

Héros oubliés du rock'n'roll

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS ALLIA

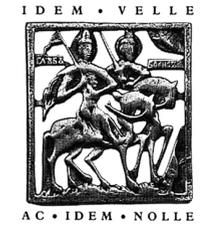
Country: les racines tordues du rock'n'roll
Hellfire
Confession d'un chasseur d'opium
Blackface

NICK TOSCHES

Héros oubliés du rock'n'roll

LES ANNÉES SAUVAGES DU ROCK AVANT ELVIS

Traduit de l'anglais par
JEAN-MARC MANDOSIO



ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e
2008

TITRE ORIGINAL

*Unsung heroes of rock'n'roll:
the birth of rock in the wild years before Elvis*

PRÉFACE DE 1998

DEPUIS l'été 1984, date de sa première publication, et de plus en plus depuis sa réédition de 1991, ce livre est devenu une sorte de Vallée des Rois: non seulement parce qu'il a été lu comme un culte rendu aux animaux-dieux pharaoniques de l'aube du rock'n'roll, mais aussi parce qu'il a fait l'objet d'un pillage non moins continu et systématique que celui des tombes ensevelies au plus profond des sables à l'ouest du désert de Thèbes. J'ai renoncé à compter les articles, les livres, les pochettes de disques ou les sites web qui ont plagié, volé, voire recopié tels quels les chapitres que vous allez lire. (Il s'est même trouvé un éditeur assez culotté pour sortir un bouquin à la con portant le titre *Unknown legends of rock'n'roll*, "Légendes inconnues du rock'n'roll". L'expression même n'a aucun sens et démontre l'ignorance crasse de ces gens-là.)

Et c'est très bien comme ça. J'ai expliqué il y a des années, dans l'introduction de ce livre, que le pillage est véritablement l'essence du rock'n'roll. Je suis donc fier et enchanté qu'on l'ait utilisé conformément à la vraie tradition et à l'esprit de ce voleur peu reluisant et sans scrupules.

Je ne trouve pas mauvais non plus, gentil lecteur, d'avoir une fois de plus l'occasion de te dérober un peu d'argent. De tous les livres que j'ai écrits – bien meilleurs que le mince volume que tu as en main –, c'est celui-ci qui, au fil des ans, m'a fait connaître le plus de gens qui m'ont dit n'avoir jamais autant ri en apprenant autant de choses. Avoir suscité de telles réactions est un bel exploit qui m'a beaucoup ému, presque autant que les trois cent quatre-vingt-sept dollars que ce livre m'a fait gagner durant ces mêmes années.

NICK TOSCHES
Hiver 1998

L'auteur a mis à jour certains chapitres, ainsi que la discographie, pour la présente édition.

© 2000 by Nick Tosches Inc.

© Editions Allia, Paris, 2000, 2008.

MAINTENANT que les années quatre-vingt, quoi qu'elles aient pu être, sont aussi mortes et enterrées que le grand Liberace¹ en personne, ne pourrait-on pas se débarrasser une bonne fois pour toutes de ce cirque débile qu'est le rock'n'roll?

Bon, appelons un chat un chat. Le rock'n'roll est mort. Plus mort que les années quatre-vingt. Plus mort que Liberace. Plus mort que le pénis du pape. Mort, un point c'est tout. Bill Haley, la première vedette blanche du rock'n'roll, est arrivé, s'est transformé en tas de merde et a disparu en un clin d'œil, dès l'été 1954. Autrement dit, le cycle était déjà achevé, la bête du rock'n'roll avait été domptée pour se faire admettre dans l'arène du spectacle de masse, avant même qu'Elvis (encore un sacré connard) n'arrive. Elvis a parcouru à son tour tout le cycle en l'espace de six mois : dans *Milkcow blues boogie* ("Le blues-boogie de la vache à lait"), son troisième disque, enregistré en décembre 1954, la puissance brute était déjà devenue de la guimauve. Cela s'entend très bien dans le faux départ soigneusement étudié, suivi d'une voix qu'on croirait sortie des mauvais films beatnik à venir :

Hold it, fellas. That don't move. Let's get real, real gone.

Elvis n'avait plus que quelques pas à faire pour en arriver à *Bossa nova baby* ("Poupée bossa nova", 1963), après quoi il y eut les Beatles, c'est-à-dire le début de la transformation du rock'n'roll en culture, avec en prime cet accent anglais à la noix. Une *culture*, dont rien, ni *From a Buick 6* ("Vu d'une Buick 6") de Bob Dylan, pendant l'été 1965, ni quoi que ce soit d'autre, ne pourrait plus nous sauver. Même l'idée que le rock'n'roll est mort était déjà vieille à l'époque. Les Maddox Brothers & Rose avaient enregistré *The Death of rock and roll* ("La mort du rock'n'roll") en 1956.

Alors, nous voilà dans les années quatre-vingt-dix, quoi qu'elles puissent être, et toute cette culture rock'n'roll de merde est encore

1. Liberace Walter (1919-1986), de son vrai nom Wladzin Valentino : chanteur américain de variétés connu pour ses costumes extravagants, symbole du kitsch et de l'auto-parodie. (Les notes sont du traducteur, à l'exception de celles signalées par les initiales N.T., spécialement rédigées par l'auteur à l'intention du public français.)

"Arrêtez, les gars. Ça bouge pas. Faut qu'on devienne vraiment déjantés."

1. Paul Shaffer, né à Ontario (Canada) en 1949, fut à la fin des années soixante-dix et pendant les années quatre-vingt le chef d'orchestre de plusieurs programmes populaires de télévision, notamment *Saturday night live* ("Samedi soir en public"). Il organisa également des commémorations rock'n'roll avec des brochettes de stars, par exemple *Fats Domino and friends* ("Fats Domino et ses amis", 1986). A l'époque de la rédaction de cette préface, l'omniprésent Shaffer incarnait la médiocrisation avancée du rock'n'roll. (N.T.)

2. Né en 1939, ce chanteur américain a connu son heure de gloire entre 1958 et 1963, seul ou avec son groupe, Dion & the Belmonts. Il est encore en activité. Dans les années quatre-vingt, il s'est signalé par son christianisme militant ("Seigneur Jésus, tu es le centre de ma vie").

3. Musique d'ambiance aseptisée pour ascenseurs, bureaux, aéroports, etc., commercialisée par la firme du même nom, fondée en 1954.

4. Duo de variétés en activité à la fin des années cinquante et dans les années soixante.

5. Epouse d'Al Gore, vice-président des Etats-Unis.

là. Jetez un coup d'œil sur la calvitie qui orne le crâne de Paul Shaffer¹. Voilà ce qu'est le rock'n'roll aujourd'hui: un orchestre miteux de bar-mitzvah dirigé par un merdeux qui perd ses cheveux. (Regardez sous le chapeau de Dion² et vous trouverez une chose presque aussi foireuse: la religion.) C'est de la *muzak*³ d'ascenseur pour le troisième âge. Qu'est-ce que les Eurythmics, sinon les Steve & Eydie⁴ de notre lugubre descente vers la sénilité? Y a-t-il la moindre différence entre *Born in the USA* ("Né aux Etats-Unis") de Bruce Springsteen et la campagne publicitaire de Chrysler *The pride is back – Born in America* ("La fierté est de retour – Née en Amérique")? Le cadavre du rock'n'roll n'est-il donc plus que cela: une saloperie de publicité pour bagnoles? Une chose qui sert à vendre des canettes de bière peut-elle être vivante? Cet abruti chauve ne ferait-il pas mieux d'aller asseoir son cul dans le salon de coiffure de Carl Perkins à Memphis? Se flinguer serait encore ce qu'il aurait de mieux à faire. Liberace est mort, et pourtant il vit encore: je n'y comprends rien.

J'ai essayé d'aimer le rap. De loin, ça avait l'air méchant. L'idée était peut-être de susciter des conflits entre les races, ou quelque chose comme ça. Alors j'ai écouté. J'avais entendu des paroles plus incendiaires dans la série télévisée *Leave it to Beaver*. Mais, après tout, comment une chose appelée "musique noire" pourrait-elle être moins fade et superficielle que celle qu'on appelle – hé, faut qu'on devienne *vraiment* déjantés – "musique blanche"? Public Image Limited? Guns'n'Roses? Two-Live Crew? Pitoyable époque que la nôtre, où les seules personnes que le soi-disant rock'n'roll peut encore choquer sont Tipper Gore⁵ et cette putain d'ADL⁶.

J'ai vu Pete Townshend faire une conférence d'après-dîner au Waldorf. Comprenez-moi bien: il était bon. Un excellent Sir Cedric Hardwicke⁷, ou n'importe quel autre connard de la même farine. Mais... alors? *I hope I die before I get old* ("J'espère mourir avant d'être vieux")? D'accord, c'était il y a un quart de siècle; mais, à l'heure qu'il est, il devrait bouffer les pissenlits par la racine. De qui ces gens se moquent-ils? Même Lawrence Welk⁸ a compris qu'à un moment donné, il faut éteindre la machine à bulles et arrêter les frais.

Nous vivons une époque où les empereurs n'écrivent plus eux-mêmes leurs discours et se contentent, tels de mauvais acteurs, d'énoncer les platitudes qu'on a écrites pour eux, comme autant de discours publicitaires insipides. Ils savent à quoi s'en tenir sur eux-mêmes depuis si longtemps qu'ils fuient instinctivement toute pensée honnête comme la peste, car cela pourrait déplaire aux consommateurs. La plupart des articles de magazines – pas seulement sur le rock'n'roll, mais sur tout – ont pareillement atteint le degré zéro, comme si les auteurs reformulaient leurs propres pensées pour les faire correspondre à une norme. "*Time Magazine* pleure; à vous de faire le reste." Qu'ils aillent se faire foutre. *We are the world* ("Nous sommes le monde")⁹ n'était pas du rock'n'roll. C'était le son que fait *Time Magazine* en pleurant. Peut-être le véritable rock'n'roll est-il devenu impossible au temps du préservatif obligatoire, un temps où la jeunesse américaine paraît plus intéressée par la vénalité que par la débauche et où les bretelles jaunes sont considérées comme un signe de puissance plutôt que de connerie.

Mais qu'importe? Nous sommes ici pour chanter les louanges du rock'n'roll, pas pour nous lamenter sur sa tombe. Si nous pouvons vivre sans Liberace, nous pouvons aussi bien vivre sans le rock'n'roll.

Ce livre a pris naissance en 1979 sous la forme d'une série d'articles pour un magazine appelé *Creem*. C'était un de ces magazines comme on n'en fait plus; on pouvait y écrire à peu près ce qu'on voulait, sans trop se soucier des contraintes éditoriales visant à s'assurer que ni les annonceurs ni les lecteurs ne seront choqués par un sentiment politiquement incorrect, une expression graveleuse ou – que Dieu nous en préserve – le sens de l'humour. J'ai commencé la série, qui portait le même titre que ce livre, par le chapitre sur Wynonie Harris. Je voulais célébrer le rock'n'roll et glorifier ses héros oubliés; montrer qu'il n'y avait rien de nouveau sous le soleil et que l'éclat des prédécesseurs surpassait souvent les excès et les prétentions de leurs descendants, pâles et hagards. Quatre ans plus tard, j'étais de mèche avec Michael Pietsch, alors directeur de collection chez Scribner's, et je développai cette série d'articles pour en faire un livre, paru durant l'été 1984. Depuis

6. Anti-Defamation League: ligue américaine contre le racisme et l'antisémitisme.

7. Acteur britannique (1893-1964) très pompeux.

8. Musicien américain (1903-1992), créateur dans les années vingt d'un style édulcoré appelé *champagne music*. Il s'est produit à la télévision jusque dans les années soixante-dix.

9. Chanson interprétée en 1985 par le groupe USA for Africa ("les Etats-Unis pour l'Afrique"), créé pour l'occasion et uniquement composé de vedettes pop: Michael Jackson, Bruce Springsteen, Stevie Wonder, Bob Dylan, Tina Turner, Paul Simon...

lors, à ma grande satisfaction, la plupart des personnages dont je parlais ont suscité un regain d'intérêt; et une bonne partie de la musique qui est au cœur de ce livre a été rééditée en disque compact, souvent à partir des indications que je donnais.

Les gens m'ont dit que ce livre les a fait rire. Ce n'est certes pas un livre sérieux; il n'a pas été conçu comme tel. Je l'ai écrit au fil de la plume, sans me préoccuper du style, en prenant la musique elle-même comme source d'inspiration (et ma déclaration d'impôts, je m'en souviens très bien). Je voulais que ce livre rassemble tous les faits historiques et toutes les informations de derrière les fagots que j'avais pu récolter au sujet de l'aube du rock'n'roll; je voulais réunir toutes ces choses pour en faire un tout. En même temps, je voulais m'amuser. Avoir pu transmettre aux lecteurs cette hilarité – comment l'appeler autrement, même dans un livre? – est le genre de récompense qui justifie tous les efforts. Si ce livre permet aussi d'aller plus loin et fait redécouvrir la musique elle-même, ce n'en est que mieux. En tout cas, bien que j'aie apporté un tas de corrections factuelles à cette nouvelle édition, je n'en ai pas du tout modifié la sale petite âme. De nouveaux héros oubliés ont été ajoutés, ainsi qu'une liste de rééditions en disque compact; mais l'esprit est resté inchangé.

Billy Miller et Miriam Linna, du magazine *Kicks*¹, et Jonas Bernholm, de la maison de disques Mr. R&B², m'ont généreusement fourni la plupart des nouvelles illustrations. Voilà des gens pour qui je peux faire de la publicité en toute sincérité. *Kicks* est une publication que se doivent de posséder toutes les personnes qui s'intéressent au véritable rock'n'roll, aux aliments frits et à la culture américaine au-dessous de la ceinture. La petite famille des marques discographiques de Bernholm, dont bon nombre d'albums figurent ci-dessous, dans la section intitulée "Vieux bruits, nouveau plastique", a fait plus que quiconque pour préserver et transmettre la musique qui est au cœur de ces pages.

Je voudrais remercier Dave DiMartino et Connie Kramer, de *Creem*, où qu'ils soient; Michael Pietsch, qui est responsable de cette nouvelle édition aussi bien que de l'ancienne; mon bras droit, Noni Watters; mon agent et conspirateur, Russ Galen;

Judith Wilmot, qui m'a initié aux paroles de Virgile sur le billet d'un dollar¹; ma mère nourricière, la bibliothèque publique de New York; et, bien sûr, les héros oubliés eux-mêmes. Quant à moi, je me contenterai du pognon.

NICK TOSCHES
New York, 1990

POST-SCRIPTUM (1998): Jonas Bernholm, qui est vraiment un homme du vinyle, semble n'avoir rien sorti depuis les disques compacts qu'il a édité en 1994. On pourra se reporter, sur Internet, aux sites www.allmusic.com, www.bluesworld.com et www.midnightrecords.com, pour se frayer un chemin jusqu'à des disques et des publications en rapport avec ce livre; on pourra aussi consulter www.hoyhoy.com. – N. T.

1. "– Tu sais ce que c'est, ça, Louie ?

– Oui, un billet d'un dollar, répondit Louie, méfiant. [...]

– Regarde un peu sur le côté gauche. C'est quoi cette pyramide avec un œil dessus ?

Louie regarda cet étrange symbole qu'il avait eu sous les yeux, sans le voir, chaque jour de sa vie d'adulte, et avoua qu'il n'en savait rien.

– C'est le revers du sceau des Etats-Unis, et tu ne le verras jamais ailleurs qu'au dos d'un billet de banque. C'est des conneries de francs-maçons. [...] Et regarde les mots en latin au-dessus de l'œil. Qu'est-ce qui est écrit ?

Louie prononça avec difficulté les mots latins.

– Ça, c'est pas du charabia de maçons, dit le vieil homme. Ces mots, ils ont presque deux mille ans. C'est Virgile qui les a écrits du temps du premier empereur romain, Auguste. Et Auguste tenait la première loterie clandestine de toute l'histoire."

Nick Tosches, *La Religion des ratés* [1988], trad. Jean Esch, Paris, Gallimard, 1996.

1. *Kicks*, P. O. Box 646, Cooper Station, New York (N.Y.) 10003.

2. Mr. R&B Records, Pl. 8300, 64300 Vingåker, Suède.

AVANT-PROPOS

CE livre ne vous fera pas grossir du pénis. Il ne vous fera pas maigrir des cuisses. Il ne vous dira pas comment tirer parti de la crise économique, ni comment faire l'amour à une femme. Un mois après l'avoir lu, vous aurez toujours de la graisse autour du ventre, et vous ne saurez toujours pas comment séduire Jane Fonda durant les années de vaches maigres qui s'annoncent.

Toutes ces questions, à dire vrai, sont risibles et dérisoires en comparaison de la sagesse hermétique contenue dans ces pages. Jugez-en par vous-mêmes, ballots :

La véritable signification de Spo-Dee-O-Dee! La relation entre la grosseur des seins et le talent! Ce qui arrive aux gars qui dépensent tout leur argent en pinard! Pourquoi un Noir appelé "Docteur Saucisse" ne sera jamais élu président des Etats-Unis!

Mafia à gogo! Qui a engrossé Annie! Comment Louis Prima s'est fait la tête qu'il a! Comment draguer Keely Smith! Pourquoi Elvis a eu un jour de retard et un dollar en moins!

Comment les gens évitaient les rapports sexuels avant le temps du sida et des jeans de luxe! Les pilules capables de modifier la couleur de votre peau! Le prix du premier plateau-télé et de la gloire! Pourquoi Johnny Ace s'est fait sauter la cervelle! Comment Hank Williams s'est tenu à distance de Joseph Staline!

Pourquoi Joe Turner se foutait complètement de perdre son gros bide! Comment l'héroïne peut vous démolir! Combien le brocanteur a payé ce cœur! Comment augmenter la taille de votre Cadillac! Comment être une star et devenir un clochard! Et parfois refaire le parcours en sens inverse!

Vous apprendrez encore une foule d'autres choses dans ce livre – le seul livre sur le rock'n'roll qui sait de quoi il parle!

SAMUEL BECKETT
Paris, décembre 1989

INTRODUCTION

L'HISTOIRE du rock'n'roll est obscurcie par beaucoup de méconnaissance et d'ignorance, ainsi que par un grand nombre de mensonges. Il y a des gens qui croient que le rock'n'roll a jailli tout d'un coup, comme par magie; qu'un jeune homme appelé Elvis Presley s'est levé un beau matin, a trempé son peigne dans l'eau, a coiffé ses cheveux en banane, a déboulé et a créé – Dieu merci, Alan Freed était là pour lui donner un nom¹ – le rock'n'roll. Voilà l'un des mythes les plus populaires et les plus durables. C'est une leçon sortie tout droit de ce bon vieux manuel d'histoire américaine qui nous apprend que Peary est arrivé tout seul au pôle Nord².

A l'autre extrémité, il y a les gens qui croient que le rock'n'roll a été créé par les Noirs, puis récupéré et commercialisé par les Blancs. C'est une leçon sortie tout droit de l'édition revue et corrigée du même bon vieux manuel d'histoire. On pourrait tout aussi bien proclamer que les Juifs ont été le groupe ethnique central dans l'histoire des débuts du rock'n'roll; en effet, ils ont produit la plupart des disques essentiels, ils ont écrit quelques-unes des meilleures chansons, ils se sont occupés de la plupart des artistes de grand talent et ils ont créé la majorité des maisons de disques novatrices.

Le rock'n'roll n'a été créé exclusivement ni par des Noirs ni par des Blancs; et il n'a certainement pas surgi d'un seul coup. Il a lentement évolué, forgé par des Noirs et par des Blancs, parfois vieux, parfois jeunes, au Sud et à l'Ouest, au Nord et à l'Est des Etats-Unis. Ces gens n'étaient pas mus par un pur esprit de création, mais bien plutôt par le désir de gagner de l'argent. Rien ne peut faire collaborer un homme noir et un homme blanc, un jeune homme et un vieil homme, un homme de la campagne et un homme de la ville, comme un dollar que l'on place entre eux. Le rock'n'roll s'est développé parce qu'il se vendait. Plus il se vendait, plus il se développait. Oubliés ou célébrés, les héros du rock'n'roll avaient tous une chose en commun: l'amour des Cadillac. Si le rock'n'roll n'avait pas été vendable, ils ne l'auraient pas créé et n'y auraient même pas songé.

1. Voir *Country*, Paris, éditions Allia, 2000, p. 51.

2. Robert Peary (1856-1920) est réputé avoir atteint le pôle Nord le 6 avril 1909.

1. Harland Sanders, fondateur de la chaîne de *fast food* Kentucky Fried Chicken (“Le Poulet Frit du Kentucky”).

Un sénateur que j’ai rencontré quand je vivais dans le Tennessee m’a raconté qu’il avait demandé, un jour, au colonel Sanders¹ de lui dire ce qu’il pensait, en toute sincérité, des Noirs. “Ils mangent du poulet, non?” répondit le colonel en souriant. On peut pleinement apprécier le rock’n’roll sans rien connaître de son histoire. Mais pour apprécier son histoire, pour en connaître quelque chose, il faut commencer à voir tout ce que le rock’n’roll et le poulet frit ont en commun. Il n’est que trop facile – même si c’est à bon droit – de s’extasier sur l’enregistrement classique de *Good rockin’ tonight* (“Y’aura du bon rock ce soir”, littéralement “Ça va bien secouer ce soir”) par Wynonie Harris en 1947; mais il est peut-être plus éclairant de rappeler qu’il a été suivi par *Good mambo tonight* (“Y’aura du bon mambo ce soir”), exactement comme les premiers disques d’Elvis Presley, qui avaient fait l’effet d’un tremblement de terre, furent suivis par *Bossa nova baby* (“Poupée bossa nova”) et *Do the clam* (“Dansez la palourde”). C’est précisément cela qui rend le rock’n’roll si mystérieux. Qu’on le considère comme de l’art ou comme du commerce, son histoire – pleine de fric et d’innocence, de mauvais goût et de flamboyance, de ridicule et de sublime (pour ne rien dire du sexe, de la violence et des costumes de soie rose) – n’est rien d’autre que le reflet déformé du rêve américain dans un miroir de Luna Park.

Le rock’n’roll est né au beau milieu d’une guerre, en pleine folie mondiale. Au début de l’été 1942, l’industrie du disque était dans un état de délabrement total. Les disques étaient faits avec de la gomme-laque, et les principaux pays auprès desquels l’Amérique se fournissait en gomme-laque étaient soumis au blocus. L’expédition et la distribution des disques devenaient de plus en plus problématiques, car l’Office des transports de défense avait réquisitionné tous les moyens de transport. Le 25 juin, le président du syndicat américain des musiciens, James Caesar Petrillo, parti en croisade contre “la menace de la musique mécanique”, annonça que toutes les licences d’enregistrement deviendraient nulles et non avenues à partir du 1^{er} août et ne seraient renouvelées que si certaines exigences (excessives) étaient satisfaites; ce fut pour l’industrie du disque le baiser de la mort. Puisque cet ultimatum

signifiait qu’aucun musicien syndiqué ne pourrait plus rien enregistrer après le 31 juillet¹, les maisons de disques s’empressèrent d’emmagasiner des enregistrements en nombre suffisant pour tenir jusqu’à la fin de la grève.

L’interdiction d’enregistrer dura plus d’un an, mais l’industrie du disque en fut moins affectée qu’on ne l’avait prédit. L’année 1943 fut même la plus prospère que connut cette industrie pendant plus d’une décennie. Les problèmes posés par le manque de gomme-laque, par la distribution erratique et par le veto syndical furent plus que compensés par les achats massifs d’un public qui voulait avant tout être distrait de la réalité de la guerre et qui avait les moyens de s’offrir cette distraction. Le style et l’esprit de la musique populaire étaient, eux aussi, en train de changer; et le changement est attirant. Les grands orchestres de swing faisaient toujours fureur. Benny Goodman, Glenn Miller, Tommy et Jimmy Dorsey, Harry James: tels étaient les princes de la musique au début des années quarante. Goodman et James enregistraient chez Columbia, Miller et Tommy Dorsey chez Victor, Jimmy Dorsey chez Decca.

Columbia, Victor et Decca étaient les trois maisons de disques qui dominaient l’industrie au temps du veto syndical. La nouvelle firme Capitol, créée par Johnny Mercer, qui avait débuté sous le nom de Liberty le 9 avril 1942, était encore balbutiante quand Petrillo lança son ultimatum. Malgré cela, non seulement elle survécut, mais elle se développa. Quelque chose de nouveau était en train de naître derrière le swing des *big bands*, et Capitol n’y était pas étrangère. Le deuxième disque paru chez Capitol était *Cow-cow boogie* (“Meuh-meuh boogie”), interprété par des représentants de la nouvelle vague du boogie-woogie: le pianiste Freddie Slack et la chanteuse Ella Mae Morse, tous deux issus de l’orchestre de Jimmy Dorsey. *Cow-cow boogie* sortit le 1^{er} juillet 1942 et fit son entrée sur la liste des meilleures ventes pop le mois suivant. Un autre artiste des débuts de Capitol fut Nat King Cole. A l’âge de vingt-quatre ans, le “roi” Cole était déjà l’un des musiciens les plus importants et les plus novateurs de la Côte Ouest. Il a sombré dans la musique de variétés un peu plus tard dans la décennie, mais il avait eu le temps d’exercer une grande

1. L’adhésion au syndicat des musiciens était pratiquement obligatoire.

influence sur Charles Brown, Cecil Gant, Amos Milburn et d'autres pianistes-chanteurs dont le nom a été plus étroitement associé que le sien à l'histoire des débuts du rock'n'roll.

Avant d'arriver à Los Angeles, Brown et Milburn avaient fait leurs classes dans le Texas; Gant, pour sa part, venait du Tennessee. Le Midwest avait donné naissance aux "brailleurs de blues" (*blues shouters*) Big Joe Turner et Wynonie Harris. A New York, les groupes de jazz étaient divisés en deux camps. Les musiciens qui ne pliaient pas leurs genoux décharnés en signe d'allégeance à ce nouveau truc bizarre appelé *be-bop* se lançaient dans cette autre musique, tout aussi nouvelle et bizarre, qui n'avait pas encore de nom. La moins conservatrice des trois grandes maisons de disques, Decca, avait engagé le premier de ces déserteurs du jazz: Louis Jordan. Ancien saxophoniste dans l'orchestre de Chick Webb, Jordan dirigeait depuis la fin de l'année 1938 son propre groupe, les Tympany Five – "les Cinq de la Timbale". Au fil du temps, sa musique gagna en audace, en puissance et en sauvagerie. Les institutions du jazz avaient pour elle le mépris le plus total. "C'est une honte qu'un groupe de *jump* de ce calibre en vienne à jouer une pareille merde": ainsi se lamentait le magazine *Down beat*¹, en 1941, à propos d'un disque de Jordan. Mais au même moment, ses chansons grimpaient tout en haut du "Hit parade de Harlem" publié par le magazine *Billboard*², et en 1944 elles commencèrent à sortir du ghetto pour entrer dans la liste des meilleures ventes pop.

La nouvelle musique se développait, mais il devenait évident que les firmes les plus prospères s'en désintéressaient presque totalement, si bien que de nombreuses petites maisons de disques furent créées par des hommes et des femmes qui sentaient que toute cette affaire pouvait rapporter de l'argent. En 1942, en pleine grève du syndicat des musiciens, Herman Lubinsky lança la firme Savoy à Newark (New Jersey); à Los Angeles, le compositeur Otis J. René Junior créa Excelsior, "la maison de disques de toutes les couleurs"; et Joe Davis mit sur pied Beacon – "Phare" – à New York. Dès la fin de l'année, Beacon avait déjà à son actif une sorte de tube: *Fat meat is good meat* ("La viande grasse, c'est de la bonne viande"), par Savannah Churchill.

En 1943, Ike et Bess Berman fondèrent la firme Apollo – "Apollon" – à Harlem (mais ils ne tardèrent pas à quitter ce quartier pour s'installer dans le centre-ville de New York); à Los Angeles, Robert Scherman lança la firme Premier (qui devint Atlas en septembre 1944), et Leon René, le frère du fondateur d'Excelsior, créa la maison de disques Exclusive. 1944 vit la création de DeLuxe par Jules Braun à Linden (New Jersey), de Gilt-Edge – "Doré sur Tranche" – par Richard A. Nelson à Los Angeles, de National par Al Greene à New York, de Gulf – "Golfe" – par Bill Quinn à Houston et de King – "Roi" – par Sydney Nathan à Cincinnati. En 1945, de nouvelles firmes naquirent à Los Angeles: Modern, créée par Jules, Joe et Saul Bihari; Philo, lancée par Ed et Leo Mesner (qui devint Aladdin en mars 1946, pour des raisons juridiques); Bronze, fondée par Leroy Hurte; Four-Star – "Quatre-étoiles" –, créée par Richard A. Nelson pour succéder à Gilt-Edge. A New York, toujours en 1945, Irving Fedl et Viola Marsham lancèrent Super Disc; à Newark, Irving Berman créa Manor – "Manoir" –; et des hommes vêtus de coûteux costumes sur mesure fondèrent Mercury – "Mercure" – à Chicago. En 1946, Bill Quinn lança Gold Star – "Etoile d'or" – à Houston, pour remplacer Gulf; Jim Bulleit lança Bullet – "Balle [de fusil]" – à Nashville; Art Rupe mit sur pied Specialty – "Spécialité" – à Los Angeles. En 1947, Herb Abramson et Ahmet Ertegün fondèrent Atlantic à New York, tandis que Leonard et Phil Chess créaient Aristocrat à Chicago (cette firme fut rebaptisée Chess, "Jeu d'échecs", deux ans plus tard). En 1949, Randy Wood lança Dot – "Pois" – à Gallatin, dans le Tennessee; Saul M. Kaul fonda Freedom – "Liberté" –, Macy Lela Wood fonda Macy's Records – "les Disques de chez Macy" –, et Don Robey créa Peacock – "le Paon" –, tous trois à Houston; et, à Los Angeles, Lew Chudd créa Imperial. En 1950, Lillian McMurry lança Trumpet – "Trompette" – à Jackson, Mississippi. En 1951, Ernie Young fonda la firme Nashboro à Nashville. En 1952, trois maisons de disques virent le jour à Memphis: Duke – "Duc" – de James Mattis, Meteor – "Météore" – de Lester Bihari, et Sun – "Soleil" – de Sam Phillips.

1. Magazine bimestriel consacré au jazz, fondé en 1934. Son nom ("Temps fort") désigne le temps accentué d'une mesure.

2. Magazine professionnel de l'industrie musicale américaine, dont le nom signifie "tableau d'affichage" et dont les classements servent de référence.

Ces petites firmes indépendantes – on les appelait, dans l’industrie du disque, “les bâtards” – furent le vivier du rock’n’roll. Aucune d’entre elles n’avait de véritable identité ethnique ou esthétique. Elles publiaient tout ce qui paraissait pouvoir se vendre. Aladdin, Specialty, Mercury, Atlantic, Chess et d’autres maisons connues pour leurs disques de rhythm’n’blues noir éditèrent aussi, par ailleurs, des disques de *hillbilly*. La firme King produisait à la fois Wynonie Harris et Grandpa – “Papy” – Jones. On trouvait chez Apollo, au milieu des disques de rhythm’n’blues, des enregistrements de Dean Martin et de Smilin’ Eddie Hill & the Tennessee Mountain Boys – “Eddie Hill le Souriant et les Garçons de la Montagne du Tennessee”. DeLuxe fit ses débuts en sortant à la fois Tex Grande & his Range Riders (“Tex Grande et ses Cavaliers de la Prairie”) et Billy Eckstine. Le catalogue de ces maisons de disques était tout simplement un reflet exacerbé de la tendance générale.

Au moment où la musique noire se tourna vers le rock dans les années quarante, la musique country connut un développement parallèle. On l’appela – quand on daignait lui donner un nom – *hillbilly boogie*, “le boogie des péquenauds”. On peut l’entendre dans certains enregistrements des Delmore Brothers chez King, notamment sur leurs disques de 1946, *Hillbilly boogie* et *Freight train boogie* (“Le boogie du train de marchandises”), ainsi que dans les enregistrements des Maddox Brothers & Rose chez Four-Star. *Rootie tootie* (“Tohu-bohu”), le troisième disque de Hank Williams pour la firme MGM, enregistré en 1947, aurait tout aussi bien pu être appelé du rock’n’roll. Les chanteurs de country et ceux de rhythm’n’blues prirent l’habitude de s’emprunter des morceaux. Wynonie Harrisregistra *Bloodshot eyes* (“Les yeux injectés de sang”) de Hank Penny, ainsi que *Good mornin’ judge* (“Bonjour, M. le juge”) de Louie Innis. Eddie Crosby, pour sa part,registra sa propre version de *Lovesick blues* (“Blues de l’amoureux transi”). Le chanteur de country Jimmy Ballard joua *I want a bowlegged woman* (“Je veux une femme aux jambes arquées”) de Bull Moose – “Tauréau-Élan” – Jackson. Les York Brothers enregistrèrent une version du *Sixty-minute man* (“L’homme de soixante minutes”) des Dominoes. Dès le début des années cinquante, on voyait à la fois

des versions country et rhythm’n’blues d’une même chanson devenir des tubes ; par exemple *Hearts of stone* (“Cœurs de pierre”) par les Charms – “les Enchantements” – et par Red Foley, ou encore *Crying in the chapel* (“En pleurs dans la chapelle”) par Rex Allen et par les Orioles – “les Loriots”. Tout le monde aimait le poulet.

Il est difficile de dire à quel moment précis les mots *rock’n’roll* (“secouer et balancer”) ont commencé à être employés pour décrire ce qui était en train de se passer. L’expression en elle-même est immémoriale. Elle était déjà couramment utilisée dans la musique des années vingt pour ses connotations sexuelles. Fin 1922, la chanteuse de blues Trixie Smithregistra une chanson de J. Berni Barbour intitulée *My daddy rocks me (with one steady roll)* (“Mon papa me secoue avec un balancement régulier”) pour les disques Black Swan – “Cygne Noir”. Ce disque donna naissance à diverses variantes : *Rock that thing* (“Secoue bien ce truc”) par Lil Johnson, *Rock me mama* (“Secoue-moi, mémère”) par Ikey Robinson, et ainsi de suite.

Dès le début des années trente, les mots *rock’n’roll* ne se limitaient plus à désigner la baise. Cette expression signifiait une sensualité nouvelle dans le rythme, les prémices d’un nouveau style et d’un nouvel esprit qui allaient envahir la musique une décennie plus tard. En 1931, Duke Ellington grava *Rockin’ in rhythm* (“Ça secoue en rythme”) pour la firme Victor. Dans *Transatlantic merry-go-round* (“Manège transatlantique”), un affreux film de chez United Artists qui sortit durant l’automne 1934, les Boswell Sisters chantaient une chanson intitulée *Rock and roll*. Gladys Presley, de Tupelo (Mississippi), était enceinte cette année-là. Et – vous pouvez me croire – le *Rock and roll* des sœurs Boswell était presque aussi nul que *Bossa nova baby*.

Dans les années quarante, l’expression gagna du terrain en même temps que la musique. En 1944, celle que faisait le Nat King Cole Trio était qualifiée, dans les publicités, de *royal rockin’ rhythm* (“le rythme royal qui secoue”). En janvier 1947, une publicité de la firme National pour la chanson *Miss Brown blues* (“Le blues de Mlle Brown”), par Big Joe Turner, décrivait ce produit en ces termes : *GROOVY RHYTHM THAT REALLY ROCKS!*

(“Un rythme terrible qui secoue vraiment!”). Dans une annonce de 1948 pour le rhythm’n’blues de Brownie McGhee dédié aux premiers joueurs de base-ball noirs entrés en première division, *Robbie-Doby boogie* (“Le boogie de Robbie et Doby”), la firme Savoy s’exclamait: *IT JUMPS, IT’S MADE, IT ROCKS, IT ROLLS* (“Ça saute, ça y est, ça secoue, ça balance!”).

Good rockin’ tonight (“Ça va bien secouer ce soir”), de Roy Brown, sortit chez DeLuxe en septembre 1947. Ce ne fut pas un tube. Wynonie Harris enregistra la chanson chez King en décembre 1947; cette version sortit en février 1948. Lentement mais sûrement, elle fit son chemin dans le classement des disques de “race” (le progressiste *Billboard* avait renoncé au “Hit parade de Harlem”). En juin, elle atteignit la première place.

A partir de là, si ça secouait, ça se vendait. Il y eut donc, en 1948: *We’re gonna rock* (“On va secouer”) par Wild Bill Moore – “le Sauvage Bill Moore” – chez Savoy, *Rockin’ boogie* (“Le boogie qui secoue”) par Joe Latcher chez Specialty, *Rockin’ the house* (“On secoue la maison”) par Memphis Slim chez Miracle, et *Rockin’ Jenny Jones* (“Jenny Jones se secoue”) par Hattie Noel chez MGM. En 1949: *Rockin’ at midnight* (“Ça va secouer à minuit”) par Roy Brown chez DeLuxe, *Rock the joint* (“Ça secoue dans la boîte [de nuit]”) par Jimmy Preston chez Gotham, *All she wants to do is rock* (“Tout ce qu’elle veut, c’est que ça secoue”) par Wynonie Harris chez King, et *Rock the house* (“Ça secoue la maison”) par Tiny Grimes chez Atlantic.

Les institutions de l’industrie musicale ne savaient pas très bien quelle attitude adopter à l’égard de la nouvelle musique. Le compte rendu du disque de Johnny Otis *Barrel house stomp* (“On frappe du pied dans le bastringue”), paru dans *Billboard* en janvier 1949, se contentait de déclarer, sans plus, que c’était “l’un des disques les plus bruyants jamais enregistrés”. Quelques mois plus tard, le même magazine s’efforça vaillamment, mais avec quelque embarras, de redresser la barre à propos des chansons *Rock and roll* de Wild Bill Moore et *Cole slaw* (“Salade de chou cru”) de Louis Jordan. Le disque de Moore était “un nouvel épisode frénétique dans le feuillet des martèlements ‘qui secouent bien’; dans son genre,

cette nouvelle galette a de la puissance”. En essayant désespérément d’avoir l’air branché, *Billboard* dit du disque de Jordan: “Le groupe secoue vraiment.” Le mois suivant, le terme de “race” disparut, remplacé par le plus sympathique *rhythm and blues*.

En 1950, ce fut un véritable raz-de-marée: *I’m gonna rock* (“Je vais secouer”) par Connie Jordan chez Coral, *Sausage rock* (“Le rock de la saucisse”) ¹ par Doc Sausage – le “Docteur Saucisse” – chez Regal, *Rockin’ the blues* (“On secoue le blues”) par Pee Wee Crayton chez Modern, *Rock with it* (“Secoue-toi avec ça”) par les Johnny Moore’s Three Blazers – “les Trois Costards de Johnny Moore” – chez RCA-Victor, *Rockin’ rhythm* (“Le rythme qui secoue”) par Pee Wee Barnum chez Imperial, *We’re gonna rock* (“On va secouer”) par Cecil Gant – sous le pseudonyme de Gunter Lee Carr – chez Decca, *Rockin’ with Red* (“Ça secoue avec Red”) par Piano Red – “le Rouquin au Piano” – chez RCA-Victor, *Rockin’ blues* (“Le blues qui secoue”), par Johnny Otis et Mel Walker, chez Savoy, et *How about rocking with me?* (“Ça te dirait de te secouer avec moi?”) par Piney Brown chez Apollo.

Il était désormais évident qu’il y avait là davantage qu’un “feuilleton”, comme le disait encore *Billboard* au printemps 1949. Toujours dans *Billboard*, le compte rendu de l’enregistrement par Connie Jordan de la chanson *I’m gonna rock* (février 1950) regrettait que ce fût “la énième variation sur *Good rockin’ tonight*”. Mais cette institution commerciale qu’était *Billboard* commençait en même temps à devenir assez avisée pour signaler que le disque en question n’était pas “vraiment déjanté”.

En 1951, il y eut *Rock little baby* (“Secoue-toi, petite poupée”) par Cecil Gant chez Decca, *Let’s rock a while* (“Secouons-nous un moment”) par Amos Milburn chez Aladdin, *Rockin’ and rollin’* (“Ça secoue et ça balance”) par Little Son Jackson chez Imperial, et *Rock, H-Bomb, rock* (“Secoue, bombe H, secoue”) par H-Bomb Ferguson chez Atlas. La même année vit paraître le premier disque de Little Richard, *Taxi Blues* (“Le blues du taxi”), chez Victor. C’est aussi à ce moment-là que Bill Haley commença à reprendre des tubes de rhythm’n’blues – le remarquable *Rocket “88”* (“Fusée 88”) de Jackie Brenston, *Pretty baby*

1. Jeu de mots sur *sausage roll*, expression qui désigne un “rouleau à la saucisse”, c’est-à-dire un friand.

(“Jolie poupée”) des Griffin Brothers – pour la petite firme Holiday (“Vacances”), fondée par Dave Miller à Philadelphie.

En 1952 parurent l’interprétation de *Rock the joint* par Haley chez Essex, *Rock, rock, rock* par Willis “Gator Tail” – “Queue d’alligator” – Jackson chez Atlantic, *Rockin’ on Sunday night* (“Ça secoue le dimanche soir”) par les Treniers chez Okeh, *Rock me all night long* (“Secoue-moi toute la nuit”) par les Ravens – “les Corbeaux” – chez Mercury, *We’re gonna rock this joint* (“On va secouer cette boîte [de nuit]”) par les Jackson Brothers chez RCA-Victor, et de nouveau *Rock, rock, rock* par Amos Milburn. Avant la fin de l’année, il y eut même une firme appelée Rockin’ Records – “les Disques qui Secouent” – à Los Angeles. (Il y avait déjà eu la firme Rock-It, “Secoue-ça”, à Baltimore en 1948-1949, mais elle avait fait long feu.)

En 1953 : *Rockin’ is our business* (“Secouer, c’est notre affaire”) par les Treniers chez Okeh, *Rock me* (“Secoue-moi”) par Lucky Joe Almond – “Joe Almond le Chanceux” – chez Trumpet, *Easy rocking* (“Ça secoue gentiment”) par Sam Butera chez RCA-Victor, et *Rock me baby* (“Secoue-moi, poupée”) par Johnny Otis chez Peacock.

Dès 1954, le rock’n’roll dominait l’industrie musicale. Mais la plupart des représentants de la première génération du rock’n’roll – dont plusieurs font l’objet d’un chapitre dans ce livre : Roy Brown, Cecil Gant, Wynonie Harris, Louis Jordan, Amos Milburn et d’autres – étaient désormais passés de mode, morts ou oubliés. De nouveaux protagonistes avaient pris le pouvoir. Leur son était moins brut, plus commercial. Puisqu’il envahissait le marché, l’industrie musicale ne pouvait que s’agenouiller devant lui.

La chanson des Dominoes, *Sixty-minute man*, était passée des meilleures ventes rhythm’n’blues à celles du marché pop durant l’été 1951. *Crazy, man, crazy* (“Dingue, mec, dingue”) de Bill Haley avait été classé dans les vingt meilleures ventes pop au printemps 1953. En 1954, *Gee* (“Ça alors !”) par les Crows – “les Corneilles” –, *Sh-boom* par les Chords – “les Accords” –, et *Hearts of stone*, par les Charms, figurèrent tous dans la liste des vingt meilleures ventes pop. Le premier concert dansant orga-

nisé par Alan Freed sur la Côte Est, à l’Arsenal de Newark, le 1^{er} mai 1954, attira plus de dix mille personnes. Son émission, tard le soir, sur la station de radio WINS, faisait rage à New York. En appelant cette musique “rock’n’roll” – il ne fut pas le premier à l’avoir fait, mais seulement le plus influent –, Freed rendait le fruit des Etats du Sud moins âpre, plus adapté au palais délicat du grand public. Le chef-d’œuvre de Big Joe Turner, *Shake, rattle and roll* (“Remue, agite-toi et balance-toi”), cassa la baraque pendant tout le printemps, tout l’été et tout l’automne.

Les grandes firmes payaient maintenant le prix de leur négligence. Elles avaient fait trop longtemps la fine bouche, pensant que le rock’n’roll serait une mode passagère – rien de plus que le “feuilleton” dont parlait *Billboard* –, et elles réalisaient combien elles avaient perdu d’argent depuis la fin des années quarante. Les plus gros tubes de rock’n’roll et les principaux artistes appartenaient tous aux maisons de disques “bâtardes”.

Au début de l’année 1955, les grandes firmes essayèrent désespérément de miser sur le rock’n’roll. Comme elles ne comprenaient vraiment pas de quoi il s’agissait, leurs investissements maladroits faisaient peine à voir. Columbia décida que Tony Bennett serait sa vedette rock’n’roll. *DIG THE CRAZIEST !! HE SWINGS !! HE ROCKS !! HE GOES !!* (“Visez un peu, c’est le plus dingue!! il balance!! il secoue!! il y va!!”). La chanson de Bennett *Close your eyes* (“Ferme les yeux”) fut lancée comme une “STUPÉFIANTE INTERPRÉTATION RHYTHM AND BLUES”. Inutile de dire que Tony ne parvint pas à devenir une vedette du rock’n’roll. Ce que proposait RCA-Victor était encore plus absurde. “ADMIREZ PERRY EN PLEINE ACTION DANS UN GRAND DISQUE ROCK-AND-ROLL”, imploraient les publicités en janvier 1955 pour la version de *Ko Ko Mo*, de Gene & Eunice, par Perry Como. Mais, un an plus tard, personne ne rirait plus de RCA-Victor.

L’année de l’apogée du rock’n’roll, 1954, fut américaine de bout en bout. Cette année-là, le premier sous-marin atomique – *Nautilus* – fut lancé, et le sénateur Joseph McCarthy fit ses auditions télévisées sur l’infiltration communiste dans l’armée des

Etats-Unis; RCA commercialisa sa première télévision “compatible” en couleurs, et la Cour suprême des Etats-Unis déclara anticonstitutionnelle la discrimination raciale dans les écoles publiques; pour la première fois, les plateaux-télé furent commercialisés dans tout le pays, et les laboratoires Carter-Wallace fournirent aux Américains leurs premiers tranquilisants, appelés Miltown. Ce fut cette année-là que la firme Muzak vit le jour et qu’un jeune homme de dix-neuf ans nommé Elvis Presley enregistra ses premiers disques, réélaborant des chansons country, rhythm’n’blues et pop pour la petite maison de disques Sun, créée par Sam Phillips à Memphis. Son dernier disque chez Sun, *Mystery train* (“Le train mystère”), paru le 1^{er} septembre 1955, devint numéro un des ventes de disques country. Le 26 novembre, Presley, désormais pris en charge par un mentor, Tom Parker (un de ces colonels qui comprenaient la signification du poulet frit), signa un contrat de trois ans avec reconduction tacite chez RCA-Victor. Durant sa première séance pour cette firme, qui eut lieu à Nashville le 5 janvier 1956, Elvis enregistra *Heartbreak hotel* (“L’hôtel des cœurs brisés”). Sortie en février, cette chanson se hissa rapidement en tête des classements pop et country; et, à la fin du mois suivant, elle entra dans la liste des meilleures ventes de rhythm’n’blues où tout avait commencé quinze ans auparavant, au temps du “Hit Parade de Harlem”.

Il se peut très bien qu’Elvis ait été la figure la plus importante du rock’n’roll. Mais sans ses prédécesseurs, il n’y aurait pas eu de rock’n’roll du tout. C’est à eux que j’ai voulu rendre hommage dans ce livre. Certains devinrent célèbres, d’autres non. Certains avaient du talent, d’autres étaient des imbéciles. Beaucoup finirent comme le Bélisaire de Longfellow¹, mendiant leur pain sous l’arc de triomphe qui les avait vus défiler peu de temps auparavant²; quelques-uns seulement parvinrent à s’imposer. La plupart d’entre eux jouaient la plus chouette musique qu’on ait jamais entendue. Et surtout, ils l’avaient créée eux-mêmes. Dans le contexte de leur époque – où la tradition restait puissante et où les médias de masse n’avaient pas encore découvert leur élixir de jouvence: le renouvellement perpétuel des

styles –, ces personnages étaient souvent bien plus choquants que les nouveautés rock les plus consciencieusement provocatrices d’aujourd’hui. La grande illusion de la nouveauté est le principal miroir aux alouettes de la culture populaire. S’apercevoir que rien n’est vraiment nouveau sous ce bon vieux soleil, c’est commencer à comprendre la nature de la culture populaire et la recette du succès. Ce point est essentiel. Comme le disait une publicité pour un guide des programmes, regarder la télévision est une affaire qui se complique de jour en jour.

Chacun des chapitres de ce livre est consacré à un artiste ou à un groupe particulier, et l’ordre dans lequel ils ont été disposés reflète plus ou moins la suite des événements. J’ai commencé par Jesse Stone, également connu sous le nom de Charles Calhoun, parce que sa carrière couvre presque tout le siècle, depuis les spectacles de foire jusqu’au rock’n’roll d’aujourd’hui, en passant par le swing et le rhythm’n’blues; son histoire permet d’embrasser une vaste perspective. Une chronologie, à la fin de cette série de chapitres, tente de replacer l’évolution du rock’n’roll dans un cadre historique plus large. Enfin, la section discographique donne une liste aussi complète que possible des enregistrements laissés par les divers personnages mentionnés dans ce livre; elle peut aussi servir de guide pour accéder à la musique elle-même. On pourra même la lire rien que pour les titres des chansons, comme un documentaire sur l’histoire de l’argot – et parfois de l’analphabétisme – dans l’Amérique moderne.

J’ai dit que je voulais rendre un hommage. Cet hommage n’est pas toujours très pieux. Ma conception de l’histoire n’est pas non plus la plus orthodoxe qui soit. Si je peux vivre avec ces défauts, tu le pourras aussi, gentil lecteur. J’ai essayé de m’amuser un peu en passant, et j’espère que ce que j’ai écrit sera lu par des gens plus enclins à rire qu’à s’offusquer de la moindre licence. Et c’est finalement de cela qu’il a toujours été question dans le rock’n’roll.

1. Henry Wadworth Longfellow (1807-1882), poète américain.

2. “Beneath the very arch / Of my triumphal march, / I stand and beg my bread!” (*Belisarius*, 1875, v. 34-36).