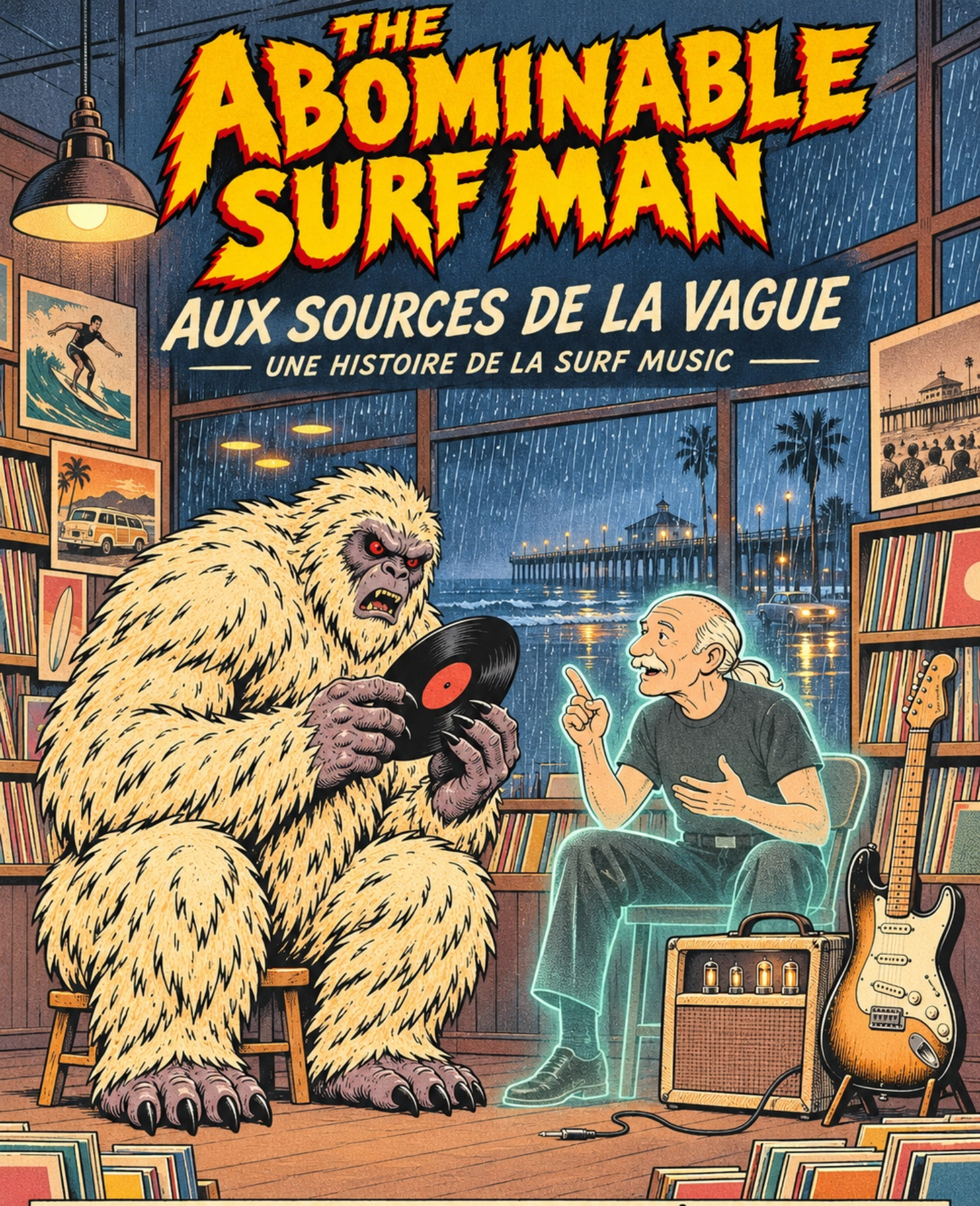
THE ABOMINABLE SURF MAN

AUX SOURCES DE LA VAGUE

UNE HISTOIRE DE LA SURF MUSIC



TOME 1 • DES ORIGINES À 1962

ALVIN SAYBURY

THE ABOMINABLE SURF MAN

TOME 1

AUX SOURCES

DE LA VAGUE

Une histoire de la surf music

Des origines à 1962

ALVIN SAYBURY

Un voyage en bande dessinée avec l'Abominable Surf Man et le fantôme de Dick Dale.

84 planches de récit, suivies de repères historiques, d'un guide d'écoute, d'un catalogue critique et de sources.

Les rencontres et les dialogues sont des créations de fiction. Les personnes, disques et événements historiques sont documentés dans le cahier final.

Images réalisées avec assistance générative. Édition de lecture du 22 novembre 2026.

SOMMAIRE

LE VOYAGE

ET LES DISQUES

Avant de commencer 4

Les deux guides 5

Le récit — planches 1 à 84 6

Repères et portraits 90

Lieux, son et méthode 110

Le catalogue et ses repères 125

Singles et albums, 1962 130

Parcours d’écoute et ateliers 145

Lexiques 150

Index 152

Sources 154

Les nombres ci-dessus renvoient aux pages du PDF. Les planches de BD conservent leur propre numéro, de 1 à 84.

UN FANTÔME,

DES DISQUES RÉELS

2026. Une boutique de disques. L'Abominable croit chercher un son ; il découvre des musiciens, des ateliers, des salles et des histoires qui se croisent. Le fantôme de Dick Dale lui sert de guide.

LES BULLES

Tous les dialogues sont imaginés, y compris ceux des musiciens réels. Ils ne constituent pas des citations.

LES CARTOUCHES

Ils donnent les repères du voyage. Lorsqu'ils rapportent un souvenir, celui-ci est attribué à son témoin.

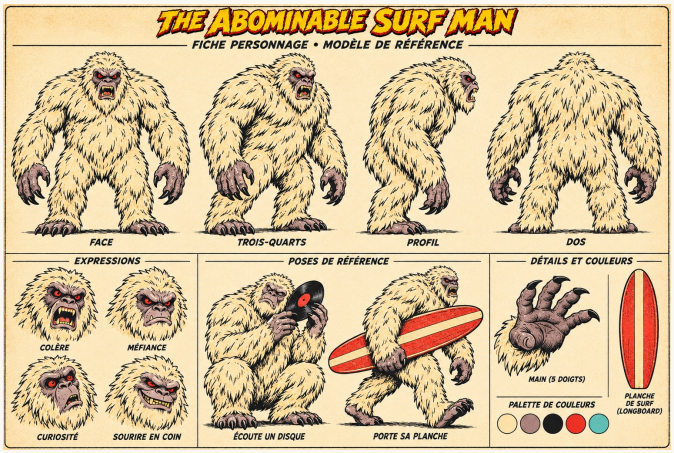
LE CAHIER DOCUMENTAIRE

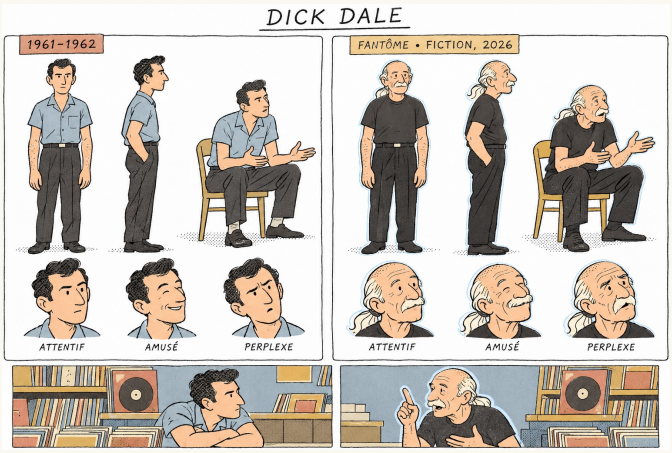
Il précise les sources, les variantes et les limites. Le catalogue recense les éditions étudiées ; il ne revendique pas tous les pressages mondiaux.

LA LIMITE DU TOME

L'histoire musicale s'arrête à la fin de 1962. Les scènes de 2026 forment le cadre de fiction.

UNE RENCONTRE HORS DU TEMPS





L’ABOMINABLE

Une force énorme, des griffes délicates et une curiosité qui résiste aux réponses trop simples.

LE FANTÔME DE DICK DALE

Un guide de fiction. Ses souvenirs inspirent l’enquête ; les sources permettent d’en examiner les détails.

Les autres musiciens apparaissent au fil de leur histoire. Les publics, la collectionneuse et les visiteurs de la boutique sont des personnages imaginés.


CALIFORNIE, 2026.
APRÈS LA FERMETURE.
FERMÉ
IL DOIT BIEN Y AVOIR UN DÉBUT.


BZZZ...
TOI, TU N'ÉTAIS PAS ALLUMÉ.
ET TU N'ES MÊME PAS BRANCHÉ.


TU ES MORT.
ET TOI, TU N'ES PAS CENSÉ EXISTER.


ÇA NOUS LAISSE LA SOIRÉE.
TU VEUX T'ASSEOIR ?
JE CROIS QUE JE PEUX ENCORE.
CRAC
C'EST PLUTÔT POUR TOI QUE JE M'INQUIÈTE.
IL ÉTAIT DÉJÀ FATIGUÉ.


LA SURF MUSIC… ÇA COMMENCE PAR QUEL DISQUE ?
TU CHERCHES UNE DATE OU UNE HISTOIRE ?
UNE HISTOIRE. AVEC LES DATES.
ALORS IL FAUDRA ÉCOUTER AVANT DE CLASSER.
JE SAIS ÉCOUTER.
ON VA VOIR.

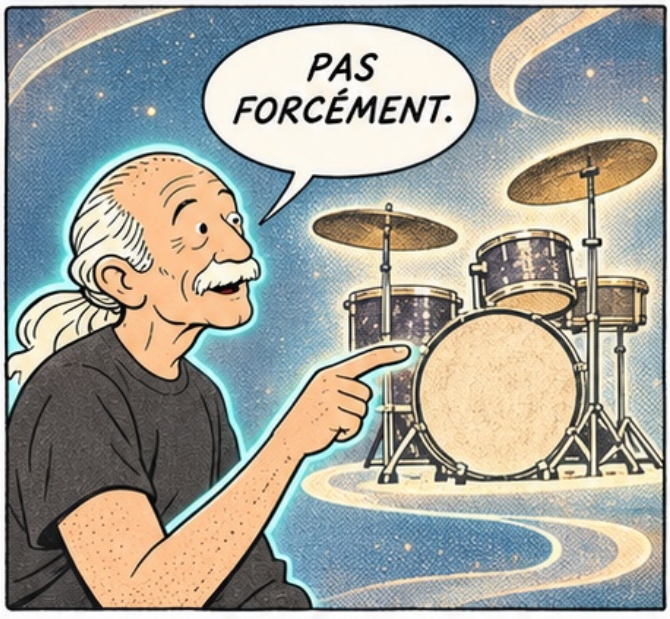

JE PENSAIS QUE TOUT VENAIT DES VAGUES.
ELLES COMPTENT. MAIS ELLES NE RACONTENT PAS TOUT.
IL Y A AUSSI CE QU'ON ENTEND CHEZ SOI. ET CE QU'ON ESSAIE DE FAIRE AVEC SES MAINS.
ÇA RISQUE DE DEMANDER UN PEU DE PRÉCISION.


JE PEUX TE RACONTER MON PARCOURS.
MAIS CETTE MUSIQUE N'APPARTIENT PAS À UNE SEULE PERSONNE.
ON ÉCOUTERA LES AUTRES AUSSI.
C'EST LE PRINCIPE.
ET ON GARDE LES DISQUES.
ÇA, J'AVAIS COMPRIS.


POUR COMPRENDRE UNE MUSIQUE, IL FAUT PARFOIS COMMENCER AVANT SON NOM.
D'ABORD, LES SONS QUI EXISTAIENT DÉJÀ.
À SUIVRE : AVANT LA VAGUE.

AVANT LA VAGUE





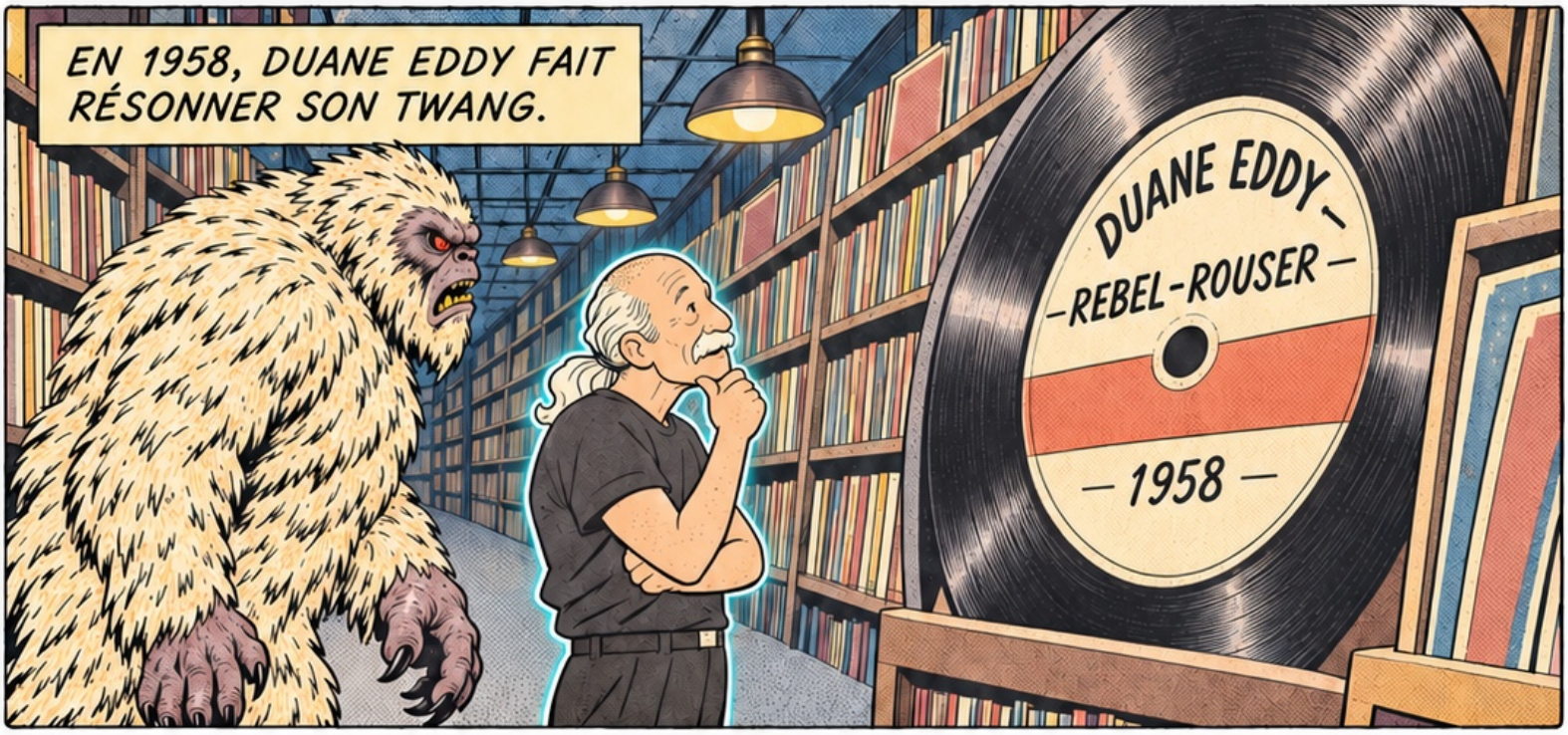


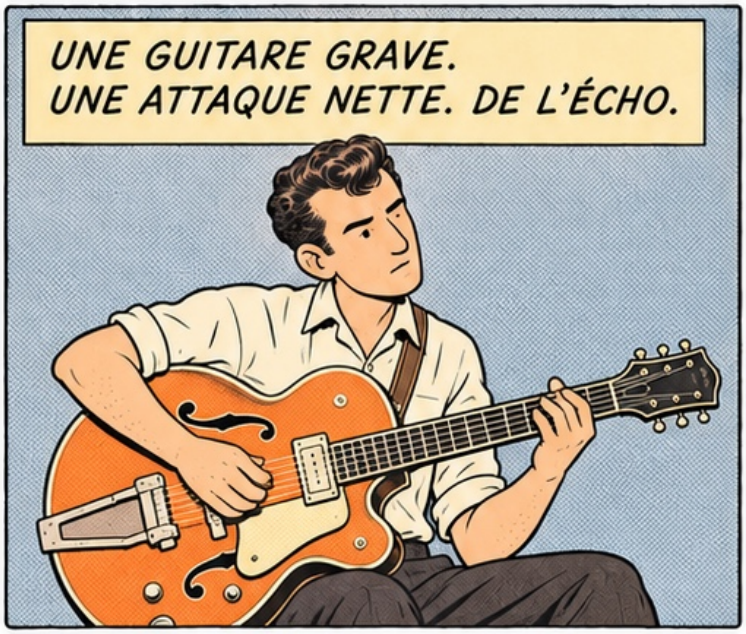


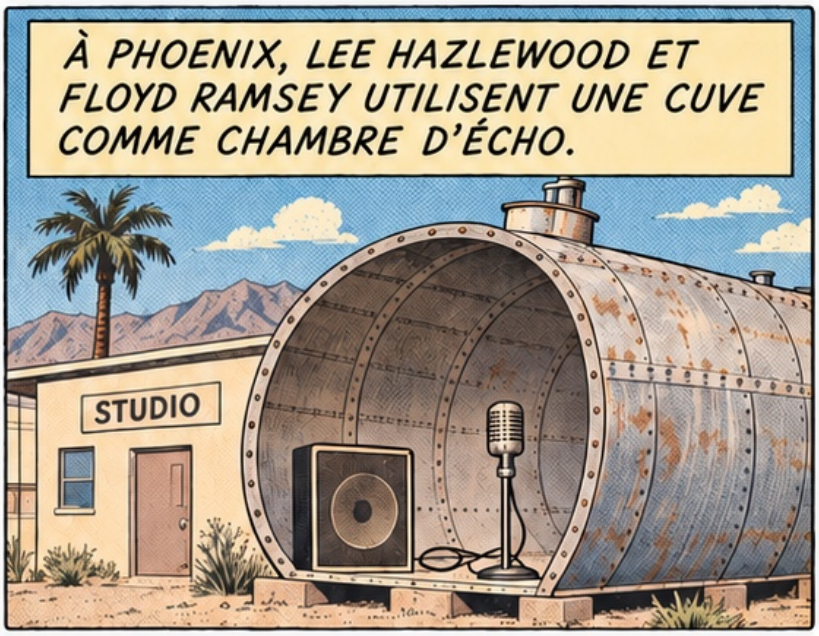


REPÈRE DOCUMENTAIRE : ENTRETIEN FRESH AIR, 1993. DIALOGUES DE FICTION.

LE SON PREND DE LA PLACE





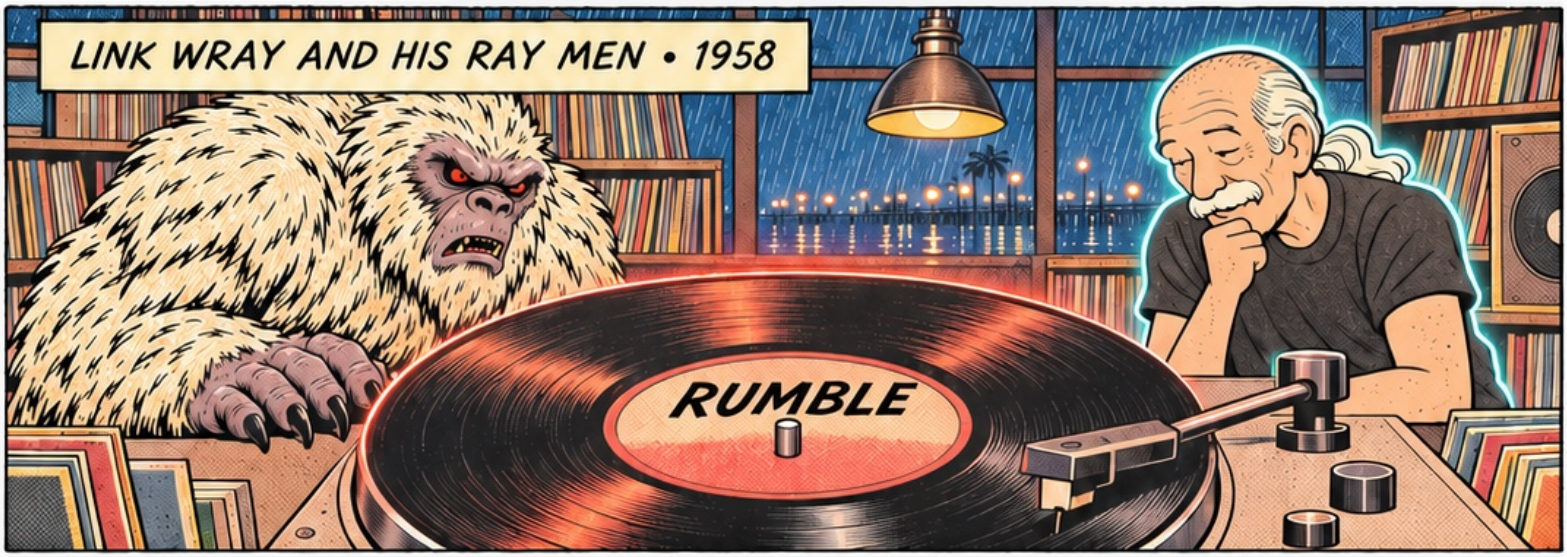






REPÈRE DOCUMENTAIRE : SFO MUSEUM. DIALOGUES DE FICTION.

1958 — LINK WRAY











SCÈNE D'ÉCOUTE IMAGINÉE. REPÈRES : LIBRARY OF CONGRESS ET SMITHSONIAN.

UN TITRE QUI INQUIÈTE



SOURCES : LIBRARY OF CONGRESS ; SMITHSONIAN, OBJET NMAH_1009185. DIALOGUES DE FICTION.

LES MUSIQUES DE LA MAISON











Évocation familiale et dialogues de fiction. Repère : témoignages de Dick Dale.

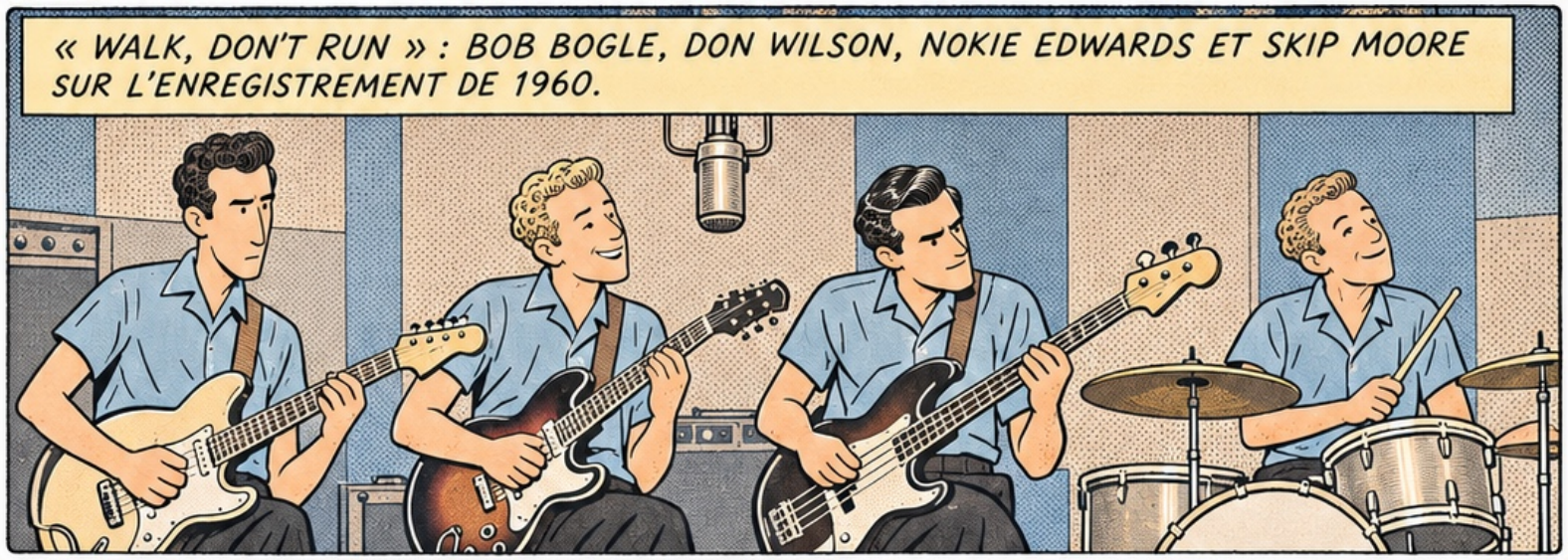
UN COW-BOY DANS LES INFLUENCES



Hank Williams cité dans Fresh Air, entretien de 1993. Dialogues de fiction. Ces scènes sont des reconstitutions imaginaires.

1960 — LES VENTURES











Repères : Northwest Music Archives et The Ventures. Dialogues de fiction.

Ces scènes sont imaginées et des évocations historiques, pas des rencontres réelles.

LA PLAGE ET LA SALLE DE BAL











Scènes reconstituées. Repères : Fresh Air et SFO Museum. Dialogues de fiction.


1961. LA MUSIQUE SE JOUE AUSSI AVEC LES PIEDS.
RENDEZVOUS BALLROOM
LE PLANCHER FAIT PARTIE DU GROUPE ?
CE SOIR, OUI.
PAS TROP FORT.

UNE GUITARE À SA FAÇON




POUR COMPRENDRE LE SON, IL FAUT AUSSI PASSER PAR L'ATELIER.
FENDER
FULLERTON
LEO FENDER : DES INSTRUMENTS CONÇUS, TESTÉS ET AMÉLIORÉS.
ICI, LES IDÉES DOIVENT FONCTIONNER.
IL EST AVEC VOUS ?
IL ÉCOUTE.
JE PEUX AUSSI PORTER.

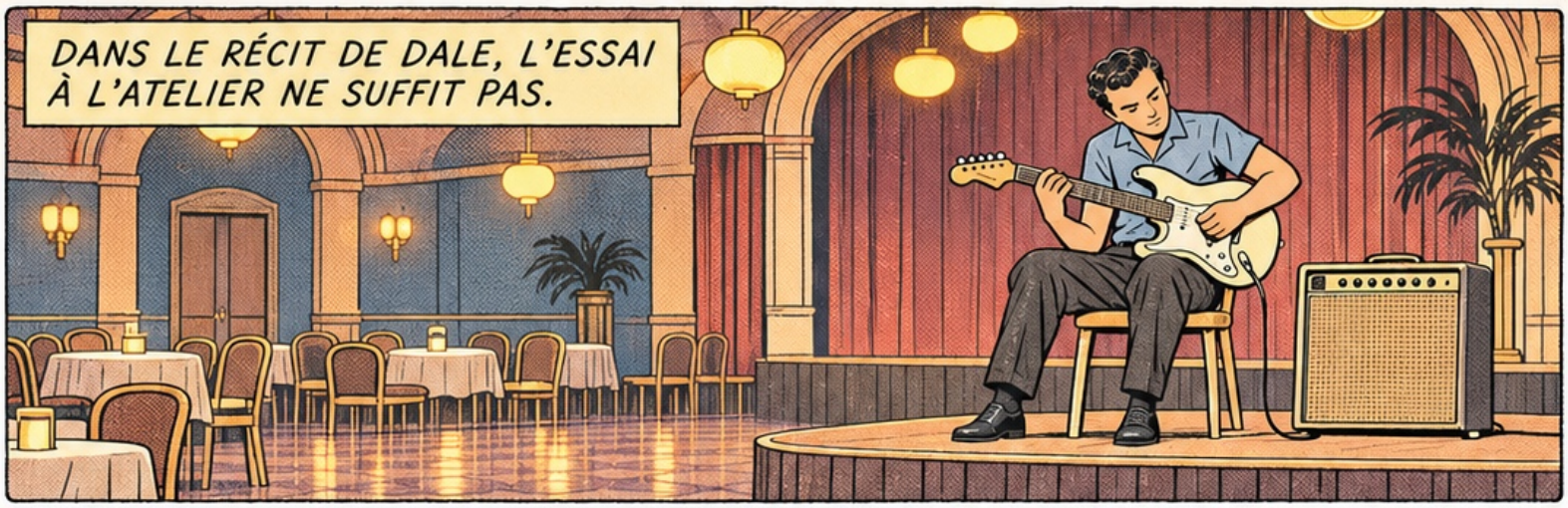
FREDDIE TAVARES



ESSAYER, ÉCOUTER, RECOMMENCER



LA SALLE CHANGE TOUT







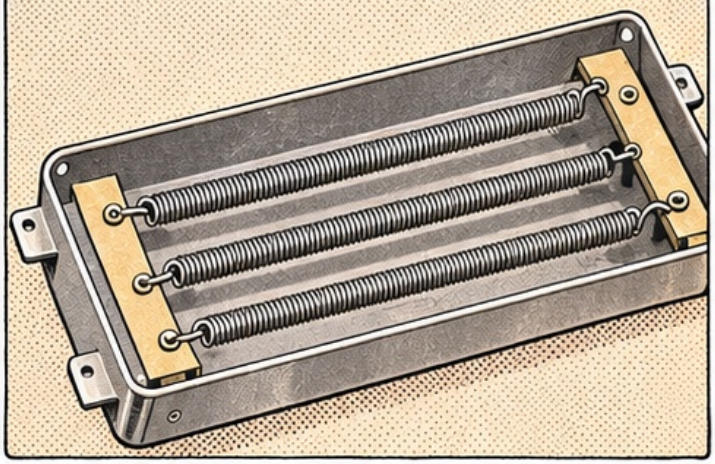


D'APRÈS UN SOUVENIR RACONTÉ PAR DALE ; DIALOGUES INVENTÉS.

UN BOÎTIER ET DES RESSORTS

FENDER COMMERCIALISE UNE UNITÉ DE RÉVERBÉRATION À RESSORTS EN 1961.

DES RESSORTS PROLONGENT ET COLORENT LE SIGNAL.



C'EST PETIT, POUR CONTENIR UNE SALLE.

C'EST L'ILLUSION QUI EST GRANDE.

TOUT NE S'APPELLE PAS ÉCHO



LE DISQUE EMPORTE LA DANSE











CE QUE LES CORPS COMPRENNENT









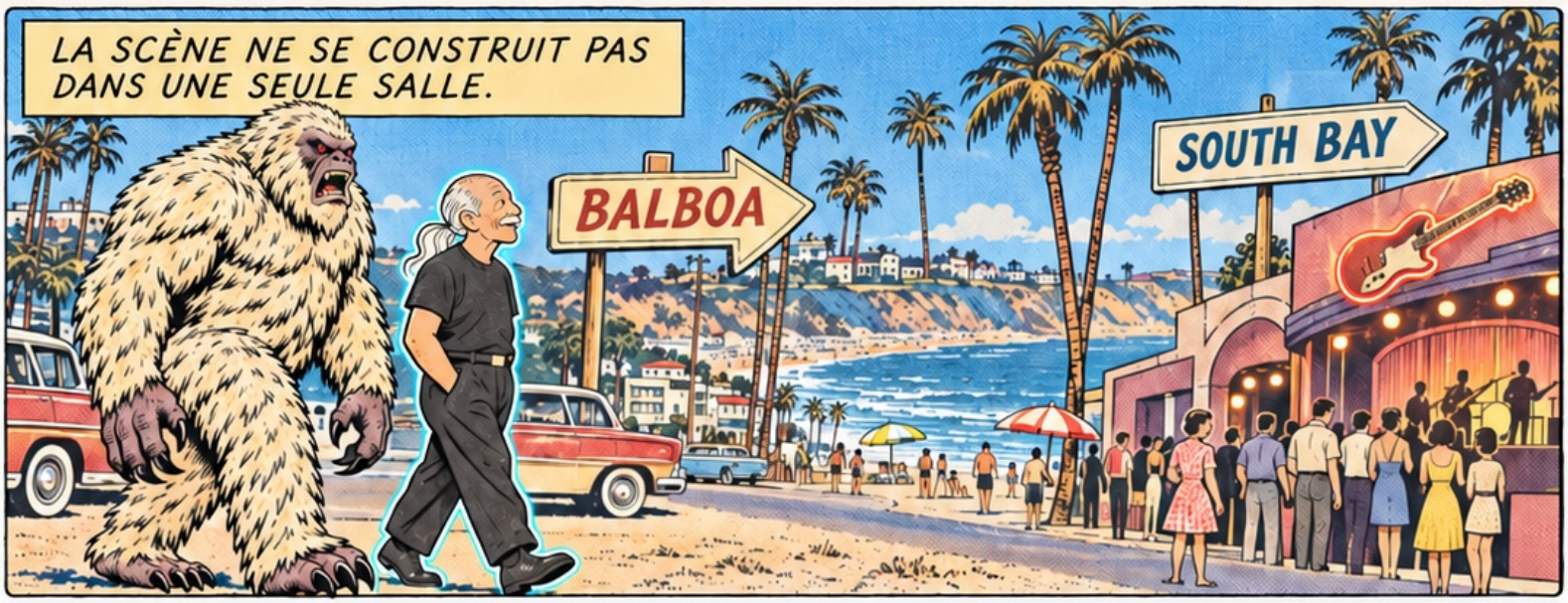
PAS UNE RECETTE MAGIQUE



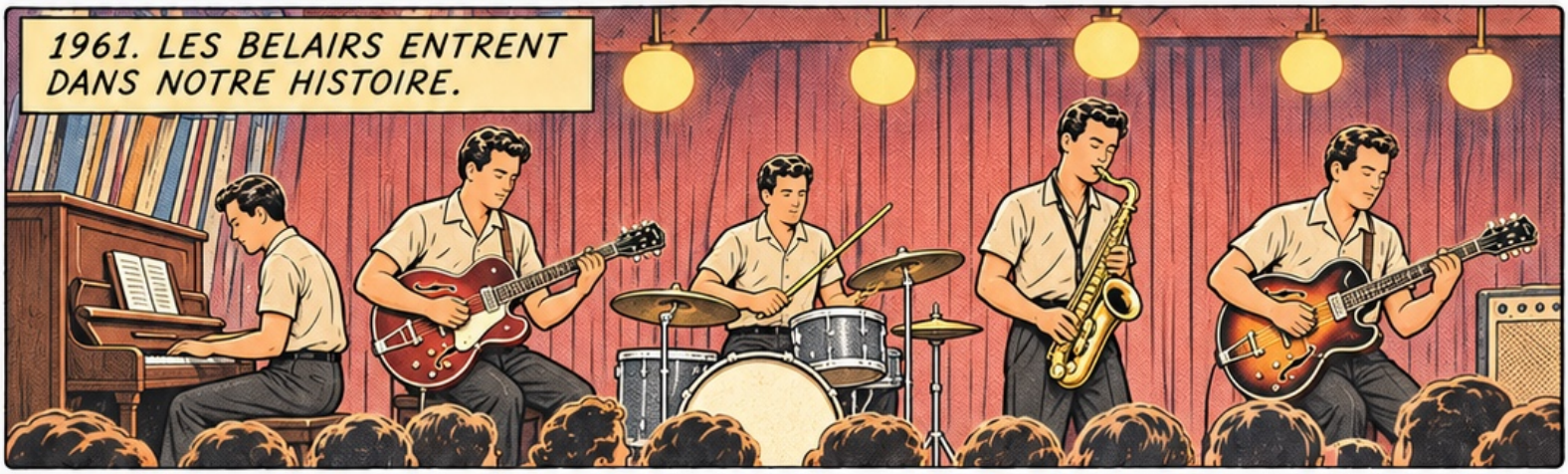


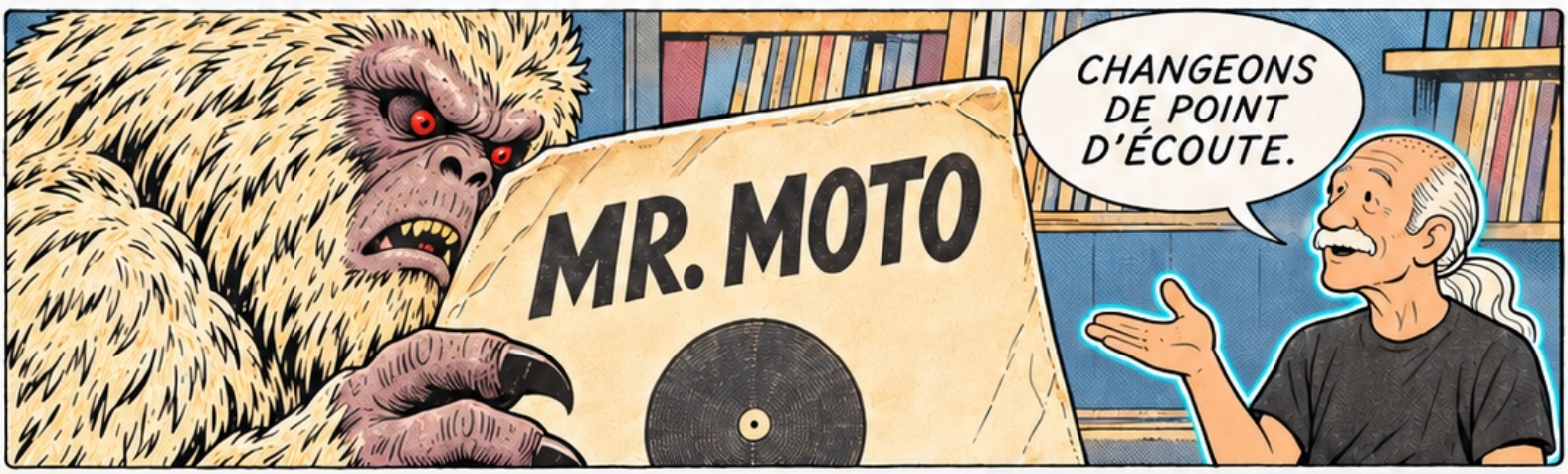






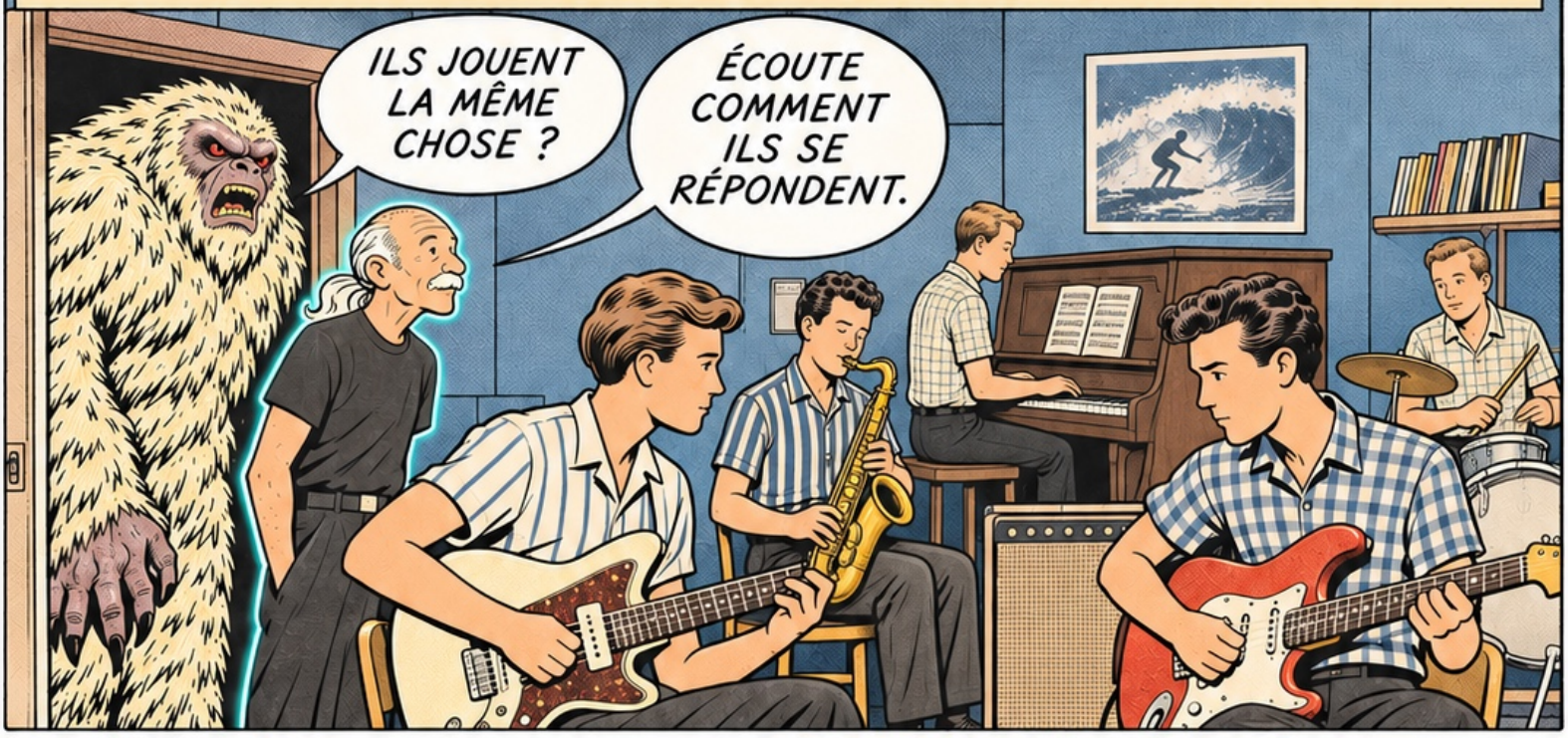






LA SUITE : LES BELAIRS ET LA SOUTH BAY.

DEUX GUITARES AU CŒUR DU GROUPE : PAUL JOHNSON ET EDDIE BERTRAND.









UNE AUTRE CONVERSATION



FORMATION DOCUMENTÉE ; RÉPÉTITION ET DIALOGUES IMAGINÉS.


LE 45 TOURS DES BELAIRS PARAÎT CHEZ ARVEE.
MR. MOTO
LITTLE BROWN JUG
CE N'EST PAS LA MÊME FORCE QUE TOUT À L'HEURE.
ET POURTANT, LA DANSE CONTINUE.
UNE ÉCOUTE, PAS UNE COMPÉTITION.

LES OREILLES DU PUBLIC



UNE SCÈNE TIENT À PEU DE CHOSES



LES ARCHIVES NE SONT PAS TOUTES DES DISQUES



CE QUE RACONTENT LES SURVIVANTS

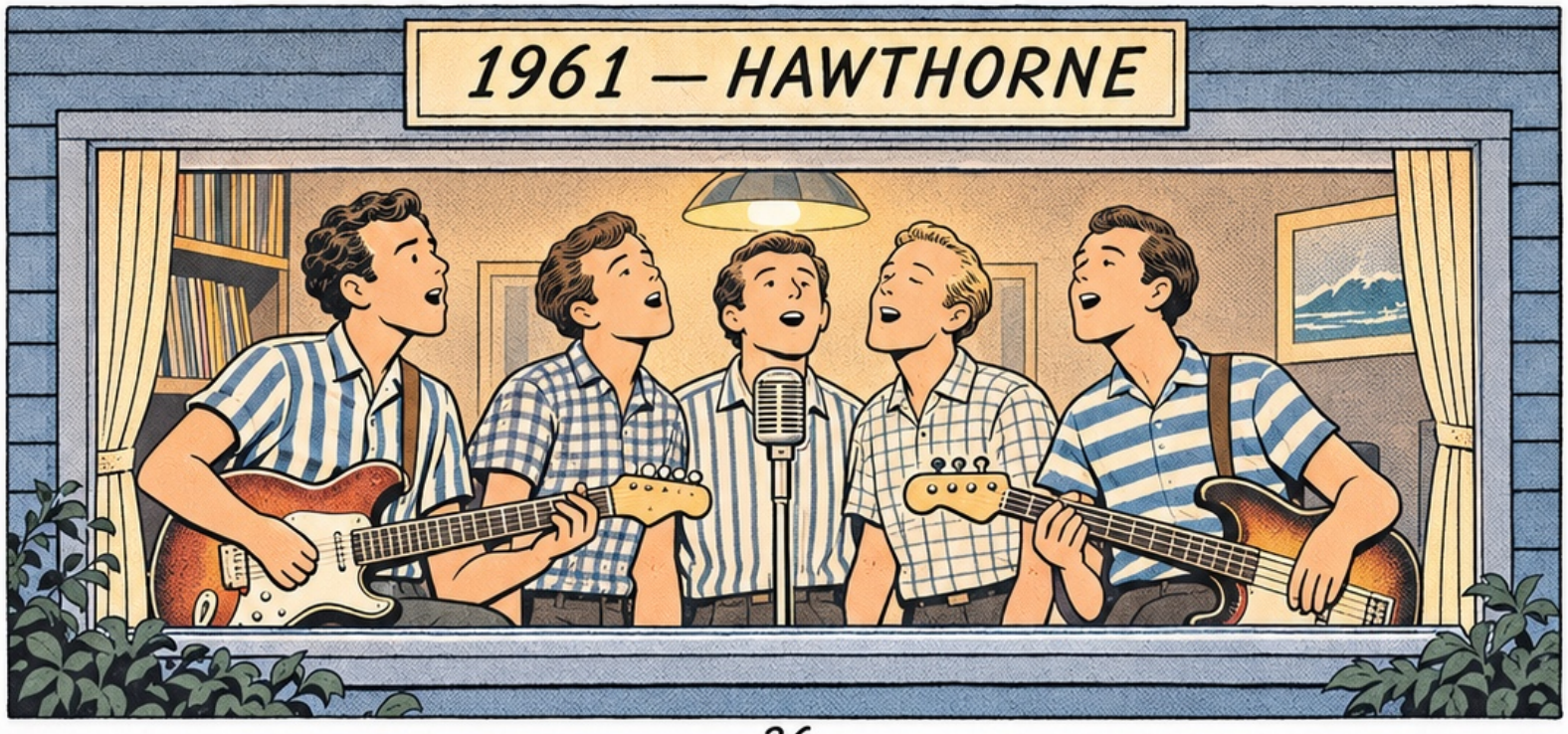


LES VOIX ARRIVENT

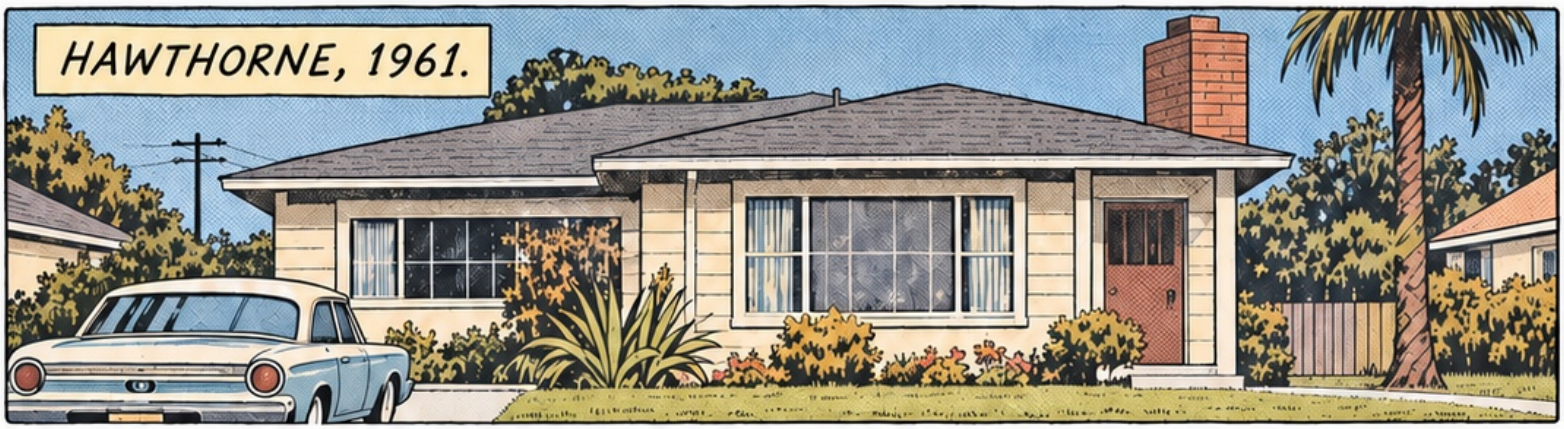




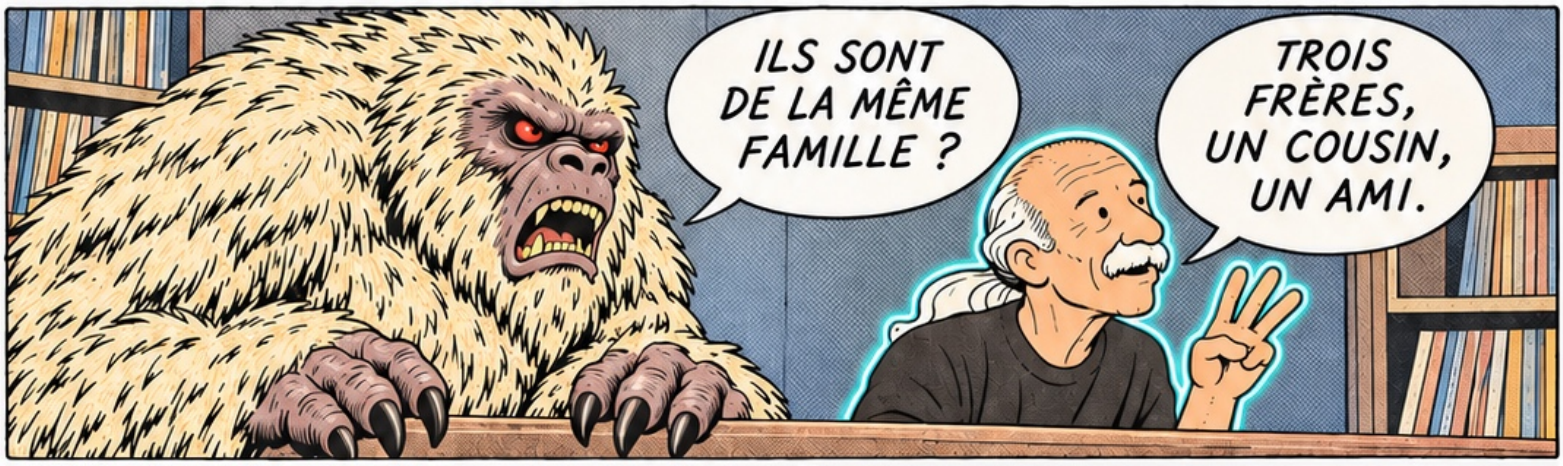


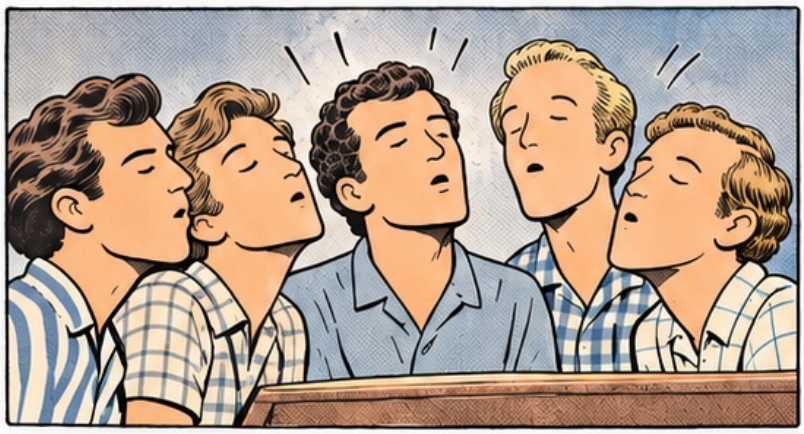


CINQ AUTOUR D'UNE IDÉE











CHANTER LA PLAGE



CHEZ LES MORGAN

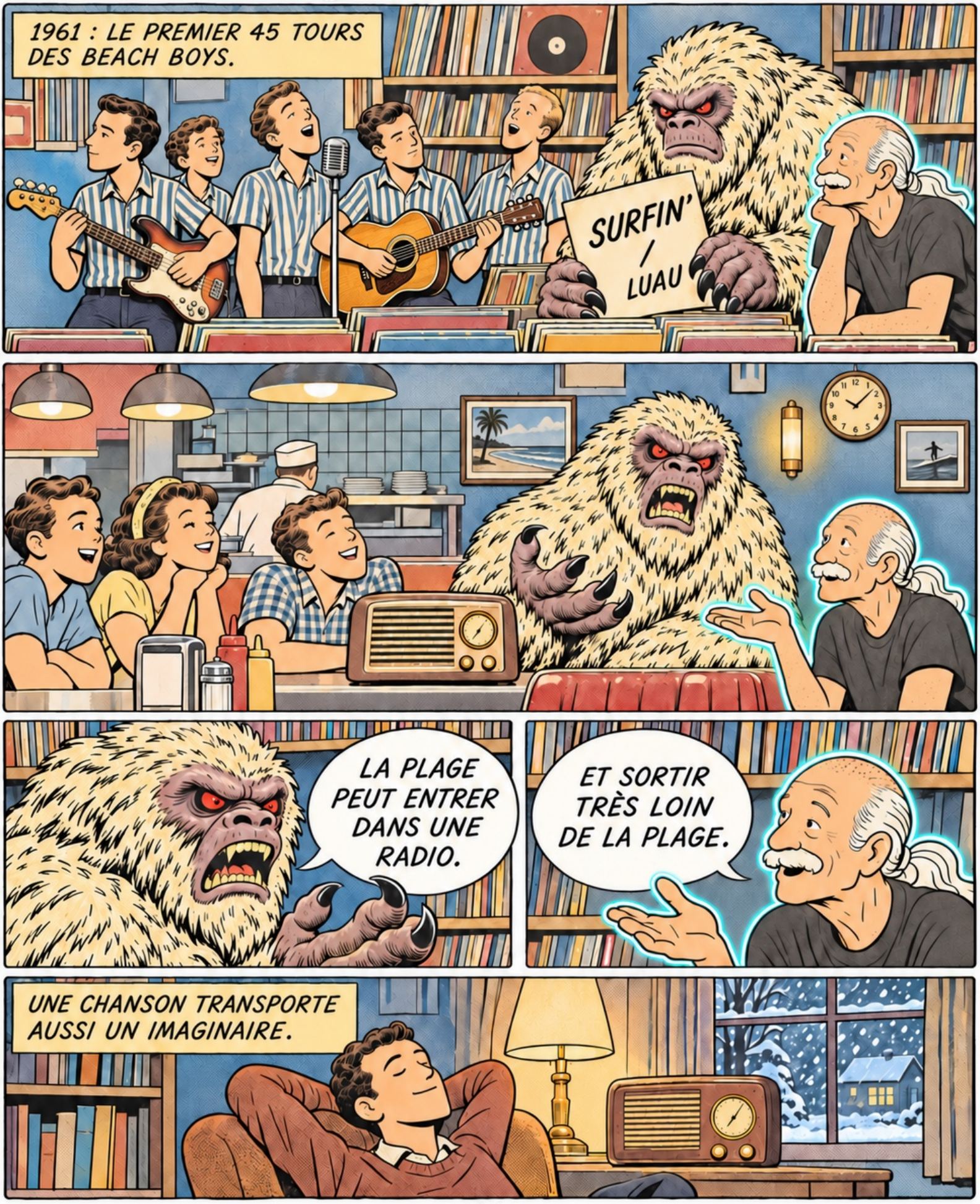


RECOMMENCER



SCÈNE INVENTÉE À PARTIR DE L'EXISTENCE DES BANDES.

SURFIN'


1961 : LE PREMIER 45 TOURS DES BEACH BOYS.
SURFIN' / LUAU
LA PLAGE PEUT ENTRER DANS UNE RADIO.
ET SORTIR TRÈS LOIN DE LA PLAGE.
UNE CHANSON TRANSPORTE AUSSI UN IMAGINAIRE.

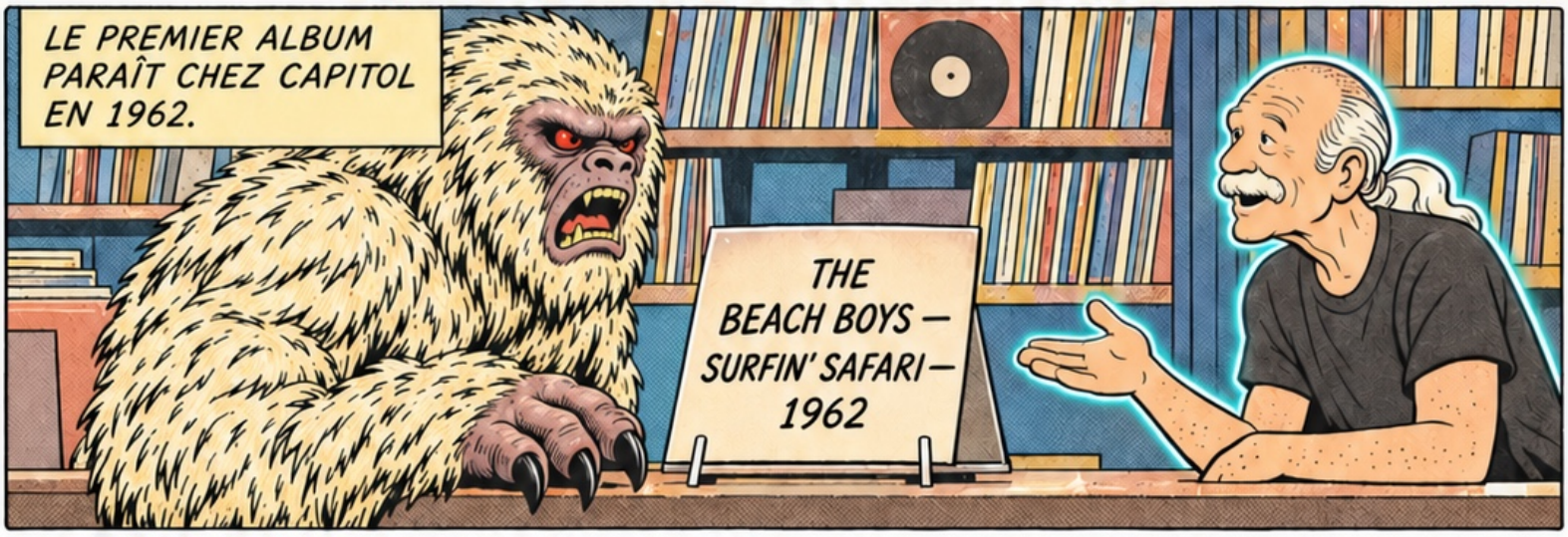
UN NOM SUR UNE ÉTIQUETTE

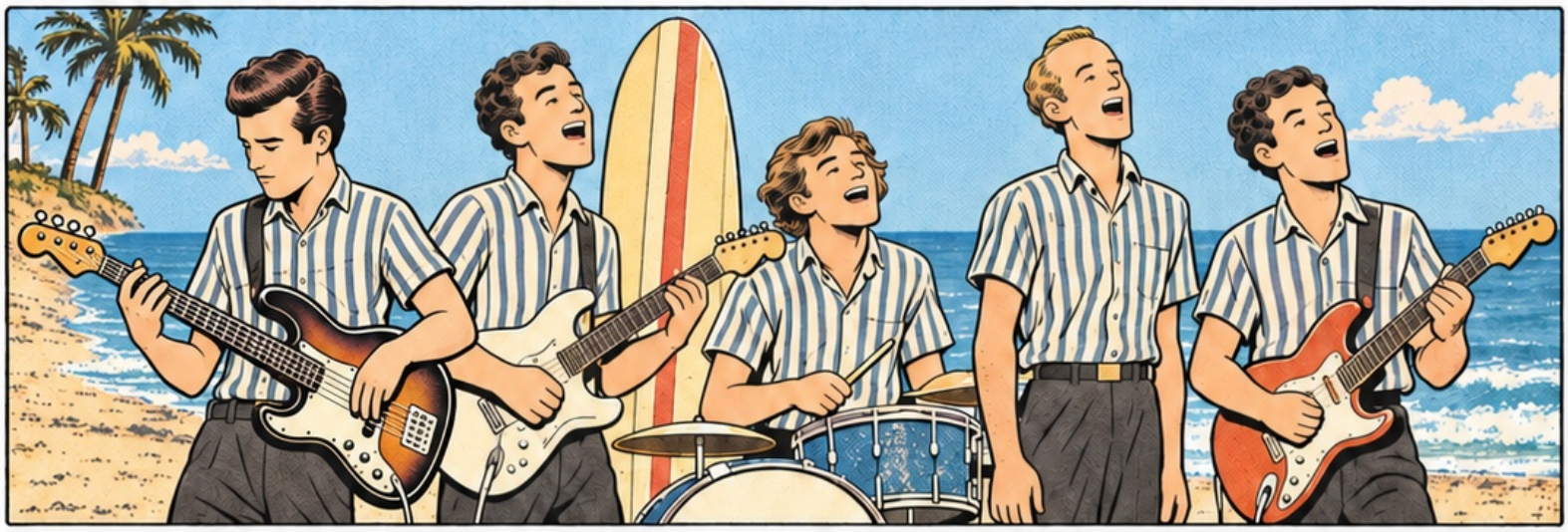


1962 — UNE FORMATION QUI CHANGE



SURFIN' SAFARI











1962 — UNE MÉLODIE REVIENT



UNE CHANSON A PLUSIEURS VIES



Les circulations de la mélodie dépassent le cadre de cette scène.

LE DÉFI RACONTÉ PAR DALE



Souvenir attribué à Dale ; mise en scène imaginaire.

TRANSFORMER L'ÉNERGIE



LA VITESSE NE SUFFIT PAS









UN TITRE, DEUX FACES









SURFERS' CHOICE



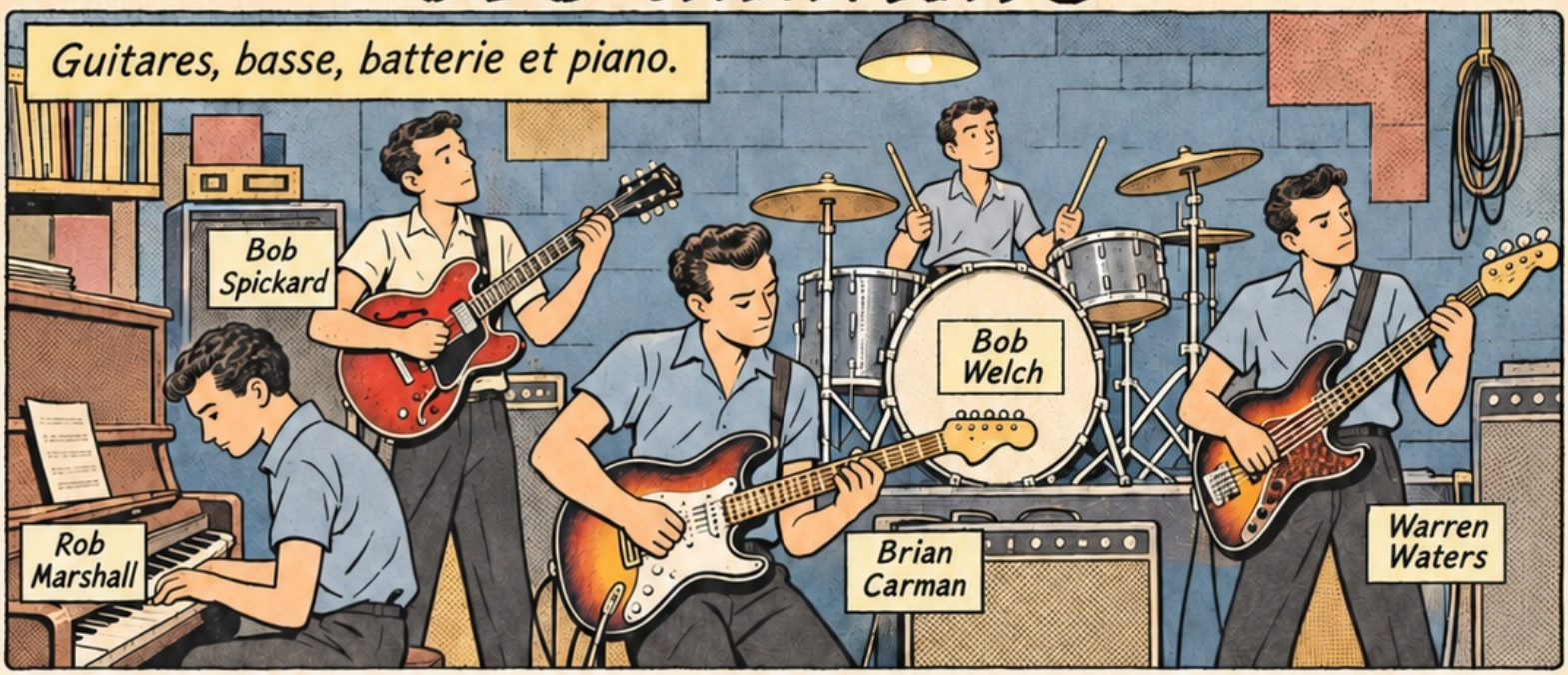
NE PAS CONFONDRE LES VERSIONS



SANTA ANA, UNE AUTRE PORTE



LES CHANTAYS



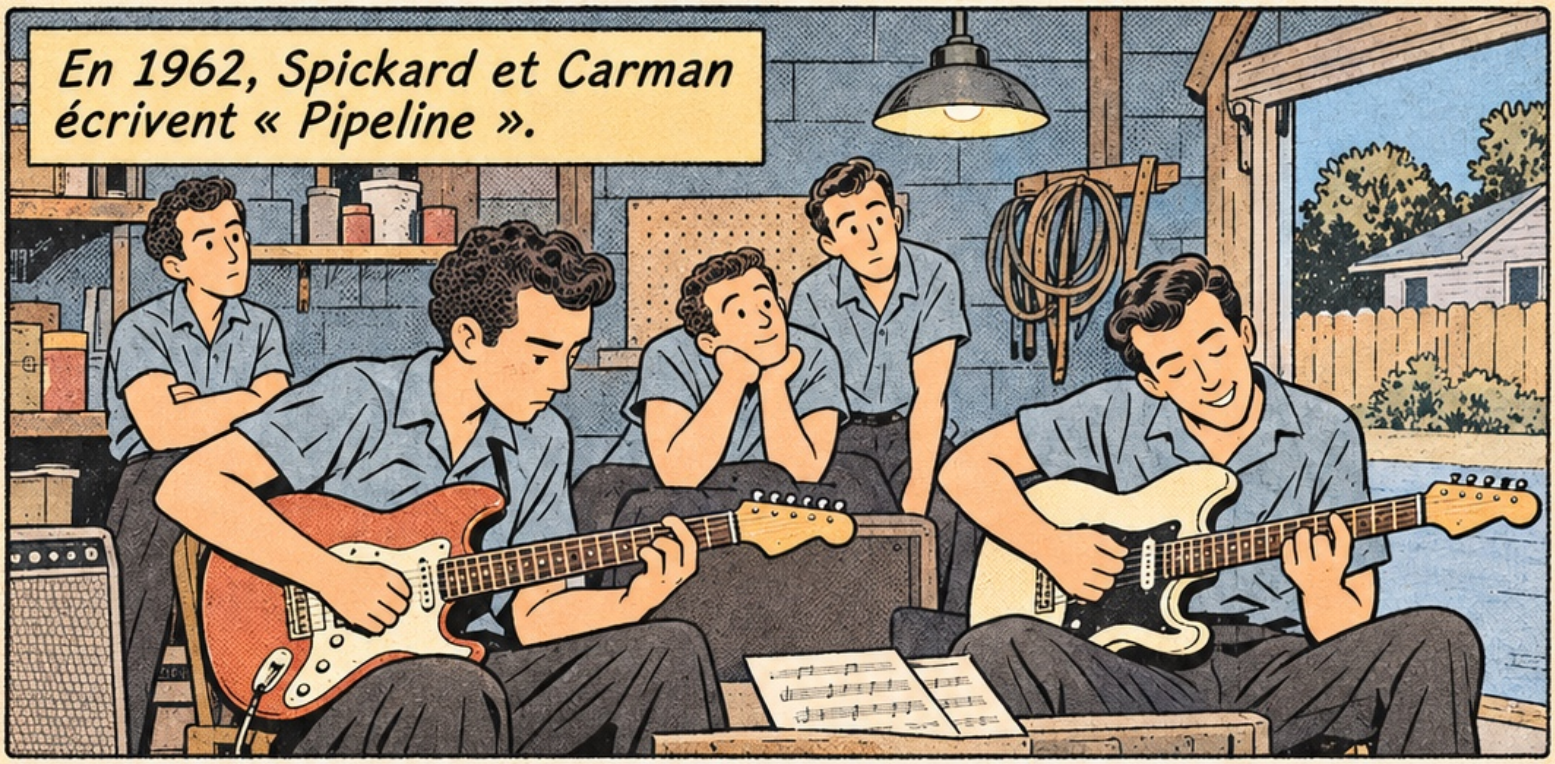








PIPELINE PREND FORME









DERRIÈRE LE COMPTOIR



Évocation du réseau local, dialogues de fiction.

LES RUMBLERS — BOSS







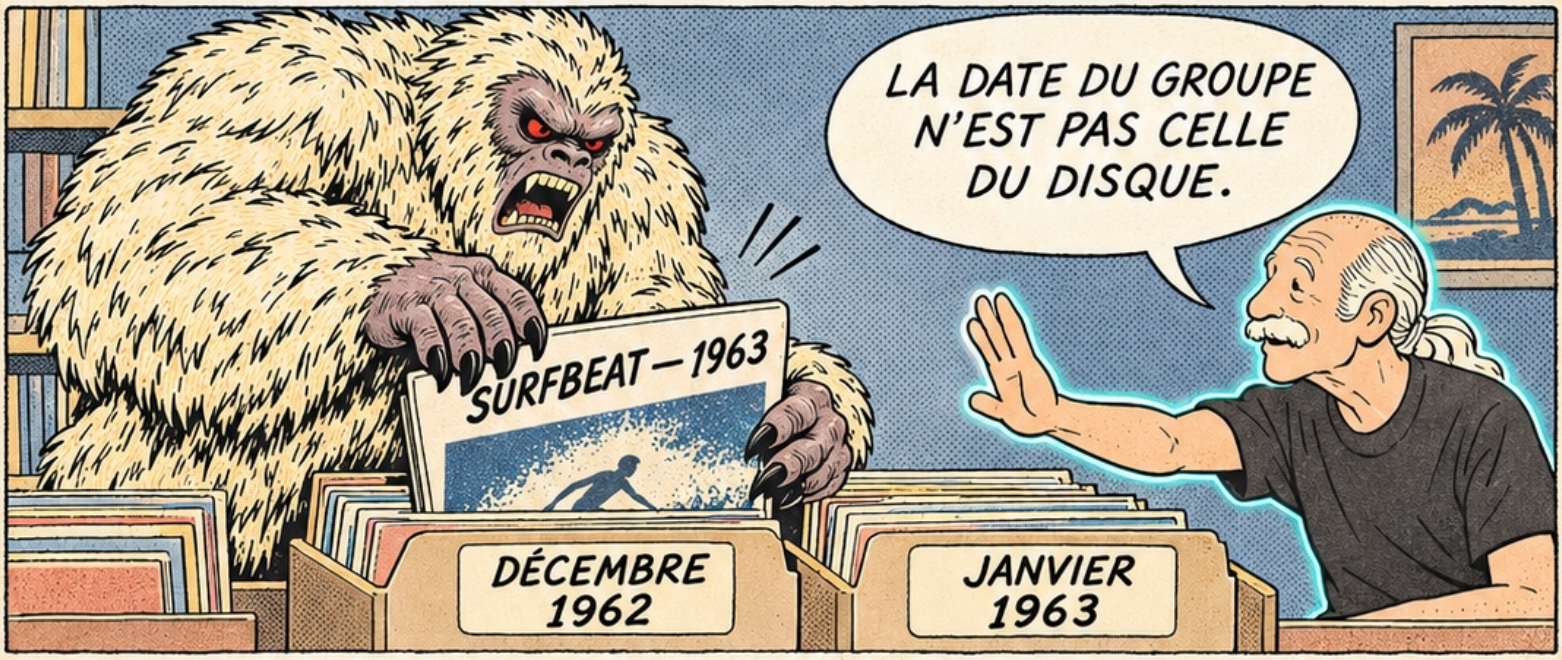


DU LOCAL AU NATIONAL



UNE FRONTIÈRE DANS LE CALENDRIER









LES CHALLENGERS PROLONGERONT CETTE HISTOIRE AU TOME SUIVANT.

DÉCEMBRE 1962



CE QUI RESTE À ENTENDRE.



LES OREILLES AVANT LES ÉTIQUETTES



LA PLACE DU SILENCE



Écoute proposée : suivre une phrase, puis sa respiration.

LE DISQUE QUI N'EST PAS LÀ



LE COLLECTIONNEUR



LE PRIX ET LE PLAISIR



UNE AUTRE FACE



LE CAHIER SE REMPLIT



LES ABSENTS DU CADRE



LA FILLE AU PREMIER RANG

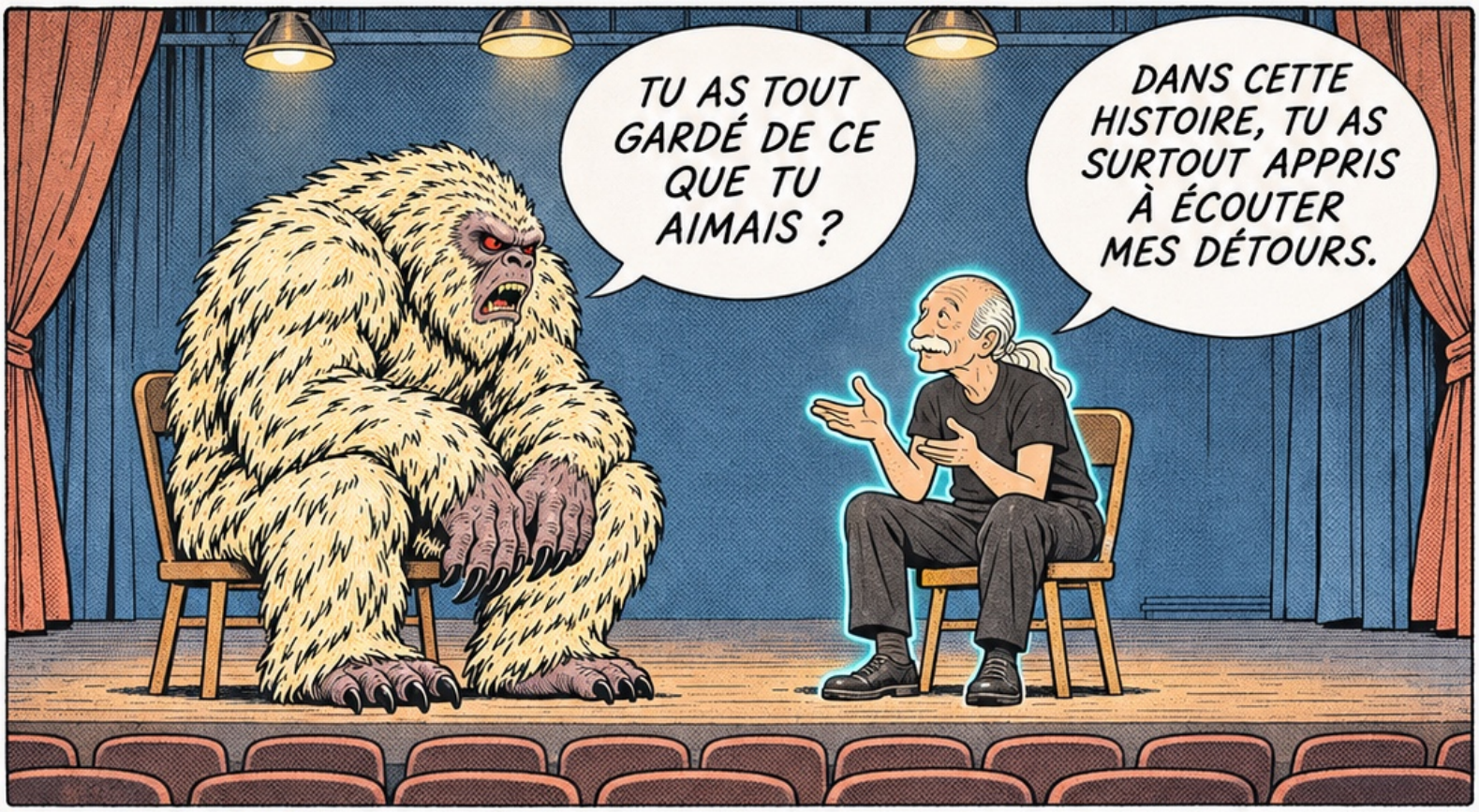


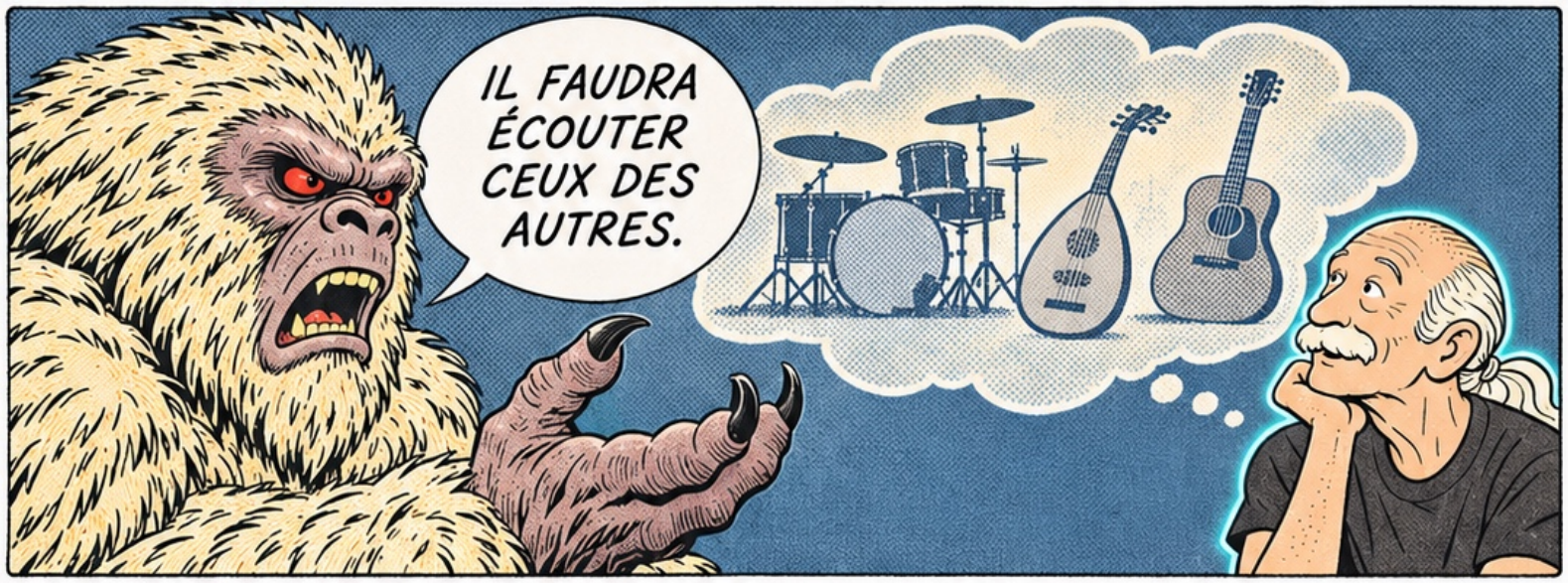
Personnage fictif ; une place rendue visible dans notre récit.

APRÈS LE BAL


1962. DANS LA SALLE, LA FÊTE EST FINIE. IL RESTE À TOUT RANGER.
PRATIQUE, D'ÊTRE UN FANTÔME.
JE SUPERVISE.
TU SUPERVISES ? C'EST ÇA ? PENDANT QUE NOUS, ON TRAVAILLE !

LE SON DES AUTRES



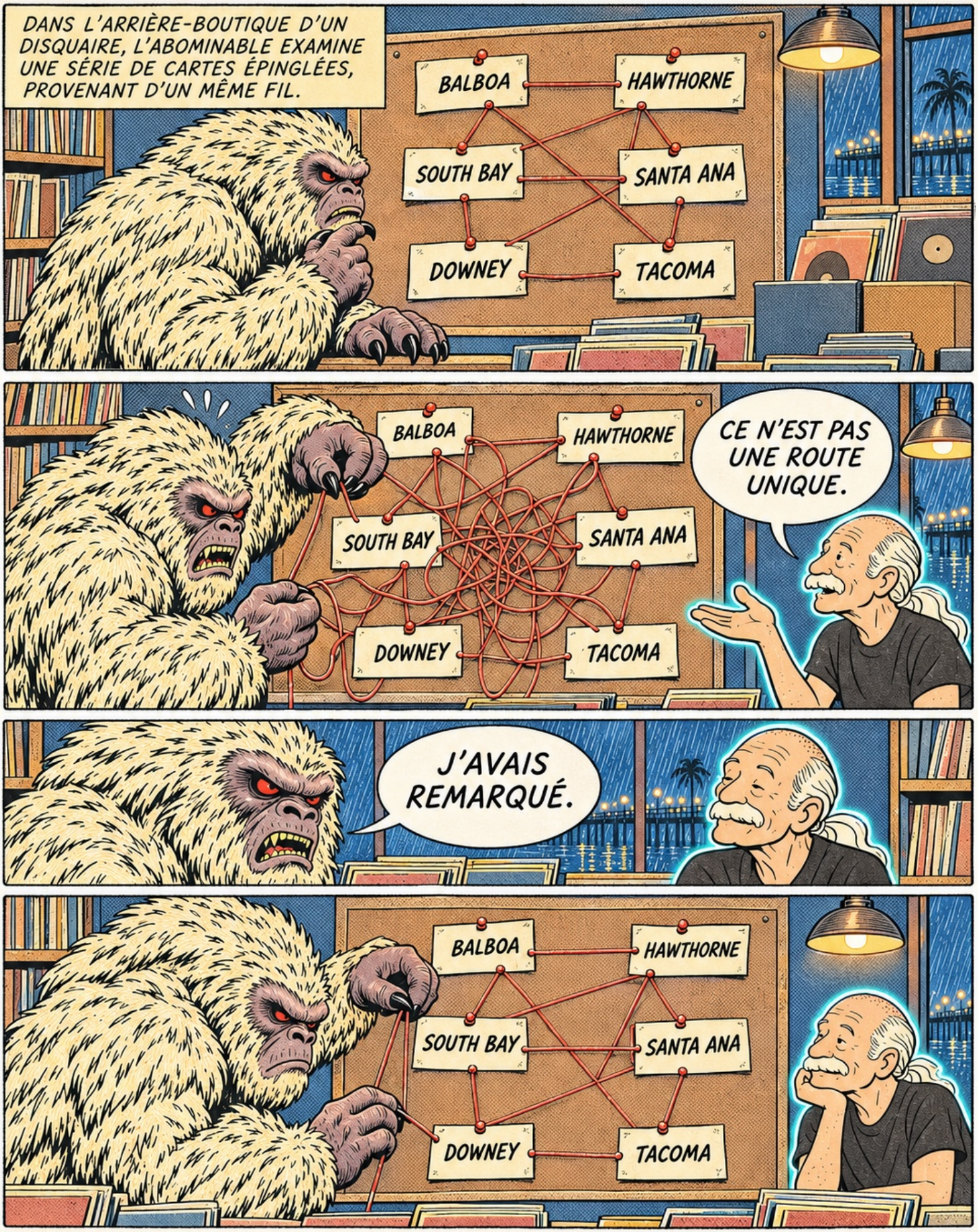




PAS DE COURONNE



UNE CARTE INCOMPLÈTE



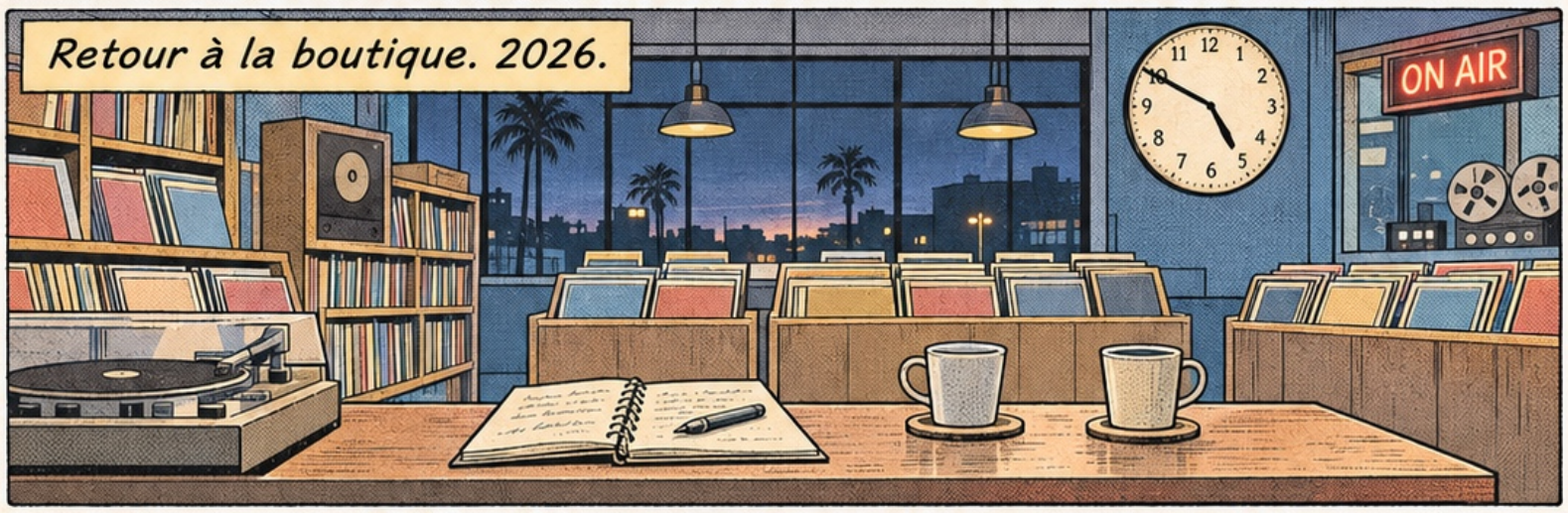
LA PORTE DE 1963



LE RETOUR


45
TOURS




Retour à la boutique. 2026.
ON AIR


ON EST PARTIS COMBIEN DE TEMPS ?
ASSEZ POUR CHANGER D'OREILLES.

LE TABOURET


DE RETOUR AU DISQUAIRE, LE GRAND VOYAGEUR S'ATTARDE DEVANT UN PETIT TABOURET EN BOIS, POSÉ PRÈS DES BACS.
TU PROGRESSES.
IL VA CHERCHER DEUX CAISSES SOLIDES, LES INSTALLE CÔTE À CÔTE, Y DÉPOSE UN ÉPAIS COUSSIN, PUIS PREND PLACE AVEC SOIN.
J'ÉCOUTE AUSSI LE MOBILIER.
TU PROGRESSES.

CE QU'ON TRANSMET



LES PREMIERS VISITEURS



PAS BESOIN DE PLANCHE



LA PREMIÈRE ÉCOUTE



LE FANTÔME S'ÉLOIGNE



LA VAGUE CONTINUE



LA SUITE EST DANS LE SILLON



Lire l’enquête

Le voyage de l’Abominable est une fiction ; les disques, les musiciens et les questions historiques forment son terrain réel.

Ce cahier sépare trois niveaux. Les repères documentés donnent des dates, des formations ou des références de disques. Les souvenirs rapportés indiquent qui raconte, dans quelle source et, lorsque c’est connu, à quelle époque. Les scènes imaginées donnent un rythme au récit sans constituer des preuves.

Le fantôme de Dick Dale n’est donc pas un entretien inédit. Ses répliques sont écrites pour ce livre. Lorsqu’un souvenir réel inspire une scène — une influence familiale ou une expérience d’amplification — la note renvoie au témoignage consulté. Les silhouettes du public et les échanges avec les fans sont inventés.

Le périmètre s’arrête à décembre 1962. Une séance de 1962 publiée en 1963 peut être évoquée comme transition, mais ne devient pas pour autant une sortie de 1962. Cette distinction est particulièrement importante avec les rééditions numériques.

À garder en tête : une narration convaincante n’est pas une source supplémentaire.

Méthode éditoriale du présent ouvrage.

Une chronologie à plusieurs vitesses

L’histoire d’un son, celle d’un groupe et celle d’un disque n’avancent pas au même rythme.

1958 : « Rumble » et « Rebel Rouser » montrent la force expressive d’un instrumental de guitare. Il s’agit de jalons du rock instrumental, pas d’une déclaration commune de naissance du surf.

1960 : la version de « Walk—Don’t Run » des Ventures devient un point de repère. Le groupe vient du Nord-Ouest américain ; le récit ne doit pas déplacer toutes ses racines en Californie.

1961 : Dick Dale et les Belairs animent des scènes de danse californiennes. « Let’s Go Trippin’ », « Mr. Moto » et « Surfin’ » constituent trois entrées très différentes dans la période.

1962 : le répertoire s’élargit ; les Beach Boys publient leur premier album chez Capitol, Dale publie Surfers’ Choice et les Chantays écrivent « Pipeline ». La diffusion massive de certains titres se poursuivra en 1963.

Pour chaque date, demandons ce qu’elle mesure : formation, composition, enregistrement, édition locale, reprise nationale ou classement.

Une année sans événement précisément défini est une indication incomplète.

SFO Museum ; catalogues Sundazed, Capitol et archives des groupes.

Le décor américain

La jeunesse dansante du récit appartient à une société plus vaste que ses plages.

Une pochette peut promettre un été perpétuel. Elle ne décrit ni tous les emplois du temps, ni tous les revenus, ni toutes les expériences de l'Amérique du début des années 1960. L'école, le travail, les transports et les relations familiales encadrent aussi la vie d'un groupe.

La BD choisit les salles, les ateliers et les magasins pour rendre visible cette dimension ordinaire. Un concert suppose une organisation ; un disque, une chaîne de fabrication et de diffusion. La popularité nationale ne surgit pas automatiquement au premier accord joué dans un garage.

Ce décor doit également laisser une place aux inégalités. L'accès à la plage, aux loisirs et aux occasions professionnelles n'a pas été identique pour tous. Les deux pages suivantes rappellent des histoires que l'imagerie touristique peut effacer : les racines hawaïennes du surf et les discriminations sur le littoral californien.

Ces repères ne permettent pas d'attribuer une opinion politique à chaque musicien. Ils évitent simplement de confondre l'univers d'une chanson avec la société entière.

Le soleil des pochettes est un choix de représentation.

Lecture historique ; voir les sources contextuelles des deux pages suivantes.

Avant la Californie : Hawai‘i

Le surf pratiqué sur l’océan possède une histoire beaucoup plus ancienne que la surf music électrique.

Les traditions polynésiennes, notamment hawaïennes, doivent rester visibles quand on raconte la popularisation californienne du surf. La chronologie des bibliothèques de l’Université d’Hawai‘i rappelle notamment les trois princes hawaïens surfant à Santa Cruz en 1885 et les démonstrations de Duke Kahanamoku au début du XXe siècle.

Ce rappel change le cadrage : la Californie développe une scène sportive, commerciale et musicale ; elle n’invente pas la pratique de glisser sur les vagues. « Surf music » désigne ici une histoire musicale située, pas la bande-son universelle et intemporelle de toutes les cultures du surf.

Dans un prolongement illustré, montrer une planche ou une chemise à motifs ne suffirait pas à documenter Hawai‘i. Il faudrait identifier les personnes, les lieux et les conditions de circulation des pratiques. Les décors de fantaisie de notre boutique n’ont pas cette valeur documentaire.

Pour écouter : distinguer un lien culturel établi, une influence musicale attestée et une simple association visuelle.

Duke Kahanamoku est un acteur historique, pas un accessoire exotique.

Université d’Hawai‘i, guide Surfing ; Smithsonian, portrait de Duke Kahanamoku.

À qui appartient la plage ?

L’image d’un littoral ouvert à tous masque des histoires d’exclusion.

À Manhattan Beach, Willa et Charles Bruce ouvrent en 1912 un établissement accueillant des visiteurs noirs. La documentation de LA County Library retrace son développement, puis les pressions et la dépossession subies par cette communauté. L’histoire de Bruce’s Beach précède nos groupes, mais elle appartient au même littoral.

Ce cas ne doit pas être transformé en preuve que tous les lieux du récit auraient appliqué exactement les mêmes règles. Les situations changent selon la commune, l’époque et le type d’établissement. Une histoire précise demande des archives locales.

Il permet toutefois de lire autrement les photographies publicitaires : qui apparaît, qui manque, qui pouvait réellement profiter des loisirs montrés ? Les personnages féminins et les publics variés de nos scènes de fiction ne prétendent pas reconstituer une photographie donnée ; ils rappellent les questions à poser aux sources.

L’hommage à une musique gagne en force lorsqu’il accepte de regarder son environnement sans transformer le passé en carte postale parfaite.

Une plage dans une chanson n’est pas une enquête sur son accès réel.

LA County Library, Bruce’s Beach ; National Park Service, étude sur les loisirs afro-américains.

Le socle du rhythm and blues

La guitare surf ne naît pas dans un vide rythmique.

Le rhythm and blues de l'après-guerre associe de multiples pratiques issues du blues, du gospel, du swing et de la chanson populaire afro-américaine. Les ressources de la Library of Congress et du Smithsonian montrent combien les migrations, les villes, les salles et les marchés du disque participent à cette histoire.

Pour notre écoute, retenons surtout le rôle du rythme, des riffs et du dialogue entre les instruments. Un saxophone peut porter le thème ; une section rythmique peut entraîner la danse sans multiplier les changements harmoniques. Ces éléments offrent un contexte pour comprendre le rock instrumental.

Il faut néanmoins distinguer parenté musicale et influence personnelle attestée. Entendre un procédé similaire ne prouve pas qu'un guitariste a écouté un disque précis. Pour l'affirmer, il faudrait une déclaration, une reprise identifiable ou une autre trace.

Exercice : suivre uniquement la basse et la batterie pendant un couplet instrumental, puis réintroduire mentalement la mélodie. Le morceau perd-il son identité ou révèle-t-il un autre centre de gravité ?

L'histoire des instruments doit aussi nommer les traditions qui les font parler.

Library of Congress, Rhythm and Blues ; Smithsonian Folklife, histoire du R&B.

La piste country

Chez Dale, l’énergie électrique n’efface pas les chansons entendues auparavant.

Dans son entretien avec Terry Gross, Dick Dale cite Hank Williams parmi ses références. La présence de cette piste dans la BD repose sur ce souvenir personnel ; elle ne signifie pas que toute la surf music découlerait de la country.

Pour le lecteur, l’intérêt est de sortir d’une généalogie trop étroite. Un musicien peut aimer le récit d’une chanson, la netteté d’une mélodie ou une façon d’attaquer les cordes, puis employer ces ressources dans un tout autre cadre. L’influence ne consiste pas toujours à recopier un son.

Écoute proposée, sans imposer de filiation supplémentaire : comparer la manière dont une phrase musicale se termine. Est-elle coupée, suspendue, relancée ? Un instrumental doit rendre ses articulations perceptibles sans l’appui des paroles. Ce problème musical peut éclairer des répertoires très différents.

Notre scène avec Hank Williams appartient au voyage imaginaire. Elle ne représente pas une rencontre historique entre lui, Dale et l’Abominable.

Un goût revendiqué éclaire un parcours ; il n’explique pas à lui seul une œuvre.

Fresh Air, entretien de Dick Dale avec Terry Gross, 1993, rediffusé en 2019.

La batterie dans la guitare

Un instrument mélodique peut être pensé comme un instrument de percussion.

Dale évoque Gene Krupa dans ses souvenirs musicaux. La BD traduit cette idée par un rapprochement visuel entre baguettes, gestes du médiator et mouvement du corps. Ce montage est une interprétation graphique, pas une démonstration acoustique.

Pour l'écoute, observer l'attaque : le début de chaque note peut compter autant que sa hauteur. Une phrase rapide ne produit pas seulement une succession de notes ; elle forme une texture rythmique. La régularité, les accents et la durée des sons modifient la sensation d'élan.

L'exercice de l'Abominable, qui doit ralentir ses griffes sur le comptoir, propose de séparer vitesse et stabilité. On peut le refaire sans instrument : taper doucement une pulsation, puis ajouter des subdivisions régulières. Accélérer n'est utile que si la phrase reste intelligible.

Il ne faut pas réduire Krupa au rôle de précurseur d'un guitariste. Il possède sa propre histoire dans le jazz. Ici, nous montrons seulement la place qu'un autre musicien lui attribue dans son récit.

Le médiator peut dessiner un rythme autant qu'une mélodie.

Fresh Air, témoignage de Dale ; exercice d'écoute original.

La mémoire familiale

Le voyage musical ne commence pas toujours chez un disquaire.

Dale parle d'un héritage familial libanais du côté paternel et polonais du côté maternel. Dans un autre entretien, il évoque l'oud et les percussions entendus dans son entourage. Ces souvenirs permettent d'ouvrir le récit au-delà d'une origine exclusivement californienne.

Il serait trompeur d'en tirer une équation automatique entre ascendance et style. Une famille transmet des pratiques et des souvenirs de façons diverses ; le musicien sélectionne, transforme et réinterprète ce qu'il entend. L'analyse doit rester attentive à ses propres mots et à la date du témoignage.

Nos images d'instruments dans les nuages de mémoire sont des évocations. Elles ne reproduisent ni une photographie de famille, ni une séance précisément datée. Le cahier privilégie cette distinction plutôt qu'une précision inventée.

« Misirlou » pose une question complémentaire : une mélodie peut circuler entre interprètes et traditions avant de rencontrer une nouvelle technique de guitare. L'adaptation de 1962 constitue une étape de cette circulation, pas son commencement.

L'ascendance ne remplace ni l'écoute ni l'étude des transmissions.

Fresh Air ; entretien de Dick Dale publié par Lebanese South Africa.

Instrumental et chanson

Deux portes d’entrée qui se croisent sans devenir identiques.

Les Belairs, Dale et les Beach Boys n’occupent pas exactement la même place dans notre histoire. Le mot surf peut désigner une énergie instrumentale associée aux danseurs, des paroles consacrées à la pratique du surf ou un univers de jeunesse côtière.

Au lieu de décider qu’un seul emploi serait valable partout, le livre rend les critères visibles. Dans le catalogue, un disque peut relever du cœur instrumental, du versant vocal ou des influences. Ces catégories servent à orienter l’écoute ; elles ne prétendent pas résoudre tous les débats entre collectionneurs.

Une chanson peut employer des instruments proches de ceux d’un morceau sans voix et fonctionner très différemment : les paroles orientent le récit, les harmonies vocales organisent l’espace, la mélodie principale n’est plus confiée au même timbre.

Pour comparer deux titres, poser les mêmes questions : qui porte le thème, qu’est-ce qui se répète, comment la section rythmique soutient-elle la forme, quel rôle joue la production ? On obtient une comparaison plus utile qu’un simple verdict d’authenticité.

Nommer ses critères permet de discuter sans effacer les différences.

Synthèse d’écoute ; SFO Museum ; archives Beach Boys et Belairs.

Dick Dale : le geste et le récit

Le personnage central du voyage est aussi un témoin qu'il faut lire avec attention.

Le jeune Dale de nos planches appartient à la période étudiée ; son double âgé permet le dialogue avec 2026. Ce dédoublement est un dispositif de fiction. Il ne faut pas confondre les répliques du fantôme avec les formulations des entretiens.

Son rôle dans l'émergence de la scène surf est central : jeu physique, concerts, répertoire et recherche d'un équipement capable de soutenir le volume. Mais le personnage ne doit pas absorber le travail des autres musiciens, des techniciens ou du public. C'est pourquoi Leo Fender, Freddie Tavares, les Belairs et les autres groupes conservent leurs propres trajectoires.

Sa pratique gauchère est un repère visuel essentiel. Dans une vue frontale, la main qui attaque les cordes est sa main gauche. Les images demandent une vérification particulière, car l'inversion accidentelle est facile.

Pour prolonger la lecture, confronter un entretien, un disque et une source technique : ils ne répondent pas aux mêmes questions et peuvent compléter, nuancer ou contredire certains détails.

Un grand témoin reste un témoin situé.

Entretiens de Dale ; SFO Museum ; Dave Hunter, étude d'un Showman de 1961.

Leo Fender : l’écoute de l’usage

L’atelier devient un lieu du récit parce que le son dépend aussi d’objets qui doivent fonctionner.

Le chapitre montre une relation entre besoins de scène et développement technique. Il serait trop simple de présenter chaque amélioration comme le résultat d’une illumination isolée. Les essais, les composants, les retours des utilisateurs et le travail collectif comptent.

L’examen d’un Showman de 1961 publié par Dave Hunter est utile à cet égard : il décrit un exemplaire et ses éléments matériels, tout en rappelant les récits parfois mythifiés entourant le modèle. Une pièce datée apporte une information différente d’un souvenir raconté plusieurs décennies plus tard.

La BD imagine une visite d’atelier ; elle n’affirme pas que la conversation dessinée s’est tenue. L’Abominable portant un ampli transforme un enjeu concret — le poids, le transport, l’usage — en gag.

Pour le lecteur, la question n’est pas de mémoriser une liste de composants. Elle est de comprendre que « plus puissant », « plus propre », « plus fort » et « plus fiable » ne sont pas quatre expressions parfaitement interchangeables.

Le musicien formule un besoin ; l’objet apporte une réponse qu’il faut tester.

Dave Hunter, Fender’s 1961 Showman, Vintage Guitar, 2018.

Freddie Tavares : rendre le collectif visible

Un nom moins présent sur les pochettes peut avoir une place décisive dans l'histoire des instruments.

L'histoire de la Stratocaster publiée par Fender situe l'apport de Freddie Tavares à son dessin en 1953, avant la commercialisation du modèle en 1954. Elle décrit également un travail impliquant plusieurs personnes et les retours de musiciens.

Cette précision justifie sa présence dans notre atelier imaginaire. Le livre évite de faire de Leo Fender l'unique auteur de chaque détail, comme il évite de faire de Dale l'inventeur de tous les éléments du son surf.

Pour lire une histoire de fabrication, demander quels rôles sont distingués : concevoir une forme, sélectionner un composant, tester, produire en série, vendre et utiliser ne sont pas la même activité. Les récits promotionnels ont tendance à les regrouper autour d'une figure facilement identifiable.

Le dessin de Tavares au travail reste une reconstitution. Les plans visibles dans les cases servent la narration et ne constituent pas un fac-similé de document industriel. Le fait historique est indiqué dans le texte ; l'image propose une situation plausible pour le rendre compréhensible.

L'innovation possède souvent plusieurs signatures.

Fender, The History of the Fender Stratocaster: The 1950s.

Link Wray : la menace sans paroles

« Rumble » constitue une halte indispensable du voyage.

Le 45 tours « Rumble » / « The Swag », publié par Cadence en 1958, est conservé et décrit dans les collections du Smithsonian. Sa présence rappelle que la puissance expressive de la guitare instrumentale précède l'étiquette surf.

Le récit de sa réception demande de la précision. Des radios ont refusé de le programmer à cause des connotations de son titre ; cela ne signifie pas qu'une interdiction nationale uniforme aurait frappé le disque. La différence entre décision locale, réaction morale et mesure officielle importe, même dans une anecdote très souvent répétée.

L'écoute proposée porte sur l'espace et la tension : combien d'éléments sont nécessaires pour rendre un morceau reconnaissable ? Que produit la durée d'un accord ? Le livre n'attribue pas à Wray l'invention absolue de toute distorsion ; une telle affirmation effacerait une histoire technique et musicale plus longue.

Dans la BD, le dialogue avec l'Abominable est inventé. Le disque et la question de sa réception sont les ancrages documentaires.

Une anecdote célèbre mérite une formulation précise.

Smithsonian, objet nmah_1009185 ; Library of Congress, essai de Cary O'Dell sur Rumble.

Duane Eddy : la profondeur du timbre

Le registre grave et le traitement du son peuvent faire d'une guitare une voix immédiatement reconnaissable.

« Rebel Rouser », paru en 1958, représente dans notre parcours une autre voie du rock instrumental. Le SFO Museum replace ce son dans le travail de Duane Eddy, Lee Hazlewood et de leur environnement d'enregistrement.

La scène de l'écho permet d'entendre que le résultat ne se limite pas aux notes jouées. La pièce, les microphones et les traitements participent à l'impression de distance et d'ampleur. Notre dessin simplifie cette chaîne ; il ne propose pas le plan de construction d'un dispositif historique.

Pour comparer, écouter d'abord le début d'une note, puis ce qui persiste après elle. Le grave semble-t-il sec, rebondissant, enveloppé ? Une seconde écoute consacrée à l'accompagnement révèle comment les autres instruments laissent une place au thème.

Duane Eddy n'est pas transformé en membre d'une scène qu'il ne revendique pas ici. Il apparaît comme un jalon utile pour comprendre ce que la guitare instrumentale avait déjà rendu possible avant 1961.

Le son est aussi ce qui demeure après l'attaque.

SFO Museum, Surf's Up! Instrumental Rock 'n' Roll.

Les Ventures : une autre géographie

La carte ne commence pas et ne finit pas à Los Angeles.

Les archives du Nord-Ouest américain suivent les premières publications des Ventures, notamment « The Real McCoy » / « Cookies and Coke » puis « Walk—Don’t Run ». Les éditions Blue Horizon et Dolton montrent aussi qu’un même enregistrement peut changer d’échelle de diffusion.

Pour la formation du succès de 1960, le livre retient Bob Bogle, Don Wilson, Nokie Edwards et Skip Moore. Il faut éviter de projeter automatiquement la composition plus célèbre des années suivantes sur chaque séance antérieure. Les fonctions instrumentales et les batteurs ont une histoire qu’un portrait de groupe figé peut masquer.

Leur présence dans un livre sur les sources de la surf music ne signifie pas que tout leur catalogue serait du surf. Elle sert à étudier une façon d’organiser l’instrumental et un répertoire repris, transformé, partagé.

À l’écoute de « Walk—Don’t Run », suivre les entrées et l’équilibre entre le thème et l’accompagnement. L’efficacité d’un arrangement peut tenir à des décisions très lisibles plutôt qu’à une accumulation de difficultés.

Un répertoire peut compter pour une scène sans s’y réduire.

Northwest Music Archives, Ventures ; site officiel du groupe.

Les Belairs : cinq musiciens, un équilibre

Compter les instruments évite de dessiner un groupe générique.

La première formation documentée associe Paul Johnson et Eddie Bertrand aux guitares, Chas Stuart au saxophone, Jim Roberts au piano et Richard Delvy à la batterie. La notice de réédition de Munster permet de rappeler cette distribution sans y ajouter une basse par automatisme.

Le gag de l'Abominable cherchant un instrument absent sert une vraie question d'arrangement : comment occupe-t-on le grave et comment répartit-on les rôles dans cette formation ? La réponse s'écoute dans le morceau ; elle ne découle pas seulement d'une liste de noms.

« Mr. Moto » / « Little Brown Jug », publié chez Arvee en 1961, fournit le repère discographique central du chapitre. Les archives mises en ligne par Paul Johnson contiennent aussi différentes prises et documents plus tardifs ; leur date de publication moderne ne doit pas remplacer celle d'une édition d'époque.

Les répétitions dessinées sont imaginées. Leur fonction est de faire entendre un collectif, pas de reconstituer une séance minute par minute.

L'instrument absent n'est pas forcément une erreur : il peut définir l'arrangement.

Munster Records, Mr. Moto ; archives musicales de Paul Johnson.

Les Beach Boys : deux formations à distinguer

Une histoire de groupe exige de dater les portraits.

Pour les débuts de 1961, le récit réunit Brian, Carl et Dennis Wilson, Mike Love et Al Jardine. En 1962, David Marks apparaît dans la formation. Une seule image regroupant les six comme un quintette permanent serait trompeuse.

Les séances Morgan constituent une première étape documentaire importante. La réédition Becoming the Beach Boys rassemble des prises et essais enregistrés avant la période Capitol. Elle ne doit pas être citée comme un album publié en 1961 : c'est une édition d'archives postérieure.

Avec « Surfin' », puis Surfin' Safari, le surf devient aussi un sujet de chanson et un univers vocal. Le livre ne met pas ce versant en concurrence avec les instrumentaux ; il montre comment les deux histoires se côtoient et répondent à des attentes différentes.

Pour l'écoute, identifier la voix principale, puis suivre les autres voix indépendamment. Les harmonies ne sont pas un simple décor ajouté à une mélodie : elles peuvent organiser les tensions, les réponses et la couleur du morceau.

La date d'une séance, celle d'un membre et celle d'un disque doivent rester distinctes.

Site officiel des Beach Boys ; Omnivore, Becoming the Beach Boys.

Les Chantays : avant le classement

Notre chronologie s’arrête avant le plein retentissement national de « Pipeline ».

Le site officiel des Chantays situe la formation du groupe en 1961, autour de lycéens de Santa Ana. Bob Spickard et Brian Carman jouent des guitares, Warren Waters de la basse, Bob Welch de la batterie et Rob Marshall du piano.

Le groupe attribue à Spickard et Carman l’écriture de « Pipeline » en 1962. La scène dessinée s’attache au morceau en construction, sans transporter son succès de 1963 à l’intérieur de l’année précédente.

Cette séparation est utile pour tout le catalogue : une date d’écriture ne prouve pas une date de pressage et une sortie locale ne correspond pas nécessairement à la diffusion nationale. Les notices détaillées doivent préciser quel événement elles datent.

Pour l’écoute, porter attention à ce que le piano ajoute entre les phrases de guitare et à la façon dont la section rythmique maintient le mouvement. L’identité d’un instrumental ne repose pas uniquement sur le son de son instrument le plus visible.

Le succès vient après ; la musique doit d’abord trouver sa forme.

Site officiel des Chantays ; éditions Downey et Dot à distinguer.

Les Rumblers et le réseau Downey

Un comptoir, un studio et un label peuvent appartenir à la même histoire.

La notice d'Ace consacrée aux archives Downey décrit le magasin Wenzel's Music Town, son activité d'enregistrement et la création de l'enseigne Downey en 1962. « Boss » des Rumblers puis « Pipeline » des Chantays illustrent la portée de ce réseau local.

Notre boutique de la planche 56 est une évocation et non un relevé architectural. Elle rend visible le trajet possible d'une musique : répétition, enregistrement, petit label, diffusion plus large. Les personnages et le gag de la porte sont inventés.

« Boss » rappelle également la place du saxophone dans le paysage instrumental. Réduire toute la période à une guitare noyée de réverbération ferait disparaître une partie des timbres et des influences.

Pour la discographie, conserver les deux niveaux d'identification : le titre du morceau et l'édition précise. Un changement d'étiquette peut témoigner d'une nouvelle distribution, sans garantir à lui seul qu'il s'agit d'un nouvel enregistrement. Il faut alors comparer les crédits, les références et, si possible, le son.

L'histoire d'un disque comprend son trajet autant que sa séance.

Ace Records, It Came From the Suburbs ; presse professionnelle de 1962.

La carte des lieux

Une scène musicale est un réseau de déplacements, pas seulement une ville d'origine.

Balboa renvoie aux danses du Rendezvous Ballroom ; Hawthorne aux débuts des Beach Boys ; la South Bay à l'environnement des Belairs ; Santa Ana aux Chantays ; Downey à un circuit de magasin, studio et label. Tacoma ouvre le récit vers le Nord-Ouest et les Ventures.

Ces repères ne constituent pas un itinéraire touristique ni une carte de toutes les salles actives. Une adresse actuelle ne garantirait d'ailleurs pas l'état d'un lieu en 1961. Les décors de la BD sont des évocations, sauf indication contraire.

Pour comprendre un réseau, regarder ce qui circule entre ces points : musiciens, instruments, répertoires, bandes enregistrées, disques, informations et publics. Le lieu d'enregistrement peut différer du lieu de résidence du groupe et du siège du label.

L'Abominable s'emmêle dans les fils de son tableau parce qu'il cherche une ligne unique. Le lecteur peut au contraire accepter plusieurs trajets simultanés. La géographie du son est faite de connexions, de distances et de relais.

Une origine géographique n'est pas une frontière musicale.

Sources des notices de groupes ; carte narrative, non exhaustive.

La salle fait partie du son

Une répétition, un bal et un disque proposent trois expériences différentes.

Dans une salle, les instruments rencontrent une acoustique, une distance et un public. Ce que le musicien entend près de l'ampli ne correspond pas exactement à ce que reçoit un danseur au fond. Le volume, l'équilibre et la clarté deviennent des problèmes pratiques.

Les pages du Rendezvous rendent ce phénomène visible : salle vide, foule, déplacement des observateurs. Les témoignages de Dale inspirent la situation ; le dialogue est inventé. Les figurants ne prétendent pas représenter le public d'une soirée identifiée.

L'enregistrement transforme encore cette expérience. Un microphone sélectionne une position, un mixage organise les niveaux, un support fixe une version. Écouter le disque ne permet donc pas de retrouver automatiquement la sensation exacte d'un concert ancien.

Exercice : sur un même morceau, suivre d'abord la guitare principale, puis les réponses de l'accompagnement. Imaginer ensuite ce qui deviendrait moins lisible si le volume d'un seul élément augmentait. L'énergie d'ensemble repose souvent sur un équilibre.

Plus fort ne signifie pas nécessairement plus distinct.

Témoignage de Dale ; principes d'écoute et mise en scène originale.

Petits labels, grands trajets

Le nom imprimé sur l'étiquette raconte une partie de l'économie musicale.

Deltone, Arvee, Blue Horizon et Downey occupent le récit aux côtés de Dolton, Capitol et Dot. Cette juxtaposition évite une histoire racontée uniquement depuis les catalogues les plus visibles aujourd'hui.

Il faut distinguer les fonctions : enregistrer, financer, posséder ou exploiter un enregistrement, fabriquer et distribuer. Elles peuvent être assurées par des acteurs différents. Un disque repris par une autre enseigne n'est pas nécessairement réenregistré ; il peut changer de réseau de commercialisation.

Dans le catalogue, la référence du label sert à identifier une édition, pas à prouver la qualité musicale. Une édition locale peu diffusée peut devenir recherchée par les collectionneurs sans avoir été un succès national à l'époque.

Pour enquêter, commencer par l'objet : nom du label, numéro, mentions de distribution et crédits. Ensuite seulement, rapprocher ces informations d'une publicité ou d'une notice. Deux étiquettes différentes invitent à comparer ; elles ne permettent pas de conclure d'avance.

Un label est un acteur de l'histoire, pas seulement un logo.

Éditions et archives citées dans le catalogue ; Ace, Northwest Music Archives.

La radio : un relais, plusieurs décisions

Une diffusion radiophonique n’est pas une voix unique parlant au nom du pays.

Le chapitre « Rumble » illustre une difficulté fréquente : transformer des refus de programmation en interdiction générale. La formulation retenue reste limitée à ce que les sources permettent d’affirmer.

Pour un disque, la radio peut aussi être un relais entre notoriété locale et public plus large. Mais une liste de passages, un classement de station et un classement national mesurent des choses différentes. Le chercheur doit conserver le nom de la liste et sa date, plutôt qu’un rang isolé.

Les animateurs de notre récit sont fictifs. Leurs studios et leurs gestes donnent une image du travail de diffusion, sans prétendre documenter une émission précise. Aucune réplique inventée ne doit être recyclée comme témoignage authentique.

Question utile devant une anecdote : quelle station, quel responsable, quel document, quelle période ? Lorsque ces éléments manquent, une formule prudente est plus solide qu’un détail spectaculaire. L’hommage à un disque n’a pas besoin d’amplifier artificiellement la réaction qu’il a provoquée.

Un rang sans classement identifié ne raconte presque rien.

Library of Congress, essai sur Rumble ; méthode de lecture des archives.

La séance et ses traces

Une bande d’essais n’est pas encore un disque commercial.

Les séances Morgan des Beach Boys permettent de voir l’intérêt des prises alternatives : essais, reprises et variations montrent un travail en cours. Une édition d’archives peut rendre ces documents accessibles bien après leur réalisation.

Le catalogue distingue donc l’œuvre, l’interprétation enregistrée et l’objet publié. Un même titre peut correspondre à plusieurs prises ; une même prise peut se retrouver sur plusieurs éditions. Sans cette distinction, on multiplie artificiellement les « nouveautés » ou on fusionne des versions réellement différentes.

Pour une séance, les informations les plus utiles sont sa date, son lieu, ses participants et le lien avec les versions publiées. Si l’une manque, il vaut mieux laisser le champ ouvert que le compléter à partir d’une habitude du groupe.

La BD représente des reprises de prise comme un outil narratif. Elle ne reconstitue pas l’ordre exact d’une bande. Le lecteur peut garder le plaisir de cette scène tout en sachant où commence la documentation.

Enregistré en 1961 ne signifie pas publié en 1961.

Omnivore, Becoming the Beach Boys ; méthode discographique.

L’attaque

Le début d’une note peut donner sa personnalité à toute une phrase.

Une attaque franche, une note effleurée ou un son étouffé ne produisent pas la même sensation, même à hauteur identique. Le geste, le point de contact et la manière d’arrêter la vibration modifient ce que l’oreille perçoit.

Dans les pages consacrées à Dale, les traits de mouvement rendent cette dimension visible. Ils sont un code de bande dessinée : leur nombre n’indique ni une vitesse mesurée ni une technique précisément notée.

Exercice d’écoute : choisir une phrase courte et écouter ses débuts de notes, sans chercher à fredonner la mélodie. Sont-ils réguliers ? Certains accents ressortent-ils ? Les fins se superposent-elles ou sont-elles nettement séparées ? Refaire ensuite l’écoute en se concentrant sur le rythme général.

Cette démarche évite de réduire le « son surf » à un réglage d’effet. Un traitement colore ce qu’on lui donne ; il ne remplace pas l’articulation du musicien. Deux personnes sur le même équipement peuvent produire des résultats très différents.

Avant les effets, il y a un geste.

Analyse pédagogique originale ; aucun relevé de partition n’est reproduit.

La pulsation et les accents

La vitesse décrit un mouvement ; la pulsation lui donne un appui.

Une musique peut sembler pressée sans être jouée à une vitesse extrême. Les accents, les subdivisions et la densité des attaques contribuent à cette impression. À l'inverse, une pulsation rapide peut rester légère si l'arrangement laisse de l'espace.

Pour écouter la section rythmique, essayer de taper doucement une pulsation stable. Repérer ensuite les coups qui accentuent certains temps et ceux qui relancent la phrase. Si l'on se perd, revenir au début plutôt que conclure que le morceau serait « irrégulier ».

Le gag de l'Abominable apprenant à ralentir exprime cette différence. Il ne propose pas une méthode instrumentale complète ; il donne au lecteur un moyen de prendre part au livre.

Comparer ensuite deux versions d'un titre, sans chercher immédiatement laquelle serait meilleure. Le placement des accents peut changer le caractère du morceau plus que sa vitesse moyenne. La sensation de danse se construit dans ces relations fines entre les instruments.

Le rythme n'est pas seulement la quantité de notes par seconde.

Atelier d'écoute original.

Écho et répétition

Un retour distinct du son peut devenir un partenaire de la phrase.

On parle ici d'écho lorsque l'oreille distingue un retour séparé du son initial. Le délai et le niveau de ce retour influencent l'impression d'espace et peuvent aussi participer au rythme.

Le dessin de l'Abominable qui attend une réponse simplifie ce principe. Il ne permet pas d'identifier à lui seul la technique utilisée dans un enregistrement : pièce réelle, bande, autre dispositif ou combinaison. Pour une attribution historique, il faut une source technique ou une documentation de séance.

Écoute proposée : repérer une fin de phrase et attendre ce qui suit. Le son revient-il sous une forme distincte ? Se mélange-t-il à la note suivante ? Est-il identique ou plus sombre ? Ces observations décrivent un effet perçu, sans prétendre reconstruire toute la chaîne du studio.

L'écho peut soutenir l'énergie ou brouiller les contours selon le contexte. Il faut donc l'entendre dans l'arrangement entier, pas seulement sur une note isolée.

Décrire ce qu'on entend n'est pas encore identifier la machine.

Explication acoustique générale ; chapitre Duane Eddy pour le cas historique.

La réverbération

Une traîne diffuse donne au son une impression d’espace.

La réverbération correspond à une accumulation de retours qui ne sont plus perçus comme une répétition unique et séparée. Elle peut provenir d’un espace réel ou d’un dispositif qui en produit une imitation ou une couleur particulière.

Le boîtier Fender externe introduit en 1961 constitue un repère historique du livre. Il utilise des ressorts ; cela ne signifie pas que Fender ou Dale auraient inventé le principe général de la réverbération. Le chapitre évite ce raccourci.

Pour écouter, choisir une attaque brève puis suivre sa décroissance. La traîne semble-t-elle courte, longue, métallique, sombre ou brillante ? Les mots sont des aides perceptives, pas des mesures de laboratoire. Un réglage très présent peut devenir une signature esthétique ; un réglage discret peut seulement donner de la profondeur.

Ne pas confondre le dispositif externe avec n’importe quel ampli portant plus tard le mot Reverb. La chronologie des modèles est une enquête distincte, et l’image d’un boîtier dans une case n’en constitue pas une identification technique exhaustive.

La réverbération colore l’espace ; elle ne compose pas le morceau.

Fender, Vintage Fender Effects from the 1950s–1980s.

Trémolo : le même mot, plusieurs usages

Le vocabulaire de la guitare peut prêter à confusion.

Le mot trémolo peut désigner la répétition rapide d'une note par le jeu du musicien. Dans le domaine des effets, il désigne aussi couramment une variation périodique du niveau sonore. Ce sont deux phénomènes différents.

Le vibrato, au sens musical, concerne une variation de hauteur. Certains noms commerciaux et certaines habitudes de guitaristes brouillent ces distinctions. Dans ce cahier, le contexte est toujours précisé : geste du médiator, modulation de volume ou variation de hauteur.

L'attaque rapide associée à Dale ne doit donc pas être expliquée comme si elle provenait automatiquement d'un bouton d'effet. Le dessin des mouvements de main représente le jeu. Les dessins de boîtiers appartiennent à une autre partie de l'explication.

Exercice : écouter une note tenue puis une succession de notes réattaquées. Même si les deux donnent une impression de vibration, les contours ne sont pas identiques. Apprendre à nommer cette différence aide à lire les témoignages techniques et les descriptions de disques.

Un mot familier n'a pas toujours un sens unique.

Terminologie musicale et technique générale.

La guitare : quatre repères utiles

La forme d’un instrument aide à l’identifier, mais ne suffit pas à expliquer le son.

Premier repère : qui attaque les cordes et qui les presse sur le manche ? Cela évite les inversions de latéralité dans les images. Deuxième repère : quel rôle la guitare joue-t-elle dans l’arrangement — thème, accords, ponctuation ou réponse ?

Troisième repère : la durée et la netteté des notes. Elles dépendent du jeu autant que de l’instrument et du traitement. Quatrième repère : la place dans le mélange. Une guitare très forte peut masquer une réponse importante du piano ou du saxophone.

La Stratocaster apparaît souvent dans notre récit parce qu’elle appartient à son contexte matériel. Le livre n’affirme pas qu’elle serait la seule manière de jouer cette musique. Les formes dessinées sont des interprétations, pas un catalogue industriel permettant de dater chaque pièce.

L’objectif est d’apprendre à regarder et écouter ensemble. Un objet reconnaissable peut guider l’attention ; il ne doit pas remplacer l’analyse du morceau.

Identifier un modèle ne dispense pas d’écouter le musicien.

Fender, histoire de la Stratocaster ; atelier d’écoute original.

La basse : liaison et mouvement

Le grave peut relier la pulsation à l'harmonie tout en proposant sa propre ligne.

Dans un ensemble, la basse ne se contente pas nécessairement de doubler une note fondamentale. Elle peut anticiper, répondre, se déplacer ou maintenir un motif qui rend l'ensemble stable. Son rôle dépend de l'arrangement.

Pour l'entendre, commencer à un volume modéré et éviter de suivre immédiatement la guitare principale. Chercher la ligne la plus grave et noter mentalement ses changements. Revient-elle au même point à chaque phrase ? Suit-elle la batterie ou crée-t-elle un mouvement différent ?

Le premier ensemble des Belairs, tel qu'il est présenté ici, rappelle qu'une formation peut fonctionner sans bassiste dédié. Cela ne signifie pas que le registre grave disparaît : les rôles se répartissent autrement.

Dans les portraits, Brian Wilson doit être représenté comme bassiste gaucher lorsqu'il tient l'instrument. Cette précision visuelle n'autorise pas à lui attribuer chaque partie de basse d'un catalogue entier sans vérifier les séances.

L'accompagnement est souvent une conversation cachée.

Analyse d'écoute ; notices de formations.

Piano, saxophone et batterie

Trois instruments que l’imagerie centrée sur la guitare risque de reléguer au bord de la case.

Le piano peut soutenir l’harmonie, ponctuer la phrase ou ajouter une figure rythmique. Le saxophone peut porter un thème ou répondre à la guitare. La batterie organise les appuis et les transitions, tout en contribuant à la couleur du groupe.

Ces fonctions ne sont pas fixes. Les décrire demande de suivre un passage précis plutôt que d’attribuer une règle à tous les morceaux. Une même formation peut changer de centre de gravité d’un titre à l’autre.

Les Belairs et les Chantays donnent une place visible au piano dans notre récit. Les Rumblers invitent à écouter le saxophone. Gene Krupa ouvre une réflexion sur la percussion au-delà du seul rôle d’accompagnement.

Exercice : faire trois écoutes courtes, chacune consacrée à un instrument secondaire. À la quatrième, retrouver l’ensemble. Les détails repérés semblent-ils désormais indispensables ? C’est une manière simple de passer du plaisir immédiat à une écoute plus attentive sans transformer la musique en devoir scolaire.

Le musicien le plus visible n’est pas toujours celui qui organise le passage.

Proposition d’écoute originale ; formations documentées dans les notices.

45 tours, album et réédition

Le support change la façon de rencontrer la musique.

Un 45 tours met en relation deux faces ; un album construit une séquence plus longue. Une compilation peut rapprocher des titres qui n'avaient pas été publiés ensemble. Ces objets ne racontent donc pas exactement la même histoire, même lorsqu'ils partagent des enregistrements.

Le livre insiste sur les faces B parce que l'écoute centrée sur les succès peut les rendre invisibles. Il ne suppose pas pour autant que toute face B serait un trésor oublié : c'est à l'écoute de décider de son intérêt.

Une réédition enrichie peut mêler album original et titres supplémentaires. Dans le catalogue, ces ajouts sont séparés. Le lecteur peut ainsi retrouver le programme historique puis explorer les compléments sans les antidater.

Les pochettes simplifiées de la BD servent à reconnaître des titres. Elles ne reproduisent pas les particularités de chaque pressage. Pour identifier un exemplaire réel, il faut examiner l'étiquette, la référence, les matrices et les mentions de fabrication ou de distribution.

Le même enregistrement peut appartenir à plusieurs histoires éditoriales.

Méthode discographique ; catalogues de réédition cités.

Quatre dates à ne pas confondre

Composition, séance, publication et succès désignent des événements distincts.

Un morceau peut être écrit bien avant sa première séance. Une bande peut rester inédite. Un disque peut d'abord circuler localement puis connaître une distribution plus large. Enfin, son entrée dans un classement peut intervenir après ces étapes.

C'est pourquoi le catalogue privilégie l'année lorsque le jour ou le mois ne sont pas solidement établis. Une date précise dans une base numérique n'est pas automatiquement plus fiable : le 1er janvier peut parfois servir de valeur générique pour une année.

Les archives contemporaines fournissent des bornes utiles. Une publicité datée prouve qu'un disque était annoncé à ce moment-là ; elle ne prouve pas toujours le premier jour de vente. Une chronique atteste une réception dans la presse ; elle ne décrit pas nécessairement le premier pressage.

L'exemple de « Rumble », promu dans Billboard dès mars 1958, invite à ne pas recopier sans examen une date d'avril présentée ailleurs. Le livre conserve ici l'année certaine et explique la divergence.

La précision doit venir de la preuve, pas de la mise en page.

Billboard, 24 mars 1958 ; méthode de critique des dates.

Mode d’emploi du catalogue

Un répertoire critique des éditions repérées jusqu’à 1962.

Les pages suivantes privilégient les premières éditions américaines identifiées, leurs deux faces et leurs principales reprises de distribution. Les influences antérieures sont séparées du cœur surf. Les sorties postérieures sont signalées comme telles.

Ce catalogue n’est pas présenté comme l’inventaire exhaustif de tous les pressages mondiaux. Les éditions locales, les promotions, les variantes et les enregistrements restés inédits demanderaient une enquête matérielle plus vaste. L’objectif est de rendre les références contrôlables et les limites visibles.

Pour chaque entrée, conserver artiste, titres, label, référence, année et source. Lorsqu’une datation repose sur une base collaborative, elle est indiquée comme telle. Une image d’étiquette peut confirmer un numéro et des titres sans confirmer le mois de sortie.

Les orthographes de titres varient parfois. Le catalogue privilégie celle de l’édition décrite et indique les variantes utiles. « Misirlou » et « Miserlou » ne doivent pas être normalisés au point de masquer l’objet étudié.

Une liste contrôlable vaut mieux qu’une exhaustivité annoncée sans preuve.

Méthode et périmètre du présent catalogue.

Les influences : comment les classer

Tout instrumental antérieur à 1961 n’est pas automatiquement du surf.

La catégorie « influences et voisinages » accueille les disques utiles à la compréhension du récit sans leur imposer rétrospectivement une identité unique. « Rumble », « Rebel Rouser » et « Walk—Don’t Run » peuvent ainsi être étudiés comme jalons du rock instrumental.

Il faut encore distinguer influence revendiquée et rapprochement analytique. Quand Dale cite Krupa ou Hank Williams, nous disposons d’un témoignage personnel. Quand le livre compare deux façons de faire sonner une guitare, il propose une lecture qui doit être nommée comme telle.

Cette méthode autorise des désaccords argumentés. Un lecteur peut juger un titre périphérique, un autre essentiel ; chacun doit pouvoir dire quel critère il utilise. Le catalogue ne remplace pas ce débat par un tampon définitif.

Les pages qui suivent sont organisées pour faciliter les comparaisons chronologiques. Elles ne prétendent pas dresser une compétition où un seul disque remporterait le titre de première musique surf.

Une parenté sonore est une hypothèse d’écoute, pas toujours une filiation prouvée.

Entretiens de Dale ; SFO Museum ; méthode éditoriale.

1958 : deux jalons instrumentaux

Deux disques montrent des voies différentes avant l'émergence de la scène californienne du récit.

LINK WRAY AND HIS RAY MEN — « Rumble » / « The Swag ». Cadence 1347, États-Unis, 1958. Référence et faces confirmées par la notice d'objet du Smithsonian. Une publicité dans Billboard du 24 mars 1958 confirme une promotion à cette date.

DUANE EDDY — « Rebel-Rouser ». États-Unis, 1958. Le titre est retenu ici comme repère d'écoute documenté par le SFO Museum ; la notice ne prétend pas inventorier toutes ses éditions internationales.

Comparer les deux sans chercher à les rendre identiques : registre, densité, attaque, durée des sons et relation à l'accompagnement. L'un ne remplace pas l'autre dans l'histoire de la guitare.

La catégorie retenue est celle des sources et voisinages du surf, non celle de deux singles surf californiens déjà constitués. Ce choix permet de garder leur identité tout en expliquant leur place dans le voyage de l'Abominable.

Statut : repères antérieurs au cœur chronologique de la scène surf.

Smithsonian ; Billboard du 24 mars 1958 ; SFO Museum.

1959–1960 : les premiers Ventures

Deux faces, puis un titre qui change d’échelle.

THE VENTURES — « The Real McCoy » / « Cookies and Coke ». Blue Horizon 100, États-Unis, 1959, selon Northwest Music Archives.

THE VENTURES — « Walk—Don’t Run » / « Home ». Blue Horizon 101, puis Dolton 25, États-Unis, 1960. Les variantes Dolton associant le titre à « The McCoy » doivent être distinguées de cette première association de faces.

La liste ne doit pas être lue comme trois œuvres nouvelles si deux éditions réemploient la même prise. Elle documente des objets et des changements de diffusion. La distinction devient encore plus importante lorsqu’on rencontre une version réenregistrée plusieurs années après.

« Walk—Don’t Run ’64 » appartient à une autre période et ne doit pas remplacer l’enregistrement de 1960 dans une écoute historique de ce tome. Les plateformes peuvent proposer plusieurs versions sous des intitulés proches : vérifier l’album, les crédits et la date de l’édition.

Une reprise de distribution n’est pas nécessairement une nouvelle séance.

Northwest Music Archives, notice Ventures et références Blue Horizon/Dolton.

1961 : trois portes d’entrée

Instrumental, scène de danse et chanson de surf se rencontrent dans la même année.

DICK DALE AND THE DEL-TONES — « Let’s Go Trippin’ » / « Del-Tone Rock ». Deltone 45-5017, États-Unis, 1961. Les éditions et graphies du nom de label doivent être conservées lors d’un relevé matériel.

THE BELAIRS — « Mr. Moto » / « Little Brown Jug ». Arvee, États-Unis, 1961. La référence A-5034 est répertoriée dans les catalogues de collection ; la notice Munster documente le couple de titres et la formation.

THE BEACH BOYS — « Surfin’ » / « Luau ». Candix, États-Unis, 1961. Les séances et leurs essais sont documentés dans les archives Morgan publiées ultérieurement par Omnivore.

Ces trois entrées ne signifient pas que le répertoire de l’année se limite à trois disques. Elles constituent le noyau documenté des pages narratives. Leur intérêt est précisément de faire entendre des conceptions différentes de ce que le mot surf commence à rassembler.

Ne pas confondre ce noyau narratif avec un inventaire mondial de 1961.

Deltone/45cat ; Munster ; Omnivore et archives Beach Boys.

Dale : les singles de 1962

Trois couples de faces prolongent le repère de 1961.

« Jungle Fever » / « Shake-N-Stomp » — Deltone 45-5018, 1962. Les catalogues consultés divergent sur le mois ; l'année est retenue ici.

« Miserlou » / « Eight Till Midnight » — Deltone D-5019, 1962. L'étude de pressages de Frank Daniels reproduit des références à la presse d'avril 1962. La graphie Miserlou appartient aux premières étiquettes décrites ; Misirlou apparaît sur d'autres éditions.

« Peppermint Man » / « Surf Beat » — Deltone 45-5020, fin 1962 selon le catalogue 45cat. Le parcours de diffusion se poursuit en 1963.

Ces entrées sont des couples de faces, pas une liste de morceaux tous instrumentaux. Le répertoire de Dale comprend aussi du chant. Leur présence rappelle qu'un artiste peut participer à une scène sans limiter toutes ses publications à une seule formule.

Les rééditions Capitol de 1963 sont à distinguer des références Deltone de la période. Pour un exemplaire précis, relever les mentions de distribution et la typographie plutôt que se fier uniquement au titre.

Trois singles, six faces : écouter le revers change le portrait.

45cat, Deltone ; Frank Daniels, Misirlou Pressings.

Surfers’ Choice : le programme original

Dick Dale and His Del-Tones — Deltone LPM-1001, 1962.

Le programme de douze titres est à séparer des compléments ajoutés aux rééditions : Surf Beat ; Sloop John B ; Take It Off ; Night Owl ; Fanny Mae ; Misirlou Twist ; Peppermint Man ; Surfing Drums ; Shake-N-Stomp ; Lovey Dovey ; Death of a Gremmie ; Let’s Go Trippin’.

La réédition Sundazed consultée ajoute notamment Del-Tone Rock, Jungle Fever, Miserlou et Eight Till Midnight. Ces titres supplémentaires ne doivent pas être insérés silencieusement dans la séquence de l’album original.

Pour l’écoute du livre, parcourir d’abord les douze morceaux dans leur ordre. Noter les contrastes entre chant, instrumental, danse et mise en avant de la batterie. Le disque devient alors un portrait de répertoire plutôt qu’un simple écrin pour un titre célèbre.

Le nom voisin « Misirlou Twist » ne suffit pas à l’identifier au single « Miserlou ». Le catalogue conserve la distinction et invite à comparer les versions.

Une réédition enrichit l’accès ; elle ne réécrit pas le programme initial.

Sundazed, Surfers’ Choice ; Frank Daniels, étude des pressages.

Beach Boys : de Candix à Capitol

Les références changent, et certaines faces reparaissent.

« Surfin' » / « Luau » — Candix 331, 1961 ; X Records 301, fin 1961 ; Candix 301, début 1962 selon le classement de 45cat. L'ordre précis des variantes a fait l'objet de recherches et de discussions : ne pas le déduire de la seule progression des numéros.

« Surfin' Safari » / « 409 » — Capitol 4777, 1962.

« Ten Little Indians » / « County Fair » — Capitol 4880, 1962.

Une édition promotionnelle Capitol PRO 2185 associe aussi des titres des Beach Boys à ceux de Ray Anthony. Son statut promotionnel doit rester distinct d'un single commercial ordinaire.

Le récit de 1962 ne doit pas être rempli avec « Surfin' U.S.A. » ou le single Capitol « Surfer Girl », qui appartiennent à 1963. Une prise plus ancienne d'une chanson ne permet pas de déplacer sa publication ultérieure.

Même artiste, même titre : vérifier tout de même l'édition.

45cat, Beach Boys ; James B. Murphy, discographie Candix.

Surfin’ Safari : au-delà du titre

The Beach Boys — Capitol, 1962.

Le premier album ne contient pas seulement des chansons de surf. « 409 » ouvre le paysage automobile ; « Summertime Blues » est une reprise ; « Moon Dawg » rappelle le voisinage du rock instrumental. « Surfin’ » et « Surfin’ Safari » relient le disque à l’identité qui commence à se construire.

Une écoute utile consiste à repérer les changements de voix et les contrastes entre les morceaux plutôt qu’à entendre l’album comme une seule longue chanson de plage. Les harmonies, l’énergie et les reprises font partie de ce premier portrait.

La notice Apple Music consultée mentionne le 1er octobre 1962 dans son commentaire, tandis qu’un champ technique affiche le 1er janvier. Cet exemple concret rappelle pourquoi une date de plateforme doit être interprétée, pas recopiée automatiquement.

Le programme historique et les versions augmentées doivent être distingués. Le livre ne présente pas les prises Morgan rééditées plus tard comme des bonus qui auraient toujours accompagné le LP Capitol.

L’image surf rassemble le disque sans résumer chacun de ses morceaux.

Capitol/Apple Music, Surfin’ Safari ; archives Morgan.

Downey : Boss et Pipeline

Deux références proches, deux trajectoires à décrire séparément.

THE RUMBLERS — « Boss » / « I Don’t Need You No More ». Downey 103, puis Dot 45-16421, 1962. Le passage à Dot illustre une diffusion élargie ; il ne doit pas être présenté comme une nouvelle composition.

THE CHANTAYS — « Pipeline » / « Move It ». Downey D-104, daté de décembre 1962 par 45cat. La reprise Dot 45-16440 est classée en janvier 1963. La borne de décembre repose ici sur une datation de catalogue ; la notoriété nationale appartient à la séquence suivante.

Les graphies Chantays et Chantay’s apparaissent selon les supports. Pour décrire un pressage, conserver ce qui est imprimé et normaliser le nom seulement dans l’index général.

L’écoute peut comparer le rôle du saxophone dans « Boss » et celui des guitares et du piano dans « Pipeline ». Deux titres voisins dans un réseau de distribution ne sont pas deux arrangements identiques.

Le numéro de catalogue rapproche les objets, pas nécessairement les styles.

Ace Records ; 45cat, D-104 et Dot 45-16421/16440.

Sentinals et Lively Ones

Élargir le champ sans avancer les albums de 1963.

THE SENTINALS — « Latin'ia » / « Tor-Chula ». WCEB 23, puis Era 3082, 1962 selon 45cat. « Latin Soul » / « Christmas Eve » paraît sous la référence Era 3097, également classée en 1962.

THE LIVELY ONES — « Crying Guitar » / « Guitarget ». Del-Fi 4184, 1962. « Miserlou » / « Livin' » : Del-Fi 4189, 1962.

« Surf Rider » / « Surfer's Lament », Del-Fi 4196, relève de 1963 dans le catalogue consulté. Sa célébrité ultérieure ne justifie pas de le replacer en 1962.

Ces références donnent au lecteur des chemins supplémentaires hors des groupes développés dans les planches. Elles permettent d'observer la circulation des thèmes et la diversité des couleurs instrumentales, sans prétendre que tous les participants aient joué ensemble.

La datation au mois des bases collaboratives n'est pas reproduite ici lorsqu'elle n'a pas été recoupée avec une archive contemporaine.

Éditions américaines repérées ; variantes internationales non inventoriées.

45cat, discographies Sentinals et Lively Ones.

Gamblers, Revels, Pyramids

Trois portes supplémentaires dans les marges du récit principal.

THE GAMBLERS — « Moon Dawg! » / « LSD-25 ». World Pacific X-815, 1960, selon 45cat. Les commentaires de la notice montrent des divergences sur certains musiciens de séance ; le livre ne tranche pas ces crédits par intuition.

THE REVELS — « Church Key » / « Vesuvius ». Impact 1 / 1-IM / 1-IMX, 1960. Les variantes et l'histoire d'une édition antérieure méritent une étude séparée ; la présente entrée identifie l'édition Impact.

THE PYRAMIDS — « Paul » / « Pyramid's Stomp ». Best 45-BR-1, daté de décembre 1962 par 45cat. Les éditions numérotées 45-13001 et le succès ultérieur « Penetration » ne doivent pas être fusionnés avec ce premier repère.

Le catalogue élargit ainsi l'écoute sans transformer chaque nom en personnage récurrent de la BD. Un livre peut donner accès à plus de disques qu'il ne peut mettre en scène de groupes.

Une référence précise est une invitation à poursuivre l'enquête.

45cat : X-815, Impact 1 et discographie Pyramids.

Frogmen, Surfmen et Mar-Kets

Les noms aquatiques ne suffisent pas à classer une musique, mais ils ouvrent des pistes.

THE FROGMEN — « Underwater » / « The Mad Rush ». Candix 314, 1961. Une chronique de Cash Box du 1er avril 1961 documente cette publication. Le mois exact de sortie varie selon les relevés ; l'année suffit ici.

THE SURFMEN — « Paradise Cove » / « The Ghost Hop ». Titan 1723, 1962. Cash Box en rend compte en février 1962. Les variantes de titres et les rapprochements entre formations ne sont pas assimilés sans examen.

THE MAR-KETS — « Beach Bum » / « Sweet Potatoes ». Arvee 5063, 1962, référence répertoriée dans les catalogues de collection. « Surfer's Stomp » constitue une autre piste de la période 1961–1962, avec des éditions Union et Liberty à distinguer.

Ces notices sont des compléments de repérage. Pour une discographie définitive de chaque groupe, il faudrait étudier les pressages et les sources de distribution plus largement.

Le nom d'un groupe peut attirer l'œil ; l'objet doit confirmer la notice.

Cash Box 1961–1962 ; James B. Murphy, Candix ; catalogues Arvee.

Les Tornadoes : Bustin’ Surfboards

Un repère de 1962 qui ne doit pas être confondu avec les Tornados britanniques.

THE TORNADOES — « Bustin’ Surfboards » / « Beyond the Surf ». Aertaun 45-100, États-Unis, 1962. Le disque est signalé dans la presse professionnelle d’octobre ; les récits de sa diffusion locale peuvent donner une date antérieure.

La proximité des noms avec le groupe britannique de « Telstar » crée un risque de confusion. Les noms d’artistes doivent être associés au pays, à la référence du disque et à la formation concernée.

Notre catalogue retient le couple de faces de l’édition Aertaun. Une publication numérique associant « Bustin’ Surfboards » à « Phantom Surfer » ne doit pas lui être substituée comme s’il s’agissait du même objet historique.

L’écoute proposée porte sur la façon dont un imaginaire de vagues peut être rendu par l’enregistrement. Décrire ce qui est audible n’oblige pas à inventer le lieu ou la technique exacte de chaque effet. Lorsque les sources de séance divergent, le catalogue peut conserver le titre et l’édition sans trancher artificiellement le studio.

Ne pas confondre homonymie, réédition et programme original.

45cat, Aertaun 45-100 ; Billboard, octobre 1962 ; Frémeaux, notice Tornadoes.

Les Ventures : les albums avant Surfing

Le mot surf sur une pochette ne doit pas absorber les albums précédents.

Le catalogue officiel du groupe répertorie Walk Don’t Run en 1960 ; The Ventures, Another Smash!!! et The Colorful Ventures en 1961 ; Twist Party, Vol. 2, Mashed Potatoes & Gravy, Going to the Ventures Dance Party! et Play Telstar, The Lonely Bull & Others en 1962.

Twist with the Ventures présente une divergence de datation entre catalogues, autour de 1961–1962. Le livre la signale sans inventer un jour de sortie. L’album intitulé Surfing est placé en 1963 sur le site officiel et reste hors du catalogue principal du tome.

Ce parcours montre une activité instrumentale plus large que le surf. Les titres d’albums renvoient aussi aux danses, aux reprises et à différentes modes musicales. Le lecteur peut les explorer comme un ensemble de voisinages plutôt que comme les étapes obligées d’un genre unique.

Les éditions retitrées et les couplages de réédition doivent être distingués des publications originales.

Le catalogue d’un groupe dépasse souvent le genre auquel on l’associe.

The Ventures, rubrique officielle Music ; dates à recouper pour les variantes.

Misirlou : l’œuvre et ses versions

Un même titre ne désigne pas une seule histoire sonore.

Le single Deltone de 1962 est une adaptation d’une mélodie antérieure. Le livre ne lui attribue pas une origine nationale unique sur la base d’une légende commode. L’histoire plus ancienne de la chanson exige ses propres sources et sa propre chronologie.

Le souvenir du défi lancé par un enfant, raconté par Dale, explique comment il présente son idée d’interprétation. Ce témoignage est conservé comme récit personnel ; il ne suffit pas à dater toutes les étapes de l’enregistrement.

Pour comparer des versions, choisir des critères concrets : instrument portant le thème, vitesse perçue, articulation, accompagnement et forme. Une transformation peut être spectaculaire tout en conservant une mélodie reconnaissable.

Dans les fiches, séparer « Miserlou » du single, « Misirlou Twist » de l’album et les rééditions. L’orthographe seule n’est pas une preuve de prise différente ; inversement, un titre presque identique n’est pas une preuve de prise identique.

Une mélodie voyage ; chaque enregistrement en fixe une rencontre particulière.

Fresh Air ; Sundazed ; Frank Daniels, Misirlou Pressings.

Les archives Belairs

Les documents retrouvés prolongent la période sans changer leur date de publication.

Les archives diffusées par Paul Johnson et les rééditions des Belairs permettent d'entendre des matériaux qui ne correspondent pas tous à des singles commerciaux de 1961 ou 1962. Le catalogue doit donc indiquer deux temporalités : celle de l'enregistrement et celle de sa mise à disposition.

« Volcanic Action » / « Runaway » appelle notamment une distinction entre document promotionnel, projet et publication commerciale. La notice Munster décrit une histoire éditoriale qui ne se réduit pas à une ligne de discographie automatique.

Le lecteur peut écouter ces documents pour observer les arrangements et les variations. Il ne doit pas en déduire qu'un album portant aujourd'hui le nom du groupe existait sous cette forme au moment des premières danses.

Pour enrichir une fiche, conserver le titre de la réédition, son éditeur et la description de la provenance. Une archive sonore sans contexte reste précieuse, mais elle ne répond pas seule aux questions de date et de personnel.

Un inédit ancien publié récemment reste une publication récente.

Paul Johnson, archives Belairs ; Munster, Mr. Moto.

Les bandes Morgan

L’archive permet d’entendre le travail, pas seulement le résultat retenu.

Becoming the Beach Boys réunit des documents des séances Morgan de 1961–1962. Les prises de « Surfin’ », « Luau », « Surfin’ Safari » ou « Surfer Girl » montrent pourquoi il faut distinguer version de travail et publication ultérieure.

Certains documents associés à cet environnement portent d’autres noms d’artistes, notamment Kenny and the Cadets. Ils ne doivent pas être attribués automatiquement à un quintette complet des Beach Boys sous prétexte que des membres y participent.

Le livre utilise ces bandes comme source pour parler d’essais et de reprises. Les répliques dessinées pendant une séance ne sont pas transcrites de l’enregistrement. Cette séparation permet de conserver un récit vivant sans fabriquer des citations.

À l’écoute, choisir deux prises et noter un seul changement à la fois : entrée, tempo, équilibre ou fin de phrase. L’objectif n’est pas de juger un essai avec le confort du résultat connu, mais d’entendre une décision en train de se former.

Une archive de travail raconte des possibilités, pas seulement des erreurs.

Omnivore Recordings, Becoming the Beach Boys ; James B. Murphy.

Le seuil de 1963

Les portes ouvertes par ce tome ne doivent pas être antidatées.

Les Challengers se constituent en 1962 ; leur album Surfbeat appartient à 1963 dans le catalogue de leur éditeur. Cette distinction justifie la porte fermée du calendrier dans la BD.

La reprise nationale de « Pipeline » chez Dot, plusieurs disques majeurs des Beach Boys et le développement de nombreux groupes prolongeront l'enquête. Les Trashmen auront leur place dans cette suite ; ils ne sont pas ajoutés artificiellement aux premières formations californiennes du présent récit.

Une limite chronologique ne signifie pas qu'une musique s'arrête au 31 décembre. Elle offre un point de vue : observer les éléments déjà en place avant l'élargissement du phénomène. Le passage d'une année à l'autre reste poreux pour les musiciens, mais le catalogue doit dater précisément les objets.

Le lecteur peut garder une liste de questions pour le tome suivant : quels répertoires circulent, quels marchés s'ouvrent, quelles images accompagnent les disques et quelles différences subsistent derrière le même mot surf ?

La suite commence avec des questions, pas avec un passé réécrit.

Good Time Records, Challengers/Surfbeat ; périmètre narratif du tome.

Les repères du parcours

Une porte d’entrée rapide dans les disques du récit.

1958 : Link Wray — Rumble ; Duane Eddy — Rebel-Rouser.

1960 : Ventures — Walk—Don’t Run ; Gamblers — Moon Dawg! ; Revels — Church Key, édition Impact.

1961 : Dale — Let’s Go Trippin’ ; Belairs — Mr. Moto ; Beach Boys — Surfin’ ; Frogmen — Underwater.

1962 : Dale — Miserlou et Surfers’ Choice ; Beach Boys — Surfin’ Safari ; Rumblers — Boss ; Chantays — Pipeline, édition locale datée fin 1962 ; Tornadoes — Bustin’ Surfboards ; Sentinals — Latin’ia ; Lively Ones — Crying Guitar ; Surfmen — Paradise Cove.

Cette sélection synthétise les entrées développées dans le cahier. Elle ne remplace pas leurs indications d’édition et leurs réserves de datation. Une liste de lecture moderne peut facilement mélanger prises originales, réenregistrements et versions de concert : conserver les références à portée de main pendant l’écoute.

Lire la fiche avant de remplacer une version par une autre.

Renvois aux notices du présent catalogue.

Écouter le livre en huit étapes

Un parcours court, à adapter à son rythme.

1. Rumble : laisser les accords installer leur tension. 2. Rebel-Rouser : écouter le grave et ce qui reste après l'attaque. 3. Walk—Don't Run, version 1960 : suivre l'équilibre de l'ensemble. 4. Mr. Moto : chercher le dialogue des timbres.

5. Let's Go Trippin' : suivre l'élan rythmique. 6. Surfin' : écouter comment les voix transforment le sujet en chanson. 7. Miserlou, single de 1962 : séparer mentalement la mélodie et la densité de l'attaque. 8. Pipeline : entendre le rôle du piano autant que celui des guitares.

Ce parcours n'est ni un classement ni un palmarès. On peut commencer par le morceau qui intrigue le plus et revenir ensuite à la chronologie. L'important est d'écouter une version identifiée.

Après chaque titre, noter trois mots personnels avant de lire un commentaire. Le vocabulaire peut être simple : sec, large, pressé, léger, sombre. Ces impressions fournissent un point de départ pour poser des questions plus précises.

La première écoute appartient au lecteur.

Parcours original ; références dans le catalogue.

Comparer deux versions

Une comparaison devient plus claire lorsqu'on change un seul critère à la fois.

Commencer par identifier les deux enregistrements : artiste, édition et année. Si l'une de ces données manque, le noter. Écouter ensuite un passage comparable, idéalement le début du thème ou la même section.

Première écoute : la vitesse et la pulsation. Deuxième : l'instrument principal et son articulation. Troisième : l'accompagnement. Quatrième : l'espace sonore. Ce découpage évite de confondre une préférence immédiate avec une explication.

Le résultat peut tenir en quelques phrases : « Dans cette version, les notes sont plus séparées ; dans l'autre, elles se prolongent davantage. » Une description modeste et vérifiable est souvent plus utile qu'un jugement spectaculaire.

Il n'est pas nécessaire de désigner un vainqueur. Une reprise peut modifier la fonction d'une mélodie, son public ou son caractère. C'est précisément ce déplacement qui rend les histoires de « Walk—Don't Run » et de « Misirlou » intéressantes pour notre voyage.

Comparer, c'est décrire une transformation.

Atelier original.

Écouter un groupe entier

Déplacer son attention révèle des personnages musicaux secondaires.

Choisir un titre court. À la première écoute, suivre naturellement ce qui attire l'oreille. À la deuxième, chercher la basse ou le registre grave. À la troisième, suivre les changements de batterie. À la quatrième, repérer les réponses du piano, du saxophone ou de la guitare rythmique.

Revenir ensuite à l'ensemble. Certains éléments qui semblaient secondaires peuvent maintenant apparaître indispensables. Le thème reste le même, mais la perception du groupe a changé.

Cette expérience éclaire le choix de la BD de montrer les collectifs. Une scène centrée sur une vedette peut être efficace visuellement ; elle ne doit pas rendre invisibles les autres rôles. Les noms placés dans les cartouches servent à rappeler cette distribution.

On peut faire l'exercice à deux : chacun suit un instrument puis décrit ce qu'il a entendu. Les désaccords deviennent des invitations à réécouter, plutôt que des erreurs à corriger immédiatement. Le livre musical prend alors la forme d'une conversation.

La musique d'ensemble est faite de plusieurs attentions possibles.

Atelier original.

Écrire sa propre fiche de disque

Un carnet personnel peut prolonger le catalogue.

Commencer par six champs : artiste ; titres des deux faces ou programme ; label et référence ; pays ; date ; source de l’information. Ajouter ensuite le type de version : originale, réédition, prise alternative, concert ou attribution incertaine.

Séparer les observations matérielles des impressions d’écoute. « L’étiquette porte ce numéro » est une observation ; « le son paraît plus sombre » est une description perceptive. Les deux ont leur place, mais elles ne prouvent pas la même chose.

Pour une source en ligne, noter son titre et sa date de consultation. Pour un exemplaire physique, conserver une photographie de l’étiquette et des inscriptions utiles. Ne pas compléter un champ inconnu avec la première information ressemblante trouvée ailleurs.

Terminer par une courte note personnelle : pourquoi ce disque mérite-t-il d’être réécouté ? Le catalogue devient ainsi un outil de mémoire et de découverte, plutôt qu’une simple accumulation de références.

Une fiche utile conserve aussi ce qu’elle ne sait pas.

Modèle de travail original.

Faire écouter à quelqu’un

La transmission est la dernière scène du livre.

Choisir un morceau plutôt qu’une longue démonstration. Dire ce qui donne envie de le partager en une phrase, puis laisser la musique occuper l’espace. Une première écoute n’a pas besoin d’un examen de connaissances.

Après le morceau, demander ce qui a retenu l’attention : un timbre, un rythme, une voix, une surprise. Le point de départ de l’autre personne peut être différent du sien. C’est une occasion de découvrir un détail, pas une mauvaise réponse.

Si la curiosité apparaît, proposer une seconde version ou un morceau voisin. Le lien peut être historique, instrumental ou simplement perceptif ; il suffit de préciser lequel. Éviter de présenter une association personnelle comme une influence prouvée.

L’Abominable termine son voyage en ouvrant la boutique. Il ne possède pas enfin une réponse unique à l’origine de la surf music. Il possède assez de questions, de disques et d’enthousiasme pour donner à quelqu’un d’autre l’envie d’écouter.

L’hommage devient vivant lorsqu’il se partage.

Conclusion et proposition originales.

Petit lexique : entendre

Des mots pour préciser les impressions sans les enfermer.

ATTAQUE — Début perceptible d'un son. Elle peut sembler franche, douce, sèche ou progressive.

TIMBRE — Ensemble des caractéristiques qui permettent de distinguer deux sons de hauteur comparable.

PULSATION — Appui régulier perçu dans le déroulement musical.

RIFF — Motif bref qui revient et peut structurer un morceau.

ARRANGEMENT — Organisation des parties, des instruments et de leurs interventions.

ÉCHO — Retour du son perçu comme une répétition distincte.

RÉVERBÉRATION — Persistance diffuse du son produite par de multiples retours ou leur simulation.

TRÉMOLO — Selon le contexte, répétition rapide dans le jeu ou variation périodique de niveau dans un effet.

VIBRATO — Variation de hauteur autour d'une note.

DYNAMIQUE — Variations d'intensité et de contraste dans l'interprétation ou l'enregistrement.

Ces définitions sont des repères d'écoute. Les usages professionnels et commerciaux peuvent varier ; le contexte reste nécessaire.

Le vocabulaire sert l'écoute, il ne la remplace pas.

Lexique pédagogique original.

Petit lexique : documenter

Des mots pour décrire les objets et les sources.

FACE A / FACE B — Désignations des faces d'un disque ; elles ne résument pas toujours son histoire de diffusion.

PRISE — Une exécution enregistrée pendant une séance.

MASTER — Dans ce contexte, version ou support retenu pour l'exploitation ; le terme peut varier selon l'étape technique.

MATRICE — Référence liée à la fabrication ou à l'identification d'un enregistrement ; à distinguer du numéro commercial.

PRESSAGE — Fabrication d'exemplaires à partir d'éléments de production donnés.

RÉÉDITION — Nouvelle publication d'un matériau déjà édité.

INÉDIT — Enregistrement non publié auparavant dans le cadre indiqué.

PROMOTIONNEL — Exemplaire ou édition destiné à la promotion ; sa circulation diffère de la vente ordinaire.

SOURCE PRIMAIRE — Document directement issu de l'activité ou de l'époque étudiée, à interpréter de façon critique.

TÉMOIGNAGE — Récit d'une personne ; précieux, mais situé dans le temps et la mémoire.

DATATION ATTRIBUÉE — Date donnée par une source identifiée, que le livre ne prétend pas avoir démontrée indépendamment.

La référence commerciale ne suffit pas à identifier chaque variante.

Lexique et méthode du présent ouvrage.

Index des personnages et des groupes

Renvois aux numéros de planches ; les pages documentaires portent leur pagination propre.

ABOMINABLE SURF MAN — Ensemble du récit ; retour et transmission, planches 76–84.

DICK DALE — Prologue 1–8 ; racines 9, 13–14 ; scène et équipement 16–27 ; Misirlou et album 45–52 ; retour 76–84.

LINK WRAY — 11–12 ; notice documentaire et catalogue 1958.

DUANE EDDY — 10 ; notice documentaire et catalogue 1958.

GENE KRUPA — 9 ; chapitre d’écoute sur la percussion.

LEO FENDER / FREDDIE TAVARES — 19–23 ; notices et chapitre technique.

VENTURES — 15 ; notices des singles et albums.

BELAIRS — 28–35 ; formation et archives.

BEACH BOYS — 36–44 ; Candix, Capitol et bandes Morgan.

CHANTAYS — 53–55 ; Pipeline et Downey.

RUMBLERS — 57–58 ; Boss et réseau Downey.

CHALLENGERS — 59 ; seuil de 1963.

FANS, COLLECTIONNEUSE ET VISITEURS — Personnages fictifs, notamment 32–33, 65–71 et 79–81.

Les personnes réelles et les figures inventées n’ont pas le même statut documentaire.

Index du récit.

Index des disques et des thèmes

Pour retrouver rapidement une porte d’entrée.

BOSS — Planches 57–58 ; catalogue Downey.

LET’S GO TRIPPIN’ — Planche 25 ; catalogue 1961.

MISIRLOU / MISERLOU — Planches 45–50 ; singles Dale et étude des versions.

MR. MOTO — Planches 28–31 ; catalogue 1961 et archives Belairs.

PIPELINE — Planches 53–55 ; catalogue Downey.

REBEL-ROUSER — Planche 10 ; catalogue 1958.

RUMBLE — Planches 11–12 ; catalogue 1958, réception radiophonique.

SURFERS’ CHOICE — Planches 51–52 ; programme original.

SURFIN’ — Planches 36–42 ; Candix et bandes Morgan.

SURFIN’ SAFARI — Planche 44 ; singles Capitol et album.

WALK—DON’T RUN — Planche 15 ; Ventures 1959–1960.

AMPLIFICATION — 19–22 ; Leo Fender et Showman.

RÉVERBÉRATION — 23–24 ; explications techniques.

DATES ET SOURCES — 34–35, 59, 64 et 68 ; méthode du catalogue.

TRANSMISSION — 76–84 ; parcours d’écoute et conclusion.

Les titres renvoient à des versions identifiées dans les notices.

Index thématique du livre.

Sources : témoignages

Les bulles du livre sont écrites ; les entretiens ci-dessous sont les sources réelles.

DICK DALE — Terry Gross, entretien Fresh Air de 1993, rediffusé le 22 mars 2019. Racines musicales, geste et souvenirs de scène.

https://freshairarchive.org/segments/remembering-dick-dale-king-surf-guitar

DICK DALE — Entretien publié par Lebanese South Africa, date non indiquée sur la page consultée. Souvenirs familiaux et instruments.

https://lebanese.co.za/interview-with-dick-dale-the-king-of-surf-guitar/

WAYNE MATTESON — Entretien avec Gary James sur les Rumblers. Source de témoignage complémentaire ; ne pas convertir toutes ses affirmations rétrospectives en chronologie indépendante.

https://www.classicbands.com/RumblersInterview.html

PAUL JOHNSON — Archives musicales des Belairs publiées par le musicien. Distinguer dates d’enregistrement et de publication.

https://pauljohnsonguitar.bandcamp.com/album/the-belairs-origins-of-surf-music-early-1960s

Consultation : 22 novembre 2026. Les paraphrases sont attribuées ; aucune fausse citation n’est présentée comme authentique.

Bibliographie — 1/6

Sources : musées et contexte

Des collections pour replacer les objets et les pratiques.

SFO MUSEUM — Surf's Up! Instrumental Rock 'n' Roll. Repères sur les instrumentaux, les salles et les groupes.

https://www.sfomuseum.org/exhibitions/surfs-up-instrumental-rock/gallery

SMITHSONIAN — Rumble / The Swag, objet nmah_1009185.

https://americanhistory.si.edu/collections/object/nmah_1009185

LIBRARY OF CONGRESS — Cary O'Dell, essai sur Rumble pour le National Recording Registry.

https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/RUMBLE-FINAL.pdf

UNIVERSITÉ D'HAWAIʻI — Guide historique Surfing.

https://guides.library.manoa.hawaii.edu/c.php?g=105252&p=687128

LA COUNTY LIBRARY — Bruce's Beach.

https://lacountylibrary.org/bruces-beach/

Une source institutionnelle peut elle aussi simplifier une chronologie : les affirmations précises restent à confronter.

Bibliographie — 2/6

Sources : musique et instruments

Catalogues officiels, archives régionales et examen matériel.

NORTHWEST MUSIC ARCHIVES — Notice Ventures ; premières éditions Blue Horizon et Dolton.

https://nwmusicarchives.com/artist/ventures-the/

THE VENTURES — Présentation et catalogue officiels.

https://theventures.com/about/

https://theventures.com/music/

FENDER — Histoire de la Stratocaster dans les années 1950.

https://www.fender.com/articles/behind-the-scenes/the-history-of-the-fender-stratocaster-the-1950s

FENDER — Vintage Fender Effects from the 1950s–1980s.

https://www.fender.com/articles/behind-the-scenes/vintage-fender-effects-from-the-1950s-1980s

DAVE HUNTER — Fender’s 1961 Showman, Vintage Guitar, mai 2018. Examen d’un exemplaire et discussion technique.

https://www.vintageguitar.com/34092/fenders-1961-showman/

Les récits des fabricants éclairent leur histoire ; ils ne remplacent pas l’examen des objets.

Sources : groupes et rééditions

Les éditeurs donnent accès aux programmes et aux archives.

THE BEACH BOYS — Présentation officielle.

https://thebeachboys.com/pages/about

OMNIVORE — Becoming the Beach Boys, séances Morgan.

https://omnivorerecordings.com/shop/becoming-the-beach-boys/

MUNSTER — The Belairs, Mr. Moto.

https://munster-records.com/en/producto/mr-moto/

SUNDAZED — Dick Dale, Surfers' Choice ; programme et bonus.

https://dickdale.bandcamp.com/album/surfers-choice

THE CHANTAYS — Histoire et membres du groupe.

https://thechantays.com/

GOOD TIME RECORDS — The Challengers, Surfbeat.

https://thechallengers.bandcamp.com/album/surfbeat

ACE RECORDS — Archives Downey, It Came From the Suburbs.

https://acerecords.co.uk/it-came-from-the-suburbs-rare-teen-rock-from-the-kennedy-era

Une date d'édition numérique ne suffit pas à dater un pressage original.

Bibliographie — 4/6

Sources : catalogues et pressages

Les notices collaboratives sont des outils de repérage, avec leurs limites.

45CAT — Notices consultées : Deltone ; Beach Boys ; Sentinals ; Lively Ones ; Pyramids ; Gamblers X-815 ; Revels Impact 1 ; Chantays D-104 ; Tornadoes Aertaun 45-100. Les dates non recoupées sont attribuées à ce catalogue.

https://www.45cat.com/

JAMES B. MURPHY — Discographie Candix, complément de Becoming the Beach Boys.

https://becomingthebeachboys.com/candix-enterprises-discography/

FRANK DANIELS — Études illustrées des pressages de Misirlou et Surfers' Choice. Utilisées pour identifier les éditions ; leurs généralisations historiques ne sont pas reprises automatiquement.

https://www.friktech.com/dickdale/MisirlouPressings.pdf

https://www.friktech.com/dickdale/SurfersChoicePressings.pdf

FRÉMEAUX & ASSOCIÉS — The Birth of Surf Rock 1933–1962, notice de Bruno Blum. Lecture complémentaire et repérage, notamment Tornadoes ; les divergences de dates ou de studios restent signalées.

https://www.fremeaux.com/fr/7042-the-birth-of-surf-rock-1933-1962-3561302585925-fa5859.html

Les prix de vente et les estimations de rareté ne servent pas de preuves historiques.

Bibliographie — 5/6

Sources : presse et prolongements

Les archives permettent de contrôler ce qui était annoncé à une date donnée.

BILLBOARD — 24 mars 1958, p. 59 : publicité Cadence pour Rumble. La date du fichier numérisé peut différer de celle imprimée dans le numéro.

https://www.worldradiohistory.com/Archive-All-Music/Billboard/50s/1958/Billboard%201958-03-23.pdf

CASH BOX — 1er avril 1961 : Frogmen, Underwater / The Mad Rush ; 10 février 1962 : Surfmen, Paradise Cove.

https://retrocdn.net/images/6/60/CashBox_US_1961-04-01.pdf

https://www.worldradiohistory.com/Archive-All-Music/Cash-Box/60s/1962/CB-1962-02-10.pdf

BILLBOARD — Octobre et novembre 1962 : diffusion des instrumentaux et activités des labels. Fonds de consultation :

https://www.worldradiohistory.com/Archive-All-Music/Billboard-Magazine.htm

LIBRARY OF CONGRESS — Rhythm and Blues, contexte musical.

https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/popular-songs-of-the-day/rhythm-and-blues

SMITHSONIAN FOLKLIFE — Tell It Like It Is: A History of Rhythm and Blues.

https://folklife.si.edu/magazine/freedom-sounds-tell-it-like-it-is-a-history-of-rhythm-and-blues

Ce volume est un récit complet accompagné d'un catalogue critique sélectif. Il ne revendique pas l'inventaire de tous les disques surf et pressages mondiaux de la période.

Bibliographie — 6/6

FIN DU TOME 1

LA SUITE EST

DANS LE SILLON.

Des accords de Link Wray aux voix des Beach Boys, des ateliers Fender aux salles de danse, un monstre a appris à écouter.

Il lui reste maintenant à transmettre.

THE ABOMINABLE SURF MAN

Aux sources de la vague

Des origines à 1962

ALVIN SAYBURY