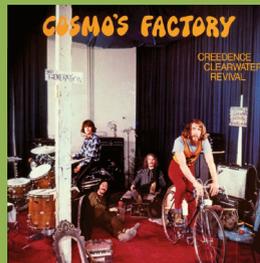
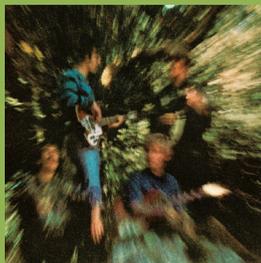


STEVEN JEZO-VANNIER

CREEDENCE CLEARWATER REVIVAL



LE MOT ET LE RESTE

STEVEN JEZO-VANNIER

CREEDENCE
CLEARWATER
REVIVAL

LE MOT ET LE RESTE
2015

À la mémoire de Denise J.

NÉ DANS LE BAYOU

*Born on the bayou
Wish I was back on the bayou
Rollin' with some Cajun Queen
Wishin' I were a fast freight train
Just a chooglin'¹ on down to New Orleans*

Né dans le bayou
J'voudrais être de retour dans le bayou
Roulant avec une reine cajun
J'voudrais être un train de marchandises rapide
Prenant du bon temps en descendant vers La Nouvelle-Orléans

Toute l'essence et la mythologie de la musique de Creedence Clearwater Revival sont résumées dans ce single de janvier 1968, publié en face B de « Proud Mary ». Elles sont concentrées dans les quelques accords lancinants d'une guitare électrique au vibrato métallique, dans la lourde rythmique qui la soutient et la voix éraillée de John Fogerty chantant la nostalgie de son prétendu bayou natal. Contribuant largement à la construction légendaire du groupe, celui qui est à la fois son chanteur, guitariste soliste, auteur, compositeur et producteur plante un décor fantasmé qui stimule le souvenir des grands mythes américains. Dans « Born On The Bayou », on découvre Creedence sous les airs d'un hobo de la Grande Dépression, sillonnant clandestinement le pays

1. Inspiré de l'argot du Sud, le terme *chooglin'* est une invention de John Fogerty, qui le définit lui-même à travers les paroles de « Keep On Chooglin' » : « *You got to ball and have a good time / And that's what I call chooglin'* ».

à bord d'un vieux train de fret. Fogerty invoque les mânes des beatniks, de la culture folk et de la *working class*, un univers dont tous les membres du groupe sont issus et auquel leur écriture reste fidèle par l'esprit et le son autant que par les mots. On imagine aisément que le train de « Proud Mary » trace la voie de Creedence, quittant Memphis, la capitale du rock'n'roll et du blues, pour gagner le delta du Mississippi, berceau du genre. C'est là, dit-on, que le blues fut enfanté par les esprits vaudou des marais, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à une époque où circulaient les premiers hobos. À l'image de ce train, Creedence propose de revenir aux sources de la musique populaire américaine, de la moderniser sans la dénaturer, pour mieux s'imprégner de son identité plurielle et profonde. Cette recette, qui fait toute la singularité du son de Creedence, est aussi à l'origine de son succès par l'emploi d'un langage commun à travers le pays, s'adressant à tous, sans distinction d'aucune sorte, comme l'exprimera John Fogerty dans « Wrote A Song For Everyone » : « J'ai écrit une chanson pour tout le monde/J'ai écrit une chanson pour être sincère ». À l'instar de sa propre nature, la musique du groupe fédère les hommes et les influences autour d'un message simple, emprunté à la mentalité du carnaval et du mardi gras, reprenant une maxime traditionnelle de Louisiane que chantait déjà Louis Jordan : « *Let the good times roll...* » Un art de vivre que le narrateur de « Born On The Bayou » met en application en compagnie de sa belle Cadienne, poursuivant son voyage à destination des rues animées du quartier de Tremé.

« Born On The Bayou », « I Put A Spell On You », « Proud Mary », « Green River », « Graveyard Train », « Keep On Chooglin' », « Tombstone Shadow », « Bad Moon Rising »... La discographie entière de Creedence est habitée par les effluves des marécages, par le rythme des bateaux à roue, la magie des prêtres vaudou et l'écho du blues de Bourbon Street. Les apparences sont trompeuses, car derrière l'authenticité du message et du son *roots*, le swamp rock de Creedence Clearwater Revival, tout imprégné

qu'il est de la mythologie du Mississippi, est né, comme le groupe lui-même, bien loin des méandres du bayou. Il a pris forme en Californie, dans une petite ville située sur la rive orientale de la baie de San Francisco, El Cerrito. C'est dans les couloirs d'un lycée communal anonyme que les frères guitaristes Tom et John Fogerty ont rencontré le bassiste Stu Cook et le batteur Doug Clifford. Après une longue maturation, Creedence s'est affirmé, à l'heure où San Francisco devenait l'épicentre de la contre-culture hippie et de la révolution lysergique. Évoluant à contre-courant de son époque et de son lieu de naissance, la musique de Fogerty a su s'imposer au cœur du tourbillon psychédélique, à l'ombre de géants de l'acid rock comme le Grateful Dead, Jefferson Airplane, Big Brother et Janis Joplin. En marge du Summer of Love, Creedence a créé un son unique, façonnant une identité singulière à la popularité et la productivité peu égalées. En effet, durant ses cinq courtes années d'activité, de 1967 à 1972, le groupe a écrit et produit sept albums, tous placés dans le Top 100 des charts américains, dont cinq dans les dix premières places. Après quarante ans d'inactivité, ponctués par les conflits et les espoirs de reformation déçus, Creedence continue de vendre des disques par millions, décrochant plusieurs certifications de platine pour ses LPs, régulièrement réédités, et comptabilisant des dizaines de compilations. Avec son succès, le groupe a inscrit nombre de ses chansons dans la bande-son de son époque et gravé des compositions comme « Proud Mary », « Fortunate Son » et « Up Around The Bend » dans la mémoire collective et l'histoire du rock américain.

LES FRÈRES FOGERTY

Implantée sur la Côte Ouest, d'ascendance irlandaise, la famille Fogerty n'a aucun lien avec la Louisiane et le bayou, que John ne découvrira que sur le tard, y séjournant à plusieurs reprises dans les années quatre-vingt-dix, plus de vingt ans après le succès de

« Born On The Bayou ». Dans son texte, il décrit une enfance fictive: « Quand je n'étais qu'un petit garçon/Me reposant sur les genoux de mon père », se souvenant d'un « 4 juillet/Courant nu dans un trou paumé de Louisiane/Et j'entends encore mon vieux chien de chasse aboyer/Faisant fuir un esprit vaudou qui était là »¹. Plus qu'une nostalgie chimérique, cette description porte les traits d'une enfance fantasmée, nourrie de regrets. John et ses quatre frères n'ont pas eu le genre de père complice et affectueux prenant ses enfants avec lui sur un rocking-chair pour leur raconter des histoires de fantômes. Gayland Robert Fogerty était un personnage ombrageux, un ouvrier d'une imprimerie de Berkeley souffrant de problèmes d'alcool et de troubles psychologiques. La mémoire de John retiendra surtout l'image d'un père brutal et absent, qui a fui le domicile conjugal et la vie de famille. En 1953, lorsque le divorce est prononcé, John Cameron, né le 28 mai 1945, n'a que huit ans et son frère cadet Bob n'est encore qu'un nourrisson. Oubliant volontiers de verser la pension alimentaire et de s'occuper de sa progéniture, Gayland Fogerty contraint son ex-femme Lucile à élever seule, sur son maigre salaire, leurs cinq fils: Jim, Tom, John, Dan et Bob. Elle quitte Berkeley, où tous ses enfants sont nés, et les installe à El Cerrito, petite ville ouvrière voisine aux loyers moins coûteux. Lucile travaille beaucoup pour subvenir aux besoins de tous. Ajoutant un emploi de magasinière à son métier de professeur pour enfants handicapés, elle rentre souvent tard. En son absence, la fratrie Fogerty est livrée à elle-même, Jim et Tom s'occupant de leurs cadets. À l'adolescence, John manifeste sa colère envers sa mère, à qui il reproche de manquer de temps et d'affection pour lui. La situation est difficile à gérer, tant pour la mère des cinq garçons que pour le jeune homme en mal de reconnaissance. Ce dernier se réfugie dans la musique, il écoute beaucoup la radio et les disques de ses frères. Il affectionne tout particulièrement le rhythm'n'blues auquel l'initie Jim. Depuis

1. « *Now, when I was just a little boy/Standin' to my Daddy's knee [...] And I can remember the fourth of July/Runnin' through the backwood, bark/And I can still hear my old hound barkin'/Chasin' down a hoodoo there* »

l'âge de dix ans, il rêve de faire carrière en musique et de monter son propre groupe, il en a déjà trouvé le nom : Johnny Corvete & The Corvettes¹. À treize ans, il succombe à l'énergie du rock'n'roll et d'Elvis Presley, manifestant un intérêt spécifique pour le son de Carl Perkins, dont il ambitionne d'imiter le style et le parcours. La vocation vient à la lecture d'une interview du musicien : « Il déclarait que son but était juste de danser, chanter et jouer de la guitare. Pour moi, c'était cela être un artiste rock'n'roll »². Toutefois, ce n'est pas tant la voix de l'auteur de « Blue Suede Shoes » que son jeu de guitare qui fascine John et le pousse à faire l'apprentissage de l'instrument en autodidacte. Sitôt rentré de l'école, pour laquelle il n'a que peu d'intérêt, il s'enferme dans sa petite chambre et passe des heures sur les cordes de son manche, s'évertuant à répéter les mêmes thèmes avec beaucoup de perfectionnisme. Il pratique à l'oreille, sans notion de solfège, révélant très vite une grande habileté dans son jeu comme dans l'identification des notes et des accords. John se découvre une aptitude rare, l'oreille absolue, qui lui offre le talent d'un brillant multi-instrumentiste, se familiarisant avec le piano, le saxophone ténor et la batterie. Le choix de ces instruments n'a rien d'anodin, ils constituent le fondement du rock'n'roll et du style garage qui se répand à la fin des années cinquante le long de la Côte Ouest, depuis la scène de Seattle. Malgré sa solitude, il est soucieux de reproduire le plus fidèlement les titres qu'il affectionne. Pour donner plus de réalisme à ses reprises, il lâche parfois sa guitare pour jouer de plusieurs instruments en même temps : tout en chantant, il promène sa main droite sur le clavier d'un piano et frappe de la gauche sur un petit kit de batterie improvisé. « Je me souviens, j'avais onze ou douze ans, "Endless Sleep" de Jody Reynolds venait de sortir. J'ai appris à jouer mes premiers accords sur une vieille Stella [une guitare sur laquelle jouaient Lead Belly, Charley Patton, Skip James, Robert

1. Ce nom est une référence au modèle de voiture de sport cabriolet développé par Chevrolet à partir de 1953.

2. Interview avec Cameron Crowe dans « John's Clearwater Credo », *Rolling Stone*, 6 mai 1976.

Johnson, mais aussi Elvis Presley]. Je criais plus que je ne chantais la chanson, et ma mère est entrée: “Qu’est-ce que tu fais?” C’était la première fois que j’adoptais cette façon fouguese de jouer et de chanter... Un jour, je jouais du piano et de ce vieux charleston qui traînait dans la maison. Je jouais une chanson d’Ernie Freeman qui s’appelait “Lost Dreams” et qui avait un fort son de grosse caisse [...] Et ma mère est entrée de nouveau en disant: “Mais que diable es-tu en train de faire?” C’était dingue de faire ça, mais ça avait du sens pour moi. »¹ John reçoit le soutien de sa mère, qui découvre et encourage sa passion. C’est un bon moyen pour eux de se rapprocher et de nouer des liens privilégiés, nourrissant une complicité nouvelle dont il manifestait l’envie et le besoin. Lucile Fogerty comprend d’autant plus facilement son fils qu’elle est une mélomane, possédant la culture de la folk music et du *protest song*. Elle admire principalement les productions de Pete Seeger et Ramblin’ Jack Elliott et fréquente avec ses fils les festivals de musique régionaux. John s’y découvre un goût prononcé pour les sonorités authentiques de l’Amérique traditionnelle, auxquelles il restera fidèle tout au long de sa carrière. Cette attirance l’amène à l’apprentissage de nouveaux instruments ancrés dans la tradition, l’orgue et l’harmonica. De cette éducation musicale tournée vers le patrimoine folk, John tire surtout une conscience politique sensible à la condition ouvrière et une culture militante de l’engagement qui habiteront nombre de ses chansons.

La musique soude les relations de la fratrie, resserrant plus particulièrement les liens que John entretient avec son frère Tom. Ce dernier, de quatre ans son aîné, est né Thomas Raymond Fogerty le 9 novembre 1941 à Berkeley. Manifestant très tôt un goût pour la musique, il a lui aussi bénéficié des encouragements de Lucile, qui lui a successivement payé des cours de violon, d’accordéon et de trompette, accompagnant son attirance pour le rhythm’n’blues qui envahit les ondes locales à la fin des *fifties*. « J’ai grandi en écou-

1. Cité par Dan Forte, « Stu Cook, Southern Pacific », in *Guitar Player*, novembre 1986.

tant beaucoup de musique. Au début, c'était plutôt les formations vocales de style rhythm'n'blues qui évoluaient sur la Côte Ouest, et quelques-unes de l'Est comme The Five Satins, The Penguins et The Valiants, puis j'ai glissé vers le blues avec Jimmy Reed, un peu de B.B. King, et Jessie¹ Lee Sims. J'ai appréhendé la musique à travers la radio, les stations noires et les ondes pop qui diffusaient Patti Page et ce genre d'artiste à l'époque. »² Par la suite, comme John, Tom abandonne sa formation classique pour le rock'n'roll et délaisse ses vieux instruments pour la guitare. Les deux frères rivalisent d'habileté et se mesurent fréquemment pour évaluer leurs progrès respectifs. Cependant, Tom n'a ni l'obsession ni la discipline de son cadet. Plus sociable, il a des loisirs divers, partageant ses heures hors de l'école avec ses copains, sur les terrains de sport. Plus qu'à une carrière de musicien, Tom Fogerty se destine à une vie de footballeur professionnel. Il s'illustre à l'adolescence dans l'équipe de son école, au poste clef de *running back*, donnant la preuve de ses capacités et son probable avenir dans le domaine. Une grave fracture à la jambe l'écarte des terrains. Lorsque les complications de la blessure déçoivent définitivement ses espoirs de professionnalisation sportive, le rock'n'roll devient plus qu'un simple passe-temps de convalescence.

Dès 1958, Tom et John décident de louer ensemble une guitare électrique pour cinq dollars par mois, sur laquelle ils s'exercent à tour de rôle. Très vite, les deux frères succombent à l'énergie de l'instrument et aux nouvelles sonorités qu'il délivre, souples, mordantes et modernes. Tirant bénéfice de ses années d'apprentissage en autodidacte, John profite d'une aisance certaine. Sa conviction est faite ; toujours déterminé à faire carrière dans le rock, il se voue désormais à l'électricité. Pour se lancer, il lui faut encore avoir l'entière propriété et jouissance d'une guitare. Dans

1. Il s'agit plutôt de Frankie Lee Sims, cousin de Lightnin' Hopkins qui a connu un certain succès au milieu des années cinquante avec quelques singles dont « Lucy Mae Blues » et « She Likes To Boogie Real Low ».

2. Interview filmée du 26 avril 1986.

un catalogue de vente par correspondance, il trouve un petit ampli de cinq watts et une Danelectro Silvertone U3, modèle populaire dans ces années. Faute de moyens, il convainc sa mère de lui prêter quatre-vingt dollars pour en faire l'acquisition et s'engage à la rembourser à raison de huit dollars par mois pendant onze mois, ce qui inclut des intérêts de dix pour cent. Sa mère y consent, à condition que son fils s'applique dans sa scolarité. Ainsi stimulé, John fournit les efforts nécessaires pour obtenir son diplôme de huitième grade (l'équivalent du brevet des collèges) au sein de son école d'El Cerrito, la Portola Junior High School.

Armé de sa rutilante guitare noire et blanche, John est prêt à se lancer hors des murs de sa chambre, mais un homme-orchestre n'a que peu de chance de faire carrière dans le rock'n'roll; il a besoin d'autres musiciens pour concrétiser son rêve de toujours, former un groupe.

DOUG CLIFFORD ET STU COOK

Depuis quelque temps, John Fogerty a pris l'habitude de retrouver après l'école son ami Doug Clifford, un camarade de classe avec lequel il partage sa passion pour le rhythm'n'blues et le rock'n'roll. De plus, Doug envisage lui aussi de faire carrière dans le domaine et de monter un groupe à succès. Outre l'âge, les bancs de l'école et la musique, les deux garçons sont liés par l'amitié et une même origine socioculturelle.

La famille Clifford est originaire d'Arizona; le père de Doug a gagné la Côte Ouest pour y travailler à l'usine, comme technicien spécialisé attaché au contrôle des machines de production. Né à Palo Alto le 24 avril 1945, Douglas Ray Clifford grandit, tout comme John, dans l'est de la Baie, périphérie ouvrière et industrielle de San Francisco. Là, côtoyant la communauté afro-

américaine, épaulé par son frère de trois ans son aîné, il se familiarise avec le *rhythm'n'blues*. John et Doug sont tous les deux fans de cette musique endiablée et suivent attentivement les émissions des radios locales KEWB et KWBR, basées dans la ville d'Oakland. Si la première se concentre sur les succès du Top 40, la seconde station met en avant des *disc-jockeys* noirs et s'adresse en priorité aux minorités. Elle adapte son programme à son public avec une plage *rhythm'n'blues* l'après-midi, des soirées vouées aux registres latin et caribéen et des nuits consacrées au jazz. L'écoute de ces ondes, perçue négativement par la bonne société WASP, se fait d'ordinaire en toute discrétion, mais Lucile Fogerty n'y voit aucun mal. KWBR façonne l'oreille des deux jeunes auditeurs et leur fait découvrir un son plus *roots* et sulfureux que celui relayé par les stars du *rock'n'roll* blanc. La station leur donne le goût du Memphis Sound et du blues électrique de Chicago. Doug se prend de passion pour Etta James et Bo Diddley, dont il a quelques disques. Toutes ces longues heures d'écoute confortent John Fogerty dans ses envies d'exploration, dans son éclectisme et son inclination pour l'authenticité et le rythme. Il tombe en admiration devant le style unique d'Howlin' Wolf, chanteur et guitariste né en 1910 près de West Point dans le Mississippi, qui a fait ses premières armes chez Sun Records à Memphis en 1951 avant de forger sa carrière dans les clubs de Chicago, aux sources du fleuve louisianais. John découvre la mythologie du blues et du Delta à travers sa voix et ses paroles. Fasciné par le chanteur de « Smokestack Lightning », il prend l'imposant bluesman pour modèle, qui restera l'une des figures tutélaires de sa carrière. Il s'inspirera de sa technique vocale tendue et éraillée, autant que de son univers musical. Pour l'heure, John et Doug se contentent d'imiter leurs idoles, reproduisant leurs chansons aussi fidèlement que possible, l'un sur sa Danelectro flambant neuve et l'autre sur une petite batterie de fortune. Le kit, installé sur des pots de fleurs, a été bricolé autour d'une caisse claire achetée d'occasion. Les Clifford, avec leurs salaires d'ouvrier et de vendeuse en cosmétique, n'ont pas les moyens de lui offrir un ensemble neuf

et complet sur simple demande. Par ailleurs, un tel cadeau serait contraire aux valeurs éducatives qu'ils dispensent à leurs deux fils. Comme John, Doug doit financer ses espoirs par son travail, mais il ne manque pas de motivation, bien que la pratique de la batterie soit encore récente pour lui, débutée avec la découverte du rock'n'roll et des rythmiques binaires up-tempo, quelques mois auparavant, à la vue des solos possédés de Gene Krupa: « À l'âge de douze ans, j'ai vu une émission de télévision avec le grand Gene Krupa, vêtu de sa veste de sport blanche, sur un terrain de baseball où il y avait une douzaine de batteries installées. Les images n'ont jamais montré le reste du groupe qui devait jouer quelque part. Krupa est arrivé en marchant, frappant sur une cymbale, ajoutant un peu de ci et un peu de ça. Puis, il s'est assis derrière un kit et ça a été une véritable explosion. Ça m'a frappé comme une brique en plein visage. Je me suis dit "Wouah, maintenant je sais ce que je veux faire, je veux jouer du rock'n'roll" ». ¹ Le jeune homme athlétique qu'il deviendra n'était pourtant pas prédisposé à muscler ses biceps sur des fûts. Enfant à la santé fragile, atteint de poliomyélite, il est un garçon sensible et peu sportif, attiré par la nature, passant son temps le nez plongé dans son herbier et sa délicate collection de papillons – cette fibre verte façonne une conscience écologiste précoce à laquelle il restera fidèle toute sa vie. Comme pour beaucoup de jeunes de sa génération, le rock'n'roll a transformé Doug Clifford, physiquement et psychologiquement. La musique, au départ un amusement sans conséquence, est devenue une affaire sérieuse au contact de John Fogerty, qui travaille dur et veut croire en leur rêve commun de succès. Constatant l'implication croissante de leur fils, les Clifford proposent de le rémunérer en échange de petits travaux domestiques afin qu'il puisse financer son projet. Doug s'y applique et économise son argent jusqu'à pouvoir faire l'acquisition d'une batterie complète, comprenant une grosse caisse, une nouvelle caisse claire et deux cymbales, le minimum requis pour le genre de musique qu'il souhaite jouer.

1. Interview réalisée par Billy Jeansonne et Steve Bryant pour *Classic Drummer Magazine*, vol. 14.

L'improbable duo qu'il forme avec John dans le courant de l'année 1958, résumé à l'association guitare-batterie, donne à leur musique un son particulier, d'une simplicité rustique et sincère. Elle les ancre d'emblée à une forme d'authenticité artistique dont ils conserveront le goût dans leur jeu et leurs compositions futurs. Toutefois, le duo offre des perspectives limitées. Doug et John envient Tom, qui donne ses premiers concerts comme guitariste, puis chanteur, dans une petite formation appelée The Playboys, dont il prend bientôt la tête. Pour espérer sortir de la chambre de John et se présenter sur les petites scènes locales, passage obligatoire de tous les musiciens en devenir, leur embryon de groupe a besoin de s'étoffer. Doug propose d'intégrer l'un de ses meilleurs amis, un autre camarade de l'école de Portola avec lequel il joue de temps à autre : Stuart Alden Cook, dit « Stu ». La complicité des deux garçons est profonde depuis qu'ils ont découvert qu'ils sont nés à quelques heures d'écart – Stu ayant vu le jour le 25 avril 1945 à Oakland. Fils d'un avocat trompettiste à ses heures, Stu a grandi dans un milieu économiquement et culturellement plus favorable que son compère. Il a eu la chance de recevoir des cours de musique dès le plus jeune âge, le formant au solfège, au piano classique et à la trompette. Aux yeux des autodidactes Doug et John, cette formation constitue un réel atout. Comme eux, l'adolescence venue, Stu a délaissé son apprentissage académique à l'écoute des ondes de KWBR, préférant se compromettre avec le rhythm'n'blues et le doo-wop boogie de The Jewels et The Charms¹.

Partageant l'attrait de John et Doug pour les sonorités afro-américaines et leurs dérivés rock'n'roll, Stu accepte de se joindre à eux. Il les invite chez lui pour les premières répétitions, qui ont lieu dans les premiers mois de l'année 1959. John ramène sa Silvertone et son ampli, Doug sa batterie et Stu s'installe devant le clavier du piano familial. Ils reprennent les tubes qu'ils entendent à la radio,

1. Les deux groupes ont notamment connu le succès avec le titre « Hearts Of Stone », que John Fogerty reprend en 1973 sur son album *The Blue Ridge Rangers*.

des chansons diverses dont quelques titres de blues électrique, un style auquel ils sont encore rares à s'intéresser dans cette génération. Le trio joue aussi un peu de pop et de rock'n'roll, les Everly Brothers, The Olympics, The Midnighters, et les succès des petites stars locales comme Brenn Joe Zeppa et Bobby Freeman. Ils apprécient tout particulièrement les succès afro-américains, interprétant « Honky Tonk » de Bill Doggett, « Johnny B. Goode » de Chuck Berry, « Tutti Frutti » de Little Richard, « Stagger Lee » de Lloyd Price et « What I'd Say » de Ray Charles. L'année 1959 est propice à la création musicale. Alors que le rock'n'roll perd de son souffle, une certaine effervescence s'empare de la jeunesse américaine, notamment sur la Côte Ouest, où elle s'emploie à renouveler le genre et abattre les frontières artistiques. Le jeune groupe de Fogerty, attentif aux nouveautés, s'ouvre aux sonorités venues du sud de la Californie avec la mode surf et les premiers enregistrements de Dick Dale. Le style énergique a l'avantage de sonner avec beaucoup de fraîcheur, de correspondre à la jeune génération et de plaire aux filles. Sur un plan musical, John, Doug et Stu aiment sa rapidité et sa rythmique dominante; ils apprécient surtout de jouer des thèmes instrumentaux, John n'étant pas encore à l'aise avec le chant, ce que ne facilite pas la mue de sa voix. Le trio se familiarise avec les chansons de Duane Eddy, The Surfaris et The Ventures. Il est également sensible aux mélodies venues du nord, qui répandent les prémices du rock garage depuis Seattle, sous l'influence de The Fabulous Wailers. Le trio, qui correspond aux canons du genre naissant, se reconnaît dans la fougue de « Louie Louie », qu'il s'empresse d'ajouter à son répertoire.

TOMMY & THE BLUE VELVETS

Le trio fonctionne bien, les membres se solidarisent à mesure que l'osmose prend. Persuadé qu'il n'existe pas d'autre voie possible sur la route du succès, le perfectionnisme de John Fogerty impose de

la discipline et des répétitions presque quotidiennes. Envahissant, l'épanouissement musical des trois adolescents contraint le groupe à désertier le salon de la famille Cook pour prendre ses aises dans le garage des Clifford. John Fogerty est convaincu du potentiel de la formation. Sa détermination et son enthousiasme sont tels qu'ils persuadent également Stu et Doug de l'imminence de leur percée. Reste encore à trouver un nom. John renonce à Johnny Corvette & The Corvettes, une appellation datée qui rappelle celle des groupes rock'n'roll du milieu des années cinquante. De plus, il préfère éviter de mettre en avant son statut de leader, cherchant toujours à se dérober au rôle de chanteur. Plusieurs idées défilent avant que les trois musiciens ne s'arrêtent sur The Blue Velvets, un nom dans l'air du temps qui n'a pas de réelle signification, mais qui sonne bien. Blue est une couleur et une référence musicale souvent utilisée à cette époque dans le nom des formations, comme The Blue Flames de Clay Nicholls ou les Blue Men de Mickey Finn. L'inspiration des adolescents vient plus certainement du répertoire de The Clovers, un groupe à la croisée des voies jazz, blues et doo-wop qui atteignit le Top 20 des charts en 1954 avec le titre « Blue Velvet », reprise de Tony Bennett que tous trois ont pu découvrir sur KWBR.

Les Blue Velvets travaillent leur répertoire de reprises et commencent à répéter des chansons écrites par John Fogerty, leader officieux qui fait alors ses premiers pas de compositeur. Fins prêts, ils donnent leur premier concert à l'école de danse de Portola en septembre 1959, puis multiplient rapidement leurs apparitions dans le cadre scolaire, au cours de bals et de kermesses.

De son côté, Tom Fogerty continue de susciter l'admiration de John. Après avoir fait ses armes dans le circuit lycéen à la tête des Playboys, il est recruté par un groupe local prometteur, Spider Webb & The Insects, pour occuper la place de chanteur au côté du guitariste Jeremy Levine, futur membre de The Seeds. Avec cette nouvelle formation, Tom se produit dans des bars et sur les scènes

de la région tout en continuant ses études, condition impérative au consentement de Lucile Fogerty. Il sort diplômé au mois de juin 1959, au moment même où le succès que les Insects rencontrent sur scène attire l'attention du label Del-Fi. Le dirigeant de la maison, Bob Kreane, ancien producteur de Sam Cooke et Ritchie Valens, porte un œil intéressé sur la jeune génération et le renouvellement du rock'n'roll. Confiant dans le potentiel de Spider Webb & The Insects et plus particulièrement dans celui de Tom Fogerty, dont la voix claire et posée peut susciter l'engouement du public, il propose un contrat au groupe pour la réalisation d'un premier single. Plus que de la jalousie, la signature suscite l'adoration de John. Elle stimule son envie et conforte ses espoirs, lui prouvant que l'idée de faire carrière n'a rien d'inaccessible. Il redouble d'efforts avec les Blue Velvets et enchaîne les apparitions scéniques, poursuivant sous la forme du trio instrumental faute de parvenir à trouver sa voix. John ne s'assume toujours pas comme chanteur et regarde son frère avec complexe. À la fin de l'automne 1959, Tom gagne Los Angeles et entre en studio avec Spider Webb & The Insects pour l'enregistrement d'une première chanson, « Lady Jane ». Contre toute attente, Del-Fi ne donne pas suite à la séance et le groupe se sépare quelques semaines plus tard. Tom Fogerty voit ses espoirs s'éloigner. Par ailleurs, son mariage récent avec Gail Skinners l'oblige à plus de réalisme et de pragmatisme, sa musique n'offrant aucun revenu sérieux et régulier. Il quitte le cursus scolaire après avoir décroché son diplôme au lycée privé catholique St Mary et obtient un emploi à la Pacific Gas and Electric Company, l'une des principales sociétés pourvoyeuses d'énergie dans le pays. Pour autant, le chanteur et guitariste de dix-neuf ans ne renonce pas à ses rêves. Il cherche désormais à faire carrière en solo, convaincu de son potentiel. Afin d'en apporter la preuve aux labels, il utilise une partie de ses revenus pour financer des sessions d'enregistrement et la réalisation de démos.

Tout en continuant d'assurer l'animation des soirées locales, les Blue Velvets font eux aussi leurs débuts en studio. Ils sont recrutés

comme *backing band* par Christy Records, un petit label indépendant implanté à Los Gatos et axé sur une ligne rock'n'roll, doo-wop et pop incarnée par Bobby Klint & The Jades, la figure de proue de la maison. Le rôle des Blue Velvets se réduit à l'accompagnement discret de quelques nouvelles recrues. Ils interviennent ainsi pour le compte de James Powell, un jeune chanteur afro-américain originaire de Richmond, au nord d'El Cerrito. Ils enregistrent avec lui plusieurs titres, dont la ballade « Beverly Angel », « Martha, My Darling » et « Lydia ». Les chansons sont pressées en single et diffusées pendant trois semaines sur les ondes de KWBR. Bien que les Blue Velvets ne soient pas crédités, les trois adolescents de quinze ans vivent cette première comme une forme de consécration. Cette année-là, tous entrent au lycée. John fait un bref passage à St Mary, d'où il réussit à se faire renvoyer pour rejoindre ses amis dans l'établissement public d'El Cerrito. Ils y assurent l'animation de toutes les soirées dansantes, ayant la chance d'être la seule formation de rock du lycée.

Durant l'été 1960, le groupe étend son rayonnement *via* l'El Cerrito Boys Club, une structure de jeunesse qui promeut le trio et lui organise des concerts à Alameda et Sacramento. Tom, qui était le plus prometteur, n'a toujours pas réussi à percer en solo. Depuis la fin de l'année 1959, il a pris l'habitude de se joindre aux Blue Velvets de temps à autre, s'imposant comme chanteur et leader de la formation à ces rares occasions. Faute de perspectives en solo, sa participation se fait de plus en plus régulière au fil des semaines. Généralement, il chante cinq ou six titres avec le trio, puis se retire pour laisser place à un set instrumental. La présence de Tom est un vrai plus et le groupe lui propose de le rejoindre de manière permanente à l'automne 1960. L'arrivée du chanteur officialisée, les Blue Velvets se transforment rapidement en groupe d'accompagnement pour Tom Fogerty, qui fait valoir son expérience et impose une modification du nom en Tommy & The Blue Velvets. Le quatuor donne de nouveaux concerts, essentiellement pour des fêtes étudiantes du campus de Berkeley, où

les musiciens sont payés vingt dollars la soirée. On y voit Tom s'emparer de la guitare rythmique en plus du chant. Son jeu est encore simpliste, réduit à quelques accords joués sur deux cordes, mais il enrichit la puissance rythmique du groupe. Dans le même temps, de nouvelles démos sont réalisées et envoyées à plusieurs maisons de disques locales. Les frères Fogerty sont plus que jamais résolus à retourner en studio, ensemble, pour réaliser et sortir un disque en leur nom propre.

PREMIERS SINGLES

À la fin de l'été 1961, l'une des démos réalisées par Tommy & The Blue Velvets atterrit sur le bureau de Wayne Farlow, dirigeant d'une petite et très récente maison de disques de la baie de San Francisco, Orchestra Records, qui promeut Bobby December & The Famous Renegades et le Tommy Smith Trio. Le producteur, séduit par les compositions et la voix de Tom Fogerty, décide de publier un premier single pour évaluer le potentiel. Il choisit les titres « Come On Baby » et « Oh, My Love ». L'écriture est encore grossière, calquée sur les hits du moment et les chansons pour teenagers. L'instrumentation est dominée par le piano de Stu, qui laisse toutefois place à un solo de John à la guitare sur une vingtaine de secondes du premier titre. Quant aux paroles, elles déclinent un texte sans originalité, emprunté aux standards du rock'n'roll, qui le tiennent eux-mêmes de l'héritage blues : « *Come on baby, we're gonna rock all night/Come on baby 'till the broad daylight* » (« Viens bébé, on va se balancer toute la nuit/Viens bébé, jusqu'au petit jour »). Sur la face B, « Oh, My Love » utilise la même rythmique, la même tonalité et le même thème, chantant une blquette assez répétitive dont l'essentiel du texte se résume à « *You're my heart's desire, set my soul on fire/Come on baby, can't you see/But you're my love, you're my love* » (« Tu es ce que mon cœur désire, tu enflames mon

esprit/Allez bébé, ne vois-tu pas/Que tu es mon amour, tu es mon amour »).

Les musiciens étant trop jeunes pour signer un contrat selon les lois californiennes en vigueur, le groupe doit se contenter d'un accord passé oralement entre Farlow et Tom Fogerty, qui confirme ainsi sa place de leader et s'impose également comme auteur. Les quatre garçons font leur retour en studio sous leur propre nom, jouant les professionnels en costumes complets noirs et cravates fines, cheveux gominés. Le single sort au mois d'octobre 1961. Les deux chansons passent sur les ondes locales, dans la programmation de Casey Kasem, disc-jockey et directeur de KEWB. Elles suscitent l'intérêt du public, qui contacte les stations pour obtenir plus de renseignements sur ce jeune groupe qu'encourage l'influent DJ. Le temps d'antenne augmente pour « Come On Baby », qui provoque une certaine excitation à l'échelle régionale. Toutefois, les ventes ne suivent pas et le petit phénomène retombe. Les espoirs suscités sont suffisants pour que le label accepte de publier un deuxième single. Wayne Farlow renvoie Tommy & The Blue Velvets en studio sous le patronage du chanteur. John profite de l'occasion pour s'affirmer dans l'ombre de son frère. Il intervient sur la composition des deux nouvelles chansons: « Have You Ever Been Lonely », qu'il signe seul sous le nom de Johnny Fogerty, et « Bonita », conçue en partenariat avec Tom. Conséquence de cette signature à quatre mains, les titres se complexifient. L'écriture, tout en exploitant le même filon, révèle un vocabulaire enrichi et une structure musicale mieux définie, accordant toujours une place de choix à des phases instrumentales, séquences qui restent l'atout majeur des Blue Velvets. L'enrichissement du texte fait écho à celui de l'instrumentation. Sur « Have You Ever Been Lonely », encore très proche du premier single, on perçoit nettement l'arrivée de la guitare au premier plan, une ascendance sur le piano qui s'illustre avec l'utilisation du vibrato dès les premières notes de la chanson. Le plus énergique « Bonita » introduit quant à lui une ligne de basse (jouée à la guitare par John), des breaks de batterie et laisse

plus de liberté aux solos de guitare. Le deuxième single voit le jour dès novembre 1961, un mois seulement après la commercialisation du premier. Casey Kasem fait de « Have You Ever Been Lonely » l'un des titres phares de sa sélection. Sur les ondes régionales comme sur les petites scènes alentour, l'enthousiasme est le même. Malgré tout, les ventes restent faibles. Ce nouvel échec commercial n'entame ni la détermination des Blue Velvets ni la conviction de Wayne Farlow. Le groupe continue de répéter avec application et de se produire sur scène, travaillant de nouvelles chansons, écrites seul ou à deux par les frères Fogerty. En janvier 1962, Tommy & The Blue Velvets propose « Baby Doll » et « Sandy Lou » à Orchestra, dépose le copyright, mais les chansons de Tom ne voient pas le jour. Alors que bien des labels auraient cherché le succès ailleurs, Farlow offre finalement une troisième chance au jeune groupe avec la parution d'un nouveau 45-tours au mois de juin 1962. Il préfère deux nouvelles compositions à « Sandy Lou » : « Yes You Did » et « Now You're Not Mine ». Malheureusement, les chiffres ne sont pas plus concluants et le contrat avec Orchestra Records prend fin quelques mois plus tard.

Les jeunes musiciens continuent de travailler avec la même rigueur, répétant inlassablement. Ils enregistrent de nouvelles démos, notamment un titre de John, « In My Memories », en octobre. Ils profitent des studios Sierra Records tenus par Robert DeSousa sur Alcatraz Street, à Berkeley, qui laisse la jouissance de son enregistreur Scully aux musiciens lorsqu'il le peut. DeSousa voit passer beaucoup de jeunes formations et croit aux chances de succès des Blue Velvets, dont il apprécie la musique. Il affectionne tout particulièrement le jeu de John, qui évolue depuis quelque temps sur une guitare Supro empruntée à sa petite amie¹. Pour soutenir les efforts du jeune homme, DeSousa lui propose un emploi de musicien de session. John voit ce job comme une réelle opportunité, il y apprend beaucoup sur la production et l'enregistre-

1. Il délaissera la guitare et la petite amie pour adopter le modèle supérieur Val Trol Resoglas de chez Supro.

ment tout en perfectionnant et diversifiant son jeu. Son talent et sa réactivité sont exploités dans divers registres, du rock'n'roll au rhythm'n'blues, du son de Nashville à celui de Memphis, en passant par des styles country & western beaucoup plus traditionnels. Il est sensible au blues rustique enregistré entre ces murs par Sidney Maiden, Mercy Dee Walton et les autres recrues du folkloriste et producteur Chris Strachwitz. John aime ce travail et s'y applique consciencieusement, comprenant l'intérêt stratégique d'une telle place dans l'avancement de sa carrière, qui reste sa seule préoccupation, de manière presque obsessionnelle. Comme entre les murs de sa chambre à douze ans, comme durant les répétitions du groupe à quatorze ans et comme pour l'enregistrement de ses chansons à seize ans, John fait preuve d'une autodiscipline et d'un sérieux quasi militaire qui lui valent les louanges de son employeur.

John accorde beaucoup plus d'intérêt à son activité aux Sierra Sound Labs qu'à ses cours au lycée. En juin 1963, il termine sa douzième année et choisit de se consacrer à plein-temps à la musique, tandis que ses deux compères Stu et Doug, eux aussi diplômés, poursuivent leurs études à l'université de San José. Ils intègrent une même fraternité, où Doug est baptisé « Clifford C. Clifford ». Ce surnom est rapidement troqué contre un autre, « Cosmo », que Doug invente lorsqu'un camarade lui demande la signification de l'initiale C. Il renvoie à la passion du batteur pour la nature, l'univers et l'aérospatiale. Stu prend l'habitude de l'appeler ainsi et le pseudonyme prend vite le dessus sur le prénom, y compris au sein du groupe. Constatant les premiers échecs et la lenteur avec laquelle la carrière des Blue Velvets semble se lancer, les deux musiciens préfèrent accorder la priorité à leur scolarité. Ce choix nuit au rythme des répétitions, le campus se trouvant à quatre-vingt kilomètres d'El Cerrito. Pour autant, les Blue Velvets tiennent bon et se retrouvent chaque week-end pour jouer, sur scène ou non. Si elle revêt quelques inconvénients, l'entrée à la faculté de deux de ses membres offre au groupe de

nouveaux débouchés, lui donnant l'occasion de se produire au cours des soirées étudiantes. Les maigres cachets ne suffisant pas, John cherche un emploi plus rémunérateur que ses fonctions chez Sierra, de préférence en lien avec l'univers musical. Il décroche une petite place d'homme à tout faire chez Fantasy Records, le grand label de la baie de San Francisco. La maison de disques a vu le jour en 1949 sous le nom Circle Record Company, à l'initiative des frères Max et Sol Weiss, deux industriels pionniers du plastique reconvertis dans le pressage de disques de jazz.

LA SIGNATURE CHEZ FANTASY RECORDS

Les frères Weiss sont venus à la musique par intérêt financier plutôt qu'artistique. Leur aventure jazz a débuté en 1959 lorsque le disc-jockey Jimmy Lyons et Jack Sheedy, le propriétaire du petit label Coronet Records, leur ont demandé d'assurer la fabrication des disques d'un pianiste local prometteur, Dave Brubeck. Prenant conscience du potentiel commercial de ce filon au regard de l'absence de presses à vinyles et de labels de portée nationale implantés sur la Côte Ouest, les frères Weiss se lancent et fondent Circle Records. Le pari est réussi. Les masters cédés par Jack Sheedy permettent au jeune label de dégager des bénéfices colossaux de la vente des dizaines de milliers d'exemplaires des disques de Brubeck. Devenue Fantasy Records, la société des frères Weiss attire de nombreux jazzmen, dont Chet Baker et Gerry Mulligan, s'imposant au fil des années comme le premier label indépendant de jazz. Durant les années cinquante, Max Weiss se laisse prendre dans l'effervescence cool qui met la Côte Ouest en ébullition. Il se rapproche des beatniks et de la contre-culture naissante. Cette sensibilité le pousse à diversifier les activités du label. Il réalise ainsi des enregistrements de l'humoriste Lenny Bruce et monte des filiales ouvertes sur d'autres genres musicaux, comme le folk d'Odetta. Le chef d'orchestre de cette évolution est Saul Zaentz,

un ancien promoteur de jazz recruté en 1955 par Fantasy pour en devenir le directeur commercial. Né à Passaic le 28 février 1921, dans une famille de cinq enfants, Saul a quitté le New Jersey à la sortie de l'adolescence pour tenter sa chance à Saint Louis. Il y a exercé plusieurs métiers différents, notamment dans une ferme volaillière, avant de se tourner vers la musique et de rejoindre San Francisco au début des années cinquante, lorsque s'y épanouit le cool jazz. Là, il devient manager et collabore avec Norman Granz, le fondateur du label Verve Records. À ses côtés, il apprend tout du métier et obtient des partenariats privilégiés avec quelques-unes des grandes figures du jazz contemporain comme Duke Ellington et Stan Getz. Auprès d'eux, Saul tient le rôle de road manager, supervisant les tournées sur la Côte Ouest. Il travaille également pour Count Basie et Ella Fitzgerald, au moment où ces deux artistes passent contrat avec Fantasy. Il se rapproche ainsi de la maison de disques des frères Weiss, où il obtient son emploi de directeur des ventes. Les prétentions expansionnistes et l'envie d'ouverture manifestées par Max Weiss et Saul Zaentz conduisent le label à porter son attention sur le renouveau artistique de la scène san-franciscaine. En 1963, ils font un premier pas vers la musique populaire à travers la production du pianiste Vince Geraldo et le rhythm'n'blues de Leon Haywood, dont les succès respectifs, « Cast Your Fate To The Wind » et « I'm Gonna Wait », encouragent l'ouverture de Fantasy. Attentifs aux courants montants et à l'émergence de la jeune génération sur le marché musical, ils envisagent de s'ouvrir à la pop music et se lancent à la recherche de nouvelles formations susceptibles de gagner les faveurs de la jeunesse. Ils remarquent alors un petit groupe dans lequel joue l'un des employés de la maison : Tommy & The Blue Velvets.

En rejoignant Fantasy Records, ne serait-ce qu'en qualité de commis, John Fogerty y a vu l'opportunité de se faire remarquer par ce poids lourd de l'industrie musicale californienne et l'espoir d'obtenir de lui un contrat pour son groupe. Le guitariste sait pertinemment qu'il s'agit d'un label de jazz, mais c'est le seul