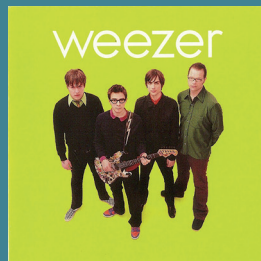
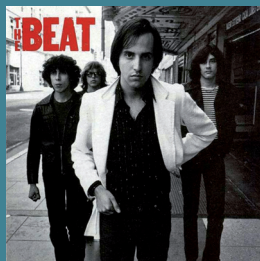


CHRISTOPHE BRAULT

POWER POP

MÉLODIE, CHŒURS & ROCK'N'ROLL

1970-2019



LE MOT ET LE RESTE

CHRISTOPHE BRAULT

POWER POP

MÉLODIE, CHŒURS & ROCK'N'ROLL

1970-2019

LE MOT ET LE RESTE

2019

INTRODUCTION

PETITE DÉFINITION

Membre de la grande famille rock, la power pop comprend trois éléments: des mélodies éclatantes et limpides, des chœurs en soutien du chanteur et des guitares rock'n'roll. Si l'un d'entre eux fait défaut, un manque d'harmonie vocale ou de chœur par exemple, le titre bascule vers le rock; si c'est un déficit de guitares, plutôt dans la pop music. Depuis cinquante ans, la power pop souffre d'être rattachée à d'autres styles. C'est un genre bâtard, ambigu, trop flou pour être défini, quand il n'est pas tout simplement ignoré. Depuis l'avènement de Michael Jackson au début des années quatre-vingt, la signification du mot pop a changé. Auparavant, la vague de la British Invasion menée par les Beatles depuis 1964 était clairement identifiée comme de la pop music, afin de la différencier de la génération rock'n'roll des pionniers des années cinquante tels Bill Haley, Elvis Presley ou Chuck Berry. La star de la famille Jackson s'est donc autoproclamée roi de la pop (King of Pop), estimant que le roi du rock pour le public demeure Elvis Presley et le titre de roi de la soul et du funk, qu'il aurait pu revendiquer, revient depuis toujours à James Brown.

LA POP MUSIC

Il faut prendre le sens du mot pop dans sa signification anglo-saxonne. Depuis le début de l'enregistrement sonore, la pop music est la musique populaire (*popular music*) des États-Unis. En 1890, le magazine américain destiné aux professionnels *The Phonoscope*, publie une liste sans ordre précis des meilleures ventes de partitions (*sheet music*). Il se base essentiellement sur la publication du catalogue Columbia qui ne possède à cette époque que les œuvres du



John Philip Sousa's U.S. Marine Band. Il faut attendre l'année suivante pour voir un concurrent, *The Phonogram*, arrivé sur le marché mais surtout le mois d'avril 1892 pour que la société North American Phonograph Company (fondée en 1888 par Thomas Edison, l'inventeur du phonographe en 1877) produise les premiers cylindres au prix de 50 cents. Elle peut

produire jusqu'à 2000 exemplaires d'un même enregistrement. Mais la guerre fait rage au sein du jeune business de la musique enregistrée et la North American est mise en faillite par son propriétaire qui obtient en 1895 les droits de la maison de disques Columbia, leader du marché d'alors. La même année, la Berliner Gramophone Company développe le disque plat, concurrent du cylindre d'Edison. Au tout début du xx^e siècle, la Victor Talking Machine Company, propriété d'Eldridge Johnson, fait son apparition. C'est sur cette nouvelle marque (avec le logo du petit chien Nipper et le slogan « la Voix de son maître ») que paraissent les disques de la première star de la pop music du nouveau siècle: Enrico Caruso. Le premier enregistrement du chanteur d'opéra italien a lieu le 18 mars 1902 et malgré le prix prohibitif de ses disques (5 dollars, l'équivalent d'une paye d'une semaine pour beaucoup de travailleurs), il reste au sommet jusqu'à la fin de sa vie en 1921, accumulant plus de quarante succès constitués de célèbres airs d'opéra. Pendant ce temps, en 1905, deux magazines musicaux voient le jour. Le premier, le *Talking Machine World* devient le leader des publications papier traitant de l'actualité musicale, et le second, *Variety*, la référence des professionnels du show-business. Tous deux surveillent à la fois l'évolution technologique du marché avec l'arrivée du format 78-tours en 1912 détrônant rapidement le cylindre de Thomas Edison, et l'aspect plus commercial avec la

publication mensuelle pour *Talking Machine World* à partir de septembre 1914 des meilleures ventes de disques (78-tours et cylindres), chiffres fournis par les compagnies elles-mêmes (Victor, Columbia, Edison). Avec l'apparition des disques de jazz en 1917 (Original Dixieland Jass Band) puis de blues en 1920 (Mamie Smith), de country music en 1923 (Henry Gilliland & Eck Robertson), le boom d'un nouveau média, la radio en 1922 et la naissance du cinéma parlant en 1927 (*The Jazz Singer*), le hit-parade s'étoffe, multiplie ses sources et devient crédible. En novembre 1929, *Variety* publie son premier classement des meilleures ventes de disques, toujours sous le contrôle des *major companies*. L'hebdomadaire *Billboard* lui emboîte le pas à partir de juin 1934 avec une liste des titres les plus diffusés par les radios du pays puis en novembre 1935 un autre hit-parade des meilleures ventes, selon là aussi, les chiffres fournis par les grosses maisons de disques. Une source supplémentaire d'information s'ajoute à partir de 1936, celle des juke-boxes développés en particulier par la société Wurlitzer qui inonde bars, salles de bals et autres dancings. *Billboard* en tient compte lorsqu'il publie en juillet 1940, de manière hebdomadaire la première playlist indépendante des meilleures ventes de disques aux États-Unis (The Best-Selling Retail Records). Après l'ultime évolution concernant la naissance de nouveaux formats de disques, tels que le 33-tours *long-playing* (LP) présenté le 21 juin 1948 par la société Columbia et son petit frère le 45-tours l'année suivante par la compagnie Victor (future RCA), la pop music entre dans son ère moderne en 1954 avec la sortie du premier disque d'Elvis Presley sur le label de Memphis Sun Records et la diffusion initiale mais sans succès du classique de Bill Haley & His Comets « Rock Around The Clock ». Désormais, cette nouvelle pop music s'appelle rock'n'roll et son règne dure dix ans jusqu'à l'arrivée des Beatles.

LA POP DES SIXTIES

Les Fab Four emmènent dans leur sillage toute une génération de groupes britanniques qui non seulement sauvent le rock du

POWER POP

naufrage mais le renouvellent totalement en proposant une lecture originale au niveau du son, de la production, du look, des coupes de cheveux jusqu'à la notion même de groupe sans leader réel. Il ne s'agit plus de Buddy Holly & The Crickets, de Bill Haley & His Comets ou de Gene Vincent & The Blue Caps, de chanteur accompagné de musiciens mais des Rolling Stones, des Kinks ou des Who avec un chanteur, un guitariste, un bassiste et un batteur. Un peu plus de démocratie, au moins en apparence.

L'ensemble des groupes anglais de ces années-là (1963-1966) se classe en trois catégories. Les pop, les rhythm'n'blues et les mods. Dans la première famille, les Beatles tiennent la corde mais les apports des Searchers, des Hollies ou du Dave Clark Five sont loin d'être négligeables, sans oublier The Move arrivés en 1967. Le groupe des rhythm'n'blues est emmené par les Rolling Stones suivis des Animals, des Yardbirds ou de Them. Toutefois, ils semblent peu influencer les futurs groupes power pop. Enfin les Mods, où les Kinks, les Small Faces, les Troggs sont impliqués et surtout les Who, dépositaires du son et du terme power pop. Le 22 avril 1967, ces derniers sortent leur single « Pictures Of Lily » et à cette occasion, l'hebdomadaire musical anglais *New Musical Express* du 20 mai 1967, interroge Pete Townshend sur sa vision de la pop music: « Ce que nous jouons c'est de la power pop – ce

que les Small Faces ont l'habitude de jouer et ce que les Beach Boys jouaient à l'époque de "Fun, Fun, Fun". » Ces propos passent inaperçus mais Pete Townshend veut se différencier des Beatles qu'il ne cite pas, estimant que les Fab Four font de la pop et non de la power pop. Pourtant, les quatre de Liverpool sont aujourd'hui la pierre angulaire, la référence ultime de



tous les groupes du genre. L'obligation mélodique, la force des chœurs, les guitares en arpèges ou en riffs serrés, le cahier des charges de la power pop découle directement des Beatles. Leur séparation officielle annoncée par le départ du groupe de McCartney le 10 avril 1970 est une date potentielle de la naissance du style. Une partie non négligeable du public ne se retrouve pas dans les deux forces musicales montantes de l'époque, le rock progressif et le hard rock, jugeant le premier trop élaboré, trop élitiste et le second, trop brutal. Les nostalgiques veulent poursuivre le rêve de pop music. « *The dream is over* », déclare John Lennon, désabusé, en 1970, mais la power pop veut prouver le contraire. Pour cela, elle s'appuie sur des groupes modèles de la décennie soixante.

LE CLAN DES DOUZE

THE BEATLES

C'est pour leur période pop de 1963 à 1966 qu'ils sont célébrés, avant qu'ils ne virent psychédélics. Les arrangements complexes des chansons difficilement reproductibles en live ne motivent pas les futurs adeptes de la power pop. Les six premiers albums, de *Please Please Me* à *Rubber Soul*, sont autant de totems, de bornes incontournables pour le genre. On

peut même scinder cette discographie en deux. Les LP de 1963, *Please Please Me* et *With The Beatles* ainsi que les deux de 1964 *A Hard Day's Night* et *Beatles For Sale* sont d'obédience rock, marqués par les premières amours du groupe. Les guitares sont



POWER POP

plus rugueuses mais les harmonies vocales naturelles chez eux et les mélodies éblouissantes représentent déjà l'esprit power pop (pas assez au goût de Pete Townshend). Les albums de 1965 *Help!* et *Rubber Soul* sont imprégnés de l'empreinte de Bob Dylan. La rencontre avec lui se passe à New York en août 1964 durant la deuxième tournée américaine des Fab Four, et Dylan, en plus de leur faire apprécier la marijuana, est admiratif de leur talent et de leur succès. Il passera six mois plus tard à l'électricité avec l'album *Bringing It All Back Home*. Avec *Help!* et *Rubber Soul*, les Beatles reprennent goût aux guitares acoustiques développant un style baptisé folk rock voire jangle pop, même s'ils n'en sont pas les précurseurs, pris de vitesse par les Byrds.

THE BYRDS

La formation de Los Angeles fondée par Jim McGuinn en 1964 est la première à s'intéresser aux compositions de Dylan avec succès. Son premier single chez Columbia et sous son nouveau nom de Byrds est enregistré le 20 janvier 1965. Il s'agit d'un inédit de Dylan, « Mr Tambourine Man ». Jim McGuinn, seul Byrd présent en studio, joue sur une Rickenbacker 360 douze-cordes et invente un son de guitare clair, mélodique, chantant, tout en arpèges. Un style baptisé jangle pop et qui influencera plus tard une part importante de groupes power pop. Seuls les deux premiers albums des Byrds, *Mr Tambourine Man* et *Turn! Turn! Turn!*, édités en 1965 sont dans cette mouvance. Ils sont les premiers à sortir un single psychédélique le 14 mars 1966, « Eight Miles High », aux sonorités orientales de sitar influencées par Ravi Shankar et John Coltrane. Mais ils quittent le monde d'influence de la power pop.

THE BEACH BOYS

La période psychédélique ne leur a pas porté chance. Élevés au rang de dieux vivants au moment de leur single psychédélique « Good Vibrations » sorti le 10 octobre 1966 et arrivé au sommet du Billboard le 10 décembre, les Beach Boys deviennent has been

dès l'année suivante, n'étant conviés à aucun festival, les fans attendant d'autres « I Get Around » ou « California Girls » en lieu et place de leurs nouvelles chansons qui ne se vendent pas. La période ensoleillée du groupe de 1962 à 1965 est toujours plébiscitée, ils sont malgré eux enfermés dans une cage dorée réduits à chanter *ad vitam æternam* leurs classiques surf. C'est aussi leur point fort, la référence toujours citée par les groupes power pop. Les harmonies vocales des frères Wilson et de leurs cousin et amis viennent du doo wop, qu'il soit d'origine gospel comme les Crows (« Gee ») ou les Chords (« Sh-Boom ») ou de la variété Tin Pan Alley des Four Freshmen (« Graduation Day »). Les guitares rock'n'roll (et non saturées) des titres comme « I Get Around », « Fun, Fun, Fun » ou « Surfin' USA » – ce dernier calqué sur « Roll Over Beethoven » de Chuck Berry –, sont aussi une synthèse primitive de mélodie pop et de guitares rock chères aux futures productions power pop.

THE WHO

Référence ultime pour les mods, The Who, fondé en 1964 sous le nom de High Numbers par Roger Daltrey et Pete Townshend sont la synthèse de la pop music des Beatles et de l'esprit groovy des géants de la soul music comme Wilson Pickett, Otis Redding ou James Brown. Ils ne sont pas seuls sur ce terrain des mélanges musiques noires et blanches, les Rolling Stones le pratiquent avec le même talent, mais eux le font avec un sentiment plus british : la culture mod, les tenues Union Jack, les Vespas, *Quadrophenia*, ce sont eux et non les Stones. En plus de revendiquer un nouveau style de musique, la power pop, Pete Townshend réclame un surplus d'amplification pour obtenir le volume sonore idéal, un *power sound*. Les distorsions et les larsens font partie intégrante du son des Who, le single « Anyway, Anyhow, Anywhere » en est une bonne illustration. Accompagné de John Entwistle, le bassiste du groupe, Townshend se rend dans la boutique de Jim Marshall à Londres lui formulant le désir d'obtenir un ampli d'une puissance sonore supérieure à celle qui est proposé sur le marché anglais avec notamment la marque Vox. Marshall et ses designers Ken Bran

POWER POP

et Dudley Craven lui fabriquent un ampli d'une puissance de 100 watts, le Marshall 1959 couplé avec deux baffles de quatre haut-parleurs de douze pouces chaque, le tout prenant le nom de Marshall Stack, symbole de la puissance sonore du rock et bientôt utilisé par Jimi Hendrix, Eric Clapton et l'ensemble du mouvement hard rock des années soixante-dix.

THE KINKS

Les frères Davies – Ray, l'aîné, chanteur et guitariste, et Dave, guitariste et chanteur – sont le noyau dur du groupe le plus dandy de la scène anglaise des sixties. On peut distinguer deux périodes différentes dans le début de carrière du groupe. Ils démarrent en 1964 avec les mêmes centres d'intérêt musicaux que l'ensemble de la scène rhythm'n'blues britannique, reprendre Chuck Berry, Bo Diddley ou Slim Harpo. Mais dès le premier album, Ray Davies compose du très bon (« Stop Your Sobbing ») et de l'exceptionnel (« You Really Got Me ») où, dans cette dernière, son petit frère Dave aligne dès l'introduction un *power chord*, un riff d'enfer, un accord de puissance, cher à Link Wray, joué sur un ampli percé à coups de lames de rasoir. Dès 1965, les Kinks évoluent en observateur pointilleux de la société anglaise avec des balades éternelles parfois dans une ambiance psychédélique, « See My Friends », « Sunny Afternoon » ou « Waterloo Sunset ». Leurs savoureuses mélodies enveloppées d'harmonies vocales étincelantes sont un modèle de composition qui fera école auprès des musiciens power pop.

SMALL FACES

La bande de Steve Marriott est souvent dans l'ombre des Who : même attrait pour le rhythm'n'blues et la soul que leurs collègues, même look mod et même hargne à jouer les morceaux. Un élément toutefois les différencie de l'équipe de Roger Daltrey, la présence d'un orgue Hammond qui leur donne un côté jazz surtout quand ils interprètent des instrumentaux comme « Grow Your Own »,

« Almost Grown » ou « Own Up Time ». Les guitares fuzz, l'énergie déployée sur le premier album, *Small Faces*, de 1966 (label Decca) font d'eux de sérieux prétendants au titre de groupe rock de l'année. « Sha-La-La-La-Lee » ou « What'cha Gonna Do About It » possèdent ce que les Anglais appellent des *hooks*, c'est-à-dire des accroches mélodiques, gimmicks indispensables pour se souvenir à jamais des chansons.

THE DAVE CLARK FIVE

The Dave Clark Five est un groupe anglais originaire de Tottenham, mené par son leader et batteur Dave Clark. Sans être le chanteur – c'est à Mike Smith que revient ce rôle –, Dave Clark est la star du combo car le son de batterie qu'il développe à partir du cinquième single à l'automne 1963, « Do You Love Me », une reprise des Contours, fait du Dave Clark Five un groupe à part dans la British Invasion de 1964, versant pop. Ils sont les deuxièmes à être invités au fameux Ed Sullivan Show, en mars 1964, juste après les Beatles. Ils y font en tout dix-huit passages, plus qu'aucun autre groupe anglais. L'émission TV récompense aussi les singles « Do You Love Me », « Glad All Over », « Bits & Pieces » et « Catch Us If You Can » où Dave Clark frappe ses fûts comme une mule en ayant pris soin de mixer la batterie en avant, choix de production personnel et unique. On peut y déceler un futur son glam rock, huit ans avant l'arrivée des premiers Gary Glitter. L'alliage morceau pop et production percussive donne au groupe un temps d'avance malheureusement vite plombé par de larmoyantes ballades qui font disparaître le Dave Clark Five des radars dès 1967.

THE HOLLIES

Dans l'ombre des Beatles, le groupe pop The Hollies, dirigé par Allan Clarke au chant et Tony Hicks à la guitare, abrite aussi une future star du folk rock californien, Graham Nash. Même si ce dernier est né à Blackpool, les Hollies sont basés à Manchester et se présentent comme un concurrent potentiel crédible aux quatre

POWER POP

de Liverpool. Leurs subtiles mélodies, leurs harmonies éclatantes les rapprochent largement des Beatles. Durant leurs grandes années (1963-1969), ils alignent quinze Top 10 dans les charts britanniques, parmi lesquels « I'm Alive », « I Can't Let Go » ou « Bus Stop ». Seul leur manque d'anticipation des modes les éloigne du hit-parade mais pas de leur fin puisque le groupe ne s'est officiellement jamais séparé depuis 1963.

THE EASYBEATS

Groupe australien aux racines européennes, les membres des Easybeats sont issus de familles anglaises, écossaises ou néerlandaises ayant migré vers l'état continent au cours des années cinquante. Inspirés par la British Invasion, Harry Vanda, George Young et leurs copains démarrent une série de tubes en Australie en 1965 avant de débarquer en Angleterre l'année suivante et de décrocher le jackpot avec « Friday On My Mind ». Ce classique est le parfait mix entre les chœurs savoureux, les mélodies pop des Beatles et l'énergie mod des Who. Il faut aussi prêter une oreille attentive à des titres comme « Made My Bed, Gonna Lie In It », « Pretty Girl », « I'll Make You Happy » et surtout « Sorry » pour se rendre compte des fulgurances power pop de ce groupe aujourd'hui un peu oublié et largement sous-estimé.



THE TURTLES

« Happy Together », sorti au printemps 1967, représente l'hymne de la *feel-good music*, base obligatoire de la chanson power pop des décennies suivantes. Les sujets abordés dans les morceaux des Turtles concernent la vie de tous les jours, ses joies, ses peines, l'amour, les sorties entre

amis. Les plages magiques sont nombreuses : « She'd Rather Be With Me », « Can I Get To Know You Better », « You Baby », « Eleonore », ou « Outside Chance ». Leur répertoire, qui court sur cinq ans (1965-1969) en autant d'albums studio, respire la bonne humeur, l'entrain, la joie de vivre et le plaisir de chanter avec eux. La réalité au sein du groupe est tout autre, les problèmes financiers de son jeune label White Whale, stoppe sa carrière à la fin de la décennie laissant les deux leaders, Howard Kaylan et Mark Volman, rejoindre l'équipe de Frank Zappa sous le pseudo Flo & Eddie. On les entend aussi faire les chœurs dans le chef-d'œuvre de T.Rex *Electric Warrior* en 1971.

THE MOVE

En léger décalage temporaire avec leurs collègues britanniques, The Move entame sa carrière discographique au début de l'année 1967 en étant un des premiers groupes à donner une couleur psychédélique à sa pop. Il se forme autour de deux fortes personnalités, Carl Wayne (chant) et Roy Wood (guitare), excentriques et inventifs. Le terme « popsike » (pop psychédélique) naît plus tard, inventé par des journalistes anglais, mais il convient parfaitement à ce style hybride dans une époque de grande inventivité et d'audace musicale. La richesse de leur son, les mélodies entêtantes, les harmonies vocales complexes sont perceptibles dans des titres comme « Flowers In The Rain », « (Here We Go Round) The Lemon Tree » ou « I Can Hear The Grass Grow ». La durée de vie du groupe est courte, Jeff Lynne, ami de Roy Wood, arrivé en 1969 fait évoluer The Move en Electric Light Orchestra en 1972 tandis que son compère Wood fonde Wizzard dans un style progressive glam pop'n'roll. L'adjonction d'instruments nouveaux (mellotron, moog) ou anciens (theremin, clavecin, cordes) à leur classic pop se retrouve néanmoins plus tard dans une variante psychédélique de la power pop californienne des années quatre-vingt appelée « paisley underground » où officient des formations comme Three O'Clock, The Dream Syndicate ou les Bangles.

NAZZ

Groupe de Philadelphie mené par le guitariste Todd Rundgren, Nazz n'est pas directement lié à la future power pop. Trop garage ou trop psychédélique, il doit sa présence ici à la seule personnalité de Todd Rundgren, référence marquante du genre grâce à ses albums solos tels *Something Anything* en 1972 ou plus tard avec sa formation Utopia. Modèle avoué pour une partie de la génération américaine des années quatre-vingt-dix comme Material Issue, Velvet Crush ou Gin Blossoms, Todd Rundgren pratique un savant mélange de progressive pop symphonique, parfois bavarde mais souvent passionnante sur des morceaux à la durée convenable, c'est-à-dire autour de trois minutes. Pour Nazz, il faut au moins écouter « See What You Can Be », « Crowded » et un titre époustouflant, « Open My Eyes », tout en fuzz, phasing et clapping qui annonce son premier album *Nazz* sorti à l'automne 1968.

En dehors de ces douze apôtres sixties de la power pop, d'autres formations méritent d'être citées. Côté anglais, les Searchers très proches des Beatles, les Zombies dans une approche plus baroque, The Creation estampillé freakbeat, font partie des références. Les Américains ne sont pas en reste en proposant les Beau Brummels et les Knickerbockers sous influence Beatles, les Grass Roots (créés par les songwriters P.F. Sloan et Steve Barri, et le propriétaire du label Dunhill Records, Lou Adler), The Merry-Go-Round (avec Emitt Rhodes) dans un fort esprit jangle pop, The Left Banke (et son



leader Michael Brown) pour la popsike. Un dernier élément influent pour cette décennie est celle de la pop bubblegum élaborée par quelques produc-

teurs en 1967, à la fois pour reproduire ou prolonger le succès des Beatles et pour proposer une autre voie aux adolescents chamboulés par les expérimentations psychédéliqués de Jimi Hendrix ou de Cream. Qu'il s'agisse de groupes fabriqués comme les Monkees, de musiciens de studios (Ohio Express, 1910 Fruitgum Company) ou de formations fictives comme les Archies, la pop buglegum par ses mélodies vivantes et sans prétention, marque la power pop des années deux mille et deux mille dix sans compter les pochettes colorées, bariolées, enfantines de leurs 33-tours qui sentent bon l'optimisme et l'insouciance.

1970-1975 : LES FRANCS-TIREURS

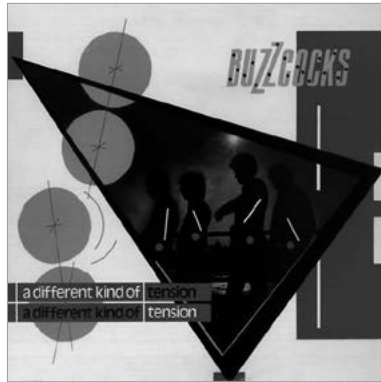
Entre le rock progressif et le hard rock, la pop britannique se cherche une troisième voie. Le glam rock arrive à point nommé en 1971 et prend le pouvoir au hit-parade anglais délaissé par les groupes « sérieux » qui préfèrent se concentrer sur les concepts albums et les morceaux de vingt minutes démontrant leur dextérité musicale. Place alors à T.Rex, David Bowie, Roxy Music, Slade, Sweet, Suzi Quatro ou Gary Glitter qui défilent en platform-boots dans les couloirs de Top of the Pops l'émission TV phare de la BBC afin de défendre leur dernier single. Le succès est colossal jusqu'en 1975 lorsqu'à bout de souffle, le glam laisse sa place au pub rock, suivi quelques mois plus tard par le punk rock. Pour certains artistes anglo-américains qui refusent de se la jouer progressif ou hard tout en repoussant l'extravagance du glam, la voie de la pop music est étroite. Les années soixante au début des seventies ne sont guère à la mode et il faut un certain courage à ces groupes pour aller à contre-courant des goûts du public. On les appelle les francs-tireurs, ils sont environ une dizaine à sortir au moins un album (beaucoup plus quand il s'agit de singles) durant cette période. Parmi les formations anglaises, seule Badfinger laisse un souvenir en raison de son hit « Come & Get It » réalisé avec deux Beatles (Harrison & McCartney). D'autres (Blue, Liverpool Echo, Rockin' Horse) n'ont guère le temps de s'imposer et disparaissent

rapidement. Côté américain, Blue Ash, Circus et Sleepy Hollow malgré leurs qualités restent inconnus du public, Big Star et les Raspberries s'en sortent mieux et forment avec les Anglais de Badfinger une trilogie des groupes précurseurs de la power pop. Big Star est souvent perçu comme une formation de deep soul teinté de rock mais ses harmonies vocales et ses profondes mélodies la rapprochent des Beatles. Quelques songwriters sont aussi concernés par ce classement subjectif. Todd Rundgren aborde de temps à temps dans des albums comme *A Wizard, A True Star* ou *Something Anything* les rivages de la pop, Eric Carmen ou Chris Bell, échappés respectivement des Raspberries ou de Big Star, sont plus souvent dans le sujet mais c'est surtout Emitt Rhodes (ex-Merry-Go-Round) qui ouvre le bal des génies oubliés post-Beatles. À l'époque, pour tous ces groupes ou artistes, il n'est pas question de power pop. Le terme n'existe pas encore et on les classe dans des catégories comme celle des songwriters, de la pop, de la progressive pop ou de la pop revival. Quelques journalistes font preuve d'imagination dans leurs chroniques. Dès 1969, Nik Cohn du *NME* décrit la chanson phare des Who, « Pinball Wizard » tiré du double album *Tommy* comme de la « superpop ». Dans le numéro du magazine américain *Rolling Stone* daté du 6 juillet 1972, Mike Saunders parle du premier album des Raspberries en désignant leur style comme du « rock poids léger ». Un an plus tard, dans le journal new-yorkais *The Village Voice*, Barry Taylor chronique le premier album distribué aux États-Unis du groupe de glam anglais The Sweet, *The Sweet Featuring "Little Willy" & "Blockbuster"*, en ces termes : « un brillant et vibrant témoignage de l'art agonisant de la power pop ». The Sweet est un des meilleurs groupes glam des seventies mais le glam rock aux USA à cette époque est très confidentiel, il n'existe qu'à New York, terre des New York Dolls, et ses meilleurs élèves ont émigré en Europe (Sparks ou Suzi Quatro). Le journaliste ne prend pas le risque de parler de glam rock, mais préfère employer des termes qui se révèlent prémonitoires : « des arrangements simples s'appuyant sur un rock puissant et de solides harmonies vocales... sans qu'une seule chanson ne dépasse les quatre minutes », une parfaite défi-

inition de la future power pop. Et il poursuit: « C'est de la power pop sous sa forme la plus simple et oubliée, il est facile pour les cyniques de la dénigrer comme étant répétitive ou superficielle, elle est néanmoins toujours plaisante à écouter ». Belle définition du style avant l'heure pour un disque de... The Sweet.

1976-1978: L'ÉCLOSION

En 1975, alors que la Grande-Bretagne est en plein trip progressif avec les mégastars Pink Floyd ou Queen, l'Amérique tombe sous le charme du disco et dans une moindre mesure de celui d'un revival pop baptisé *superpop* où règnent des artistes comme les Carpenters, Neil Sedaka ou Captain & Tennille. Profitant de ce vent porteur, des formations confirmées comme



Hudson Brothers ou plus modestes comme Artful Dodger, Vance Or Towers, Milk'n'Cookies ou The Arrows sortent des albums sans toutefois bouleverser l'histoire du rock. Cependant, Dwight Twilley obtient un hit avec « I'm On Fire », (n° 16 au Billboard au printemps 1975). On parle toujours de superpop mais cette chanson est à l'avant-garde de la génération dorée des années 1978-1982. C'est pour l'instant un pétard mouillé car la révolution punk arrive et balaye tout sur son passage. Profitant de la tempête, de nombreux apprentis musiciens, intimidés auparavant par l'éblouissante dextérité musicale des stars, reprennent espoir en voyant le niveau de compétence des nouveaux punks et se disent: pourquoi pas moi? Sur le nombre, certains se font remarquer et lorsque la poussière retombe, les braves sont toujours debout. Le mouvement punk a au moins permis l'émergence de deux groupes

iconiques, les Ramones aux USA et Buzzcocks en Angleterre. Classés punks au moment de l'action (1976-1978), ils sont bientôt étiquetés pop-punk à juste titre. Le retour de balancier du punk est rapide puisque dès l'été 1977, les branchés considèrent qu'il est mort, une réalité pour tout le monde le 18 janvier 1978 lorsque Johnny Rotten annonce la séparation des Sex Pistols suite à leur désastreuse mini-tournée américaine. Le ver était dans le fruit dès l'automne précédent avant même la sortie du seul album studio des Pistols. La presse musicale cherche alors un nouveau filon à exploiter. Les grosses maisons de disques (EMI, RCA, Warner...) évoquent le nom de new wave, terme plus vendeur, plus fédérateur, moins clivant que celui de punk et plus facile à vendre. Il devient la norme pour toute la musique nouvelle qui débute à ce moment-là, se perdant en cours de route et devenant vite un fourre-tout à la fois simple à comprendre mais aussi un non-sens de l'histoire puisque se retrouvent sous cette étiquette Killing Joke, Dire Straits, Elvis Costello ou Orchestral Manœuvres In The Dark. Refusant cet amalgame, Rodney Bingenheimer, animateur d'un show radio sur la station KROQ à Hollywood, Rodney on the ROQ, commence à parler de power pop lorsqu'il diffuse des groupes comme The Pleasers, Dwight Twilley Band ou les Flamin' Groovies.

Le producteur américain Kim Fowley, producteur des Runaways, déclare en octobre 1977: « Le punk, c'est fini. L'avenir de la new wave, c'est la power pop » mais ses paroles restent, comme le personnage, dans le flou. À qui pense-t-il quand il fait une telle déclaration? Au Royaume-Uni, dans son édition du 17 janvier 1978 le quotidien de Londres *Evening Standard* par l'intermédiaire de son journaliste Charlie Catchpole informe ses lecteurs qu'un nouveau mouvement musical baptisé power pop va devenir énorme en citant en exemple deux nouveaux groupes qui sortent leur premier single, les Rich Kids montés par l'ancien bassiste des Sex Pistols, Glenn Matlock, et l'étoile filante Tonight qui disparaît à la fin de l'année après seulement quatre singles dont un succès au Top 20 britannique. Et enfin, un homme clé, véritable encyclopédie du rock, un passionné du nom de Greg Shaw. Né en 1949 à

San Francisco, Greg Shaw crée en 1970 le fanzine *Who Put The Bomp!*, nom tiré d'une chanson gag de Barry Mann de 1961 « Who Put The Bomp (In The Bomp, Bomp, Bomp) », tout en faisant quelques piges au magazine *Creem* et à *Rolling Stone*. En 1974, le fanzine devient aussi le label Bomp!. Il inaugure son catalogue avec un single des Flamin' Groovies: « Him Or Me » / « You Tore Me Down » ouvrant la seconde carrière de ce groupe, orientée vers une



power pop très Beatles. La signature sur Sire leur permet de réaliser trois fameux albums dans ce style dont le premier *Shake Some Action* en 1976 est aujourd'hui présenté comme un classique. En ce début d'année 1978, la power pop a le vent en poupe, la presse anglo-saxonne évoque même le phénomène comme un possible *next big thing*, un article dans le magazine anglais *Sounds* affirme en février « Soudainement, tout est power pop » et c'est le moment que choisi Greg Shaw pour sortir dans l'édition du mois de février-mars 1978 (n° 18) de son magazine *Bomp!* un spécial power pop avec en couverture le dessin d'un guitariste en pleine action pouvant évoquer les futurs The Knack ou Shoes et à l'intérieur un long article expliquant les racines et l'évolution du style. L'essentiel est là, les premiers groupes mods (Who, Easybeats), les combos garage (The Litter, The Choir), la pop bubblegum (Tommy James & The Shondells), les grands héros du genre (Badfinger, Raspberries) et la relève (Dwight Twilley, Shoes). L'article sort à point nommé, au pic de la hype, et les groupes qui naissent dans ces années se montrent aussi les plus endurants et les plus intemporels. Le principal problème de la power pop débute à ce moment-là et il va durer

POWER POP

jusqu'à nos jours. C'est celui de la confusion. Ses éléments les plus marquants partent vers la new wave (Blondie, The Cars), vers le rock (Cheap Trick), vers le mythe (The Nerves, The Rubinoos, The Quick) ou le plus souvent vers l'oubli (The Scruffs, The Pop, Pezband, Fotomaker, Fabulous Poodles). La power pop est au rock ce que l'opéra-comique est au classique, de la *feel-good music*, sans prétentions, sans révolution. Elle est pourtant une suite de rendez-vous manqués, de potentiels gâchés. La faute aux musiciens et leur ego surdimensionné, aux labels qui n'y croient pas, aux médias qui font les mauvais choix ou au public qui ne suit pas ?

1979-1981 : L'APOTHÉOSE



Si les Anglais vont vers le pub rock (Nick Lowe, Dave Edmunds, Bram Tchaikovsky), le pur sixties (Squeeze, Searchers, Rutles, Pleasers), la new wave (Joe Jackson, The Keys) ou le revival mod (The Jags), les Américains dégainent une puissance de feu extraordinaire. Mais en attendant, le grand public n'a d'yeux que pour le disco. C'est l'âge d'or de cette musique grâce au

succès colossal des Bee Gees ou de Donna Summer et au triomphe du film *La Fièvre du samedi soir*. Si le disco atteint son pic durant l'été, un déclin s'amorce. Il suffit de regarder l'impact de la Disco Demolition Night organisé par le DJ radio et humoriste Steve Dahl le 12 juillet 1979 dans le Comiskey Park de Chicago, où se déroule un match de baseball du championnat américain. Fatigué par l'omniprésence du disco sur les ondes radio américaines, Steve Dahl, incite ses auditeurs à venir au match muni d'un 33-tours ou d'un maxi 12' de disco pour le faire brûler au centre du stade entre

les deux rencontres du soir. Ce grand autodafé amène un envahissement du terrain, une interruption définitive des matches et une grosse polémique sur les raisons de l'action. Le ras-le-bol du disco exprimé ce soir-là devait servir le rock à guitares surtout qu'en juin la sortie du 45-tours de The Knack « My Sharona », devient le gros tube rock non seulement de l'été mais de toute l'année 1979. Numéro un pendant six semaines entre août et septembre, il est le disque d'or de Capitol le plus rapide depuis « I Want To Hold Your Hand » des Beatles en 1964, cumulant plus d'un million de singles vendus. Le look de The Knack rappelle aussi beaucoup celui des groupes de pop sixties. Le costume uni, cintré, la chemise blanche, la petite cravate noire souvent en cuir (la *skinny-tie*) portés par les quatre musiciens tranche avec les tenues larges et colorées du disco. Ce succès massif et inattendu aurait dû être le booster de la power pop, il devient en fait un fardeau insurmontable et va la plomber définitivement. Rapportés dans le livre de John M. Borack *Shake Some Action* (Not Lame, 2007), les propos de Steve Allen, leader du groupe 20/20 : « Pour moi, The Knack a tué la crédibilité de beaucoup de groupes. D'accord, ils ont eu un hit mais le marketing et la méga-promo les ont complètement fait exploser en vol et ont de plus lésé les groupes qui ont suivis. Qui sait, s'il n'y avait pas eu de répercussion, nous aurions été capables de grandir et de nous développer d'une autre façon. Qui pouvait le prévoir ? » La power pop n'aura plus jamais d'autres numéro un. Mais un train lancé ne s'arrête pas dans la seconde et les grands disques pleuvent durant cette période. The Romantics, The Beat, Shoes, The Toms, 20/20, Phil Seymour, The Plimsouls, Go-Go's, Jack Lee entre autres, forment une apothéose musicale du genre en seulement trente-six mois. Le retour de bâton est effectif dans les médias mais pas encore dans les studios.

1982-1990 : LA QUEUE DE COMÈTE

Si en 1982, le niveau qualitatif se maintient avec la diffusion de disques majeurs (The dB's, The Bongos, Pinkees ou Utopia), la

POWER POP

mode se déplace vers le mouvement paisley underground californien où les chemises bariolées, les coupes de cheveux au bol et les guitares Rickenbacker douze-cordes règnent sur cet univers de revival sixties. Les formations concernées comme The Three O'Clock, The Dream Syndicate, Rain Parade ou les Bangles sont déçues de l'évolution de la new wave en techno pop ou du post-punk en mouvement gothique ou industriel. Elles visent les mélodies aériennes, les guitares claires, un style appelé jangle pop, en puisant leur inspiration du côté des Beatles ou des Byrds. Assez proches, des groupes comme R.E.M., The Last, Let's Active (le groupe de Mich Easter) ou Game Theory sont à la frontière de la power pop et du paisley underground, tandis qu'une formation comme The Spongetones est plus dans l'hommage prononcé aux Fab Four. Vers 1983, au moment où la vague power pop se délite, une autre école d'obédience sixties décolle. Le rock garage a ses adeptes et ses groupes fétiches (Fuzztones, Chesterfield Kings, Miracle Workers). Certains peuvent revendiquer une place dans la power pop comme les Pandoras, les Cheepskates ou les Replacements. Ces derniers représentent un cas intéressant puisque le combo de Paul Westerberg fait un début de carrière dans un rock indé plutôt garage avec quatre albums sur le label Twin/Tone avant de signer chez Sire Records pour quatre nouveaux 33-tours dans un esprit beaucoup moins garage mais pas assez mélodique pour être considéré comme power pop. Le débat reste ouvert.

AUSTRALIE

Lorsque le revival garage s'émousse à partir de 1988, la power pop américaine n'est pas au mieux. La vague de la génération punk new wave s'est retirée et la nouvelle, liée au mouvement grunge, n'arrivera que vers 1991. Il est temps que d'autres scènes s'émanicipent. La plus importante reste l'Australie. Terre de rock depuis les Missing Links ou les Master's Apprentices dans les années soixante, les Australiens offrent une belle brochette de groupes punks en 1977 avec Radio Birdman ou les Saints et continuent sur leur lancée dans les années quatre-vingt avec The Scientists, Died

Pretty, Jim Fœtus ou Nick Cave au sein de Birthday Party puis avec les Bad Seeds. Une majorité de groupes s'épanouissent dans le rock'n'roll pur et sans concession, c'est le cas des Lime Spiders, des Screaming Tribesmen ou des Celibate Rifles. D'autres se rapprochent plus des rivages power pop comme les Sunnyboys, les Riptides, les Hoodoo Gurus et les Trilobites. Enfin, Dom Mariani est, depuis le début des années quatre-vingt et grâce essentiellement à The Stems, The Someloves et DM3, le plus célèbre et le plus talentueux ambassadeur de la power pop australienne. Sa longévité est remarquable puisqu'il continue de sévir avec son dernier groupe, Dom Mariani & The Majestic Kelp.

EUROPE

En Europe, seules les îles britanniques réussissent à concurrencer le cousin américain. Néanmoins la Scandinavie et en particulier la Suède émerge grâce essentiellement à deux scènes. La frange la plus dure, la plus punk ou garage est conduite par des formations comme les Nomads, les Creeps ou de manière plus confidentielle par The Shoutless, The Undertakers ou Union Carbide Productions. Une partie plus pop est présente avec Wilmer X, The Bottle Ups et surtout Watermelon Men, The Legendary Lovers ou The Playmates. La France peine à sortir du lot. Coincée entre le lourd héritage de la chanson à texte obligatoirement mis en avant et une scène underground passant par la débrouille et l'entraide, le rock français pourtant fleurissant à cette époque (1982-1990) ne propose guère de pépite power pop. Le style est trop flou, mal défini et le plus souvent confondu avec... du rock. À titre indicatif, des formations comme Dum Dum Boys, Coronados, Kingsnakes, Dogs, Playboys, Snipers, Cherokees, Lolitas ou Roadrunners ont fait d'excellents disques rock, garage ou sixties. D'autres tels que Les Avions, Les Bandits, Les Ablettes, Les Infidèles, Les Innocents, Cyclope ou Les Stunners défendent plus un côté pop. Enfin, deux groupes bordelais, Kid Pharaon & The Lonely Ones et Gamine, peuvent être inclus dans cette liste subjective autant que le groupe féminin de Beaune, Les Calamités.