprise de recevoir un appel de Bernard Lenoir, de retour sur France Inter après un passage chez Europe 1. Je le percevais comme quelqu'un d'étranger à ma sphère (pour les raisons que j'ai exposées). Mais, signe des temps, l'émission qu'il présentait s'appelait désormais l'Inrockuptible. Les frontières avaient bougé. Le rock indépendant, longtemps marginal, rejoignait le courant mainstream avec lequel Lenoir s'était jusqu'alors

confondu – et inversement. Lenoir me dit qu’il regrettait la disparition de Contre-Feu, la chronique très libre que j’avais tenue dans *Les Inrockuptibles* entre 1988 et 1991. La relation fusionnelle et passionnée que j’entretenais avec ce journal, encore bimestriel, s’était interrompue d’une manière aussi brusque qu’elle avait commencé. Bernard me proposa de poursuivre à la radio cette rubrique à un rythme hebdomadaire. Entre 1993 et 1996, j’ai ainsi écrit chaque semaine un papier que je lisais en direct. La lumière rouge allumée, sous le regard de Bernard, tantôt encourageant tantôt goguenard – parfois inquiet, aussi – mais toujours bienveillant, je récitais le texte que j’avais rédigé. Pour autant, je n’envisageais en rien cela comme un exercice oral requérant un style particulier. J’étais comme un étudiant lisant son exposé et ma voix restait blanche. Cette expérience fut pour moi une parenthèse, une incursion dans un domaine qui n’était pas le mien et n’avait pas vocation à le devenir.

Et puis, plus de vingt ans après, de manière imprévisible, en été 2015, on m’a chargé de produire une émission sur France Inter, que j’ai baptisée Very Good Trip. Par la vertu du *Dictionnaire du rock*, dont la première édition est parue en 2000, mon statut avait changé. J’avais acquis entre-temps le statut d’encyclopédiste en chef du rock en France. À force d’être invité à m’exprimer à la radio et, parfois, à la télévision, j’avais appris à maîtriser mon émotivité et à parler avec clarté et précision. Je m’étais rôdé en produisant, de 2008 à 2012, une émission hebdomadaire sur France Musique, Subjectif 21. Mes débuts ne se sont pas faits sans mal. Pour mon premier essai, je croyais qu’il suffirait d’établir une playlist cohérente (le plus long et le plus dur à faire) et de prévoir vaguement ce que j’allais raconter avant de me lancer. Mais quand on se retrouve seul devant un micro, c’est impossible. Personne n’est là pour vous tendre des perches et vous relancer. Je perdis mes moyens. Je bafouillais, me répétais, multipliais les « euh ». Des tics de langage agaçants envahissaient mes phrases. Le nom de l’album dont était tirée la chanson que je diffusais, ou l’année de sa parution, que je connaissais pourtant par cœur, m’échappait

brusquement au moment où il me fallait le dire. J'en fus dépité et même découragé. Marc Voinchet, le directeur des programmes de France Musique, me donna alors le meilleur conseil possible. Il tenait en un seul mot: « Écris. » Je lui ai demandé: « Tout? Y compris "bonjour" etc.? » Et il m'a répondu: « Tout. C'est Jean Lebrun qui me l'a appris: la radio, c'est de l'écrit. » C'est comme ça que je me suis mis à tout écrire, y compris « bonjour ».

Mon état d'esprit, quand je prépare mes émissions, est de m'adresser à l'auditeur comme à un ami ou une amie que j'aurais rencontré, par exemple, au cours d'un voyage en train. Je ne peux pas m'adresser à cette personne sur le ton d'un cours magistral. En même temps, je ne peux pas non plus lui parler avec trop de complicité, comme si nous avions partagé les mêmes expériences, écouté les mêmes musiques, lu les mêmes magazines et assisté aux mêmes concerts. Cet ami ou cette amie imaginaire peut avoir mon âge, ou un peu plus, mais aussi quatre fois moins, ou encore flotter quelque part entre les deux. En somme, la difficulté est de naviguer entre deux écueils: le ton pontifiant et la connivence entre membres d'une même confrérie.

À la radio, la règle est de parler comme on écrit. J'ai quant à moi cherché une autre voie: écrire comme je parle. Je suis comme tout le monde: à l'écrit, il y a des mots et des expressions que j'emploie et que, pour autant, je n'utilise pas à l'oral. Et, bien sûr, l'inverse aussi est vrai. J'ai ainsi développé pour la radio un style intermédiaire: une écriture parlée qui donne l'illusion de l'oral spontané, tout en évitant ses scories. Parce que la radio est une loupe qui grossit les défauts: tics de langage, je l'ai dit, hésitations, bégaiement, langue qui fourche, mots mal choisis, on a vite fait d'agacer ceux qui vous écoutent. Et je ne parle pas des micro-erreurs factuelles, qu'on ne peut plus corriger une fois qu'on a parlé, irritantes pour qui connaît parfaitement un sujet particulier, et que certains auditeurs impitoyables sont trop heureux de relever.

J'ai écrit les textes de chaque émission d'un seul jet, la plupart du temps le matin pour le soir même. Je jongle avec tout ce que j'ai à ma disposition : mes collections de magazines anglais, *Mojo* et *Uncut*, principalement, divers sites web consacrés au rock au sens très large, le site de musique en streaming Spotify qui me permet d'écouter aussitôt, en diagonale, un album dont je viens de lire la chronique, sans oublier *Le Nouveau Dictionnaire du rock* que j'ai dirigé (qui demeure pour moi-même une mine inépuisable) et, bien sûr, le fruit, souvent heureux, des recherches Google que je lance sur le nom de nouveaux artistes. Ma mémoire, mon intuition et mon oreille me servent de guides. Le résultat est une playlist commentée, un parcours possible parmi des milliers d'autres, autour d'un thème, d'une couleur, d'une sensibilité. Souvent naissent des redécouvertes, des rapprochements inattendus, des éclairages qui donnent un relief imprévisible à des artistes oubliés ou mésestimés (McDonald & Giles, Focus ou Grapefruit, pour citer les noms rares qui, dès ma première émission, se sont imposés à moi). Et puis il y a ma joie, toujours renouvelée, à retrouver ou découvrir ces histoires et ces trajets humains qui donnent à la musique une vérité et une profondeur que son éparpillement et sa dissémination actuels, en tous lieux et sur tous supports, et son utilisation terre à terre (publicités, jeux vidéo, musiques de fond pour faire ses courses, boire un verre ou patienter au téléphone) font trop souvent oublier.

Chaque émission est un trajet vers une connaissance : de soi-même, des autres, du monde qui nous entoure. Elle ouvre une fenêtre sur l'histoire, la civilisation contemporaine, la géographie, la vie des peuples, leurs croyances et rituels. Ces chansons racontent ce qu'ont été et sont nos vies.

En relisant ces textes, l'éditeur de cet ouvrage a été frappé par l'insistance que je mettais à parler de psychédéisme dans *Very Good Trip*. La raison en est sans doute assez simple. J'ai découvert les Doors, Cream et Pink Floyd vers l'âge de 10 ans et je ne m'en suis jamais vraiment remis. Ensuite, d'autres groupes

moins connus du grand public, comme Traffic, Family et Van der Graaf Generator, m'ont obsédé. Il y avait dans leurs disques une sorte de majesté intimidante. Il m'était impossible d'écouter ces grands albums de bout en bout. À chaque écoute se dressaient des parois abruptes, infranchissables. Ces sonorités étranges, collages complexes ou improvisations frénétiques suscitaient en moi un sentiment d'écrasement. La fascination qu'exerçaient ces musiques était indissociable de leur caractère en partie inaccessible, qui allait faire naître en moi une sorte de frayeur sacrée.

Le psychédéisme et ses prolongements m'ont fait pressentir l'existence d'une vérité supérieure dont l'accès était encore interdit à l'enfant que j'étais. Il me fallait lire tout ce que je pouvais sur ces artistes, accumuler des indices pour percer une énigme insoluble. Oui, qui étaient ces musiciens aux noms bizarres, aux atours étranges qui, sur les pochettes de disques, prenaient des expressions et des poses énigmatiques? Pourquoi et comment créaient-ils cette musique incompréhensible? Que savaient-ils que j'ignorais encore? Toute une vie ne m'a pas permis de trouver une réponse satisfaisante à ces questions. Certes, j'en sais aujourd'hui bien davantage. Mais je n'en aurai jamais terminé. Ce dont je suis sûr, en tout cas, c'est que, sans le psychédéisme, ne se serait pas imposée à moi la conviction que la musique est une quête dont je ne connaîtrai jamais la fin, ni même le sens. Alors il était bien naturel de commencer par là.

Michka Assayas, janvier 2018



# POP BAROQUE #1

## Baroque, romantique et planant

émission du 27 juillet 2015



Merci et bonjour à tous. Eh oui, le grand voyage commence aujourd'hui. À partir de ce matin, pendant un mois, je vous embarque dans un *very good trip*, c'est promis, à travers les paysages magiques, parfois oubliés ou méconnus, de l'histoire du rock, au sens très large. Chaque semaine, ce sera un voyage différent. Pour commencer, je vous convie à un grand tour dans un monde enchanté, celui de la pop mélodieuse, baroque et bizarre née lors de la période dite psychédélique. Il y a près de cinquante ans aujourd'hui – c'était un autre siècle, un autre monde – a eu lieu, dans la très jeune histoire du rock, cette révolution. Il s'agissait d'ouvrir, grâce à une musique nouvelle, de nouvelles voies à l'esprit humain, et même de lui apporter de nouvelles révélations. Alors, vous imaginez, à la radio, on s'est mis à entendre des choses extrêmement étranges.



### The Beatles

« Strawberry Fields Forever »  
compilation 1967-1970 (remastérisée en 2010)  
3'50"

Vous n'avez peut-être pas bien entendu ce que marmonne John Lennon, car c'était bien lui, à la fin de cette illustre chanson des Beatles, en 1967, « Strawberry Fields Forever » ? « *Cranberry sauce* », « sauce à la cranberry », eh oui, voilà ce qu'il dit. Alors si le rock a viré franchement bizarre dans les années 1966-1967, les Beatles en sont, en grande partie, responsables. « Strawberry Fields Forever », c'est bien plus qu'un tournant dans le parcours

de ce groupe qui servait alors de phare aux autres. Je dirais plutôt : l'entrée dans un nouveau monde. En 1966, les Beatles ont pris une décision irrévocable : leur tournée américaine, qui s'est achevée à la fin du mois d'août à San Francisco, sera la dernière de leur carrière. Lennon s'en expliquera quelques années plus tard, c'est drôle, d'ailleurs, je le cite. Voici ce qu'il dit : « Le spectacle durait vingt minutes, personne n'écoutait, tout le monde hurlait et les amplis étaient gros comme des cacahuètes. C'était plus des exhibitions que des concerts. » Alors, après quelques mois passés éloignés les uns des autres, les Beatles se retrouvent en studio à Abbey Road en novembre 1966. John Lennon a une chanson prête, « Strawberry Fields Forever » et il la joue aux autres à la guitare sèche. On peut entendre cette ébauche dans le deuxième volume de la série *Anthology* des Beatles, parue il y a vingt ans, et l'impression est très puissante, très crue, je dirais. Quand Lennon chante ces paroles, on dirait une voix du folk blues rural, sortie d'un autre temps, tellement il a l'air pénétré par ce qu'il raconte. Dans cette chanson, il évoque en apparence un souvenir d'enfance. Strawberry Field, sans s, c'est un parc qui dépendait à l'époque d'un orphelinat de l'Armée de Salut. Quand il était enfant, il allait parfois y écouter jouer la fanfare. Mais au fond, ce souvenir est un prétexte. Dans cette chanson il exprime surtout un sentiment de solitude, d'inadaptation au monde, aux autres. Les paroles le disent symboliquement : « Personne, je crois, n'est sur mon arbre/Ça veut dire que soit il est trop haut soit il est trop bas ». Façon de dire : je me sens seul, alors ça veut dire que soit je suis taré soit je suis génial. Mais l'important, c'est que « Strawberry Fields Forever » a ouvert pour les Beatles une phase expérimentale. Pour obtenir le résultat final, leur ingénieur du son Geoff Emerick a utilisé un procédé très étrange. Il a collé ensemble deux prises distinctes de la chanson, enregistrées à l'origine dans deux tonalités différentes. Pour que ça puisse se fondre, il lui a fallu ralentir et accélérer le défilement des bandes magnétiques, ce qui déforme légèrement la voix de John Lennon et rend les sons bizarres. C'est, si vous voulez, du bricolage de génie. Paul McCartney joue du mellotron, c'est un peu l'ancêtre préhistorique

et analogique du sampler, l'échantillonneur de sons, quoi. George Harrison, lui, joue du swarmandal, c'est une sorte de cithare indienne – [la C I T H A R E] avec un *c* –, à ne pas confondre avec le sitar indien avec un *s*. Il y a une section de trois violoncelles, trois trompettes, des cymbales dont l'enregistrement défile à l'envers et par-ci par-là des dissonances étudiées, quasiment atonales. À partir de « Strawberry Fields Forever », grâce aux Beatles, le rock s'affranchit des formats simples et standardisés. L'expérimentation et les collages sont partout. Les nouveaux développements de l'électronique promettent des possibilités à l'infini. Du coup, le studio d'enregistrement devient un lieu d'expérimentation sonore, et non plus une simple chambre de captation. Quand cette chanson des Beatles, couplée à « Penny Lane » de Paul McCartney, paraît en 45-tours, en single si vous préférez, en février 1967, un jeune public découvre à la radio ces sonorités nouvelles. En plus, pour la première fois, la diffusion de « Strawberry Fields Forever » est accompagnée d'un petit film à l'imagerie surréaliste. Tous les mélanges semblent désormais possibles dans la pop music: des instruments baroques, des bruitages bizarres, des sonorités électroniques inédites, des harmonies, instruments et sonorités venus d'autres continents. Tout ça s'accompagne, parfois, d'une sensibilité inquiète, souvent mélancolique, déliquescence, même, et ce qui crée une poésie merveilleuse. Ce matin, on va rester calés dans les années 1967-1971. Je vous parlais du mellotron dont jouait Paul McCartney, voici un autre exemple de l'utilisation de cet instrument qui paraissait jadis futuriste, dans une chanson moins connue mais tout aussi magique. « O Caroline », c'était en 1971, le groupe Matching Mole, qu'animait le chanteur et encore batteur Robert Wyatt, avec sa voix au timbre magnifiquement fêlé.



 **Matching Mole**

« O Caroline »  
*Matching Mole* (1972)  
 5'06"



## **The Beach Boys**

« God Only Knows »  
*Pet Sounds* (remastérisé en 1999)  
2'52''

« God Only Knows », c'était les Beach Boys en 1966, dans ce qui est sans doute la chanson la plus célèbre, la plus touchante en tout cas, de leur fameux album *Pet Sounds*. Enfin quand je dis « fameux », c'est vrai aujourd'hui, mais ça ne l'était pas il y a près de cinquante ans. Les Beach Boys avaient une image de groupe un peu niais, d'ailleurs aux yeux de beaucoup ils l'ont gardée. Celle d'un *boy band* chantant des odes au surf et aux filles en bikini sur les plages de Californie et de Hawaï. Rien à voir avec les Beatles, qui, jusqu'en 1967-1968, avec leurs expérimentations psychédéliques et leurs explorations mystiques, avaient gardé une image super-cool. Et pourtant Paul McCartney a déclaré que « God Only Knows » est la plus belle chanson qui ait jamais été écrite. Juste avant, vous avez entendu « O Caroline », qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de Robert Wyatt, un musicien anglais qui, depuis un demi-siècle, navigue entre jazz, musique répétitive et mélodies populaires. Lui, contrairement aux Beach Boys, il a toujours été pris au sérieux par la critique. Pourtant il avait appelé cette chanson « O Caroline » pour rendre hommage à l'album *Pet Sounds* des Beach Boys, dont un autre sommet, une ballade très mélancolique, s'appelait « Caroline, No ». Puisque je parle des Beach Boys, je vous conseille fortement d'aller voir au cinéma le film *Love & Mercy*, consacré à la vie douloureuse de Brian Wilson, le compositeur du groupe, qui a longtemps été sujet à de graves troubles mentaux. C'est un film d'une grande sensibilité. Vous y verrez et entendrez la quête passionnée d'une sorte de génie intuitif de la musique populaire, en lutte avec son père, manager et créateur frustré, et surtout avec lui-même, aux prises avec des démons effroyables, un combat auquel son accoutumance à des drogues diverses n'a évidemment rien arrangé. Les scènes représentant les répétitions en studio pour accoucher de l'album *Pet Sounds* m'ont paru en particulier criantes de vérité. Et

à propos des préjugés aussi idiots qu'injustes qui traînent sur certains groupes, en voici un autre exemple: les Bee Gees. Avant d'être associés au milieu des années soixante-dix au courant disco funk, ils ont eu une première vie, qui a atteint son apothéose lors de la période psychédélique, quand ces trois frères – eux aussi, comme les Beach Boys – voulaient être les Beatles à la place des Beatles. Eh bien ils y sont presque arrivés, en particulier dans ce titre éblouissant, « With The Sun In My Eyes », extrait de leur album *Horizontal*, qui remonte à 1968.



### **Bee Gees**

« With The Sun In My Eyes »  
*Horizontal* (réédition 2007)  
2'38''



### **Genesis**

« In The Wilderness »  
compilation *Genesis Archive 1967-75* (1998)  
3'31''

Alors il y a peut-être des spécialistes, grands connaisseurs de l'histoire du rock psychédélique anglais, qui auront reconnu ce qu'on vient d'entendre, mais ça n'a rien d'évident. C'était la voix de Peter Gabriel [GUÉILL-brieul], avec le groupe Genesis, mais c'est, pour ainsi dire, le Genesis d'avant Genesis, puisque cette chanson, « In The Wilderness », remonte à 1969. À cette époque, les membres de ce légendaire groupe anglais, tous élèves d'une école privée très sévère du Surrey [SEU-WRIIIII], dans les environs de Londres, vers le sud-ouest, tous formés à la musique classique, n'avaient même pas leur bac. Un de leurs copains était devenu le bras droit du patron des disques Decca, qui étaient alors la maison des Rolling Stones. Et il avait pour eux de grandes ambitions: leur faire enregistrer une sorte de disque à thème, concept album, comme on disait, racontant vaguement une

histoire, en l'occurrence, ni plus ni moins que l'évolution de l'humanité. Le disque, sorti début 1969, s'appelait *From Genesis To Revelation*, de la Genèse à la révélation. Huit ans plus tard, Peter Gabriel, qui avait entre-temps triomphé au sein de ce groupe qu'il avait ensuite quitté au sommet de sa première gloire, s'en souviendrait sans trop de nostalgie. « C'était atrocement prétentieux... », avouerait-il pour résumer l'affaire. Pourtant, moi, j'aime bien cette chanson « In The Wilderness », il y a un côté pastoral et romantique, très mélodieux, qui fait penser aux premiers Bee Gees comme d'ailleurs à un groupe que la critique a toujours dénigré avec une constance très injuste, les Moody Blues, dont j'ai réécouté dernièrement des albums du début des années soixante-dix avec beaucoup de plaisir, je dois avouer. On va maintenant faire un tour du côté de Paris au printemps 1968 et non, vous n'entendrez pas du tout les cris des manifestants, le bruit des pavés ou des cocktails Molotov.



### **Les Irrésistibles**

« My Year Is A Day »  
compilation *The Complete Works Of The Irrésistibles*  
(2010)  
3'00"

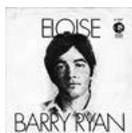


### **Wallace Collection**

« Daydream »  
compilation *Laughing Cavalier* (1969)  
4'13"

Bon, on va peut-être shunter un peu ces *la la la la*, d'ailleurs très inspirés par les *na na na na na na* qu'on entend s'étirer trois ou quatre minutes à la fin du « Hey Jude » des Beatles. « Daydream », c'était le tube d'un groupe belge, eh oui, Wallace Collection, en 1969, soit un an après « Hey Jude », ce qui explique ces réminiscences. D'autant que ce groupe animé par le

chanteur Sylvain Vanholme avait enregistré son album, *Laughing Cavalier*, le cavalier qui rit, aux studios d'Abbey Road à Londres. À l'époque, je me rappelle, j'étais en sixième, on ne pouvait pas échapper à cette chanson, on l'entendait partout à la radio comme dans les fêtes foraines. Par curiosité, j'ai jeté une oreille à l'album de Wallace Collection, eh bien c'est pas mal du tout, on est dans une espèce de pop symphonique et baroque, avec des passages jazzy et planants, pas loin, parfois, d'un groupe anglais comme les Zombies. Et, vraiment, ça a gardé tout son charme. Juste avant, je vous parlais de Paris en mai 1968 et vous devez vous dire: il y a sûrement une erreur, on a entendu une chanson en anglais. Eh bien, si, « My Year Is A Day », un des grands succès de 1968, a été enregistré en France. Par un groupe qui s'appelait les Irrésistibles. Oui, mais il avait été formé par des élèves américains du Collège américain à Saint-Cloud, alors qu'ils n'avaient même pas 17 ans. Sur la pochette du 45-tours de l'époque, on les présentait comme des musiciens venus de Los Angeles – ça faisait plus dans le vent, comme on disait en ce temps-là – mais en fait ils avaient enregistré cette chanson à Paris, au studio Davout. Et la mélodie était due à un musicien parisien de 21 ans, alors complètement inconnu, William Sheller. Un jeune compositeur classique de musique sérieuse, sérielle, sans mauvais jeu de mots, qui avait complètement bifurqué quand il avait entendu les Beatles. Il avait alors tout lâché pour faire, comme avait dit un de ses professeurs, le saltimbanque. « My Year Is A Day » a été un des tubes de la période de mai 1968 et le disque a fait le tour du monde, se vendant à l'arrivée à deux millions d'exemplaires. Il faut dire que cette mélodie romantique, qui fait un peu penser à celles de Georges Garvarentz pour Aznavour, avec cette orchestration symphonique et ces chœurs gospel, rehaussés d'un break d'orgue jazz, c'était, pardon pour le jeu de mots, irrésistible. Mais ça aussi, un an plus tard, en 1969, dans un genre lyrique flamboyant qui, d'une certaine façon, a préfiguré le style baroque de Queen. On écoute Barry Ryan dans son tube sans lendemain « Eloise ».



 **Barry Ryan**

« Eloise »  
single (1969)  
5'45''



 **The Left Banke**

« Desiree »  
compilation *There's Gonna Be A Storm: The Complete Recordings 1966-1969* (1992)  
2'34''

« Desiree », un classique de la pop baroque qui remonte à l'année 1967, dû à un groupe new-yorkais qui, de son vivant, n'a connu qu'un succès éphémère, et encore seulement aux États-Unis. The Left Banke, la rive gauche, ça s'écrivait avec un *e* à la fin. Pour faire vieil anglais et parce que, dans les États-Unis d'alors, les jeunes groupes qui voulaient avoir l'air dans le coup devaient faire croire qu'ils venaient d'Angleterre, comme les Beatles, et affecter un accent britannique. L'histoire de The Left Banke est en elle-même totalement baroque. Le leader du groupe, Mike Brown, avait 16 ans en 1966, à la formation du groupe, les autres à peine plus. En fait il était devenu leader parce que, formé au piano classique par sa grand-mère, il avait un père violoniste qui avait des parts dans un studio où avait débarqué une bande de chevelus. Le père les avait trouvés intéressants mais très incompetents comme musiciens, alors il avait pris le pouvoir. Il leur avait imposé son fils comme compositeur et avait réglé les orchestrations lui-même : clavecin, section de cordes, vents et bois, le tout mis en avant, reléguant les guitares au fond. Résultat : The Left Banke, entre 1966 et 1969, a enregistré des disques captivants, sorte de fusion pop, folk et musique classique très en avance sur son temps. Certains, il faut dire qu'ils exagèrent un peu, jugent même The Left Banke supérieurs aux Beatles de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Procurez-vous la compilation de The Left Banke, *There's Gonna Be A Storm*, il va y avoir de l'orage, comme ça,

vous jugerez par vous-même. Et juste avant, c'était le chanteur anglais Barry Ryan et son tube immortel de l'année 1969, « Eloise », qui, il faut le dire, ne ressemble à rien. Enfin si, peut-être au « Bohemian Rhapsody » de Queen, sorti six ans plus tard, et dont il est peut-être un des modèles. Il faut dire que ça change tout le temps dans cette chanson, c'est un peu comme le temps normand, avec des passages calmes, d'autres frénétiques, des hurlements paroxystiques succédant à des susurrements déliquescents, et ainsi de suite. C'est une sorte de mini-opéra bizarre comme la musique populaire, qui avait alors perdu ses formats et ses repères, osait alors en produire. À présent, je vais vous faire écouter une curiosité. Vous connaissez sûrement le groupe [EI SI DI SI], AC/DC, le phare du hard rock, et son guitariste en culottes courtes, Angus Young. Eh bien Angus Young, outre Malcolm, avec qui il avait fondé son groupe à Sydney, en Australie, en 1973, avait deux autres frères célèbres, plus âgés : George Young, fondateur au milieu des années soixante d'un des meilleurs groupes de rock australien et même de rock tout court, les Easybeats. Et puis, beaucoup moins connu, l'aîné, Alex, né à la fin des années trente. Alex Young n'avait pas suivi ses parents et ses frères plus jeunes, qui avaient décidé, en 1963, de quitter Glasgow, en Écosse, pour s'établir en Australie. Chanteur et bassiste, il avait créé à Londres en 1967 le groupe Grapefruit, pamplemousse, qui a enregistré deux albums avant de disparaître. Ce qui est encore plus curieux, c'est que Grapefruit a été beaucoup soutenu par John Lennon et les Beatles, parce que le manager du groupe était un de ses proches. Ils ont enregistré en 1968 un premier album de pop baroque psychédélique, *Around Grapefruit*, dont je vous propose d'écouter l'excellent « Dear Delilah », sorti en 45-tours en 1968.



### **Grapefruit**

« Dear Delilah »  
compilation *Around Grapefruit* (2005)  
2'39''



### **Family**

« Mellowing Grey »

*Music In A Doll's House / Family Entertainment*

(réédition 2010)

2'49''

Encore ce fameux mellotron, cet instrument d'autrefois, qu'on a entendu au début de « Strawberry Fields Forever », c'est aussi le même son dans le célèbre « Nights In White Satin » des Moody Blues. Mais là c'est un groupe bien moins connu, pourtant tenu en très haute estime entre 1968 et 1973, Family, avec l'étonnante voix chevrotante de Roger Chapman, qui aurait mérité de faire la même carrière que Joe Cocker. Family est un groupe vraiment sans équivalent et je ne dis pas ça pour le plaisir d'exagérer. Il a abordé à ses débuts la pop baroque, avec une rare sensibilité, comme on a pu l'entendre dans ce splendide « Mellowing Grey », extrait de son premier album paru en 1968, *Music In A Doll's House*. Il était capable de mélanger blues, bossa brésilienne, jazz, hard rock et folk, parfois au sein de la même chanson. Je vous propose de terminer ce programme autour d'un groupe qui, en 1969, a servi de transition entre la pop baroque et ce qu'on a appelé la musique progressive, il faudrait dire futuriste ou prospective. C'est King Crimson. On écoute d'abord, « Is She Waiting? », une ballade rarement diffusée, mais du niveau d'un album comme *Abbey Road*. C'est dû au duo McDonald & Giles, deux musiciens qui avaient fait partie de King Crimson à ses débuts, avant de s'en détacher, en 1970, pour enregistrer un album en duo. Puis on écouterait la merveilleuse ballade « Moonchild », extraite du classique de King Crimson, *In The Court Of The Crimson King*.



### **McDonald & Giles**

« Is She Waiting? »

*McDonald & Giles (1970)*

2'36''



 **King Crimson**

« Moonchild »

*In The Court Of The Crimson King* (1969)

2'29''



 **Focus**

« Le Clochard »

*Moving Waves* (1971)

2'01''

Et voilà, on se quitte avec ce bel instrumental planant et mélancolique, où l'on entend la guitare du virtuose néerlandais Jan Akkerman [YAAN AKEURMANN], du groupe Focus. Le titre c'est « Le Clochard », en français dans le texte, il est extrait d'un album paru en 1971, *Moving Waves*. Voilà, demain, nous continuerons notre exploration de la pop baroque, cette fois version symphonique, et il y aura aussi des voix françaises, vous l'entendrez.

## POP BAROQUE #2

# Baroque symphonique

émission du 28 juillet 2015



Ce matin, nous continuons notre exploration de la pop baroque, un courant particulier qui, à partir de la période psychédélique – 1966-1967 – a vu le rock s'ouvrir à toutes sortes d'expériences nouvelles. À ce moment-là est né tout un courant particulier qui a vu se mêler les chansons pop à des orchestrations symphoniques. Pour le meilleur et pour le pire. Je vous rassure, je vais essayer de me concentrer sur le meilleur.



### **David Bowie**

« Life On Mars? »

compilation *Nothing Has Changed (The Very Best Of David Bowie)* (2014)

3'45''

Facile à deviner, c'était David Bowie en 1971 dans « Life On Mars? », le titre porte, étrangement, un point d'interrogation à la fin, y a-t-il de la vie sur Mars. Ne me demandez pas de quoi ça parle, c'est incompréhensible : on comprend vaguement qu'il s'agit d'une fille qui, après une peine de cœur, décide d'aller au cinéma. Jusque-là, c'est à peu près clair. Seulement elle se met à avoir des visions délirantes, des marins qui se battent dans une salle de bal, des hordes de souris qui courent... Enfin, bon, je ne sais pas ce que Bowie avait pris avant d'écrire ça mais ça devait être puissant. La chose amusante et honnêtement je ne le savais pas avant de préparer cette émission, c'est que quand il a écrit cette chanson au piano, le jeune Bowie avait un modèle en en-tête. Et ce modèle, c'était « My Way », l'illustre succès de Frank Sinatra. En fait, il avait

eu beaucoup de flair sur ce coup-là : en 1967, Bowie, juste connu par quelques centaines de personnes à Londres, entend « Comme d'habitude », la chanson de Jacques Revaux et Claude François. On le souligne rarement mais une des principales influences de Bowie à ses débuts, c'est la chanson française, en particulier Jacques Brel, qui le fascinait – et dont il allait d'ailleurs adapter le fameux « Amsterdam ». Bref, Bowie veut écrire une adaptation mais il se fait doubler par le crooner et compositeur canadien Paul Anka [ENNEka], qui rachète les droits de la chanson. Alors, sous l'influence de « My Way », il écrit cette espèce de cauchemar psychédélique qu'est « Life On Mars? ». Étonnant. *Hunky Dory*, l'album dont « Life On Mars? » est tiré, n'est d'ailleurs pas vraiment un album de rock au sens strict, si on met de côté « Queen Bitch », une sorte de pastiche-hommage à Lou Reed et au Velvet Underground. Pour le reste, c'est plutôt un disque de folk orchestral grinçant, limite cabaret, de variété en somme, bien dans le ton décadent de l'époque, dans un style qui empruntait beaucoup aux Kinks de Ray Davies, l'humour en moins. En tout cas, « Life On Mars? » révèle les talents de mélodiste de Bowie, qui sont immenses. Il ne faut pas pour autant oublier ceux de son collaborateur, le regretté Mick Ronson, à la fois guitariste et arrangeur musical, qui avait réglé une belle orchestration de cordes, ni le pianiste de Yes, Rick Wakeman, qui avait considérablement embelli la mélodie. Alors une période étonnante s'est ouverte au tournant des années soixante et soixante-dix : dans le sillage des Beatles et des Rolling Stones, aussi, de jeunes groupes comme The Nice, avec Keith Emerson, Deep Purple, Pink Floyd tentent une fusion du rock avec la musique classique. C'est souvent emphatique, pompeux disent certains, ridicule, disent encore d'autres mais enfin il y a un souffle qui passe. Et certains arrivent à faire des étincelles. Notamment le Gallois John Cale, alors auréolé du prestige d'avoir fondé le Velvet Underground avec Lou Reed mais, en 1973, quasiment inconnu comme chanteur et compositeur. On l'écoute dans la chanson-titre de son album *Paris* [nineteen nineteen], *Paris 1919*.