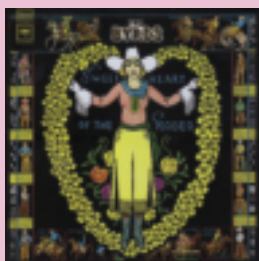


STEVEN JEZO-VANNIER

THE BYRDS



LE MOT ET LE RESTE

STEVEN JEZO-VANNIER

THE BYRDS

LE MOT ET LE RESTE
2016

À ceux qui, le 13 novembre, ont cessé de rire, de boire,
de danser, de chanter et d'écouter de la musique.

*I'm not givin' in an inch to fear
Cause I promised myself this year
I feel like I owe it to someone*

Je ne laisserai pas un centimètre à la peur
Parce que je me le suis promis cette année
Il me semble que je dois ça à quelqu'un

David Crosby, « Almost Cut My Hair »

EIGHT MILES HIGH

Les grondements de la ligne de basse annoncent une tempête rythmique où les éclairs de guitare répondent aux rouleaux de la batterie. Les tintements d'une Rickenbacker 12-cordes jaillissent au bout de quelques secondes. Affranchis des structures musicales traditionnelles, ils s'épanouissent en toute liberté, à la croisée du free jazz et du raga indien, prêtant vie à un style nouveau, fusion jazz rock des influences venues d'Orient et d'Occident. C'est une révolution musicale concentrée en une demi-minute. L'introduction de « Eight Miles High » est un décollage en jet au-dessus du monde. À la vingt-neuvième seconde, la tension atteint son point critique, frôlant la stratosphère. La pression contenue dans la guitare de Jim McGuinn se relâche soudainement, lorsque les harmonies vocales, paisibles, prennent le relais. Envoûtantes, planantes, elles accompagnent une mélodie hypnotique lacérée par la guitare rythmique de David Crosby et les cymbales de Michael Clarke :

*Eight miles high
And when you touch down
You'll find that it's stranger than known*

Huit miles d'altitude,
Et quand tu atterris
Tu découvres que c'est plus étrange que connu

L'écoute se termine dans une explosion instrumentale de près de trente secondes. La jam aux airs d'improvisation se détache du motif central. Complexes, les partitions de chaque instrument se mêlent et se complètent dans une forme d'ivresse psychédélique.

Après trois minutes et trente secondes de trip, l'atterrissage est brutal. Et comme l'annonce la chanson, la réalité n'affiche plus le même visage. Le rock a changé, la vision des artistes et celle des auditeurs ne sont plus les mêmes. Le 14 mars 1966, avec la sortie en single de « Eight Miles High », les Byrds donnent vie au rock psyché. Le bouleversement est colossal et entraîne avec lui toute la scène californienne. Prête à basculer, elle s'agite depuis quelques mois d'une effervescence créative. À San Francisco, les marges underground pétillent déjà sous l'influence du LSD. L'élan vers l'acid rock est collectif, mais les Byrds sont les premiers à l'enregistrer. Amenant leur single à la quatorzième place des charts américains, ils popularisent et vulgarisent ce nouveau style musical tout en s'en appropriant la paternité. La revendication est légitime, car « Eight Miles High » porte la signature du groupe, concentrant l'identité et la diversité de son panorama musical. On y trouve tous les éléments constitutifs du son des Byrds : l'esprit avant-gardiste, l'incontournable association de la lourde basse de Chris Hillman et de la lumineuse 12-cordes, à laquelle s'ajoute la fraîcheur des voix de Jim McGuinn, David Crosby et Gene Clark. Riches, profondes et claires, elles s'inspirent autant du passé folk des chanteurs que des Everly Brothers et des Beatles. Sur fond de folk rock, l'orchestration de « Eight Miles High » porte la trace du verni pop rock acquis avec le succès, et l'empreinte d'une double ouverture au jazz et aux sonorités traditionnelles. Le tout est assemblé avec génie par une composition, une production et un jeu à la fois précis et novateurs. Les musiciens apportent un soin méticuleux à leur travail en studio, conscients du caractère audacieux et visionnaire de leur création. Lorsqu'ils lancent la révolution psychédélique dans les bacs en mars 1966, les Byrds n'en sont pas à leur coup d'essai.

Les fondateurs du groupe, McGuinn, Crosby et Clark, ont fait leurs armes dans le circuit des influentes formations du revival folk de la fin des années cinquante, solidement ancrés à l'authenticité du genre. Pourtant, ils n'hésitent pas à trahir la ligne des puristes en se

convertissant à l'électricité dès le début de l'année 1964. Comptant parmi les premiers adeptes des Beatles, ils s'inspirent du modèle anglais pour conquérir les sommets. Travaillant sans relâche, ils trouvent leur propre voie par l'interprétation de la folk de Dylan sous l'influence de la British Invasion. *Cover band* modelé en studio, ils rencontrent un succès immédiat en mars 1965, avec leur reprise de « Mr. Tambourine Man », acte de naissance discographique du folk rock et première révolution conduite par les Byrds.

Comprenant très tôt les rouages commerciaux, ils maîtrisent leur image et entretiennent la Byrdmania, malgré une qualité live discutée. Leur réussite, le caractère innovant de leur musique, l'enthousiasme des hordes de fans et le décor marketing qui les entoure font des Byrds les *alter ego* américains des Beatles. Rivaux (auto)proclamés des géants britanniques, ils organisent la riposte, gratifiés du statut de « réponse américaine » à la British Invasion. Très vite propulsés, ils deviennent l'une des sources d'influences majeures de la planète rock.

Volant à huit miles d'altitude, ils anticipent les mouvements, accompagnant ou façonnant toutes les grandes métamorphoses musicales de la côte Ouest américaine. Postés à l'avant-garde, ils initient les trois grandes révolutions qui traversent et transcendent le son californien : le folk rock de *Mr. Tambourine Man* (1965), le psychédéisme de *Fifth Dimension* (1966) et le country rock de *Sweetheart Of The Rodeo* (1968). Combinant les styles et les influences, les Byrds créent des associations inattendues, synthétisant et embrassant au fil de leur carrière toute l'étendue de l'histoire musicale américaine, du bluegrass aux formes expérimentales les plus modernes, allant jusqu'à prospecter l'avenir sur quelques titres comme « C.T.A.-102 » en 1967. Maîtres de l'électrification, les Byrds sont à la pointe de l'innovation technique. Ils sont parmi les premiers à introduire l'expérimentation dans la musique populaire, recourant au synthétiseur Moog et aux effets créés en studio sur *The Notorious Byrd Brothers*

(1967). Ils perfectionnent leur son, que McGuinn baptise « *jet sound* », et projettent leur musique jusque dans l'espace avec un *cosmic rock* s'adressant aux formes de vie extra-terrestres (« Mr. Spaceman »). Ils remettent au goût du jour certains instruments comme la *pedal steel guitar*, qui donne toute sa saveur au *country rock* et mettent au point de nouvelles technologies, inventant des procédés comme le système B-bender, pour donner à leurs créations une originalité caractéristique.

Avec plus ou moins de succès, les Byrds luttent durant toute leur carrière pour rester des précurseurs et défendre leur position face à la concurrence des centaines de formations qui ont jailli dans leur sillage. C'est le sens du sarcastique « *So You Want To Be A Rock'n'Roll Star* », single de janvier 1967 qui dénonce une recette qu'ils ont eux-mêmes mise à profit : « Il te suffit de prendre une guitare électrique/De passer un certain temps dessus pour apprendre à jouer/Et quand tes cheveux seront bien coiffés et tes pantalons serrés/Tout ira pour le mieux¹ ». Avec condescendance, le groupe y réaffirme son statut de star du rock et de lanceur de tendances. Pourtant, son succès et sa notoriété reposent sur deux hits : « *Mr. Tambourine Man* » et « *Turn! Turn! Turn! (To Everything There Is A Season)* ». Des trente et un singles publiés, ils sont les seuls arrivés en tête des charts ; le premier n'y résiste qu'une semaine mais prend aussi la tête du classement britannique, alors que le second tient trois semaines aux États-Unis, sans entrer dans le Top 10 anglais. Les critiques et les ventes n'ont pas toujours rendu grâce aux efforts des Byrds, mais, avec le temps, le monde du rock a su reconnaître leur importance décisive dans son évolution.

Durant sa décennie d'existence, au fil de ses changements et de sa douzaine d'albums, le groupe est apparu sous différents visages et moutures. Autour de Jim McGuinn, une quinzaine de musiciens ont défilé, comptant pour certains, parmi les artistes les

1. « *Just get an electric guitar/And take some time and learn how to play/And when your hair's combed right and your pants fit tight/It's gonna be all right* »

plus influents de l'époque: Gene Clark, David Crosby, Gram Parsons, Chris Hillman... À l'origine de disques et de groupes phares, fondateurs de courants, ces noms ont marqué l'histoire de la musique et habité la plus riche généalogie du rock. Issu de formations aussi prestigieuses que les Balladeers, les New Christy Minstrels, les Limeliter et les Kentucky Colonels, le line-up des Byrds a donné naissance à quelques piliers du son West Coast comme Crosby, Stills, Nash & Young, les Flying Burrito Brothers, Firefall, Dillard & Clark et Manassas. Au cœur de cette filiation, les Byrds constituent la clef de vôûte du rock californien.

JIM MCGUINN

James Joseph McGuinn III dit "Jim" voit le jour le 13 juillet 1942 à Chicago. Fils d'un publicitaire, James McGuinn, et d'une journaliste, Dorothy Heyne, il grandit dans un milieu socio-culturel favorable. Ses parents font corps avec la classe moyenne instruite et le souffle moderniste qui se répand dans la seconde moitié des années quarante. Côté artistes et écrivains, ils sont ouverts sur les arts, la psychologie et l'effervescence intellectuelle de Chicago. En 1947, alors que Jim n'a que cinq ans, ils écrivent un essai sur la parentalité intitulé *Parents can't win*, qui devient un *bestseller* dans le pays. Les droits d'auteur permettent à la famille de quitter l'Illinois pour la Floride ensoleillée, où Dorothy poursuit dans l'écriture et James s'essaie à la peinture. Habitué à un mode de vie urbain rythmé par les soirées à la mode, le couple quitte rapidement l'ennuyeuse St Augustine pour gagner la turbulente New York, où naît son second fils, Brian, en 1950. De retour à Chicago, les McGuinn profitent de leur réseau pour lancer une société de conseil en relations publiques.

À quatorze ans, Jim se prend de passion pour la musique, happé par l'énergie du rock'n'roll. Conquis par la fougue d'Elvis Presley sur

« Heartbreak Hotel », il s'initie sur un modèle de guitare Harmony avec les encouragements de ses parents, qui lui offrent son premier instrument. Ils sont heureux de voir que leur fils cultive un intérêt pour les arts et s'investit dans son apprentissage. Étudiant à la Latin School, il est sensibilisé à la folk music par ses professeurs et s'immerge dès la fin des années cinquante dans le revival naissant. Sans être insensible à l'explosion du registre rhythm'n'blues et aux productions pop du Brill Building, Jim McGuinn s'ancre profondément à l'univers des folksingers. Attiré par les mélodies et les textes poétiques, souvent engagés, il s'exerce de longues heures sur le manche de sa guitare acoustique et sur celui de son banjo 5-cordes, instrument phare de la renaissance du bluegrass sublimé par Pete Seeger. Le jeune homme est séduit par l'authenticité de Bob Gibson et Bob "Hamilton" Camp, dont il écoute en boucle le *Live At The Gate Of Horn* en 1961. Il est particulièrement charmé par le jeu de Gibson sur une guitare 12-cordes. Formé à la Old Town School of Folk Music de Chicago à partir de 1957, Jim McGuinn cultive un attachement pour la sincérité de la tradition, s'engageant sur une voie de puriste. Le jeune homme, qui garde un œil sur les charts et conserve une attirance certaine pour le succès et la reconnaissance, sait qu'il est aisé de se faire un nom sur les petites scènes locales, en jouant dans les *coffeeshouses* et en fréquentant les cercles initiés de collectionneurs de disques. Il fait ses débuts au Café Roué à Chicago, puis sur les planches du Gate of Horn au printemps 1960. L'engagement dans le club d'Albert Grossman lui permet de mettre ses pas dans ceux de Bob Gibson. Il y est repéré par le groupe The Limelites, une influente formation composée de Glenn Yarbrough (guitare), Alex Hassilev (banjo et baryton) et Lou Gottlieb (violon et basse). Formé en 1959 dans un club du Colorado nommé le Limelite, le groupe a évolué à San Francisco avant d'enregistrer son premier album éponyme chez Elektra en 1960. À la suite d'une audition, le trio demande à McGuinn de l'accompagner en live, mais Jim est encore mineur et tenu à sa scolarité. Yarbrough, Hassilev et Gottlieb doivent patienter quelques semaines. Libéré de ses obligations à la fin du mois de juin, Jim s'envole le 3 juillet

pour rejoindre le groupe à Los Angeles, quelques jours avant son dix-huitième anniversaire. Il écarte ainsi des perspectives universitaires peu encourageantes, sans contrarier ses parents, qui l'applaudissent et l'encouragent à suivre sa voie.

En renfort des Limelitters, Jim McGuinn est instantanément propulsé sur de grandes scènes. Se tenant dans l'ombre du trio, il avance peu à peu dans la lumière des projecteurs. Ovationné par le public et la critique au Hollywood Bowl le 23 juillet, le groupe suscite l'engouement du Sunset Strip entre les murs du Ash Grove, lieu emblématique de la scène folk de L.A. où il enregistre son album live *Tonight: In Person*, fin juillet. Le disque, publié en 1961 par RCA Records, est son plus grand succès, classé cinquième des charts. L'expérience au sein des Limelitters est formatrice pour Jim qui, au terme de son engagement, décide de rester à Los Angeles pour lancer sa carrière en solo. Le trio poursuivra sur la route du succès jusqu'en 1965 avec une dizaine d'albums live et studio¹.

La scène folk californienne est en plein boom. Clubs et groupes germent dans les grandes villes, à Los Angeles, autour du Ash Grove, du Troubadour et du McCabe's Guitar Shop, comme à San Francisco, où McGuinn se rend à l'automne 1960. Il joue dans les *coffeehouses* de North Beach, le poumon beatnik de la ville, s'initie à la drogue et au mode de vie alternatif qui s'y implante. Il se produit notamment au Hungry I, où il est repéré par le phare du revival folk : le Kingston Trio. Le groupe vient de perdre son banjoïste Dave Guard, parti fonder The Whiskeyhill Singers. Les deux membres restants, Bob Shane et Nick Reynolds, organisent des auditions auxquelles participe McGuinn, mais ils lui préfèrent John Stewart. Le jeune guitariste n'est pas en reste. Peu après son échec, il est approché par Franklin Fried, l'assistant d'Albert Grossman, venu à San Francisco pour découvrir de

1. Après une brève réunion en 1968, les Limelitters se reformeront épisodiquement dans les années soixante-dix, puis de manière pérenne à partir de 1981. Depuis, la formation s'est plusieurs fois renouvelée.

nouveaux talents. Il a récemment pris en main le Chad Mitchell Trio, une formation vocale créée à Spokane en 1959 par Chad Mitchell avec Mike Kobluk et Mike Pugh. Fried, militant communiste reconverti dans la production et la promotion musicale, se souvient de la qualité des prestations de McGuinn au Gate of Horn et lui propose de renforcer le Chad Mitchell Trio, que Pugh vient de quitter au profit de Joe Frazier. McGuinn saisit l'opportunité. Il les rejoint à New York, dans le quartier de Greenwich Village, épicerie du mouvement folk. Armé de son banjo et de sa guitare, portant costume complet et cheveux gominés, il s'intègre aisément dans la nouvelle mouture, soutenant seul les harmonies des trois chanteurs. Ces derniers viennent de s'illustrer au prestigieux Carnegie Hall en compagnie de Harry Belafonte, un concert enregistré le 2 mai 1960. Publié en novembre sous le titre *Belafonte Returns To Carnegie Hall*, il conquiert la troisième place des classements. Impressionné par la performance du Chad Mitchell Trio, avec lequel il joue « Vaichazkem », « I Adore Her » et « The Ballad Of Sigmund Freud », le crooner décide de prendre en main le management de la formation *via* Belafonte Enterprises. Cet éclairage dynamise la carrière du trio, qui obtient plusieurs apparitions télévisées, notamment pour l'émission Hootenanny, et des engagements solides à New York, puis Las Vegas au début de l'hiver. Après son passage au Riviera Hotel, le Chad Mitchell Trio part en tournée sur la côte Ouest, avant d'accompagner Bob Newhart au printemps 1961, comédien populaire qui obtient en avril le Grammy Award du meilleur nouvel artiste¹. La tournée fait escale dans plusieurs universités, dont le Brooklyn College, où le groupe enregistre un album live, *Mighty Day On Campus*, avec l'aide des équipes de Belafonte Enterprises: Bob Bollard à la production, Milton Okun aux arrangements et Bob Simpson à l'ingénierie. Les titres traditionnels (« The Whistling Gypsy », « Whup Jamboree ») côtoient les reprises de Bob Gibson (« Super Skier ») et de Sholom Secunda (« Dona Dona Dona »), en complément de

1. Le Chad Mitchell Trio fera plusieurs apparitions en mars 1962 sur le plateau du Bob Newhart Show.

quelques originaux comme « On My Journey » de Milton Okun. Jim McGuinn, banjo à la main, est présent sur la pochette de Peter Perri et crédité pour son intervention sur les arrangements, exercice que le musicien a apprécié. L'album sort au printemps 1962 sur le label Kapp Records et obtient un certain succès, notamment grâce à son single « Super Skier » / « Lizzie Borden », qui trouve sa place dans le Top 50. Entre-temps, le groupe a renforcé sa popularité en accompagnant la chanteuse sud-africaine Miriam Makeba dans sa tournée hivernale. Elle avait aussi partagé la scène du Carnegie Hall avec Harry Belafonte.

De retour dans le Village en mars 1962, le Chad Mitchell Trio enregistre son album suivant, *At The Bitter End*, dans le *coffee-house* du même nom, avec deux nouveaux accompagnateurs : Weaver Fred Hellerman (guitare) et Bill Lee (basse). Outre les reprises de Bob Gibson, Tom Paxton et Woody Guthrie, il grave de nouvelles chansons plus ironiques et engagées, dont son plus grand succès, « The John Birch Society », qui moque le conservatisme politique. Sans égaler la réussite du précédent, le LP parvient à la quatre-vingt-unième position des classements. En concert, le groupe reçoit un excellent accueil du public comme de la critique, qui remarque la qualité de jeu de Jim McGuinn. Ce dernier attire également l'attention des artistes du boom folk ; il fait la connaissance d'un certain Bob Dylan qui émerge du Village.

Alors que les labels prennent conscience des enjeux commerciaux qui entourent ce revival et que des groupes jaillissent dans tout le pays, Jim fait ses débuts de musicien de studio, entre deux engagements du Chad Mitchell Trio. Avant leur grande tournée sud-américaine, McGuinn apparaît au Troubadour aux côtés de Hoyt Axton, le fils de Mae Boren Axton, co-auteur de « Heartbreak Hotel » avec Tommy Durden. Il participe à l'enregistrement du premier album de ce jeune chanteur, *The Balladeer*, produit par Dave Hubert sur le label Horizon. McGuinn assure les parties de guitare et de banjo¹

1. Le musicien est crédité par erreur sous le nom Jim McQuinn.

sur la douzaine de titres que compte le LP, parmi lesquels se trouvent les fameux « Peggy-O », « Walkin' To Georgia » et « Greenback Dollar ». De sa voix tendue et haute, il s'illustre comme choriste sur « Brisbane Ladies ». Bien que cet album ne réussisse pas sa percée dans les charts, Hoyt Axton lance une brillante et prolifique carrière qui connaîtra son zénith dans la seconde moitié des années soixante-dix. Il bénéficie dès 1963 du succès rencontré par le Kingston Trio avec leur reprise de « Greenback Dollar ». Pour en profiter, le label Vee-Jay publie cette même année un nouvel album de Hoyt Axton en reprenant ce titre et la plupart des chansons du premier LP, sur lesquelles apparaît Jim McGuinn.

Le guitariste quitte le Chad Mitchell Trio début septembre, après un été passé sur les planches, notamment en première partie de Lenny Bruce. Il donne une dernière représentation avec le groupe à Springfield (Illinois), puis retourne à Los Angeles. Il devient un habitué du Troubadour que fréquente la jeunesse branchée du Sunset Strip. De San Francisco à Los Angeles, la plupart des artisans de la contre-culture se mettent en mouvement dans le chaudron du revival folk. Ils se frottent au public des petits clubs à la mode, dans la culture des *hootenannies* et intègre le microcosme beat qui s'y épanouit. Approchant les cercles les plus en vue, McGuinn fait la connaissance de plusieurs musiciens parmi lesquels il fait déjà figure de vétéran. Ses passages dans les Limelites et le Chad Mitchell Trio lui valent les faveurs d'une autre formation prometteuse, The New Christy Minstrels, qui tient alors l'affiche du Troubadour. Randy Sparks a créé la troupe en 1961 en reprenant le nom d'un *minstrel show* du milieu du XIX^e siècle¹. S'engouffrant dans la brèche ouverte par le Kingston Trio, il a fusionné le groupe qu'il formait avec sa femme Jackie Miller et Nick Woods, avec The Inn Group et The Fairmount Singers – un quatuor qui le quittera après quelques mois. Renforcée de plusieurs chanteurs et

1. Le groupe des Christy's Minstrels est constitué de musiciens blancs grimés en Noirs, il a été fondé en 1843, à Buffalo (New York) par le chanteur Edwin Pearce Christy.

musiciens, dont Dolan Ellis, la formation a atteint le nombre record de quatorze membres, ce qui ne s'était encore jamais vu dans l'univers folk. Réduite à dix, elle a fait un lancement commercial réussi chez Columbia avec *Presenting The New Christy Minstrels*, qui obtient un Grammy et la dix-neuvième place du Billboard. Randy Sparks, qui s'est mis en retrait comme producteur et manager, propose une place à McGuinn, qui décline l'offre, refusant d'être englouti par le nombre de musiciens et plongé dans l'ombre de leur nouveau leader, Barry McGuire¹.

GENE CLARK

Au début du mois d'août 1963, les New Christy Minstrels, qui ont quitté le Troubadour pour reprendre la route, sont de passage à Kansas City. Ils cherchent un remplaçant à Dolan Ellis, qui vient de les quitter. Le 12 août, Randy Sparks remarque Gene Clark sur la scène du Castaways Lounge, un club tenu par Hal Harbaum. Le jeune chanteur y tient l'affiche avec The Surf Riders, une formation d'inspiration californienne, formée en Oklahoma par Mike Crumm et renouvelée en mai 1963 avec l'arrivée de Clark et Jim Clover (ex-The Pledges). Le soir même, après leur prestation, Sparks propose à Gene Clark de rejoindre ses Minstrels, ce qu'il accepte sans hésiter, conscient de l'opportunité qui s'offre à lui. La troupe vient de rencontrer un succès national avec le single « Green Green », extrait de l'album *Ramblin'*, réalisé sous la conduite de McGuire et Kane.

Né Harold Eugene Clark le 17 novembre 1944, à Tipton (Missouri), Gene rêve depuis l'enfance de devenir musicien professionnel. Il a grandi dans une famille nombreuse de treize enfants (dont il est le

1. Ce dernier poursuit en parallèle avec son duo Barry & Barry, créé l'année précédente avec Barry Kane. Ensemble, ils réalisent l'album *Here And Now* avant de se fondre définitivement dans les Minstrels.

troisième), sous l'influence bienfaitrice d'un père mélomane, pratiquant la guitare, le banjo, la mandoline et l'harmonica. Grand amateur de country & western, il initie l'oreille de ses enfants aux chansons de Hank Williams et aux sonorités de l'Amérique profonde. Fasciné, Gene formule très jeune le souhait de faire carrière et de se produire au Grand Ole Opry, véritable institution radiophonique de la musique country. À l'âge de onze ans, il commence à apprendre la guitare, chante quelques reprises et écrit ses premières chansons. Il se détourne alors du registre traditionnel pour succomber au jaillissement rock'n'roll d'Elvis Presley. Comme McGuinn, il est électrisé par « Heartbreak Hotel ». Il connaît par cœur les chansons des Everly Brothers et des icônes du genre. Dans le cadre scolaire, il participe à son premier groupe, Joe Meyers & The Sharks, avec les frères Joe (guitare) et Mike Meyers (basse), les fils d'un musicien de jazz qui a accompagné Ella Fitzgerald et Count Basie entre autres. Avec eux, il chante des titres rock'n'roll sur de petites scènes et effectue ses premiers enregistrements en studio en 1958. Deux de ses compositions, « Blue Ribbon » et « Artesian », sont même éditées en single sur un obscur label local. Le disque ne jouit pas d'un rayonnement important, mais la face A obtient un passage durant l'émission American Bandstand, grâce à un réseau de connaissances lié au présentateur Dick Clark – sans lien de parenté avec Gene. En 1960, ce dernier quitte les Sharks pour The Rum Runners, un groupe de lycéens avec lequel il fait évoluer son univers musical, s'ouvrant à la folk sous l'influence du Kingston Trio. Il y retrouve une part d'authenticité de la musique de son père et se replonge dans l'héritage traditionnel, découvrant bientôt Pete Seeger, Woody Guthrie et les autres voix engagées qui triomphent sur les ondes. Dans le même temps, Gene s'éveille à la musique surf, nouvelle mode adolescente venue des plages californiennes qui inspire son entrée dans les Surf Riders. Le chanteur les rejoint peu après son arrivée à Kansas City, qui a suivi l'obtention de son diplôme à la Bonner Springs High School au printemps 1962. Il ne reste que quelques mois avec le groupe, le temps de s'en servir comme tremplin.

Il fait ses débuts avec les New Christy Minstrels dès le lendemain de sa rencontre avec Randy Sparks, le 13 août 1963, sur la scène du Starlight Theatre. La carrière de Gene Clark profite ainsi d'une fulgurante accélération, le sortant de l'anonymat du petit circuit folk de Kansas City pour l'intégrer à l'une des plus célèbres formations nationales. Son premier concert étant une concluante réussite, il accompagne les Minstrels dans la suite de leur tournée. La troupe passe le reste de l'été et le début de l'automne sur les routes, du Texas au Wisconsin, de l'Arizona au Massachusetts, partageant l'affiche d'artistes comme Tennessee Ernie Ford et Judy Collins. Après un passage au Canada, les New Christy Minstrels ont l'honneur de jouer au Carnegie Hall de New York le 27 octobre, où ils reçoivent une pluie d'éloges. Leur popularité croissante, constatée à plusieurs reprises sur le plateau de Hootenanny et The Bell Telephone Hour, leur ouvre les portes de la Maison-Blanche pour un concert organisé par la première dame Claudia Johnson en l'honneur du président italien, en visite officielle à la mi-janvier 1964. L'engouement suscité se reporte sur les ventes de l'album de Noël, *Merry Christmas*. Si Gene Clark apparaît sur la pochette, souriant au centre du traîneau en pull beige, il n'a pas participé aux enregistrements du disque, qui ont eu lieu avant son arrivée, en juillet 1963. Sa première participation à la discographie du groupe figure sur une version allemande de « Green Green », « Grün Grün ist Tennessee », single destiné au marché germanique et publié en novembre 1963 avec « Whistle » en face B. Il ajoute ensuite sa voix au chœur du joyeux hit « Saturday Day », paru chez Columbia dès la fin du mois de septembre aux États-Unis, accompagné du titre « The Wheeler Dealers ». Peu après ces publications, Clark accompagne le groupe en studio pour la réalisation d'un LP complet, *Land Of Giants*, sous le patronage de Randy Sparks, principal auteur et producteur de cet opus. Si Clark bénéficie de quelques parties solistes en live, au chant ténor et à la guitare, son rôle est difficile à identifier sur le disque. Il souffre du manque de visibilité et de reconnaissance, les regards restant concentrés sur Sparks et McGuire. Toutes ses

propositions de chansons sont écartées, nourrissant sa frustration. En janvier 1964, il songe au départ. Il se décide quelques semaines plus tard, après avoir manqué les enregistrements de « Today », titre dédié à la bande originale du film *Advance to the Rear* et édité en single avec « Miss Katy Cruel ». Clark est crédité et présent sur la pochette, mais n'a pu participer à la session pour cause de maladie. Sparks l'ayant remplacé sans le prévenir, le sentiment d'être un musicien « jetable » et interchangeable s'ajoute à son insatisfaction. Finalement, une révolution musicale inattendue le persuade de changer de voie et de partir en solitaire. De passage au Canada avec le groupe, il découvre les Beatles à la radio avec « She Loves You » (single paru en septembre aux États-Unis). Il retrouve le titre sur le jukebox d'un bar de Norfolk en Virginie, où la tournée fait halte, et passe deux jours à alimenter la machine pour l'écouter en boucle. Vient ensuite la révélation visuelle avec le passage des Fab Four au Ed Sullivan Show le 9 février 1964. Instantanément séduit par le style des quatre Anglais, il succombe à la première salve de la British Invasion, persuadé que l'avenir de la musique et son propre futur artistique se trouvent dans cette direction. Le fossé s'est creusé avec les New Christy Minstrels, qu'il abandonne avant la fin de l'hiver, sans attendre la sortie de *Land Of Giants*, en juillet.

Gene Clark gagne Los Angeles et se fond dans la communauté folk qui entoure le Troubadour et le Ash Grove. Il travaille un nouveau répertoire, écrit des chansons inspirées par les Beatles et fait quelques apparitions sur les planches du Sunset Strip. Comptant parmi les pionniers de la conversion au rock, Clark a du mal à séduire les puristes, comme Jim McGuinn dont il fait alors la connaissance. L'ancien banjoïste du Chad Mitchell Trio est revenu dans les parages pour se lancer en solo, lui aussi, avec des reprises des Beatles jouées sur une guitare électrique 12-cordes. Peu après avoir refusé l'invitation des Christy Minstrels, McGuinn a accepté celle de Bobby Darin, un songwriter de l'ombre lancé en solo en 1960. Le chanteur a

rencontré un succès immédiat avec les albums *That's All, This Is Darin* et *Darin At The Copa*, tous trois entrés dans le Top 10 Billboard. Membre de l'équipe du Brill Building, Darin est un fin connaisseur des rouages de l'industrie musicale. Ouvert sur la pop et le rock'n'roll, il a façonné sa carrière et son répertoire en s'affranchissant du carcan de la tradition pour s'adresser à toute la jeunesse et conquérir le sommet des classements. Il séquence ses concerts selon les styles, entretenant plusieurs *backing bands* pour les différents sets. McGuinn est engagé comme guitariste et banjoïste pour la partie folk. Il reçoit pour cela un salaire double de celui versé par le Chad Mitchell Trio. Il fait ses débuts avec Darin à Las Vegas, puis l'accompagne dans sa tournée de l'automne 1962 dans le sud-ouest du pays, faisant étape en Arizona, en Californie et dans le Nevada. Au contact de son mentor, il apprend beaucoup, gagne en professionnalisme et fait évoluer son approche de la musique. Il se libère de l'éthique de puriste et retrouve de l'intérêt pour les genres populaires qui l'ont séduit par le passé. Darin le soutient et lui offre de plus en plus de place dans ses shows. McGuinn tient les chœurs, chante avec lui en duo et troque volontiers sa guitare acoustique pour une 12-cordes. Il l'utilise d'abord à la manière de Bob Gibson, puis s'émancipe de ce modèle pour produire un son plus rock. Avec les guitaristes Glen Campbell et James Burton, McGuinn accompagne Darin en studio pour l'enregistrement de l'album *Golden Folk Hits* produit par Nick Venet chez Capitol et publié en novembre 1963. Le disque contient une douzaine de reprises, parmi lesquelles on retrouve « Green Green » des New Christy Minstrels, « Greenback Dollar » de Hoyt Axton, mais aussi des titres de Pete Seeger (« Where Have All The Flowers Gone? », « If I Had A Hammer ») et de Bob Dylan (« Don't Think Twice », « Blowin' In The Wind »), le pape du renouveau folk.

Entre-temps, ayant pris la mesure du potentiel de McGuinn, Bobby Darin l'a ramené avec lui à New York et installé comme auteur, compositeur et arrangeur dans les bureaux du Brill Building,

le temple de la création pop. Dans le cadre de ce travail, pour un salaire fixe de 35 dollars¹ par semaine, Jim collabore avec Frank Gari et écrit le titre « Beach Ball », enregistré sous le nom The City Surfers pour Capitol Records². La chanson aux accents rock'n'roll, pop et surf est publiée en single durant l'été 1963, accompagnée de « Sun Tan Baby », une autre composition de Gari. Ni le single ni le groupe ne parviennent à percer. Tandis qu'il marche dans les pas de Darin et emprunte durant le jour les ponts qui relient les différents univers musicaux, McGuinn reste fidèle à la folk le soir venu, en se produisant dans les *coffee-houses* de Greenwich Village. S'il apprécie son emploi d'auteur, le jeune homme souhaite faire carrière sous les projecteurs. Dans les cafés, il se lie avec la plupart des acteurs de l'imminente révolution folk rock : Barry McGuire désormais lancé en solo, Mama Cass et John Phillips, futurs membres des Mamas & Papas, John Sebastian sur le point de fonder les Lovin' Spoonful, mais aussi le duo Simon et Garfunkel, qui évolue encore sous le nom de Tom & Jerry et pour lequel McGuinn intervient comme musicien de session. Tous cherchent alors de nouvelles pistes artistiques. Jim est missionné dans ce sens par Judy Collins, qui l'a découvert aux côtés de Darin à Las Vegas. Intriguée par sa lecture « popisante » de la folk, la chanteuse le charge de l'assister dans la réalisation de son troisième album, sous l'égide des producteurs Merk Abramson et Jac Holzman. Il intervient comme musicien de session à la guitare et au banjo accompagné de Walter Raim, une autre recrue de l'écurie de Bobby Darin. Ensemble, ils réarrangent plusieurs titres de l'album. McGuinn se charge de « Deportee » de Woody Guthrie et de deux titres phares de Pete Seeger : « The Bells Of Rhymney » et « Turn! Turn! Turn! ». Enregistré au début du printemps 1963, le disque est publié un an plus tard. Satisfait de leur travail, Jac Holzman engage McGuinn et Raim

1. Soit l'équivalent de 265 dollars en 2015.

2. Le biographe Johnny Rogan signale la présence dans le groupe de Terry Melcher au piano et Bobby Darin à la batterie. *Requiem for the Timeless, vol. I*, Rogan House, 2014, p. 26.

pour participer aux enregistrements de *A Folksinger's Choice* de Theodore Bikel et *The Patriot Game* de The Irish Ramblers, tous deux sortis en 1964 chez Elektra.

Comme pour Gene Clark, la découverte des Beatles au début de l'année 1964 est un électrochoc pour Jim McGuinn. Il se précipite pour acheter *Meet The Beatles!* et le passe en boucle dans son petit appartement de Greenwich Village. Il a trouvé le son nouveau à la recherche duquel il s'était lancé. Jeunes, énergiques et dansantes, les chansons des Beatles concentrent toutes les attentes de McGuinn. Formé par Darin, il prend la mesure de cette révolution musicale avant que l'Amérique n'y succombe. La richesse des mélodies, la rapidité du tempo, la simplicité des paroles, tout dans la pop anglaise donne un coup de vieux à la folk américaine. Sur sa 12-cordes électrique, Jim McGuinn apprend tous les titres de *Meet The Beatles!* et commence à les jouer dans les clubs du Village, notamment au Café Playhouse. Son jeu folk, sa façon de chanter et le son de sa guitare altèrent en profondeur les arrangements des Beatles, jetant les bases du son des Byrds en même temps que celles du style folk rock. Il est encouragé dans cette voie par le chanteur Dion DiMucci venu l'écouter sur les conseils de Darin. Le public de Greenwich n'étant pas encore réceptif à ce son, Jim retourne à Los Angeles, espérant trouver un auditoire plus ouvert sur la côte Ouest. Majeur, échappant au service militaire en feignant la folie, il abandonne ses jobs de l'ombre pour se lancer à pleintemps en solo. Son retour est motivé par Robert Hippard, road manager de Hoyt Axton dont il a fait la connaissance au début de la décennie. Hippard le contacte et lui confie les premières parties d'Axton et Roger Miller sur la scène du Troubadour pour trois semaines en juillet 1964. L'offre est d'autant plus attractive qu'elle s'accompagne d'un bon salaire hebdomadaire de 175 dollars et d'un lit chez Axton dans le Topanga Canyon. McGuinn, qui doit faire appel à ses parents pour payer son billet d'avion, s'empresse d'accepter l'opportunité. Son euphorie retombe face à l'accueil qui lui est réservé, l'assistance jugeant son set comme une hérésie

et un fourvoisement. Rares sont ceux, comme Gene Clark, à comprendre la démarche du guitariste. Partageant son goût et son orientation, Clark propose de monter un duo. Il cite Peter & Gordon en exemple, un groupe anglais constitué de Peter Asher et Gordon Waller qui a emporté la tête des charts américains en juin 1964 avec « A World Without Love », un titre crédité à John Lennon et Paul McCartney qui dynamise la folk acoustique à coup de Mersey beat.

Le duo commence à répéter, cherchant des engagements dans les clubs folk du Sunset Strip. « McGuinn et moi [Gene Clark] avons commencé à jouer ensemble dans un bar du Troubadour qu'on appelait alors The Folk Den... » Cette annexe du club organise des tremplins musicaux. L'entrée est gratuite et accessible aux mineurs puisque l'établissement ne sert aucun alcool, ce qui en fait le repaire de toute la jeune génération de folkeux. « Nous avons écrit quelques chansons, puis, une nuit, nous avons participé à une *hootenanny* au Troubadour et il y avait ce gars, David Crosby, qui est monté sur scène pour jouer quelques titres. » Gene est séduit par ses qualités vocales, convaincu que sa voix se prêterait parfaitement aux harmonies qu'ils cherchent à développer. « J'ai dit à McGuinn que je le trouvais bon et il m'a répondu qu'il avait travaillé avec lui par le passé, qu'ils étaient potes et s'étaient liés dans le Village. » McGuinn connaît bien ce proto-hippie turbulent, ils se sont rencontrés du temps des Limelinters, un soir de concert au Ash Grove. Fréquentant les mêmes cercles sur les deux côtes, ils ont sympathisé au point que Crosby l'a hébergé quelques jours dans sa résidence de Santa Barbara. « Nous [McGuinn et Clark] sommes allés dans le hall pour répéter, près de l'escalier, où il y avait un bon écho. Et David, qui montait les marches, a simplement commencé à chanter avec nous, ajoutant sa voix à nos harmonies... Nous ne l'avions même pas approché. »¹

1. Interview donnée à Barry Ballard dans *Omaha Rainbow* n° 15, décembre 1977, citée par Johnny Rogan, *op. cit.*, p. 35-36

DAVID CROSBY ET JIM DICKSON

Crosby est un fils de la bonne société angeleena aux mœurs libérées, ouvert sur les arts, aimant les filles et les drogues. Doué d'une confiance en lui frisant l'arrogance, souffrant d'une certaine instabilité et d'un manque profond de tempérance, c'est un fantaisiste emporté et passionné, conscient de son talent, autant attiré par la contre-culture et le mode de vie alternatif que par le succès commercial et la reconnaissance. Né le 14 août 1941, il descend de deux puissantes familles américaines aux origines germaniques : les Van Cortlandt par sa mère, Aliph Whitehead, et les Van Rensselear par son père, Floyd Delafield Crosby. Elle écrit de la poésie, il est cinéaste-voyageur, parcourant le monde pour des prises de vue et des documentaires. Directeur de la photographie reconnu, il a été gratifié d'un Academy Award pour le film *Tabu* (1931) et d'un Golden Globe pour *High Noon* (1952); il collabore avec Roger Corman, intervenant sur une vingtaine de ses films au cours de sa carrière. Enfant agité et rebelle, renvoyé successivement des meilleures écoles de L.A. et Santa Barbara, David connaît une scolarité difficile. Il s'épanouit dans quelques disciplines de ces écoles privilégiées, notamment la voile, la musique et le théâtre. Sa maturité précoce ne facilite pas son parcours. Elle lui donne toutefois le goût des arts et l'envie de faire carrière au cinéma, comme son père, mais devant la caméra. Au cours de son passage à la Crane Country Day School, il s'initie à la comédie en jouant dans l'opéra-comique *H.M.S. Pinafore* et quelques autres comédies musicales. Malgré le manque de relief de ses prestations et le faible enthousiasme de ses professeurs, David persévère. Il intègre l'université de Santa Barbara comme étudiant en art dramatique, prend des cours au Pasadena Playhouse, mais délaisse bientôt le tout pour se lancer en musique, comme son frère Floyd "Ethan" Crosby Jr. dit "Chip", de quatre ans son aîné. Tous deux sont attirés par la folk music, qu'ils découvrent en famille. Ils écoutent de vieux enregistrements et jouent avec leurs parents, accompagnant de leur guitare un père mandoliniste et une mère chanteuse. Leur divorce ne les empêche

pas de poursuivre sur le chemin artistique. Toutefois, Ethan fait preuve de plus de sincérité que David, qui voit l'apprentissage de la guitare et du chant comme un bon moyen de conquérir le cœur des filles, en complément de sa voiture. Il met enceinte une jeune étudiante, Celia Crawford, mais fuit la situation pour mener une vie de musicien itinérant¹. Il fait des débuts hasardeux sous le nom de Dave Crosby au Noctambulist, premier *coffeeshouse* de Santa Barbara, ouvert au printemps 1959, où il récolte quelques dollars par soirée. Il joue essentiellement avec son frère, reprenant des standards folk sur la scène du Io-Pan avant de le suivre au Unicorn et au Ash Grove. Ethan est un modèle, il lui offre sa première guitare et l'initie au jazz de Gerry Mulligan, Chet Baker, Dave Brubeck. David profite d'un appartement sur le campus, mais s'investit peu dans ses cours, préférant traîner avec quelques voyous. Ses écarts de conduite le font renvoyer et l'obligent à suivre une psychothérapie. Il reprend les études sous la pression maternelle, s'intéresse à la communication et persévère dans l'apprentissage de la comédie. Puis, il décide de voyager à travers le pays. Ses pérégrinations le mènent à Greenwich Village, où il rêve de devenir une icône de la folk. Il fréquente les bohèmes, s'initie à la marijuana et se lie à deux artistes installés : Travis Edmonson et Fred Neil, avec lesquels il joue et tourne. Crosby apprend tout d'eux et de la route. Il perfectionne son jeu de guitare, se professionnalise et diversifie son répertoire de reprises, empruntant à Woody Guthrie autant qu'à Billie Holiday. Il entame aussi l'écriture de ses propres chansons, donnant la preuve de certaines capacités en la matière. La première, « 'Cross The Plain », séduit Edmonson, qui choisit de l'enregistrer sur son album *Travis On His Own* de 1961. À New York, Crosby s'associe au chanteur et guitariste Terry Callier, dont la musique se trouve à la jonction des univers

1. La jeune mère ne pouvant assumer seule cet enfant, prénommé James, elle le confie à une famille d'adoption, les Raymond, qui soutiennent son attirance pour la musique. À l'âge de trente ans, curieux de connaître ses parents biologiques, il retrouve sa mère, qui le renseigne sur son père et les conditions de sa naissance.

folk et jazz, deux orientations artistiques pour lesquelles David Crosby ressent une égale attirance. Il aime l'approche de Callier, cherchant un son nouveau et inspiré dans la fusion de la folk, du jazz et de la soul – une recherche qui aboutira avec la réalisation de l'explicite *The New Folk Sound Of Terry Callier*, LP enregistré en 1964 et publié en 1968 sur le label Prestige¹. Ensemble, sur les planches du Bitter End, ils forment un duo mixte, noir et blanc, et se mettent en quête d'un contrat avec une maison de disques, en vain. Fin 1961, leurs routes se séparent. Callier retourne dans son Chicago natal et Crosby préfère passer l'hiver en Floride, à l'invitation de quelques amis installés à Coconut Grove. Ethan l'y rejoint. Sous divers noms et line-up, les frères Crosby jouent avec Bobby Ingram et Mike Clough en janvier 1962, donnant plusieurs concerts dans les environs, sans grandes perspectives. David Crosby reprend donc la route, destination Chicago. Là, il découvre le travail de Curtis Mayfield, ami d'enfance de Callier ; il rencontre Miriam Makeba, avec laquelle tourne alors le Chad Mitchell Trio de McGuinn, enfin, il assiste à un concert de John Coltrane au McKee's qui le subjugué. Le souvenir de cette prestation va durablement influencer son orientation artistique, car s'il reste fidèle à la folk sur scène, sa sympathie pour le jazz et le courant free ne cessent de croître en coulisse. Crosby joue alors avec son colocataire Clem Floyd, un jeune guitariste et chanteur britannique qui partage ses goûts musicaux et son mode de vie. Le duo évolue avec l'arrivée de la chanteuse, auteure et compositrice Lydia Wood, mais ne perce pas. Elle signera plusieurs titres dont « It's About Time » pour Terry Callier et « Anatheia », interprété par Judy Collins, puis David Crosby.

Durant son année d'errance, Crosby a traversé le pays, jouant en Floride, en Arizona, au Colorado, au Nebraska et en Illinois

1. Pour l'enregistrement, Callier s'inspire de l'album *Meditations* de Coltrane et s'entoure de deux contrebassistes. Le producteur Sam Charters disparaissant avec les bandes à la fin des sessions, l'album initialement intitulé *It's About Time* mettra près de quatre ans à voir le jour sous son nouveau titre.

avant de revenir sur la côte Ouest. Baroudeur bohème, artiste sans contrat, familier des beats et des jazzmen, il mène une vie débridée, faite de musique, de drogue et de sexe – une activité qui lui vaut le surnom de Old Tripod, le « vieux trépied ». Il fait halte à Sausalito, dans la baie de San Francisco, où, il partage la cabine d'un petit bateau avec le folksinger Chet Powers, mieux connu sous le pseudonyme de Dino Valenti. L'hiver venant, il regagne le doux climat du Sud californien et s'ébat dans une colocation à Venice Beach, sorte de communauté hippie avant l'heure où il fait la connaissance de Paul Kantner, futur membre de Jefferson Airplane, et David Freiberg, qui fondera bientôt Quicksilver Messenger Service avec Dino Valenti.

Il est ramené à la réalité du métier de musicien par son frère, qui lui propose une place au sein du groupe folk qu'il vient d'intégrer : The Balladeers. Le compositeur et chef d'orchestre Les Baxter a rassemblé autour de lui cette troupe concurrente des New Christy Minstrels et enregistré avec elle un album éponyme publié par Reprise Records en 1961. David y voit un moyen de varier son quotidien, de faire avancer sa carrière et surtout de revitaliser ses finances. Axés sur un registre traditionnel, les Balladeers s'orientent vers un son plus pop en 1963, au moment où ils se réduisent à un quintet comprenant les frères Crosby, Bobby Ingram et Mike Clough. Ils enregistrent un single traduisant le changement de cap, « Linin' Track »/« Baiion », capté en live le 24 septembre 1963 au Ice House, de Pasadena. La prise, à laquelle s'ajoutent « Ride Up » et « Midnight Special », s'intègre à une compilation réalisée avec le soutien publicitaire de Jack Linkletter, présentateur de l'émission Hootenanny. Produit par Alex Hassilev des Limelites et comprenant des titres de The Yachtsmen, Jim & Jean et Chloe Marsh, le disque paraît sur GNP Crescendo sous le titre *Jack Linkletter Presents A Folk Festival*. Les Balladeers suivent la tournée de Linkletter dans les campus américains avant d'obtenir un engagement durable au Hootenanny Club de Canoga Park (Californie) jusqu'à la fin de l'année. Les frères Crosby quittent

brutalement le groupe avant les fêtes de fin d'année, le contraignant à annuler ses dernières représentations.

De retour dans l'Ouest, David Crosby se produit dans les clubs en solo, notamment au Unicorn de San Francisco, revenant à la folk teintée de jazz qu'il avait découverte avec Terry Callier. Cette association suscite l'intérêt de Jim Dickson, un producteur touche-à-tout qui vient de lancer une société de production, Tickson Music, avec son ami Eddie Tickner. Cet ancien comptable originaire de Philadelphie, né en octobre 1927, s'est reconverti dans le road management – il suit notamment Odetta que produira Dickson en 1967 chez Folkways. Né James Thomas Buchanan Dickson le 17 janvier 1931 à L.A., Jim Dickson s'est lancé dans le milieu musical après un passage dans l'armée et quelques mois d'errance. Au milieu des années cinquante, il se rapproche de la bohème beatnik, se reconnaissant un même attrait pour le jazz et la folk. Il crée son propre label, Vaya Records, et produit le performeur Lord Richard Buckley, dont il revend les droits au label Elektra en 1955. Puis, il fait une courte tentative dans le milieu cinématographique comme preneur de son, intervenant sur les films de Roger Corman où travaille Floyd Crosby. Grâce à la transaction avec Elektra, il se rapproche de Jac Holzman, le fondateur de la maison de disques, qui lui confie la production des enregistrements folk et bluegrass de son label. Officiant dans les studios World Pacific, Dickson produit l'album commun de Dian James et The Greenbriar Boys en 1962, puis découvre The Dillards, pour lequel il se prend de passion. Le groupe de bluegrass est constitué des frères Doug (banjo) et Rod Dillard (guitare et dobro), de Dean Webb (mandoline) et de Mitch Jayne (contrebasse). Ils jouent une folk appalachienne authentique que Dickson voit parfaitement s'intégrer dans le revival commercial que connaît le genre en 1962-1963. Il prend le groupe sous son aile et persuade Holzman de promouvoir son premier album en 1963 : *Black Porch Bluegrass*. Malgré le relatif échec, Elektra et Dickson continuent de soutenir les Dillards, dont la notoriété grandit soudainement avec l'obtention

d'un rôle dans la sitcom *The Andy Griffith Show* – une série qui contribue à la popularité du style bluegrass. En parallèle, sa fonction de producteur indépendant l'amène à réaliser des disques pour Fred Engelberg (*The Smoke Dreams*), Hamilton Camp (*Paths Of Victory*), Eric Weissberg et Marshall Brickman (*New Dimension In Banjo And Bluegrass*), ainsi que The Folkswingers, un groupe de studio à la composition fluctuante menée par Glen Campbell. En 1963, les Dillards se fondent en eux et publient un single reprenant Bob Dylan (« Don't Think Twice, It's All Right ») et Woody Guthrie (« This Land Is Your Land »). En mai, Dickson pilote leur album *12 String Guitar!*, contenant notamment « If I Had A Hammer » de Pete Seeger et « The Answer Is Blowin' In The Wind » de Dylan. Le producteur affectionne les chansons de ce dernier, qu'il fait aussi enregistrer aux Dillards seuls, « Walkin' Down The Line » apparaissant sur le live *!!!Almost!!!* de 1964.

À cette période, Dickson fréquente les clubs à la mode pour prendre le pouls de l'effervescence musicale, alors en constante évolution. En quête de nouveaux talents, il repère David Crosby au Unicorn par l'intermédiaire de Dino Valenti. Il aime son allure et sa voix, et lui propose de venir faire quelques essais en studio au World Pacific Records, où il travaille. Depuis quelque temps, il a pris l'habitude de profiter de la nuit pour enregistrer ses potentielles recrues. Il engage quelques musiciens d'accompagnement pour l'occasion : Tommy Tedesco à la guitare, Ray Pohlman à la basse et Earl Palmer¹ à la batterie. Crosby chante quelques reprises : « Willie Gene » de Hoyt Axton, « Come Back Baby » de Ray Charles² et le classique « Jack O' Diamonds ». S'y ajoutent deux de ses premières compositions « Brotherhood Of The Blues » et « Everybody's Been Burned », une sélection complétée avec « Get Together » de son ami Dino Valenti. Ce dernier vient d'enregistrer sa chanson avec Dickson, elle constitue le premier

1. Certaines sources attribuent ce rôle à Hal Blaine.

2. Les deux premiers titres apparaîtront sur une compilation de 1969 intitulée *Early L.A.*, éditée par Together Records.

titre dont Tickson Music détient les droits. De son parcours, Crosby tire un grand éclectisme, il chante et joue aussi bien des titres de folk que du rhythm'n'blues, du jazz ou du blues, qu'un standard populaire comme « Summertime » de George Gershwin, qu'il a intégré à son répertoire dès 1962. Il ne se laisse pas prendre par les frontières artistiques et ne se prête aucunement au jeu des puristes. Il préfère rester ouvert sur tous les horizons, affectionnant le mélange des genres et la nouveauté. Alerte, il comprend vite la portée de la bombe que représente *Meet The Beatles!*. Il découvre le disque alors qu'il est de retour à Chicago, par l'intermédiaire de Clem Floyd, ainsi qu'il le racontera dans le magazine *Goldmine*: « Je chantais au Old Town North et au Mother Blues à l'époque. J'essayais d'arrêter de fumer, et le seul moyen que j'avais trouvé consistait à acheter soixante grammes d'herbe que je roulais et fumais chaque fois que je voulais une cigarette. [...] Donc, j'étais toujours dans un état de défoncé avancé et Clem est rentré un après-midi avec ce premier album des Beatles, *Meet The Beatles!*. Il l'a mis et je ne savais plus quoi penser. Ça m'a littéralement terrassé – "C'est une structure folk qui a conservé le beat rock'n'roll. Tu n'peux pas faire ça, et si, ils l'ont fait! Putain!" »¹ Comme McGuinn et Clark, Crosby voit l'avenir de la musique dans cette fusion. Les enregistrements réalisés avec Dickson en portent la discrète trace, principalement les arrangements de « Jack Of Diamonds » et « Get Together ». Sur les autres titres, il préfère explorer une veine blues moins légère. Dickson monte la démo et la propose à Warner Bros. Records, label plus ouvert à la pop que Elektra. Malheureusement, les bandes sont jugées peu concluantes. Malgré cet échec, Crosby conserve l'amitié et la confiance de Dickson.

1. Interview réalisée par Steve Silberman pour *Goldmine*, vol.21, n° 14, 7 juillet 1995.

DES JET SET AUX BEEFEATERS

Lors de leur première jam au Folk Den, Clark et Crosby se sont montrés emballés par le résultat, à l'inverse de McGuinn, qui se méfie de l'inconstance de Crosby et de son caractère emporté. Les deux hommes ont une approche radicalement différente de la musique : joyeuse et divertissante pour l'un, elle est sérieuse et rigoureuse pour l'autre. D'abord opposé à l'idée d'évoluer en trio, McGuinn change d'avis en apprenant que Crosby a ses entrées chez World Pacific. Ce dernier les introduit auprès de Jim Dickson, qui pilote une première répétition quelques jours après l'épisode au Folk Den. L'essai est concluant, Tickner et lui sont instantanément séduits par leur son moderne, portant l'esprit de la British Invasion et l'héritage de la folk américaine. Ils perçoivent un grand potentiel dans ce folk rock intuitif, mais soulignent de nombreuses fragilités. Déterminés à les produire, ils acceptent de les prendre en main, de les manager et de leur prodiguer d'indispensables conseils. Pour se perfectionner, Dickson leur propose de venir aux studios chaque nuit, d'enregistrer leurs répétitions et de travailler à partir des bandes pour corriger leurs erreurs – un luxe dont ne jouit aucun autre groupe. En guise de rémunération, il propose de les nourrir en assurant l'approvisionnement quotidien en cheeseburgers. En échange, ils signent un contrat prévoyant une division des bénéfices à venir en quatre parts égales, une pour chaque musicien et une pour Tickson Music que Dickson et Tickner se partagent. Le groupe s'officialise sous le nom de The Jet Set, trouvaille de McGuinn qui joue avec les termes et la référence aéronautique – un domaine pour lequel il se passionne. Crosby et Clark n'adhèrent pas totalement au nom, mais s'en contentent. Les premières sessions sont occupées à l'enregistrement de « The Only Girl I Adore »¹. Composition acoustique du duo McGuinn-Clark à la forte empreinte folk, elle s'ouvre à la pop avec un tempo rapide et des paroles adolescentes, inspirées des premiers écrits de Lennon et McCartney :

1. La chanson figurera sur la compilation *Early L.A.*, puis sur l'album *Preflyte*.

*I think you know you're the love
That I've been looking for
Don't you know that you're the only girl
I adore, yeah yeah*

Je crois que tu sais que tu es l'amour
Que je cherchais
Ne vois-tu pas que tu es la seule fille
Que j'adore, ouais ouais

Le jeu soliste de McGuinn et les chœurs de Clark et Crosby sont encore un peu hasardeux, mais prometteurs. Encouragés par les espoirs de Dickson, les trois hommes tâtonnent en quête de leur identité musicale. Crosby s'investit et révèle un visage consciencieux qui rassure McGuinn. Durant l'été, Jim et son ami folkeux Harvey Gerst, un autre familier du Troubadour, écrivent deux nouvelles chansons: la ballade « Please Let Me Love You », sur laquelle intervient Gene Clark, et la langoureuse « Don't Be Long ». Toutes deux déclinent un thème identique à celui de « The Only Girl I Adore » sur une instrumentation sonnante à la façon de la pop anglaise. Après de multiples répétitions, Jim Dickson juge les Jet Set prêts à réaliser une maquette à partir de ces deux titres; cependant, le line-up manque encore d'une section rythmique. L'ère des trios folk est sur le point de s'achever, la jeunesse attend désormais des chansons au tempo marqué et des formations rock calquées sur le modèle des Beatles et autres Rolling Stones. La place de batteur est la plus urgente à pourvoir.

La chance sourit au groupe. En se rendant au Troubadour par Santa Monica Boulevard, les trois membres croisent par hasard une connaissance commune, que Crosby et Clark avaient rencontrée par l'intermédiaire du folkeux Ivan Ulz et que McGuinn avait croisée dans les *coffehouses* de San Francisco, du temps du Chad Mitchell Trio. Michael James Dick, dit "Michael Clarke", est né à Spokane (Washington) le 3 juin 1946. Bercé par une mère musicienne de jazz et un père peintre, Michael était prédisposé à s'épanouir dans les arts. Pourtant, il a montré peu d'intérêt pour

ses leçons de piano dans l'enfance et guère davantage pour la batterie-jouet que lui offrirent ses parents pour ses cinq ans. Il aime la musique, chante un peu et participe à quelques groupes durant l'adolescence. Il se forme en autodidacte avec légèreté, jouant des percussions sur les disques de jazz et de rhythm'n'blues qu'il écoute à la fin des années cinquante. Il ne vient sérieusement à la musique que par mimétisme, en prenant de l'âge, après la découverte successive de la folk, de la surf music et de la British Invasion. Attiré par les douceurs de la Californie et son émulation artistique, il quitte Spokane en 1963 et gagne San Francisco, où il s'invente un avatar new-yorkais du nom de Tom Raymouth, qui devient vite Michael Clarke. Il se vieillit de quelques années pour atteindre la majorité et ainsi fréquenter les bars, menant une vie de bohème inspirée par les beatniks. Cultivant sa ressemblance avec Brian Jones, l'icône des Rolling Stones, il porte une coupe au bol et un look travaillé. Par ce biais, il séduit les filles en jouant des bongos sur la plage et des congas dans les clubs. Découvert par Ulz, il est d'abord introduit dans le cercle artistique de San Francisco, rencontre Dino Valenti et David Crosby, avant de gagner Los Angeles, où le retrouvent les Jet Set. Ces derniers sont frappés par sa ressemblance physique avec Brian Jones et voient un grand intérêt à recruter un tel sosie. Après avoir échangé quelques mots sur le trottoir de Santa Monica Boulevard, ils lui proposent de devenir leur batteur, sans se soucier de sa faible expérience professionnelle et de sa méconnaissance de la batterie. Michael Clarke accepte l'invitation et commence sa formation sur un modeste assemblage de cartons.

Jim Dickson veut enregistrer « Please Let Me Love You » et « Don't Be Long », mais Clarke n'est pas au point. Il recrute donc une section rythmique provisoire incarnée par Ray Pohlman (basse) et Earl Palmer (batterie), deux musiciens de session qui avaient œuvré sur la première démo de Crosby. L'enregistrement peut commencer à l'été 1964. Bénéficiant de semaines d'entraînement, le groupe réalise une maquette concluante. Les guitares acoustiques et électriques s'associent, elles occupent l'espace

sonore et se combinent aux harmonies perfectionnées, jetant les bases du son des futurs Byrds. On distingue le retour de McGuinn à la guitare 12-cordes qu'il a l'idée d'amplifier. Il s'inspire en cela du hit « Needles And Pins » de Jackie DeShannon, repris en janvier 1964 par les Anglais The Searchers, qui l'ont amené dans le Top 20 du Billboard. La démarche de McGuinn est surtout motivée par les notes finales de George Harrison sur « A Hard Day's Night », single des Beatles qui obnubile le guitariste des Jet Set depuis sa sortie à la fin du mois de juin. Il écoute le titre en boucle, hypnotisé par le tintement de guitare qui le termine et dont il cherche à reproduire le son. La réponse lui apparaît sur un écran de cinéma, en août, en visionnant le film des Beatles, *A Hard Day's Night*. Il comprend que Harrison joue sur un modèle de guitare 12-cordes électrique. Quelques recherches effectuées par Eddie Tickner lui en apprennent plus dans les jours suivants. Le guitariste utilise un prototype de chez Rickenbacker qui lui a été offert en février, au cours de la première venue du groupe britannique à New York. McGuinn fait jouer ses relations pour obtenir un exemplaire de la guitare, développée sous la référence 360/12 – par la suite, il utilisera le modèle 370/12, qui possède un micro supplémentaire. Maîtrisant la 12-cordes acoustique depuis sa collaboration avec Bobby Darin, il n'a aucun mal à prendre en main l'instrument et acquiert une grande dextérité en peu de temps.

La découverte du film confirme la volonté du quatuor de marcher dans les pas des Beatles. Ils sortent de la projection avec la conviction de n'avoir plus qu'à suivre leur exemple. Le changement de look accompagne l'évolution musicale ; les Jet Set se répartissent les rôles et investissent dans de nouveaux instruments électriques. Tandis que McGuinn en lead guitar délaisse sa Gibson au profit d'une Rickenbacker, Michael Clarke obtient la batterie Ludwig qu'il convoitait. Il a facilement repéré le modèle de Ringo Starr, une Oyster Black Pearl dont la grosse caisse porte le logo de la marque. De son côté, Gene Clark opte pour une 6-cordes Gretsch Tennessean et prend la place de guitariste rythmique,

laissant la basse à Crosby, qui s'essaie sur une Fender. Pour financer ce renouvellement, Eddie Tickner sollicite l'une de ses clientes, Naomi Hirshhorn, une artiste et collectionneuse d'art dont il obtient 5 000 dollars en échange de cinq pour cent des bénéfices à venir du groupe, rognés sur la part de Tickson Music.

L'entraînement reprend dans les studios de World Pacific et Michael Clarke fait ses débuts effectifs avec le groupe. On répète de nouvelles compositions de Gene Clark qui s'impose peu à peu comme le principal songwriter. Il signe quelques ballades amoureuses : la paisible « Tomorrow Is A Long Ways Away », la lancinante « I Knew I'd Want You », la beatlesque « You Won't Have To Cry » et la pop « You Showed Me », coécrite avec McGuinn et dont les Turtles feront un tube. Dickson se réjouit des progrès accomplis. Le groupe parvient à trouver sa voie et sa propre identité, sans se renier dans une simple imitation des Beatles. Installé sur de solides bases folk, leur son arrive à maturité. Il conforte la bonne intuition du producteur, qui persuade Elektra de leur potentiel. La maison de disques, jusqu'ici spécialisée dans le folk et plutôt réticente face au phénomène pop, se laisse convaincre à la vue de l'extraordinaire succès commercial des Beatles. Depuis quelques mois, tous les grands labels du pays se lancent en quête d'une « réponse américaine » à la British Invasion. Jac Holzman saisit l'opportunité de tenter l'ouverture à ce nouveau marché. Les premiers pas sont timides. Dickson propose d'abord de publier le single « Don't Let It Down » / « Birdses » de Dino Valenti, suivi à la fin d'octobre 1964 de « Please Let Me Love You » / « Don't Be Long » des Jet Set. Le 45-tours est coproduit par Paul Rothchild, producteur maison et homme de confiance d'Elektra venu de la folk et qui défend l'orientation pop. Pour optimiser les chances du single, Holzman applique un vernis britannique au groupe et le rebaptise The Beefeaters, littéralement « les mangeurs de bœuf », surnom donné aux gardes de la Tour de Londres qu'il repère sur une bouteille de gin. Les musiciens n'aiment pas ce nom ; ils ne l'utiliseront jamais eux-mêmes, d'autant que la

stratégie marketing est inefficace. Le disque est un échec cuisant qui met fin à la collaboration avec Elektra.

CHRIS HILLMAN

Loin de se décourager, les Jet Set poursuivent les répétitions, toujours soutenus par le duo Dickson-Tickner. À l'inverse de la plupart des autres formations phares en gestation, le groupe se tient à l'écart de la scène et préfère se roder en studio, sur du matériel professionnel. Avec leur manager, ils cherchent le hit qui les fera décoller d'un coup. Au lieu de conquérir un public local sur lequel s'appuyer, comme il était de coutume dans le milieu folk, ils visent directement le grand public. Le schéma suivi est celui de la pop et de l'industrie musicale dont McGuinn a pu comprendre le mécanisme dans les étages du Brill Building et dans l'ombre de Bobby Darin.

Cette démarche convient aux musiciens, car, malgré l'expérience de trois d'entre eux, ils ne se sentent pas prêts à affronter le live. Associés par intérêt commun plutôt que par amitié, ils manquent de complicité. Il n'y a pas d'esprit de groupe. De plus, leur récente conversion à l'électricité n'est pas aisée, d'autant que la nouvelle répartition des rôles met en évidence les lacunes des uns et des autres. Même s'il donne la preuve de réels progrès à force de persévérance, Michael Clarke est encore en apprentissage ; quant à David Crosby et Gene Clark, ils révèlent peu d'habileté au maniement de leurs instruments respectifs. La situation exige quelques ajustements. McGuinn retire la basse des mains de Crosby, créant un vide dans la section rythmique qu'il est nécessaire de combler. Jim Dickson sollicite alors Chris Hillman, un mandoliniste d'une formation bluegrass qu'il supervise : The Hillmen.

Christopher Hillman est né le 4 décembre 1944 à Los Angeles, mais a grandi dans le ranch familial, plus au sud, sur la route

de San Diego. Il est familiarisé dès la naissance avec les sonorités roots des enregistrements country & western qu'écourent ses parents et profite de leur ouverture au jazz et au blues. Il envisage pour la première fois une carrière musicale avec le virage rock'n'roll qu'il prend à l'adolescence à l'écoute d'Elvis Presley. Avec ses maigres économies, il s'achète une guitare à 10 dollars et commence à jouer avec des copains en 1956, rêvant de gloire comme tous les jeunes de son âge. C'est par un retour à la folk qu'il se lance véritablement, dans les années suivantes. En 1960, Chris doit affronter le traumatisme du suicide de son père. La musique traditionnelle devient à la fois un refuge, un exutoire et un moyen de faire survivre le souvenir paternel. Troisième d'une fratrie de quatre enfants, il est initié à la folk par sa sœur aînée, Susan, qui lui présente les disques du Kingston Trio, de Woody Guthrie et Pete Seeger. Accompagnant son exploration, il se prend de passion pour les styles plus authentiques des New Lost City Ramblers, de Bill Monroe et des Foggy Mountain Boys. Conquis par le bluegrass des Appalaches à l'écoute de *The Newport Folk Festival 1960*, il se jette à corps perdu dans l'apprentissage de la mandoline, passant des heures sur l'instrument après ses cours au lycée. Installé avec sa mère à Los Angeles, il se rend dès qu'il le peut sur Melrose Avenue pour assister aux concerts du club Ash Grove. Il y rencontre deux mandolinistes de talent, Scott Hambly des Redwood Canyon Ramblers et Roland White des Kentucky Colonels. Le premier lui propose de venir prendre des leçons chez lui, à Berkeley, pour achever sa formation, ce à quoi l'autorise sa mère. En quelques mois, Hillman révèle des capacités de virtuose. Elles lui offrent en 1962 une place au sein des Scottsville Squirrel Barkers, un groupe de San Diego auquel participe un ami banjoïste, Kenny Wertz. Sur recommandations de ce dernier, Hillman intègre le line-up composé de Gary Carr à la guitare, Larry Murray au dobro et Ed Douglas à la contrebasse. Gagnant les faveurs du milieu folk local, le groupe fait quelques essais aux World Pacific Studios, devant Jim Dickson, puis obtient un contrat avec le label Crown Records. Il y publie en

1963 l'album *Blue Grass Favorites*, compilation d'une dizaine de titres traditionnels arrangés par le groupe, dont « Shady Grove », « Home Sweet Home », « Cripple Creek », « Crown Junction Breakdown » et « Reuben ». En échange d'une maigre rémunération de 60 dollars, les Barkers enregistrent le disque en une demi-journée. La médiocrité des ventes n'assure pas la pérennité commerciale du groupe qui se délite.

Chris Hillman fait quelques apparitions en solo dans les clubs de la région, de L.A. à San Diego, avant d'être recruté par l'une des formations les plus en vue de Californie, considérée comme la meilleure représentante régionale du bluegrass : The Golden State Boys. Le groupe s'est créé en 1962 autour des frères Gosdin : Vern au chant et à la guitare, et Rex à la contrebasse. Lorsque leur guitariste Hal Poindexter les quitte, le banjoïste Don Parmley suggère de le remplacer par Hillman, dont il vient de faire la connaissance à Pasadena ; il a pu prendre la mesure de son talent au club The Ice House, à l'occasion d'une soirée dédiée au bluegrass. Hillman connaît bien le groupe, il aime la rusticité de sa musique, la beauté de ses harmonies et admire le jeu des frères Gosdin, deux enfants du Sud rural nés dans les années trente. Honoré de l'invitation, il se joint à eux et n'hésite pas à mentir sur son âge et adopter le pseudonyme de Chris Hardin pour les suivre dans les bars. L'honneur est rendu au jeune mandoliniste de dix-huit ans puisque la formation adopte le nom de The Hillmen après s'être brièvement appelée The Blue Diamond Boys. Elle séduit un public de puristes dans les clubs hollywoodiens et devient un phénomène attractif dans la région de Los Angeles. L'enthousiasme suscité conduit les Hillmen sur les plateaux de télévision locaux – ils deviennent des habitués de l'émission Cal's Corral diffusée sur KTLA, show musical dédié à la country et présenté par Cal Worthington. Bientôt, le groupe est engagé par Disney pour jouer dans son parc d'Anaheim. Le succès croissant attire également les producteurs. Dans le courant de l'année 1963, Eddie Tickner et Jim Dickson – qui se souvient de la prestation